



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

MOISÉS SILVA MENDES

**UMA HISTÓRIA DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA BAHIA
(1897-1917): SEU PROCESSO FUNDACIONAL, FUNCIONAMENTO E
IMPACTO SOCIAL**

v. 1

Salvador
2012

MOISÉS SILVA MENDES

**UMA HISTÓRIA DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA BAHIA
(1897-1917): SEU PROCESSO FUNDACIONAL, FUNCIONAMENTO E
IMPACTO SOCIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Música, Escola de Música da Universidade Federal
da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Música.

Área de Concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco.

Salvador
2012

TERMO DE APROVAÇÃO

AGRADECIMENTOS

A Deus por tudo.

Aos meus pais Antônio Mendes e Ana Maria pelo apoio incondicional em todos os momentos.

À minha companheira Vilma Gravatá pelo apoio, pelas sugestões e ao meu filho Thales que nasceu nesse processo.

Ao professor Pablo Sotuyo Blanco pela competente orientação e oportunidade de trabalhar com a Musicologia desde a iniciação científica.

Ao PPGMUS, funcionários, à coordenadora Cristina Tourinho pela competência e elegância em todos os momentos, bem como a professora Diana Santiago.

Ao CNPq pela bolsa de estudos concedida nesse período.

A Ricardo Bonelli do Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA, sempre alegre e disponível para ajudar.

À Márcia Campos pela gentileza de enviar documentos necessários à pesquisa que se encontravam na Biblioteca da UFRJ.

Ao Sr. Renato e Ana Amélia Fróes por disponibilizarem gentilmente o acervo de Silvio Deolindo Fróes, contribuindo positivamente com a pesquisa.

Ao professor Wellington Mendes, pelas contribuições e companheirismo.

Ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.

Aos funcionários do Setor de Obras Raras, bem como os do Setor de Periódicos Raros da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Ao professor Henrique Celso pelos conhecimentos necessários da língua inglesa e muitos outros que me proporcionaram uma vivência mais alegre neste período.

Ao querido Daniel Escudeiro, amigo em todas as horas, sempre presente.

Aos colegas Sérgio Brito, Sérgio Deslandes, Beto Portugal, Maria Luiza, companheiros na pós-graduação.

MENDES, Moisés Silva. Uma História do Conservatório de Música da Bahia (1897-1917): seu Processo Fundacional, Funcionamento e Impacto Social. 179 f. il. 2012. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

RESUMO

Esta pesquisa estudou o processo fundacional, o funcionamento e o impacto social do Conservatório de Música da Bahia. Para tanto foi discutido o processo de institucionalização do ensino de música no Brasil iniciado pela atuação dos jesuítas no século XVI quando se encontrava em âmbito religioso. Assim, se observou a criação da Cadeira de Música em 1818 na Bahia, por D. João VI, iniciando o processo de institucionalização do ensino de música na Bahia. Foram identificadas as instituições que abrigaram o ensino de música na Bahia, no século XIX e início do século XX.

A partir da realização da pesquisa documental foi possível encontrar um conjunto de fontes primárias, até então ignoradas na literatura relativa ao Conservatório, o qual permitiu o confronto com as informações fornecidas pelos autores que trataram sobre o tema desta pesquisa.

Entre os principais resultados obtidos, destacamos a localização da documentação relativa à Aula de Música da Academia de Belas Artes da Bahia, ao Curso Anexo de Música da Escola de Belas Artes da Bahia, bem como ao Conservatório de Música da Bahia. Assim, foi possível entender o processo que levou à fundação do Conservatório; a estrutura pedagógica utilizada; quais cursos foram implantados; identificar alunos concluintes do curso de piano; além de discutir o impacto social do Conservatório. A discussão destas questões possibilitou entender aspectos até hoje pouco conhecidos do ensino de música na Bahia ao início do século XX.

Palavras Chave: História da música, Patrimônio musical na Bahia, Ensino de música na Bahia, Conservatório de Música da Bahia, Fundação institucional.

MENDES, Moisés Silva. A History of *Conservatório de Música da Bahia* (1897-1917): your foundational process, operation and social impact. 179 f. il. 2012. Master Dissertation – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

ABSTRACT

This research studied the foundational process, the functioning and the social impact of the *Conservatório de Música da Bahia*. To that end, we discussed the process of institutionalizing the teaching of music in Brazil initiated by the action of the Jesuits in the sixteenth century when it was in the religious sphere. The creation of the Chair of Music in 1818 in Bahia by D. João VI, starting the process of institutionalizing the teaching of music in Bahia. We found institutions that housed the teaching of music in Bahia in the nineteenth century and early of twentieth century.

From the completion of documentary research was possible to find a set of documents still unpublished in the literature concerning the Conservatory, which provided the confront with information provided by authors who have addressed the topic of this research. On such sources can be cited documentation relating to *Aula de Música* at the Academy of Fine Arts of Bahia, the *Curso Anexo de Música* at the School of Fine Arts of Bahia, and the *Conservatório de Música da Bahia*.

Although we have not had access to all documents relating to the aforementioned institutional phases, documentary volume found in this study led to understand the process that led to the founding of the CMB, and give a vision of the pedagogical aspects of their structure, like the courses that have been deployed, to survey graduating in piano, and discuss the social impact achieved by pedagogical and musical practice developed by the *Conservatório de Música da Bahia*. The discussion of these and other possible issues to understand yet unknown aspects about teaching music in Bahia in the last decades of the nineteenth and early twentieth century.

Keywords: Music history, Music heritage in Bahia, teaching of music in Bahia, Bahia Conservatory of Music, Institutional foundation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Ferramenta de busca no Arquivo Histórico da EBA – UFBA	91
Figura 2. Exemplo de documento encontrado – Atas da Escola de Música	91
Figura 3. Solar Jonathas Abbott - Escola de Belas Artes da Bahia	135
Figura 4. Plano Geral do Ensino do CMB 1897	138

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Obras do acervo da Biblioteca da ABAB relacionadas à música (1895)	76
Tabela 2. Nome dos professores, período de atuação e função no CMB (1923)	85
Tabela 3. Descrição dos Concertos promovidos pelo CMB	86
Tabela 4. Documentos localizados na pesquisa documental no AHEBA-UFBA discriminados por fases	94
Tabela 5. Documentos localizados na pesquisa documental em outras instituições	95
Tabela 6. Documentos relativos à Aula de Música da ABAB	96
Tabela 7. Instrumentos da Sessão de Música – 1893	105
Tabela 8. Proposta de reforma da Aula de Música da ABAB	106
Tabela 9. Vencimentos dos professores de música da ABAB	107
Tabela 10. Documentos relativos ao Curso Anexo de Música da EBAB	111
Tabela 11. Informações relativas ao CMB	126
Tabela 12. Informações sobre curso, professor e horário em 1898.	146
Tabela 13. Exames do curso de Piano	155
Tabela 14. Acompanhamento anual de uma aluna do curso de piano	157
Tabela 15. Alunas que concluíram o curso de piano no CMB	158
Tabela 16. Exames dos alunos do curso de Violino	160
Tabela 17. Matrícula para exames dos alunos do curso de Violoncelo	161
Tabela 18. Matrícula para exames dos alunos do curso de canto	162

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABAB – Academia de Belas Artes da Bahia

AHEBA-UFBA - Arquivo histórico da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia

APEB – Arquivo Público do Estado da Bahia

CMB – Conservatório de Música da Bahia

EBAB – Escola de Belas Artes da Bahia

IGHB – Instituto Geográfico e Histórico da Bahia

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
1.1. OBJETIVOS	17
1.2. OBJETIVO GERAL	17
1.3. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	17
1.4. JUSTIFICATIVA	18
2. EMBASAMENTO TEÓRICO	19
2.1. CAMPO TEÓRICO DA HISTÓRIA	19
2.1.1. Disciplina 1. História/Historiografia	19
2.1.2. Disciplina 2. História da Música	23
2.2. CAMPO TEÓRICO DA PEDAGOGIA	24
2.2.1. Disciplina 3. Pedagogia	24
2.2.2. Disciplina 4. Pedagogia da Música	26
2.3. CAMPO TEÓRICO DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO	28
2.3.1. Disciplina 5. Arquivística	29
2.3.2. Disciplina 6. Diplomática	32
2.3.3. Impacto Social	34
3. METODOLOGIA	35
3.1. MÉTODO DE REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	35
3.2. MÉTODO DA PESQUISA ARQUIVÍSTICA	37
3.3. MÉTODO DA DIPLOMÁTICA	39
3.4. MÉTODO DA PESQUISA HISTÓRICA	41
3.5. METODOLOGIA PARA AVALIAÇÃO DO IMPACTO SOCIAL	42
4. REVISÃO DE BIBLIOGRAFIA	44
4.1. O ENSINO DE MÚSICA NO BRASIL ATÉ FINAIS DO SÉCULO XVIII	44
4.2. A CASA PIA DE ÓRFÃOS DE SÃO JOSÉ (CASA PIA E COLÉGIO DOS ÓRFÃOS DE SÃO JOAQUIM)	48
4.3. A CHEGADA DA CORTE PORTUGUESA EM 1808 E O AMBIENTE CULTURAL	52
4.4. A CADEIRA DE MÚSICA CRIADA POR D. JOÃO VI	57
4.5. O IMPERIAL CONSERVATÓRIO DO RIO DE JANEIRO	58
4.6. A ACADEMIA DE MÚSICA E A PROPOSTA DE CONSERVATÓRIO POR DOMINGOS DA ROCHA MUSSURUNGA	61
4.7. O LYCEU PROVINCIAL	65
4.8. A SOCIEDADE DE BELLAS ARTES	66
4.9. O LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DA BAHIA	67
4.10. O CURSO ANEXO DE MÚSICA DA ACADEMIA DE BELAS ARTES DA BAHIA	68
4.11. O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA BAHIA	77
4.12. O ENSINO DE PIANO NO SÉCULO XIX	88
5. NOVAS ACHEGAS SOBRE O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA BAHIA	90
5.1. A AULA DE MÚSICA DA ACADEMIA DE BELAS ARTES DA BAHIA	92
5.1.1. Fundação	100
5.1.2. Funcionamento	102
5.1.3. Impacto Social	108

5.2. CURSO ANEXO DE MÚSICA DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA BAHIA (1895-1897)	110
5.2.1. Fundação	110
5.2.2. Funcionamento	113
5.2.3. Impacto Social	122
5.3. O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA BAHIA	124
5.3.1. A fundação do Conservatório de Música da Bahia	124
5.3.2. Funcionamento	136
5.3.2.1. <i>Exames realizados no CMB</i>	153
5.3.2.2. <i>O curso de piano</i>	154
5.3.2.3. <i>O curso de violino</i>	159
5.3.2.4. <i>O curso de violoncelo</i>	161
5.3.2.5. <i>O curso de contrabaixo</i>	162
5.3.2.6. <i>O curso de canto</i>	162
5.3.3. Impacto Social do CMB	163
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
REFERÊNCIAS	176

VOLUME II

APÊNDICE A – Livro para as actas das Sessões da congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia (1878 a 1895)	190
APÊNDICE B - Escola de Música da Bahia Atas de sua fundação (1895)	325
APÊNDICE C - Atas das Sessões da Assembleia Geral da Escola de Belas Artes 1895 a 1898	346
APÊNDICE D - Atas do Conservatório de Música 25 de maio de 1898 até 1907	360
APÊNDICE E - Atas de Exames Conservatório de Música da Bahia	408
APÊNDICE F - Projeto de Estatutos do Conservatório de Música Organizado (Rio de Janeiro)	453
APÊNDICE G - Tabelas dos Exames do CMB	472

ANEXOS (CD ROM)

ANEXO A – Livro para as Actas das Sessões da congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895	
ANEXO B - Escola de Música da Bahia Atas de sua fundação 1895	
ANEXO C - Atas das Sessões da Assembléia Geral da Escola de Belas Artes 1895 a 1898	
ANEXO D - Atas do Conservatório de Música 25 de maio de 1898 até 1907	
ANEXO E - Atas de Exames Conservatório de Música da Bahia	
ANEXO F - Projeto de Estatutos do Conservatório de Música Organizado (Rio de Janeiro)	

1. INTRODUÇÃO

A historiografia da música no Brasil pouco tem se ocupado com as instituições de ensino e prática musical que funcionaram no nosso Estado até o início do século XX. Embora se saibam os nomes de algumas delas e de alguns dos seus protagonistas, pouco se conhece acerca dos seus processos fundacionais, seu funcionamento e impacto social. Casos como os da Academia de Música, o Liceu Provincial (instituição à qual foi anexada, em 1836, a Cadeira de Música criada por D. João VI em 1818), e o Conservatório de Música da Bahia (em diante CMB), dentre outras, exemplificam o acima mencionado e mostram o quanto ainda é preciso pesquisar para preencher tais lacunas.

Talvez o primeiro modelo conhecido para o estabelecimento de uma instituição de ensino e prática musical em âmbito não eclesiástico, na Bahia, tenha sido o proposto por Domingos da Rocha Mussurunga na primeira metade do século XIX. Embora nunca tenha chegado a se concretizar, chama à atenção o grau de detalhamento da sua estrutura funcional (Cf. QUERINO 1911, p. 177-178), porém nunca foram discutidas as eventuais forças modeladoras do mesmo, tanto em nível local quanto nacional e/ou internacional. No intuito de atender tais necessidades, a presente dissertação propõe estudar o processo fundacional, funcionamento e impacto do CMB.

No primeiro capítulo apresentamos os elementos introdutórios, entre os quais os objetivos da pesquisa e a justificativa. No segundo capítulo, encontram-se o Embasamento Teórico, onde usamos conhecimentos do campo teórico da História, por meio das disciplinas História/Historiografia, de acordo com autores como Le Goff (1993), Kraemer (2000), Bloch (2001), Arostegui (2006), Mehry (2007); bem como História da Música com Bispo (1970), Grout e Palisca (1988), Duprat (1989), Mehry (2007). As disciplinas Pedagogia e Pedagogia Musical, a partir dos conceitos de Aranha (2007), Kraemer (2000), Sotuyo Blanco (2009), em virtude de discutirem informações sobre a pedagogia musical utilizada na Bahia, no século XIX e por estarmos tratando de uma instituição de ensino musical.

Ainda sobre o Embasamento Teórico foi estudado o Campo Teórico da Ciência da Informação, por meio das disciplinas Arquivística e Diplomática. Entre os autores estudados podem-se citar Mazzotti e Gewandsznajder (1998), Machado e Camargo (2000), Cotta (2000), Marcondes (2001), Bellotto (2004) e Rodrigues (2008), além do *Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística* do Arquivo Nacional. Assim foram discutidos aspectos sobre a

definição do conceito de impacto social de uma instituição, por ser um dos objetivos estabelecidos na pesquisa.

No terceiro capítulo foi apresentada a metodologia que contemplou um método para revisão bibliográfica, em específico a pesquisa na área de música, que possibilitou à localização e seleção de materiais necessários à pesquisa. Para a pesquisa documental utilizamos como um dos métodos, o Guia para a Localização de Acervos Não Institucionais de Música (GLANIM), que ajudou na identificação dos possíveis locais onde poderíamos encontrar documentos relativos ao CMB, resultando na rápida localização de um grande conjunto documental relativo à instituição. A metodologia também foi composta de algumas das disciplinas citadas no Embasamento Teórico, utilizando um método para a pesquisa histórica, para a pesquisa Arquivística e para a Diplomática.

No capítulo quatro encontra-se a revisão bibliográfica iniciada com o tópico *O ensino de música nos contextos do Brasil e da Bahia*, perfazendo um panorama do ensino de música no Brasil e na Bahia desde o século XVI até o final do século XIX, quando foi criado o CMB. Tal revisão tem o objetivo de compreender os principais contextos institucionais onde se ensinava música no Brasil e na Bahia, inicialmente em instituições religiosas, passando para instituições laicas.

Discutimos as atividades pedagógico-musicais dos primeiros jesuítas chegados ao Brasil por volta de meados do século XVI, que tinham como objetivo catequizar os índios e utilizaram a música como ferramenta pedagógica. Percebemos que além de receber a catequese dos religiosos, ao longo dos anos algumas tribos nativas, como os Tupinambás passaram a receber treinamento musical, fazendo com que membros de alguns aldeamentos se tornassem executantes de música européia.

Ainda sobre as atividades de ensino e prática musicais no plano religioso que aconteciam no Brasil, várias foram as congregações que desenvolveram tais atividades no período colonial. Destacaram-se as atividades dos padres Jesuítas, que eram responsáveis pela Fazenda de Santa Cruz, localizada no Rio de Janeiro. De acordo com autores como Mello (1908), Cernicchiaro (1926), Paranhos (1940), Azevedo (1956), nessa propriedade existiu um tipo de conservatório de música, onde, além de se ensinar música, foi formado um grupo instrumental, o qual teria impressionado o Príncipe Regente D. João, quando chegou ao Brasil.

Antes da chegada da corte portuguesa ao Brasil, por volta dos fins do século XVIII, na Bahia encontramos a Casa Pia dos Órfãos de São José, conhecida popularmente como Casa Pia dos Órfãos de São Joaquim que era uma instituição laica onde se acolhiam crianças, as quais eram atendidas no regime de internato, aprendiam um ofício incluindo a música. Tal instituição foi criada e administrada por um leigo, passando para o poder eclesiástico, depois passando para o poder público. Constatamos que as aulas de música se tornaram mais importantes, por volta de 1870, quando foi criada uma banda de música, a qual se apresentava em diversos locais da cidade de Salvador.

Ainda no capítulo quarto, discutimos as principais mudanças ocorridas no ensino de música no Brasil e na Bahia, a partir da chegada da corte portuguesa em 1808 e do Príncipe Regente D. João ao Brasil. Com a chegada da corte portuguesa, o ambiente cultural do Rio de Janeiro se tornou mais movimentado. Por ordem de D. João se organizaram a Capela Real, o Jardim Botânico, a Gazeta do Rio de Janeiro dentre outros. Nesse período o referido monarca conheceu José Maurício Nunes Garcia, que era o Padre-Mestre da Capela da Sé, naquela época. Depois de dez anos da sua chegada, D. João VI criou a Cadeira de Música em 1818, na Bahia, a pedido do Conde dos Arcos. O primeiro a ocupar tal Cadeira foi o professor José Joaquim de Souza Negrão, de 1818 a 1832 quando veio a falecer.

O Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro foi uma instituição de ensino exclusivamente musical, inaugurado em 13 de agosto de 1848, por iniciativa de um grupo de músicos que não estavam ligados à Igreja, como Francisco Manoel da Silva, Fortunato Mazzioti, José Joaquim dos Reis, João Bartolomeu Klier, entre outros, muitos dos quais atuaram na Capela Real por vários anos.

Na Bahia, o Lyceu Provincial foi uma instituição criada em 1836, para reunir várias Cadeiras que funcionavam em diversos locais da província. Nesse sentido, chamamos a atenção para a Cadeira de Música que tinha como lente naquele ano o professor Domingos da Rocha Mussurunga, ficando inserida num âmbito institucional não exclusivamente musical. Em 1856 a administração da Cadeira de Música foi entregue à Sociedade de Bellas Artes, que desdobrou a Cadeira em duas: canto e violino.

Outra instituição que identificamos nessa pesquisa foi a Academia de Música, que funcionou, segundo Querino (2009), por volta de 1830 a 1836, tendo como professores Mussurunga e Damião Barbosa, bem como músicos e amadores entre os quais flautistas, filósofos, compositores dentre outros.

No século XIX, o ensino de música na província da Bahia também foi oferecido pelo Liceu de Artes e Ofícios da Bahia que foi criado no ano de 1872. Na mesma década da criação do Liceu de Artes e Ofícios, foi criada a Academia de Bellas Artes da Bahia (em diante ABAB) pelo pintor espanhol Miguel Navarro Cañizares no ano de 1877. A ABAB iniciou as suas atividades oferecendo cursos de escultura, pintura, desenho, arquitetura e música. De acordo com Viviane Silva (2008), o curso de música foi instituído desde o primeiro ano de atividades da ABAB, funcionando de 1877 a 1895. (SILVA, 2008, p. 75)

No capítulo cinco serão apresentadas as informações relativas à documentação encontrada na pesquisa, que dizem respeito às três fases institucionais: Aula de Música da ABAB, do Curso Anexo de Música da EBAB e do CMB. Assim, o estudo de cada fase institucional foi dividido em três etapas, a fundação, o funcionamento e o impacto social. No referido capítulo, foram organizadas tabelas que trazem informações extraídas das fontes documentais, descrevendo os fatos ocorridos na instituição, cronologicamente, com o intuito de guiar o leitor para as discussões.

Apesar de não encontrarmos livros de registros específicos sobre a Aula de Música da ABAB, constatamos que tais informações estavam contidas no *Livro para as Actas das Sessões da congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878*. Tal documento revela que nesse período foi criada uma sessão de música vocal. Entendemos que a referida sessão provavelmente foi criada para que as atividades musicais fossem iniciadas e que rapidamente pudessem dar resultados, em virtude da atividade coral propiciar a reunião de várias pessoas, sem ter a necessidade de gerar despesas como a de comprar instrumentos musicais.

O CMB iniciou as suas atividades em 1 de março de 1898. A estrutura administrativa era composta por um diretor técnico, que era responsável por gerenciar questões pedagógico-musicais, um conselho musical que era formado pelos professores tendo a congregação como instância superior no que tange a direção da instituição. Foi possível observar a estrutura pedagógica do CMB, a partir das informações descritas no plano de ensino encontrado na documentação. De acordo com o plano, seriam ofertados cursos de piano, canto, composição e de conjunto. Conseguimos identificar quantas séries e quais disciplinas seriam necessárias cursar para que o aluno pudesse se formar num determinado curso. Também encontramos o regulamento do CMB, que detalhava as principais atividades que seriam realizadas no Conservatório, no que diz respeito ao diretor técnico, ao corpo técnico, aos alunos entre outros.

Sobre as personalidades que lecionavam no CMB, podem-se citar os professores o maestro Remigio Domenech, que foi nomeado como o primeiro diretor técnico; Alberto Muylaert, Rudolph Scheel, Antônio Rayol, Silvio Deolindo Fróes, dentre outros. Sobre a presença do professor Silvio Deolindo Fróes no CMB, constatamos que tanto os professores da congregação, quanto os do Conservatório tributavam grande respeito, o considerando uma ilustre personalidade de sua época. Fróes foi um baiano que estudou por vários anos na Europa e realizou ao longo de sua vida atividades como músico, compositor e professor. Apesar de todas as considerações dadas a Fróes, na documentação, foram encontradas informações de, pelo menos, cinco pedidos de licença por motivo de doença, fato que motivou vários protestos dos professores do Conservatório apresentados à Congregação da EBAB.

No capítulo sexto encontram-se as considerações finais da dissertação que contemplam os principais resultados das discussões realizadas ao longo do trabalho e as perspectivas de futuro dessa pesquisa. Finalmente incluímos as referências bibliográficas, os apêndices resultantes desta pesquisa (elaborados a partir de transcrições diplomáticas das fontes encontradas) e os anexos, incluindo as fotografias dos documentos utilizados, organizados e editados digitalmente, disponíveis em um CD Rom.

1.1 OBJETIVOS

Os objetivos desta pesquisa têm a finalidade de nortear a investigação acerca do CMB em seus vários aspectos, incluindo as informações disponíveis na literatura e o confronto com o conjunto documental, ainda inédito, relativo a esta instituição.

1.2 OBJETIVO GERAL

Desenvolver uma visão histórica do CMB, do seu processo fundacional, funcionamento e impacto social na Bahia e no Brasil.

1.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Entre os objetivos específicos podem ser elencados os seguintes:

- Discutir a bibliografia disponível sobre o tema incluindo o eventual confronto com a documentação localizada
- Realizar pesquisa arquivística no intuito de localizar documentos relativos ao CMB
- Discutir o processo de criação do CMB no contexto nacional e estadual em que estava inserido
- Verificar quais as personalidades que estavam envolvidas na fundação do CMB e os seus posicionamentos ideológicos e/ou pedagógicos
- Estudar o possível modelo pedagógico utilizado no CMB
- Verificar qual o impacto social do CMB na sociedade baiana e brasileira
- Entender como aconteceu o processo de aquisição da autonomia institucional do CMB.

1.4 JUSTIFICATIVA

Como dito na introdução este projeto se justifica porque pretende preencher a lacuna concernente ao Conservatório de Música da Bahia no que diz respeito ao seu processo fundacional, atuação e impacto social, permitindo uma melhor compreensão das diversas influências e resultados reconhecíveis na sua história. Assim poder-se-á refletir mais profundamente em torno das influências culturais metropolitanas (nacionais e internacionais) na modelagem, estrutura e funcionamento da primeira instituição de ensino e prática exclusivamente musical na Bahia.

Destarte os resultados deste trabalho servirão de subsídio para futuras pesquisas melhor embasadas documentalmente sobre a história da música na Bahia.

2. EMBASAMENTO TEÓRICO

Tenta-se compreender, através de levantamento bibliográfico e da análise de documentos pertinentes à instituição, quais os seus protagonistas, qual a sua estrutura administrativa, qual o tipo de pedagogia-musical utilizada, quais suas práticas musicais (promoção de concertos e outros eventos musicais) e o impacto social desta instituição na sociedade baiana daquela época. Para discutir estas questões foi escolhido um arcabouço teórico no âmbito das Ciências Sociais, composto inicialmente das disciplinas História/Historiografia, História da Música e Pedagogia, sendo complementadas pelo campo epistemológico da Ciência da Informação, que se utilizou das disciplinas Arquivologia e Diplomática.

2.1. CAMPO TEÓRICO DA HISTÓRIA

O campo teórico da História foi utilizado nesta investigação em virtude do nosso objeto de estudo focar uma instituição musical que atuou na Bahia por vinte anos. Assim, para se realizar uma pesquisa histórica dessa instituição, surgiu a necessidade da escolha de uma base teórica fundamentada no referido campo, que se adequasse às necessidades desta investigação. Para tanto, se utilizaram alguns dos conhecimentos da Escola francesa dos Annales, especificamente Marc Bloch, discussões propostas por Le Goff em sua História Nova e a metodologia proposta por Arostegui. Também se utilizaram conhecimentos da Historiografia da Música, por estar se tratando da história de uma instituição musical.

Nesse sentido, espera-se que os resultados alcançados por esta pesquisa, além de atender aos objetivos propostos, sirvam de subsídios para melhor compreender a história da música na Bahia.

2.1.1. Disciplina 1. História/Historiografia

A Historiografia ocupa-se com a escrita da história ou com o estudo histórico e crítico acerca da história (que resulta, em geral, numa História, ou seja, numa interpretação desses fatos). Segundo Merhy,

A pesquisa historiográfica sofreu forte impacto com a criação da Escola dos Annales (ou Escola dos Anais) por Marc Bloch e Lucien Fèbvre. Peter Burke (1990) chama de Revolução Francesa da Historiografia o período de 1929 a 1989, em que estudos teóricos e metodológicos estimularam o interesse pela pesquisa histórica e responderam à demanda dos estudiosos por uma matriz teórica revigorada. A nova matriz teórica, iniciada por Bloch e Fèbvre e divulgada através de estudos publicados na revista *Annales*,¹ repensou amplamente a Historiografia e discutiu praticamente todas as suas categorias: fatos, dados, fontes, narrativa, descontinuidade, documento, monumento, memória, objeto, universalidade, série, constantes, causas, condições, etc. (MEHRY, 2007, p. 13-14)

Mas de que história fala-se nesta pesquisa? Marc Bloch define História como sendo a “ciência dos homens no tempo” (BLOCH, 2001, p. 55). Segundo Seiffert “a História ocupa-se com os acontecimentos: história é o conjunto de contribuições humanas, que nós próprios temos que reconstruir a partir do material disponível, analisando e interpretando criticamente” (SEIFFERT, 1997 *apud* KRAEMER, 2000, p. 57). E qual o objeto da história?

O objeto da história é, por natureza, o homem. Digamos melhor: os homens... Por trás dos grandes vestígios sensíveis da paisagem, os artefatos ou as máquinas, por trás dos escritos aparentemente mais insípidos e as instituições aparentemente mais desligadas daqueles que as criam, são os homens que a história quer capturar. (BLOCH, 2001, p. 54)

A partir da proposta desta investigação em realizar uma análise documental para desvelar os aspectos históricos alcançados pela prática e impacto social do Conservatório de Música da Bahia, nota-se que este método tem uma abordagem inicial focada no positivismo, por se basear na análise documental; porém foi possível encontrar abordagens que utilizam e definem o uso de um conjunto documental de forma mais crítica. Inicialmente com o autor Marc Bloch que definiu o documento como sendo vestígios e não provas históricas legítimas e irrefutáveis.

Como primeira característica, o conhecimento de todos os fatos humanos no passado, da maior parte deles no presente, deve ser um conhecimento através de vestígios. Quer se trate das ossadas emparedadas nas muralhas da Síria, de uma palavra cuja forma ou emprego revele um costume, de um relato escrito pela testemunha de uma cena antiga, o que entendemos efetivamente por documentos senão um vestígio. (BLOCH, 2001, p. 87)

¹ A revista científica francesa teve quatro nomes diferentes, sempre iniciados por *Annales*.

Entretanto o autor alerta quanto ao uso de “documentos” e seus conteúdos, apontando a necessidade de um rigor crítico e investigatório de suas fontes. “Do mesmo modo, há muito tempo estamos alertados no sentido de não aceitar todos os testemunhos históricos [...] nem todos os relatos são verídicos e os vestígios materiais, eles também, podem ser falsificados”. (BLOCH, 2001, p. 89)

Outras discussões sobre aspectos históricos foram levantadas por Jacques Le Goff, em sua História Nova, dentre os quais, definições da história e “posturas” que devem ser tomadas frente a ela. Segundo Le Goff,

Sendo um ofício, a história deve forjar ferramentas, isto é, métodos. E submetê-los à reflexão e à discussão. A história nova mostra que esses “grandes acontecimentos” são, em geral, apenas a nuvem – muitas vezes sangrenta – levantada pelos verdadeiros acontecimentos sobrevivendo antes deles, isto é, mutações profundas da história. Não é a guerra de 1914-1918 que dá à luz o século XX, mas aquela efervescência mal denominada de “Belle Epoque”. (LE GOFF, 1993, p. 16)

O autor sugere a criação de ferramentas próprias a este campo epistemológico, submetendo-as a reflexão, além de fazer uma nova leitura dos chamados “grandes acontecimentos” da história, onde se deixam de lado os fatos anteriores a estes processos, os quais geralmente são a gênese de tais acontecimentos.

Entre as tarefas da História Nova, destacadas por Le Goff (1993) propõe-se uma nova concepção do documento, acompanhada de uma nova crítica desses materiais. Segundo o autor:

O documento não é inocente, não decorre apenas da escolha do historiador, ele próprio parcialmente determinado por sua época e seu meio; o documento é produzido consciente ou inconscientemente pelas sociedades do passado, tanto para impor uma imagem desse passado, quanto para dizer “a verdade”. (LE GOFF, 1993, p. 54)

O autor revela através desta citação que um documento está impregnado de intenções, sejam propositais, ou não, mas que as informações contidas neles são fruto do desejo e o pensamento de uma sociedade e de sua época; que podem revelar verdades ou outras intenções. Le Goff (1993) chama atenção para a análise da origem do documento, informando que ele deve ser investigado no sentido de descobrir quais as suas condições de produção e quem as possuía, em uma determinada época. O referido autor denomina como insuficiente a crítica das fontes documentais exposta por Marc Bloch, em sua Apologia da História, mostrada anteriormente neste texto.

Outro aspecto encontrado na obra de Le Goff é a proposta de um novo tratamento da noção de tempo, em matéria de história, que é apresentada como sugestão do autor a realização de pesquisa acerca de quem tinha o poder sobre o tempo, sua medida e sua atualização. “Demolir a idéia de um tempo único, homogêneo e linear. Construir conceitos operacionais dos diversos tempos de uma sociedade histórica”. (LE GOFF 1993, p. 54)

Júlio Aróstegui, em sua obra “A Pesquisa Histórica: teoria e método” discute, dentre alguns temas, a real necessidade da definição inicial do termo história em “tratados de perspectiva historiográfica”, chegando à conclusão que esta definição inicial seria um esforço inteiramente inútil e que não esclareceria o âmago da questão (ARÓSTEGUI, 2006, p.25). Assim o autor destaca a importância da clareza na definição do termo historiografia, que após longa exposição de vários pontos de vista, o define como:

Um conhecimento explicativo, não meramente descritivo nem narrativo. Conseqüentemente, elaborar uma explicação histórica é a obrigação fundamental de toda prática historiográfica. Enfim, essa explicação deve ser exposta através de um discurso, de uma linguagem, e de uma argumentação. O produto final da pesquisa da história é sua escrita, mas com isso se pode aludir a coisas diversas. Sobre tudo isso se discutiu muito na história da historiografia. (ARÓSTEGUI, 2006, p. 252)

A idéia de construção de conhecimento implícita na citação acima vai além da descrição ou explicação, como fica subentendido ao longo da narrativa do autor, mas esta construção também contempla a dimensão filosófica que “é abordada de maneira concreta por uma parcela da teoria do conhecimento que é a Epistemologia” (ARÓSTEGUI, 2006, p.55). Esta idéia é reforçada a partir de outra passagem que Aróstegui menciona:

Com efeito, não há conhecimento científico, em primeiro lugar, se não for conhecimento sistemático, que se baseiam na observação dirigida e organizada da realidade, que constrói os “dados” e os *organiza* dando respostas às perguntas sobre os fenômenos, respostas, porém, com alto grau de generalidade. A ciência, em segundo lugar, produz explicações, quer dizer, algo diferente de *descrições* e, também, de *interpretações*. As explicações têm de serem universais e coerentes em todas as suas partes e não contraditórias; em sua forma mais perfeita adquirem a forma de *teoria*. (ARÓSTEGUI, 2006, p. 56)

A definição de história é descrita pelo autor como sendo,

A “qualidade temporal” que tem tudo o que existe e também, em conseqüência, a manifestação empírica – quer dizer, que pode ser observada – de tal temporalidade. Dado que “ser” ou “ter” história é algo que caracteriza todo ser humano, todo ser social, a pesquisa sobre a natureza da

história corresponde, igualmente, a uma pesquisa sobre a natureza da sociedade. (ARÓSTEGUI, 2006, p. 200)

As colocações de Bloch, Le Goff e Aróstegui conduzem a uma percepção de história mais ampla, no sentido de não privilegiar e nem exaltar a poucos no decurso da história, não cria heróis e ícones históricos; muda a percepção de tempo linear para a nova concepção de tempo histórico não linear; concebe outros registros além do textual como documentos, os quais devem ser considerados como vestígios, além de serem submetidos a uma análise minuciosa desde a sua produção e sua veracidade, para que estes sejam esgotados.

2.1.2. Disciplina 2. História da Música

A História da Música é uma disciplina oriunda do campo epistemológico da História das Artes. De acordo com Grout e Palisca (1988, p. 9), é necessário que tenha acontecido música para haver História da Música. Para Merhy (2007, p. 14), “Fazer história da música é principalmente tentar explicar as condições de produção e recepção da música”. Nesse sentido, os referidos autores se complementam, pois o primeiro chama a atenção para o acontecimento musical, e o segundo para os aspectos ligados ao contexto em que esse evento aconteceu.

No Brasil a disciplina História da Música foi considerada por alguns estudiosos como sendo um campo incipiente e complexo. Segundo Bispo (1970), problemas neste campo são decorrentes do estado ainda pouco desenvolvido da pesquisa em História da Música no Brasil, a exemplo da falta de partituras dos séculos XVIII e XIX, a falta de registros sonoros para o estudo da música viva destas épocas e a supervalorização de algumas personalidades, principalmente nos centros como Rio de Janeiro e São Paulo, o que resulta em uma história de poucos. (Cf. BISPO, 1970)

De acordo com Duprat, um dos problemas encontrados na historiografia brasileira é a indisponibilidade de obras que discutam a evolução e os processos desta disciplina. Segundo o autor,

Infelizmente não dispomos, também, de uma genealogia das obras musicais, brasileiras e/ou universais, que tenham tido ponderável influência sobre o gosto e sobre a criação musical entre nós. E aí incluiríamos os tratados

teóricos, as atividades pedagógicas e as próprias condições objetivas, no plano sócio-cultural, de sua disseminação e influência relativa. (DUPRAT, 1989, p. 32)

Sobre as obras de história da música no Brasil, as quais são fruto da historiografia brasileira mencionada, Bispo apresenta outros problemas relativos à metodologia utilizada na elaboração e a sua ideologia subjacente. Um dos problemas é discutido a partir da análise do título de uma obra, em que o autor discute o método histórico utilizado. Como exemplo cita a “História da Música Brasileira” de Renato de Almeida, em que o autor tentava afirmar ou construir a idéia de uma música brasileira, ou seja, de que ela tem a sua origem no Brasil, reforçando um ideal nacionalista de sua época. Segundo Bispo (1970), esta “É uma historiografia que está a serviço de um ideal político, da formação de uma consciência nacional ou nacionalista, sentida necessária na sua época e é, portanto, também um produto de um determinado período da nossa história”. (BISPO, 1970, p. 106)

2.2 CAMPO TEÓRICO DA PEDAGOGIA

O campo epistemológico da Pedagogia tem sido utilizado nesta pesquisa por estarmos estudando a história de um conservatório, uma instituição onde se ensinava música. Para tanto serão necessários conhecimentos deste campo epistemológico para se entender quais eram os métodos de ensino empregados na instituição, discutir a sua estrutura pedagógica, a atuação de seus professores, desde a sua proposta de ensino, até o impacto social desta instituição.

2.2.1 Disciplina 3. Pedagogia

Segundo informa a autora Aranha (2007), no século XIX ainda não existia uma pedagogia brasileira, contudo as idéias européias e norte-americanas serviam de modelo na busca de novos rumos para a educação brasileira, bem como para a elaboração de projetos de leis nesta área. O resultado da reprodução do modelo educacional europeu e americano no Brasil não era satisfatório devido à distância entre a teoria e a prática efetiva. Como exemplo deste momento o Brasil adotou o método de ensino mútuo ou monitorial, chamado

Lancasteriano², que foi copiado do pedagogo inglês Lancaster e tinha o “objetivo de instruir o maior número de alunos com o menor gasto possível”. Este método foi adotado no Brasil por decreto em 1827, mas se sabe de tentativas da implantação do mesmo, desde 1819, porém tais tentativas fracassaram. (ARANHA, 2007, p. 223)

Outro modelo pedagógico europeu reproduzido no Brasil no século XIX foi o método intuitivo³. Este método defendia o desenvolvimento espontâneo do aluno, baseando-se na intuição psicológica, sendo empregado depois do fracasso do método Lancasteriano. Essas idéias surgiram na América Latina a partir da disseminação das idéias dos franceses Célestin Hippeau (1808-1883) e Ferdinand Buisson (1841-1932), mas devido às contradições sociais de uma sociedade ainda escravocrata baseada no modelo agrário-comercial, sem um projeto pedagógico sério, fizeram com que estas e outras tentativas de instrução pública nacional fracassassem.

O conceito mais moderno sobre a Pedagogia a define como uma disciplina que,

Considera a vida humana sob os aspectos da educação, formação, instrução e didática. Ela se ocupa com teorias da Educação e formação, premissas, condições, processos e conseqüências da ação educacional e didática, com questões sociais e institucionais, com problemas do ensino, da aprendizagem e didáticos. (KRAEMER, 2000, p. 59)

Tal conceito se reflete como fruto dos conhecimentos acumulados desde a antiguidade até os dias atuais, estes por sua vez ressaltam o caráter interdisciplinar da Pedagogia com outras disciplinas.

A partir do surgimento de novas necessidades nas sociedades e da consolidação da Pedagogia Geral como disciplina produtora de conhecimento, outros ramos desta disciplina foram surgindo ao longo da história da humanidade, entre os quais estão a Pedagogia Histórica, Pedagogia Escolar, Didática Geral, Pedagogia Terapêutica e Especial, Pedagogia Infantil, Pedagogia Social, Pedagogia de Adultos, Pedagogia do Lazer, Pedagogia da Empresa, da Profissão e da Economia, Pedagogia do Ensino Superior, Pedagogia do Terceiro Mundo, Pedagogia Intercultural e Pedagogia da Paz, Pedagogia Comparada e Pedagogia da Música, dentre outras.

² Método inglês criado por Lancaster (1778-1838) em que se adotava o sistema de monitoria, em que o professor não ensina todos os alunos, mas prepara apenas os melhores, que por sua vez atendem grupos de colegas. A divisa de Lancaster era: “Um só mestre para mil alunos”. O sistema consistia em reunir um grande número de alunos em um galpão e agrupá-los de acordo com o seu adiantamento em leitura, ortografia e aritmética. (Cf. ARANHA, 2000)

³ A ênfase do método está no reconhecimento de que os sentidos são a porta para todo conhecimento.

2.2.2 Disciplina 4. Pedagogia da Música

A pedagogia da Música ocupa-se com “as relações entre a(s) 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, assim como toda prática musical em processo de formação”. (KRAEMER, 2000, p. 59)

A Pedagogia da Música, bem como a Pedagogia Geral possui um caráter interdisciplinar por utilizar conhecimentos de outras disciplinas que auxiliam na análise do objeto de estudo (no caso da primeira disciplina citada) que é a música. Kraemer (2000, p. 51) afirma que “a pedagogia musical está entrelaçada com outras disciplinas” e a natureza do conhecimento pedagógico-musical possui inter-relações com outras áreas do conhecimento.

Os pedagogos dividem o tema aprender com psicólogos (condução dos processos de aprendizagem), com sociólogos (aprendizagem nas instituições), com antropólogos (por exemplo, aprendizagem entre povos nativos), com a medicina (por exemplo, deficiências de aprendizagem através de lesões orgânicas). Sobre isso pode-se dizer que cada área tem um núcleo impermutável, a partir do qual o respectivo objeto é iluminado. As fronteiras entre as ciências vizinhas são, com isso, flexíveis, e podem mesmo sobrepor-se umas às outras ou mesmo serem abolidas. No centro das reflexões musicais, estão os problemas da apropriação e transmissão da música. (KRAEMER, 2000, p. 59)

Entre as relações interdisciplinares expostas, pode-se destacar a ligação da Pedagogia da Música com a Musicologia, em virtude de “a pedagogia de a música tratar sempre do objeto estético música e com isso é dada a relação com a musicologia (assim como com a prática da música e a vida musical)” (KRAEMER, 2000, p. 52). Já a Musicologia Histórica que se ocupa com o “tratamento de fontes musicais, edição histórico-crítica e interpretação de obras musicais, pesquisa biográfica, escrita da história”; se relaciona com a Pedagogia Histórica – “tratamento, análise, interpretação, e edição de fontes histórico-educacionais (descrição de ações educacionais, instituições, pessoas, práticas educativas, métodos de ensino e teorias educacionais; idéias de formação) assim como da escrita da história” - por meio dos conhecimentos que são utilizados por ambas as disciplinas. (KRAEMER, 2000, p. 54)

A dimensão histórica que a Pedagogia da Música alcança, revela aspectos que dizem respeito às práticas pedagógicas e musicais, bem como aspectos sociais, políticos, econômicos e outros, numa determinada época.

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)

Assim, entende-se que a Pedagogia Musical é uma disciplina que possibilita a compreensão do universo pedagógico-musical em um movimento de diálogo entre o passado e o presente, num processo constante de desconstrução de conceitos errôneos, interpretação dos modelos bem sucedidos e discussão das questões obscuras, tendo como objetivo a construção de novos conhecimentos que atendam as necessidades de sua época.

Sobre a Pedagogia Musical na Bahia e suas transformações ocorridas a partir do século XIX até o século XX, no que concernem as instituições de ensino e performance musical, Sotuyo Blanco (2009), discute a presença de três modelos pedagógico-musicais, que teriam se baseado nas influências culturais e ideológicas recebidas pelo Brasil por parte da Inglaterra, França e Alemanha, as quais se incorporaram na sociedade brasileira desde o início do século XIX, até o meado do século XX. Segundo Sotuyo Blanco (2009), o modelo britânico prevaleceu no início do século XIX até meados do século, nas iniciativas pedagógico-musicais baianas por meio da utilização do método Lancasteriano de ensino.

Fora as iniciativas de instrução musical oficial em Salvador, como a criação da Cadeira de Música (requerida em 1817 e ocupada por José de Souza Negrão de 1818 a 1832) e a Academia de Música (durante o 2º quartel do séc. XIX, onde lecionaram Barbosa de Araújo e Mussurunga, dentre outros), a prática pedagógica que melhor se adaptou às necessidades e limitados recursos, considerando o território a ser atendido, seria o Método Lancasteriano. (SOTUYO BLANCO, 2009, p. 1)

Tal método era utilizado no processo de instrução musical nas bandas filarmônicas do Recôncavo baiano, na segunda metade do século XIX que eram instituições de prática musical que continham um núcleo instrucional, com a finalidade de preparar os seus alunos para ingressarem na banda. Assim, o método Lancasteriano de ensino, possibilitava a criação e manutenção de várias bandas filarmônicas ao mesmo tempo, por um único mestre, que não

tinha a necessidade de estar presente durante todo o tempo num único local. (Cf. MENDES; SOTUYO BLANCO, 2007, p. 6)

Sotuyo Blanco chama à atenção para o fato de as instituições baianas mencionadas utilizarem o método de instrução musical Lancasteriano baseado no modelo britânico, embora os conteúdos utilizados por elas fossem de influência francesa, “transferidas pelos tratados e métodos como os de Fétis e Catel”. (SOTUYO BLANCO, 2009, p. 1)

Mesmo com a detecção da utilização de conteúdos franceses nas instituições musicais baianas desde meados do século XIX, Sotuyo Blanco afirma que o modelo pedagógico-musical francês só se consolidou na Bahia a partir da fundação do CMB no ano de 1897. O autor afirma que tal influência teria vindo do Rio de Janeiro, onde, em 1848 foi fundado um Conservatório naquela província, que se baseou no *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris* – CNSMDP.

Nesse contexto, não deve se estranhar a criação do Conservatório de Música da Bahia, dirigido desde 1898 por Silvio Deolindo Fróes, pois a sua concordância institucional e metodológica com a visão oficial francesa de ensino musical (via o Instituto Nacional de Música – INM – e este, por sua vez, do Conservatório de Paris (o atual *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris* – CNSMDP) reflete o *zeitgeist* dominante na Proclamação da República (centenário da Revolução Francesa) e a formação técnica musical dominante em Fróes. (SOTUYO BLANCO, 2009, p. 2)

A influência da cultura francesa nas instituições musicais de performance e ensino musicais duraria até meados do século XX, quando a cultura brasileira seria influenciada pelo modelo pedagógico-musical alemão. As discussões levantadas aqui fazem com que seja possível observar, de forma mais embasada, a relação entre o tipo de modelo pedagógico-musical utilizado nos séculos XIX e XX, as suas modificações e o grau de relação entre a música e os aspectos sociais de cada época.

2.3 CAMPO TEÓRICO DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

A Ciência da Informação apresenta-se como campo epistemológico auxiliar a esta pesquisa em virtude de fundamentar os diversos processos metodológicos que dizem respeito à informação, seja através da revisão bibliográfica, da pesquisa documental (Arquivística), da edição diplomática (Diplomática). Os princípios da Ciência da Informação, através da revisão

bibliográfica, também estão presentes na fundamentação teórica e nas discussões das seguintes disciplinas: História\Historiografia, História da Música e Pedagogia.

2.3.1 Disciplina 5. Arquivística

Os conhecimentos fornecidos pela Arquivística são bastante amplos, mas nesta investigação serão utilizados principalmente os conhecimentos ligados à obtenção da informação; a definição, criação e validação de documentos; as especificidades dos tipos de arquivos (sejam públicos como o Arquivo Público da Bahia; arquivos institucionais como o Arquivo da Escola de Belas Artes da Bahia; arquivo de família representado aqui pelo acervo da família Fróes⁴); os tipos de edição, e outros. Desse modo, pode-se definir a Arquivística como “a disciplina que estuda as funções do arquivo e os princípios e técnicas a serem observados na produção, organização, guarda, preservação e utilização dos arquivos, também chamada Arquivologia”. (BRASIL, 2005, p. 37)

Mas o que se pode chamar de arquivo, quando esta palavra possui várias significações, dependendo do campo do conhecimento onde está empregada? A definição que se adéqua a esta investigação é a de “Conjunto de documentos que, independentemente da natureza ou do suporte, são reunidos por acumulação ao longo das atividades de pessoas físicas ou jurídicas, públicas ou privadas” (MACHADO; CAMARGO, 2000, p. 13). O Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (2005) corrobora essa definição ampliando a mesma,

- 1) Conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte.
- 2) Instituição ou serviço que tem por finalidade a custódia, o processamento técnico, a conservação e o acesso a documentos.
- 3) Instalações onde funcionam arquivos.
- 4) Móvel destinado à guarda de documentos. (BRASIL, 2005, p. 27)

Os arquivos possuem definições específicas, o que vai depender de suas características, atribuições e peculiaridades. Alguns arquivos podem se encaixar em mais de uma classificação, em virtude das atividades desempenhadas por ele. De acordo com o Arquivo Nacional os tipos de arquivo são,

⁴ Acervo de Silvio Deolindo Fróes, o qual se encontra sob a guarda de seu filho Renato Fróes, em sua residência no bairro da Graça, Salvador, Bahia.

1) *Arquivo Administrativo*: Arquivo com predominância de documentos decorrentes do exercício das atividades-meio de uma instituição ou unidade administrativa. Expressão usada em oposição a arquivo técnico. 2) *Arquivo Central*: Arquivo responsável pela normalização dos procedimentos técnicos aplicados aos arquivos de uma administração, podendo ou não assumir a centralização do armazenamento. Também chamado arquivo geral. 3) *Arquivo Corrente*: Conjunto de documentos, em tramitação ou não, que, pelo seu valor primário, é objeto de consultas freqüentes pela entidade que o produziu, a quem compete a sua administração. 4) *Arquivo de Família*: Arquivo privado de uma família ou de seus membros, relativo às suas atividades públicas e privadas, inclusive à administração de seus bens. Também chamado arquivo familiar ou arquivo familiar. 5) *Arquivo de Segurança*: Conjunto de cópias arquivadas em local diverso daquele dos respectivos originais para garantir a integridade da informação. 6) *Arquivo Especializado*: Arquivo cujo acervo tem uma ou mais características comuns, como natureza, função ou atividade da entidade produtora, tipo, conteúdo, suporte ou data dos documentos, entre outras. 7) *Arquivo Estadual*: Arquivo público mantido pela administração estadual, identificado como o principal agente da política arquivística nesse âmbito. 8) *Arquivo Intermediário*: Conjunto de documentos originários de arquivos correntes, com uso pouco freqüente, que aguarda destinação. 9) *Arquivo Municipal*: Arquivo público mantido pela administração municipal, identificado como o principal agente da política arquivística nesse âmbito. 10) *Arquivo Permanente*: Conjunto de documentos preservados em caráter definitivo em função de seu valor. 11) *Arquivo Pessoal*: Arquivo de pessoa física. 12) *Arquivo Privado*: Arquivo de entidade coletiva de direito privado, família ou pessoa. Também chamado arquivo particular. 13) *Arquivo Público*: Arquivo de entidade coletiva pública, independentemente de seu âmbito de ação e do sistema de governo do país. 14) *Arquivo técnico*: Arquivo com predominância de documentos decorrentes do exercício das atividades-fim de uma instituição ou unidade administrativa. Expressão usada em oposição a arquivo administrativo. (BRASIL, 2005, p. 28-36)

A classificação de um arquivo é importante em virtude de esclarecer para o pesquisador que tipo ou tipos de documentos provavelmente deverão estar disponíveis naquele arquivo, como no caso de se estar procurando o texto de publicação de uma lei. Esta geralmente estará disponível no Arquivo Público do Estado, tal identificação possibilitará a não perda de tempo no processo de pesquisa.

O “objeto intelectual da arquivística é a informação ou, mais precisamente, os dados que possibilitam a informação” (BELLOTTO, 2002a, p. 5). Neste sentido, informação é algo imprescindível no processo de tomada de decisão, em virtude de viabilizar processos de conhecimento em qualquer tipo de atividade, seja administrativa, jurídica, econômica, científica ou tecnológica; estando atrelada à sua capacidade de “orientar de forma econômica o dispêndio de energia para a realização de uma determinada atividade” (MARCONDES, 2001, p. 1). Tal informação pode ser obtida de diversas maneiras e estar contida em diversos

suportes, mas de acordo com a relação de acumulação entre informação e arquivo, a informação estará contida principalmente em algum tipo de documento.

A partir da idéia de acumulação e custódia, documento é definido por Mazzotti e Gewandsznajder, como sendo,

Qualquer tipo de registro escrito que possa ser usado como fonte de informação. Regulamentos, atas de reunião, livros de frequência, relatório, arquivos, pareceres, etc., podem nos dizer muitas coisas sobre os princípios e normas que regem o comportamento de um grupo e sobre as relações que se estabelecem entre diferentes subgrupos. Cartas, diários pessoais, jornais, revistas, também podem ser muito úteis [...]. No caso da educação, livros didáticos, registros escolares, programas de curso, planos de aula, trabalhos de alunos são bastante utilizados. (MAZZOTTI; GEWANDSZNAJDER, 1998, p. 169)

Tal definição de documento é bastante ampla pelos seus exemplos, mas se faz insuficiente porque despreza outros tipos de registros sonoros como gravações, eletrônicas filmagens e fotografias, além de recortes de jornais, programas de concerto, entre outros. Portanto,

Documento é qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa. É o livro, o artigo (...), a tela, a escultura, (...) o filme, o disco, a fita magnética (...), enfim, tudo o que seja produzido por razões funcionais, jurídicas, científicas, técnicas, culturais ou artísticas pela atividade humana. (BELLOTTO, 2004, p. 35)

Percebe-se que de acordo com Bellotto (2004), o conceito *documento* é algo mais amplo do que o conceito estrito, atribuído geralmente aos documentos administrativos ou jurídicos, os quais foram criados e estão arquivados em suporte textual (papel). Para Cotta (2000), a definição de arquivo remete ao conjunto de documentos acumulados, sob uma determinada custódia, ou ainda “um conjunto de documentos acumulados por um organismo ao longo de suas atividades”. (COTTA, 2000, p. 44)

A partir desta nova definição que complementa a anterior, a noção de documento amplia-se no sentido de não desprezar nenhum vestígio no processo da pesquisa documental.

Em meio aos vários tipos de documentos utilizados nos estudos musicológicos, encontram-se um tipo específico que são os manuscritos musicais, estes são descritos por Cotta, como um tipo particular de documento.

Elementos gráficos, produzidos por uma atividade humana, a música, por razões funcionais (especialmente ligadas, no caso da grande maioria dos manuscritos musicais aos quais tem se dedicado a musicologia histórica brasileira, à religião católica e às estruturas sócio-políticas coloniais e

imperiais), *técnicas* (num sentido particular da prática musical), *culturais* e, naturalmente, *artísticas*. (COTTA, 2000, p. 244)

É indiscutível a relevância dos documentos musicais em pesquisas musicológicas, mas também é evidente que todo o tipo de documento produzido no entorno da documentação musical como atas, correspondências, inventários, programas de concerto, comprovantes de pagamento de professores, listas de presenças, pedidos de matrícula, métodos musicais, entre outros, são relevantes para este tipo de pesquisa; porque aumentam as possibilidades de discussões acerca do tema, conseqüentemente, elevando o nível de profundidade das questões propostas.

De volta à questão dos manuscritos musicais, estes necessitam de um tratamento específico, pois possuem singularidades, as quais o diferenciam de um documento administrativo ou jurídico, segundo a premissa de que *um manuscrito musical é um tipo particular de documento*. Sem dúvidas um manuscrito musical é um documento Arquivístico e o tratamento específico dispensado a este necessita de um profissional que tenha um treinamento focado nos princípios da Arquivologia Musical.

Por outro lado, por mais que se trate de um tipo particular de documento, é importante pensar que a separação de manuscritos musicais do fundo arquivístico em que originalmente se encontra - sua origem - pode privar o pesquisador que vier a debruçar-se sobre eles de algumas informações cruciais. A este respeito, pode-se observar a vocação interdisciplinar desta atividade a que se pode chamar de *arquivologia musical*. (COTTA, 2000, p. 245)

Assim, o caráter interdisciplinar empregado nas disciplinas utilizadas pela Musicologia também serão utilizados nesta pesquisa, particularmente no que diz respeito à Arquivologia e a Arquivologia Musical. As adaptações necessárias ocorrerão para que estas proporcionem a discussão dos problemas propostos.

2.3.2 Disciplina 6. Diplomática

Uma dos objetivos desta pesquisa é localizar os documentos relativos ao CMB e investigar, através deles e do contexto em que estavam inseridos, os aspectos pedagógicos e musicais desta instituição. Neste sentido a utilização dos conhecimentos fornecidos pela

Diplomática se faz necessário, em virtude deste campo do conhecimento estudar os variados tipos de documentos, associando-os com o contexto de sua produção, conseqüentemente a sua validade.

A Diplomática, por definição, ocupa-se da estrutura formal dos atos escritos de origem governamental e/ou notarial. Trata, portanto, dos documentos que, emanados das autoridades supremas, delegadas ou legitimadoras (como é o caso dos notários), são submetidos, para efeito de validade, à sistematização imposta pelo Direito. Tornam-se esses documentos, por isso mesmo, eivados de fé pública, que lhes garante a legitimidade de disposição e a obrigatoriedade da imposição, bem como a utilização no meio sociopolítico regido por aquele mesmo Direito. (BELLOTTO, 2002b, p. 13)

Bellotto (2002b) exemplifica a abrangência da atuação da Diplomática nos dias atuais. Assim, é possível observar que o campo de atuação da Diplomática não se limita somente a trabalhar com documentos jurídicos de origem governamental, mas se expandiu englobando uma atuação junto a um campo vasto de documentos.

O objeto dos modernos estudos da Diplomática é a unidade arquivística elementar, analisada enquanto espécie documental, servindo-se dos seus aspectos formais para definir a natureza jurídica dos atos nela implicados, tanto relativamente à sua produção, como a seus efeitos. (BELLOTTO, 2002b, p. 17)

A diplomática surge como método para possibilitar a História e Arquivologia contemporâneas, o estudo de conjuntos documentais em sua totalidade. Sua aplicação revela os elementos que caracterizam os documentos, registrando essas informações em instrumentos específicos, como condição e fundamento para o desenvolvimento das funções arquivísticas, tais como o planejamento da produção, avaliação, classificação e descrição. (RODRIGUES, 2008, p. 32)

No sentido moderno da diplomática, como esclarece Bellotto (2001, p. 31), a diplomática ultrapassa a verificação da gênese documental, considerando acima de outras questões a tipologia do documento. Desta forma os principais fundamentos da arquivística, são utilizados pela diplomática para esclarecer as peculiaridades do documento, como:

- 1) o da proveniência. É a marca de identidade do documento relativamente ao produtor/acumulador, o seu referencial básico, o “princípio, segundo o qual os arquivos originários de uma instituição ou de uma pessoa devem manter sua individualidade, não sendo misturados aos de origem diversa”;
- 2) o da unicidade, ligado à qualidade “pela qual os documentos de arquivo, a despeito da forma, espécie ou tipo, conservam caráter único em função de seu contexto de origem”. Esse princípio nada tem que ver com a questão do “documento único”, original, em oposição às suas cópias. Esse ser “único”,

para a teoria arquivística, designa que, naquele determinado contexto de produção, no momento de sua gênese, com aqueles caracteres externos e internos genuínos e determinados dados, os fixos e as variáveis, ele é único, não podendo, em qualquer hipótese, haver outro que lhe seja idêntico em propósito pontual, nem em seus efeitos;

3) o da organicidade, sua condição existencial. As relações administrativas orgânicas refletem-se no interior dos conjuntos documentais. Em outras palavras, a organicidade é a “qualidade segundo a qual os arquivos refletem a estrutura, funções e atividades da entidade produtora/acumuladora em suas relações internas e externas. Os documentos determinantes/resultados/conseqüências dessas atividades guardarão entre si as mesmas relações de hierarquia, dependência e fluxo e

4) o da indivisibilidade, sua especificidade de atuação. Fora do seu meio genético, o documento de arquivo perde o significado. Também conhecido como “integridade arquivística, é característica que deriva do princípio da proveniência, segundo a qual um fundo deve ser preservado sem dispersão, mutilação, alienação, destruição não autorizada ou acréscimo indevido”. (BELLOTTO, 2002a, p.24)

Assim, nesta pesquisa a Diplomática auxiliará diretamente no trabalho com o conjunto documental pesquisado observando a validade de cada documento, a sua relação com a entidade produtora, sobretudo no processo de registro das informações em instrumentos específicos para a devida análise e discussão das informações contidas nos documentos.

2.3.3 Impacto Social

Nessa pesquisa foi utilizado o conceito de impacto social com o objetivo de entender e avaliar as mudanças ocorridas na sociedade baiana e brasileira, a médio e longo prazo, ocorridas por conta da criação e atuação do CMB.

Segundo Bonilla (2007), o termo impacto começou a ser utilizado para explicar o resultado de uma ação, ou intervenção do homem na natureza em trabalhos sobre o meio ambiente, onde era discutido, por exemplo, o impacto de uma construção sobre um lago, o qual poderia ter um impacto negativo para o meio ambiente. Ainda segundo Bonilla, o impacto social é um assunto discutido em várias áreas como saúde, economia, políticas sociais, ambiental, política, tecnologia, entre outras. (Cf. BONILLA, 2007)

Na próxima sessão, será apresentada a metodologia utilizada nessa pesquisa, detalhando o método usado em cada disciplina abordada, com o intuito de alcançar os objetivos propostos.

3. METODOLOGIA

Neste projeto utilizou-se a metodologia da pesquisa bibliográfica, fundamentada nos conhecimentos da Ciência da Informação, de forma geral, no que diz respeito a todas as disciplinas já citadas. A partir da pesquisa bibliográfica surgiu a necessidade de realizar a pesquisa arquivística, que exigiu o uso de ferramentas de crítica textual e do método histórico. Os conhecimentos das áreas citadas aqui têm sido utilizados de acordo com suas especificidades, no processo que diz respeito à pesquisa de informações e documentos, no recolhimento e armazenamento de informações, e por fim nas discussões e reflexões geradas por este processo.

A metodologia utilizada nesta pesquisa constou de levantamento bibliográfico da história da música da Bahia, e do contexto geral histórico do Brasil e da Bahia entre o início do século XIX até as primeiras décadas do século XX; de documentos do CMB no Arquivo do Instituto de Música da Bahia, de documentos complementares em arquivos, reprodução fotográfica digital da documentação localizada, aplicação de sistemas de classificação e catalogação apropriados às fontes reproduzidas, edição das fontes documentais, análise e crítica textual da documentação editada. Finalmente se procedeu a discussão contextualizada das informações obtidas. Abaixo tais procedimentos serão descritos sumariamente.

3.1 MÉTODO DE REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A metodologia da pesquisa bibliográfica é desenvolvida com base em material já elaborado, constituindo principalmente de livros e artigos científicos. Embora na maioria dos estudos seja realizado algum tipo de trabalho dessa natureza. Uma de suas vantagens é permitir ao investigador situar-se no estado em que se encontra a produção de conhecimentos acerca do seu tema de pesquisa.

A pesquisa bibliográfica também é indispensável nos estudos históricos. Essas vantagens da pesquisa bibliográfica têm, no entanto, uma contrapartida que pode comprometer em muito a qualidade da pesquisa. Muitas vezes, as fontes secundárias apresentam dados coletados ou processados de forma equivocada. (GIL, 2002, p. 44-45)

O autor descreve os materiais que podem ser utilizados na pesquisa bibliográfica como livros (de referência, dicionários, enciclopédias, almanaques, anuários, obras literárias, obras

de divulgação) e artigos científicos (publicações periódicas, jornais, revistas), além de impressos diversos. Também destaca as vantagens de se realizar uma pesquisa bibliográfica quando o objeto de pesquisa exigir dados muito amplos e diversos como dados de âmbito nacional, mas chama atenção para a origem e veracidade das fontes que serão utilizadas nesse tipo de pesquisa, em virtude de tais fontes conter dados equivocados, podendo levar a obtenção de resultados insatisfatórios. (Cf. GIL, 2002, p. 44-45)

De acordo com Alves (1992) é prudente iniciar um trabalho de pesquisa por revisões em bibliografia recentes e de boa qualidade sobre o tema, e a partir delas “identificar estudos que, por seu impacto na área, e/ou maior proximidade com o problema a ser estudado” (ALVES, 1992, p. 55). Ainda segundo a autora, é necessário complementar este processo por leituras auxiliares, com outros estudos mais antigos, e quando não houver revisões disponíveis, é recomendável começar pelos artigos mais recentes, e a partir destes, ir identificando outros citados nas respectivas bibliografias. Como exemplo,

Obras de referência (como Abstracts e os catálogos de teses, sistemas de informação (como o ERIC-Educational Research Information Center), redes de informação por computadores (como a Reduc-Rede Latino Americana de Informação e Documentação em Educação), bibliografias selecionadas⁵ [...]. Vale acrescentar, ainda, que à exceção dos estados da arte, o pesquisador deve, sempre que possível, basear sua revisão em fontes primárias, isto é, nos próprios artigos, documentos ou livros. (ALVES, 1992, p. 55)

Pode-se observar que a partir de pontos de vista diferentes, em relação à revisão de bibliografia, ela pode ser realizada de maneira rudimentar ou mais elaborada e profunda. Mas o que fica evidente é que esta etapa determina como todo o restante do trabalho vai acontecer, além de influenciar diretamente no resultado do relatório final.

A pesquisa bibliográfica realizada nesta investigação iniciou-se pela biblioteca da Escola de Música da UFBA, onde se identificou os seguintes autores, Mello (1908), Querino (1911), Xavier (1965), Brasil (1976), Perrone e Cruz (1997), e Costa *et al* (2002), que relataram fatos sobre a história do CMB. Em outras visitas à biblioteca da EMUS foi possível identificar títulos como o *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia* e outras obras de referência sobre a história da música na Bahia, como *O Teatro na Bahia* de Sílio Boccanera Junior e a *Edição Especial do Diário Oficial da Bahia de 1923*. A revisão bibliográfica também se ampliou através de pesquisas na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, setor de

⁵ Por exemplo, as bibliografias publicadas pelo INEP/MEC no periódico *Em Aberto*, ou os estados da arte elaborados para a REDUC, publicados pelo INEP e pela Fundação Carlos Chagas.

Periódicos Raros, bem como na Biblioteca do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia com o intuito de localizar informações sobre o CMB, citadas pelos autores que se referiram a este tema.

Na área da pesquisa bibliográfica em música a obra de Vincent Duckles (1997), *Music Reference and Research Materials: An Annotated Bibliography* é uma das referências no que diz respeito às bibliografias musicais, porque o autor organiza em sua obra as referências por categorias, como: Histórias e Cronologias, Guias de Musicologia, entre outras bibliografias. Segundo Duckles (1997) “esta obra pode ser descrita como um catálogo de bibliografia de música, onde sua ênfase está sobre aquelas obras que delas mesmo servem como ponto de partida para investigações futuras: listas, inventários, compilações por ordem alfabética sobre fatos musicais”. (DUCKLES, 1997, p. 14)

O autor esclarece na introdução da obra que ela não possui conceitos nem definições, nenhuma monografia ou estudos específicos pertinentes à música, mas uma vasta bibliografia musical de consulta que serve para encaminhar o pesquisador e/ou estudante a outras publicações mais específicas. A obra foi organizada com o intuito de fornecer subsídios bibliográficos a estudantes e bibliotecários de música, este último, profissionais que necessitam de informações sobre obras que irão ajudar aos usuários de bibliotecas de música.

A definição de bibliografia por este autor descreve como uma obra pode ter sido resultado de uma prática acadêmica inerte, ou algo que pode incrementar os estudos acadêmicos; ou ainda como “uma abordagem em relação ao conhecimento, como caminho em que o estudante pode progredir para o domínio em seu campo específico de especialização dentro das maiores dimensões do campo da música”. Assim, os bibliógrafos são os profissionais que estão mais aptos a organizar bibliografias, em virtude do maior tempo de contato com a literatura especializada. (DUCKLES, 1997, p. 13-14)

3.2 MÉTODO DA PESQUISA ARQUIVÍSTICA

A pesquisa arquivística neste caso específico se baseou nas informações coletadas a partir da revisão bibliográfica, que apontou para os prováveis arquivos onde poderiam ser encontradas informações oriundas de fontes documentais.

A pesquisa arquivística, entretanto, é fundamental quando se pretende conhecer o cotidiano da atividade musical, as relações profissionais entre músicos, empregadores e empresários, as funções das obras musicais e outros aspectos que cada vez são mais explorados em investigações

musicológicas. Mais recentemente, os periódicos e os livros antigos, especialmente os relatos de viagens, também se tornaram objetos desse tipo de abordagem, sempre visando a obtenção de informações sobre a atividade musical. (CASTAGNA, 2008, p. 23)

O autor expõe a amplitude da pesquisa arquivística no campo musical, deixando evidente que, de acordo com os objetivos e a metodologia empregada neste processo os resultados podem ser mais abrangentes e concisos, possibilitando uma maior obtenção de informações musicais.

A pesquisa documental se assemelha em muito com a pesquisa bibliográfica, embora o processo da pesquisa documental considere um grande número de fontes documentais, este processo utiliza uma hierarquização para os tipos de documentos. Existem fontes primárias como documentos oficiais, atas, registros manuais, manuscritos musicais, cartas, recibos, diários, filmes, fotografias, gravações e outros; documentos secundários ou de segunda mão, (de alguma forma já foram organizados): relatórios de pesquisa, matérias de jornais, tabelas, relatórios, pareceres e outros.

Nesta investigação a pesquisa arquivística foi realizada com o intuito de encontrar fontes relativas ao objeto desta pesquisa, acontecendo primeiramente em arquivos das instituições que tinham ligação direta com o CMB como o Instituto de Música da Universidade Católica da Bahia e a Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia e em outros locais como o Arquivo Público do Estado da Bahia, a Biblioteca Pública do Estado e o acervo pessoal da família de Silvio Deolindo Fróes.

No que diz respeito à determinação dos arquivos a serem pesquisados, foi utilizada uma metodologia desenvolvida por Sotuyo Blanco (2004) chamada *Guia para Localização de Acervos Não Institucionais de Música*⁶, com o intuito de se localizarem arquivos que, especificamente, fornecessem fontes documentais para a pesquisa, sem desperdício de tempo. De acordo com o autor, essa metodologia sugere inicialmente, que seja estabelecido um ponto de partida do pesquisador, e o ponto que se quer chegar. Para tanto, “existem dois pontos de partida possíveis: agentes individuais ou institucionais. E cada um deles passíveis de estarem vivos ou mortos, ativos ou inativos, em exercício ou não”. (SOTUYO BLANCO, 2004, p. 7)

⁶ Para maiores informações conferir SOTUYO BLANCO, Pablo. Guia para Localização de Acervos Não Institucionais de Música. In VI Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, **Anais...** Juiz de Fora, 2004. Disponível em: <<http://www2.ufba.br/~psotuyo/dir/artigos.pdf>>.

Assim, Sotuyo Blanco sugere que ao se iniciar uma pesquisa documental em busca dos agentes institucionais é aconselhável fazer uma busca nos acervos dos indivíduos que possuíam algum tipo de ligação com a instituição, ao passo que fosse realizada a devida categorização proposta pelo autor, em que são estabelecidos níveis⁷ de relação que parte desde a geração, transmissão, recepção e outros.

Nesta pesquisa o guia mencionado foi utilizado e obteve êxito na pesquisa documental. No caso do CMB, uma instituição fundada como anexo da Escola de Belas Artes da Bahia, funcionando desde 1897 até 1917 na mesma sede e se transformando em Instituto de Música da Bahia, o que indica uma forte relação institucional. As informações do Guia indicaram que fossem estabelecidos os herdeiros institucionais do CMB.

Como primeiro herdeiro institucional do CMB foi identificado o Instituto de Música da Universidade Católica de Salvador, ainda em atividade. Como segunda instituição foi identificada a Escola de Belas Artes da UFBA, por ter abrigado em suas dependências o CMB. Foram realizadas pesquisas no Instituto de Música da UCSAL, mas não foi encontrado acervo documental⁸. A pesquisa documental realizada na Escola de Belas Artes da Bahia proporcionou a localização de grande quantidade de documentos, ainda inéditos, relativos à história do CMB no Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA, demonstrando que este método de localização é rápido e eficaz.

3.3 MÉTODO DA DIPLOMÁTICA

A partir da necessidade de se realizar a edição diplomática das fontes documentais, bem como o seu estudo e interpretação, foram utilizados conhecimentos da Crítica Textual que dizem respeito a atividades como,

a paleografia (deciframento dos sistemas de notação), a diplomática e a bibliografia (estudo das formas de apresentação de manuscritos e impressos), a editoração e a colação (identificação de erros e reconciliação de variantes),

⁷ Ver tabela contendo Níveis, Atividades e Tipos de agentes na indústria musical (Cf. SOTUYO BLANCO, *idem*, p. 6)

⁸ De acordo com a Diretora da referida instituição, não seria possível ter acesso ao acervo documental do Instituto, em virtude do mesmo estar em processo de microfilmagem em outra unidade daquela Universidade. Posteriormente em outras visitas a instituição, a mesma diretora, depois de solicitada para autorizar a pesquisa no Instituto relatou que não seria possível realizar qualquer tipo de pesquisa naquela instituição, porque atualmente dispunha de poucos funcionários.

a análise das técnicas de impressão e de fabricação de papel e outras ainda mais sofisticadas. (CASTAGNA, 2008, p. 19)

Para Castagna (2008) a edição musical é um campo muito importante da crítica textual, utilizado pela musicologia, porque reproduz as fontes possibilitando a comparação com o original, bem como “o estudo da transmissão e das alterações produzidas nas obras com o passar do tempo”. (CASTAGNA, 2008, p. 20)

Neste processo foi possível encontrar diversos tipos de edição documental, os quais, alguns destes poderão ser utilizados nesta investigação. Conforme Spina (2003), a edição textual pode ser,

Edição Crítica. Aquela em que se procura estabelecer, ou melhor, restabelecer o texto original de um autor, cuja obra nos chegou adulterada por erros, omissões e interpolações.

Edição princeps (ou príncipe). É a primeira edição de um livro, tratando-se especialmente de obras antigas.

Edição ne varietur. É a edição definitiva, isto é, que já não pode sofrer variações.

Edição paleográfica. É aquela que reproduz um manuscrito antigo, tão fielmente como se fora uma fotografia; cópia perfeita e completa do original, na grafia, nas abreviações, nas ligaduras, em todos os seus sinais e caracteres específicos, inclusive nos seus erros. Numa edição paleográfica, por exemplo a monumental edição do *Cantar do Cid* realizada por Ramón Menéndez Pidal, são utilizados certos processos químicos e físicos, á base de reativos e luzes especiais, para restaurar do manuscrito as passagens ilegíveis, corrompidas ou delidas, bem como para detectar certas particularidades do manuscrito, que a reprodução fac-similar não denuncia: redação primitiva, correções introduzidas por revisores subseqüentes, as tintas utilizadas, a sobreposição de duas escritas etc.

Edição ad usum Delphini. Edição feita para uso dos Delfins; trata-se das célebres edições dos clássicos latinos mandadas preparar por Luís XIV para leitura do Delfim de França, portanto expurgadas de tudo quanto fosse considerado incompatível com a educação do jovem. Hoje usamos da expressão, com sentido irônico ou depreciativo, quando nos referimos a edições incompletas, mutiladas por preconceitos (como a edição d’ *Os Lusíadas* de Otoniel Mota ou a dos Maristas, FTD, que eliminam o episódio da Ilha Enamorada) ou censuradas segundo critérios nem sempre esclarecidos ou imparciais.

Edição diplomática. É a reprodução fiel de um manuscrito antigo, que apenas difere da paleográfica pelo fato de não utilizar reativos para a restauração do texto. A edição diplomática vem geralmente acompanhada dos fac-similes da obra.

Edição fac-similar. É a que reproduz fielmente o manuscrito ou texto de uma edição original, inclusive quanto ao formato, tipos, papel, margens, ilustrações etc., valendo-se de meios de reprodução fotomecânica ou de tipografia. O fac-simile, entretanto, não reproduz obrigatoriamente a cor e o tamanho do original.

Edição modernizada. Trata-se da reprodução de um texto antigo segundo padrões ortográficos e lingüísticos modernos. Para a crítica literária estas edições não têm valor algum. Difere de uma edição atualizada em que esta é via de regra obra científica ou de estudo, modificada de acordo com as mais recentes aquisições e progressos na matéria.

Edição anastática (ou impressão anastática). É a reprodução através de transportes químicos, de uma edição ou gravura. O exemplar para cópias sofre um tratamento químico especial e depois é transportado, por decalque, no zinco, para tiragem tipográfica. Hoje há organizações editoriais especializadas nesse tipo de reprodução, como a Slatkine Reprints de Genebra, especializada na reimpressão de obras raras ou de difícil reedição com os recursos tipográficos de que dispomos.

Edição Variorum. Trata-se de edição de autor clássico, acompanhada das notas de vários comentadores. A denominação é redução da expressão latina *cum notis variorum*, isto é com notas de diversos autores. (SPINA, 2003, p. 29-31)

Neste sentido, a *edição diplomática* tem o objetivo de reproduzir um documento fielmente ao seu original, preservando todos os seus elementos, o que possibilitará a conservação do documento e posterior interpretação. Segundo Teixeira (2007),

Na edição diplomática, o editor faz uma transcrição conservadora do manuscrito, preservando todos os elementos, como, por exemplo, sinais de pontuação, paragrafação, translineação e separação vocabular, com o desejo de facilitar a leitura, dispensando o leitor da árdua tarefa de decifrar as formas gráficas da escrita do manuscrito original. (TEIXEIRA, 2007, p. 1)

Apesar de a edição diplomática conservar todos os elementos contidos no original, de acordo com Souza (1999), este processo já se mostra como uma interpretação primária, em virtude de alguém estar lendo e reproduzindo algo que tenha entendido de um documento original, ou seja, melhorando o texto original através da eliminação de dificuldades de natureza paleográfica.

De acordo com as definições acima, dos dez tipos de edições apresentadas apenas a Edição Diplomática, estando os originais de diversos documentos anexados no CD Rom.

3.4 MÉTODO DA PESQUISA HISTÓRICA

A necessidade de se utilizar uma metodologia histórica no desenvolvimento desta investigação fez com que se buscassem autores que levantam discussões relevantes, no âmbito desta pesquisa, em relação à historiografia, entre os quais: Bloch (2002), Aróstegui (2006), Le

Goff (1993). Outros autores como Castagna (2008), Merhy (2007) também contribuíram com idéias relacionadas ao método histórico em musicologia e a escrita da história da música, respectivamente. De acordo com Castagna (2008, p. 10) “o estudo histórico da música sempre precisou ser fundamentado em uma teoria da história”.

Outra ideia importante defendida aqui é exposta por Le Goff (1993) em sua História Nova, que descreve o caráter crítico da escrita da história, acrescido de um tipo de abordagem que contemple não apenas um único “caminho metodológico”, mas caminhos que forneçam as ferramentas metodológicas adequadas numa investigação, ou até mesmo a criação de ferramentas que atendam a um determinado tipo de investigação. “Embora postula a necessidade de uma reflexão teórica, a história nova não depende de nenhuma ortodoxia ideológica. Ao contrário, ela afirma a fecundidade das múltiplas contribuições, a pluralidade dos sistemas de explicação para além da unidade problemática”. (LE GOFF, 1993, p.21)

Assim, o método histórico utilizado nessa pesquisa teve como objetivo alicerçar a compreensão dos fatos relacionados ao CMB e o seu contexto histórico, conduzindo a uma escrita coerente do texto da dissertação a partir de uma visão crítica do objeto estudado.

3.5 METODOLOGIA PARA AVALIAÇÃO DO IMPACTO SOCIAL

No âmbito da musicologia histórica, a avaliação do impacto social tem sido um dos fatores que compõem a metodologia de alguns estudos, a exemplo da pesquisa sobre a prática pedagógico-musical do maestro Manoel Tranquilino Bastos⁹. Em uma comunicação elaborada a partir da referida investigação, foram utilizados como parâmetros para a avaliação do impacto social, a análise de matérias de jornais da época que se referiram ao tema da pesquisa, a observação da permanência no tempo de tal prática pedagógico-musical, a área geográfica atingida por sua prática, e a eventual produção musical do maestro Bastos. Como resultado da análise do impacto social da prática pedagógico-musical do maestro Manoel Tranquilino Bastos se observou um impacto social positivo, pois, foi possível apurar um trabalho pedagógico-musical com resultados expressivos tanto na cidade de Cachoeira na

⁹ Trabalho intitulado “*Ferramentas pedagógico-musical no âmbito das filarmônicas do Recôncavo baiano, no final do século XIX: um estudo de caso*” apresentado por Mendes e Sotuyo Blanco (2007, p. 3-143), no XVI Encontro anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina 2007, Campo Grande - MS.

Bahia, como em outras cidades da região do Recôncavo baiano, além da cidade de Salvador, e, eventualmente, em outras regiões do Brasil e da Europa.

Tal observação permitiu obter resultados da prática do maestro Bastos, como a organização e manutenção de várias bandas filarmônicas na região do Recôncavo baiano, muitas funcionando numa mesma época; a compilação e utilização de métodos europeus de ensino musical e de afinação de instrumentos de metais; a composição de peças musicais e exercícios práticos pelo referido maestro, com a finalidade de serem utilizados pelos seus alunos. Assim, a referida prática proporcionou mudanças tanto em sua época, meados do século XIX, quanto ao longo do tempo, chegando aos dias atuais, pois algumas das bandas filarmônicas que fundou, ainda estão em pleno funcionamento, além de algumas das composições do maestro Bastos, continuar sendo executadas nos dias atuais.

Outro parâmetro para a avaliação do impacto social pode ser a observação dos efeitos causados pela criação e aplicação de uma lei, ou uma nova legislação. Por ser uma determinação do Estado, nas suas diversas esferas, a criação e vigência de uma lei, geralmente, se torna algum tipo de determinação que vai impactar um determinado grupo ou a sociedade como um todo.

A avaliação e observação do impacto social é um campo bastante vasto, pois depende do objeto estudado, dos parâmetros de avaliação escolhidos, do tempo e espaço estudado. Nesse trabalho, a avaliação do impacto social do CMB se fez presente com o objetivo de medir as consequências da criação e atuação do CMB e de suas fases institucionais (Aula de Música da Academia de Belas Artes da Bahia e Curso de Música da Escola de Belas Artes da Bahia). Como metodologia para a avaliação do impacto social, foram utilizados parâmetros, entre os quais, a observação

1. da quantidade de concertos realizados e a sua relação com o tempo de atividade da prática pedagógico-musical da fase institucional em estudo;
2. da relação entre os custos financeiros do curso de música com a quantidade de alunos que frequentavam e que se formaram;
3. do aumento ou da diminuição do número de professores e funcionários como impacto econômico;
4. da aquisição de bens móveis e instrumentos musicais como impacto financeiro;
5. da realização de atividades com fins de arrecadar fundos para instituição;

6. da realização de atividades de extensão;
7. da carreira de algumas personalidades que foram alunos dos cursos e a sua interferência na sociedade baiana e brasileira;
8. da produção acadêmica dos professores com o intuito de divulgar a imagem da instituição e fomentar a necessidade de materiais didáticos para os estudantes;
9. da relação da instituição com o Estado e suas consequências;
10. da relação entre o CMB com outras instituições de ensino musical.

A discussão sobre o impacto que o CMB causou na sociedade baiana e brasileira, também, tem o intuito de entender o nível de relação e interferência de uma instituição de ensino de música no processo de construção da sociedade de sua época. Outra finalidade é observar as múltiplas possibilidades das relações entre a instituição e a sociedade em âmbito econômico, social, pedagógico e artístico.

Assim, nota-se que as metodologias aplicadas na realização desse trabalho foram escolhidas para apresentar uma discussão mais crítica acerca do objeto de estudo, sobretudo, oferecendo ao leitor uma visão mais acurada dos fatos e uma discussão mais embasada documentalmente. No próximo capítulo, será estudada a revisão de bibliografia que apresentará informações já descritas pelos autores que se referiram ao CMB.

4. REVISÃO DE BIBLIOGRAFIA

Para melhor compreensão do processo que levou à criação do CMB, se faz necessária a revisão dos diversos contextos que o ensino de música esteve presente ao longo do processo histórico do Brasil e da Bahia.

4.1 O ENSINO DE MÚSICA NO BRASIL ATÉ FINAIS DO SÉCULO XVIII

Os primeiros jesuítas no Brasil, chegados em 1549 com Tomé de Souza, por volta da segunda metade do século XVI, com a intenção de converter os nativos ao cristianismo, usaram a música e o seu ensino, no processo de catequização dos índios, em que lhes foram

ensinadas “orações e outros textos cristãos cantados, tanto na ‘língua brasílica’ quanto em línguas ibéricas, ou seja, o português e o espanhol”. (CASTAGNA, 2004, p. 2)

De acordo com Perrone e Cruz, o padre Antônio Rodrigues (Lisboa, 1516 – Rio de Janeiro, 1568), um jesuíta que veio para a Bahia no ano de 1556, foi um dos iniciadores no processo de transmissão de conhecimentos musicais para os índios, em virtude de ter fundado diversos aldeamentos nas vizinhanças de Salvador¹⁰. (Cf. PERRONE; CRUZ, 1997, p. 1)

Por esse tempo, os tupinambás treinados nas escolas de cantar, ler e contar já vinham dos aldeamentos para fazer música polifônica no Colégio de Salvador, sendo capazes de ler música e de tocar instrumentos diversos, além de cantar em solo ou em conjunto, misturando música vocal com instrumental, no que tudo indica semelhante à maneira renascentista européia. (PEIXOTO, 1946, p. 22)

Segundo Azevedo, a tradição do ensino de música no Brasil, desenvolvida nos estabelecimentos da Companhia de Jesus foi uma prática que perdurou por durante duzentos anos. Padres como Antônio Rodrigues e Antônio Dias, no século XVI, e Diogo da Costa, no século XVII, foram considerados como excelentes professores de música. Ainda segundo o autor, tal ensino “atingiu maior complexidade e perfeição na Fazenda de Santa Cruz¹¹, situada perto do Rio de Janeiro”. (AZEVEDO, 1956, p. 13)

No período colonial, segundo Duprat o músico instrumentista, compositor, cantor e mestre de capela tinha como mercado de trabalho as igrejas, onde tinham como principal atividade profissional a música religiosa, que poderia acontecer dentro ou fora da igreja e estar ou não, ligada a algum tipo de cerimônia. Nesse contexto o autor ressalta que o centro de todas as atividades era o mestre de capela que exercia as funções de compositor, regente, executante e responsável pelo ensino dos moços do coro. (Cf. DUPRAT, 1975, p. 98)

Segundo Diniz, os mestres de capela eram responsáveis por preparar as vozes e os instrumentos que iriam se apresentar em celebrações religiosas de caráter litúrgico ou não, além de organizar a participação dos referidos grupos em diversas ocasiões, bem como as

¹⁰ Segundo Almeida, outras ordens religiosas também contribuíram para o ensino de música no Brasil, a exemplo dos Carmelitas e Mercedários, que atuaram como professores, sobretudo na Amazônia a exemplo de Tefé e Barcelos. (Cf. ALMEIDA, 1942, p. 290)

¹¹ A Fazenda de Santa Cruz teve origem na sesmaria de Guaratiba, doada em 1567, ao primeiro ouvidor do Rio de Janeiro, Cristóvão Monteiro. Com sua morte, parte das terras foi doada aos jesuítas em 1589. Localizada em uma região estratégica, a fazenda se tornou um centro de atividades agrícolas e pecuárias no final do século XVIII, fornecendo gêneros alimentícios tanto para o colégio dos jesuítas em São Cristóvão, no Rio de Janeiro, quanto para serem comercializados no mercado local e europeu. ARQUIVO NACIONAL. MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. Coordenação-Geral de Gestão de Documentos-Coged. MAPA – Memória da Administração Pública Brasileira. Disponível em: < <http://linux.an.gov.br/mapa/?p=2242>>. Acesso em 13 Fev. 2012.

orquestras que geralmente estavam sob a responsabilidade do mestre, geralmente se desempenhavam bem. (Cf. DINIZ, 1986, p. 23)

A orquestra do mestre de capela, ou mesmo de diretores de música, pertencentes à Irmandade de S. Cecília, conseguia sempre satisfatório desempenho em suas apresentações em Missas solenes, ou apenas cantadas, em *Te Deum*, em ofícios de Vésperas e Matinas, em motetos dos Sermões Quaresmais, em procissões de oragos ou padroeiros, ou procissões outras como a do Triunfo, dos Ossos, dos Fogaréus, em *Mementos* fúnebres, em funerais e ofícios exequiais. (DINIZ, 1986, p. 23)

Tal resultado foi obtido a partir da organização e execução de um repertório que era renovado, em virtude de certa competitividade entre as muitas orquestras que estavam sob a responsabilidade de um mestre de capela. Ainda segundo Diniz, em locais onde não tinha um mestre de capela, este geralmente era substituído por um organista ou um diretor, que exercia a mesma função do mestre. (Cf. DINIZ, 1986, p. 23)

De acordo com José Maria Neves “No período colonial, a atividade musical era diretamente sustentada por organismos atuantes no plano civil e religioso” (NEVES, 1979, p. 94), embora o ensino de música parecesse ser realizado apenas no âmbito das instituições eclesiásticas. De acordo com Almeida “em 1739, fundou-se no Rio de Janeiro um Seminário de órfãos e nele se estabeleceram cursos de latim, música e cantochoão. Em todos os colégios de padres havia aula de música e a *Artinha* acompanhava a *Cartilha do A. B. C.*” (ALMEIDA, 1942, p. 293).

Conforme Mello, o geógrafo italiano Adriano Balbi (1782-1846) afirmou que na Fazenda de Santa Cruz existia um Conservatório dos Jesuítas¹², instituição resultante da atuação desses religiosos na fazenda. Era “um tipo de conservatório de música estabelecido, já há muito tempo [...], destinado unicamente ao ensino de música aos escravos” (MELLO, 1908, p. 157). Azevedo ressalta que nessa instituição, não eram mais os índios os aprendizes, mas os “negros escravos que tinham orquestra, coros, desincumbiam-se da parte musical dos ofícios sacros e representavam pequenas óperas” (AZEVEDO, 1956, p. 13). Segundo Cavalcanti, o Pe. José Maurício “foi discípulo do Conservatório do Rio de Janeiro, fundado pelos Jesuítas e destinado a educação musical dos negros”. (CAVALCANTI, 1898, p. 4)

¹² A “instituição” de ensino de música, estabelecido na Fazenda de Santa Cruz foi descrita por Antônio Balbi, se encontra em Mello (1908), com os nomes de *Escola dos Jesuítas em Santa Cruz*, bem como *Conservatório dos Negros* e *Conservatório dos Jesuítas*. (Cf. MELLO, 1908, p. 157)

Após a expulsão dos Jesuítas do Brasil, a referida fazenda entrou em declínio, e o Pe. José Maurício assumiu o ensino de música no Conservatório da Fazenda de Santa Cruz, que nesse período passou a ser propriedade da Coroa portuguesa, e, posteriormente casa de campo do Príncipe Regente D. João. Durante o período de festas pela chegada do Príncipe Regente e da Corte em 1808, os alunos do Conservatório se apresentaram, sob a regência do Pe. José Maurício causando a admiração dos ouvintes. (Cf. MELLO, 1908, p. 157-158; Cf. AZEVEDO, 1956, p. 13)

Ainda segundo Mello, após a apreciação e admiração pela perfeição com que “a música vocal e instrumental era executada pelos negros dos dois sexos, que se haviam aperfeiçoado nesta arte, segundo o método introduzido muitos anos antes pelos antigos proprietários deste domínio”, D. João e sua Corte ficaram admirados com uma missa realizada na igreja de Santo Inácio de Loyola, em Santa Cruz. (MELLO, 1908, p. 158)

Sua majestade que gosta muito de música, querendo tirar partido desta circunstância, estabelece escolas de primeiras letras, de composição musical, de canto e de muitos instrumentos ahi em Santa Cruz, e consegue em pouco tempo formar entre seus escravos tocadores de instrumentos e cantores habilíssimos. (MELLO, 1908, p. 158)

Ainda segundo Azevedo, algumas composições foram encomendadas especificamente para os músicos de Santa Cruz a Marcos Portugal, compositor português renomado, que tinha chegado ao Brasil em 1811. “No catálogo de obras de Marcos Portugal, o famoso compositor que veio terminar seus dias no Rio de Janeiro, encontram-se óperas destinadas aos pretos de Santa Cruz, como *A Saloia Namorada*, de 1812”. (AZEVEDO, 1956, p. 13)

Mello destaca que, a partir da perfeita execução das peças do referido autor, pelos músicos, alguns foram nomeados músicos das Capelas Reais de Santa Cruz e de São Cristóvão, em que se destacaram como executantes e cantores. (Cf. MELLO, 1908, p. 158)

Apesar de vários autores mencionarem informações sobre o Conservatório de Santa Cruz, e, após várias discussões sobre a existência e prática de tal instituição de ensino musical perdurar por muitos anos, novas pesquisas como a do professor André Cardoso retomam esse tema, trazendo novas informações encontradas em pesquisa documental. Segundo Cardoso (2008), autores como Mello (1908), Cernicchiaro (1926), Paranhos (1940)¹³, afirmaram a existência do Conservatório de Santa Cruz e sua já mencionada produção, contudo Cardoso ressalta que outros musicólogos questionaram a veracidade de tais informações, entre os quais

¹³ Ulisses Paranhos, *História da Música* (v. I: Música Brasileira, São Paulo, Mangione, 1940).

Luiz Heitor (1931), Almeida (1942), Edmundo (1957)¹⁴, em virtude de tal assunto, não ter comprovações documentais. (CARDOSO, 2008, p. 117)

Segundo Cardoso (2008, p. 118), “as atividades musicais na fazenda de Santa Cruz sobe viveram à saída dos jesuítas. D. João, em sua primeira viagem à antiga Fazenda, deve ter ouvido algum tipo de conjunto musical. Provavelmente uma pequena banda, talvez um grupo misto não muito definido em sua formação”. O autor afirma que as condições da fazenda e do grupo musical eram precárias quando, em 1808, D. João realizou tal viagem à fazenda. Também discorda da afirmação de Adriano Balbi, no que diz respeito à produção de composições musicais, porém concordando com a informação que ali existia um conjunto musical composto por *negros dos dous sexos*. (CARDOSO, 2008, p. 120)

Tanto na Bahia quanto no Rio, a ação dos jesuítas deixou profunda marca não apenas pela conversão dos índios e dos escravos, mas também pela qualidade do ensino de música por eles organizado e realizado. Enquanto na Bahia as aulas de música no Colégio dos Jesuítas atendiam a população indígena convertida ao cristianismo, no Rio de Janeiro os escravos de ambos os sexos eram os beneficiários de semelhante programa de ensino que, já no âmbito do poder eclesiástico ou do poder público, mostrou resultados que satisfizeram a Corte portuguesa de então. Assim, o impacto causado pelo Conservatório de Santa Cruz pode ser avaliado a partir das encomendadas de músicas aos compositores Marcos e Simão Portugal, assim como as contratações de músicos para integrar as Capelas Reais de Santa Cruz e de São Cristóvão.

4.2 A CASA PIA DE ÓRFÃOS DE SÃO JOSÉ (CASA PIA E COLÉGIO DOS ÓRFÃOS DE SÃO JOAQUIM)

Na Bahia, a Casa Pia de Órfãos de São José foi uma instituição criada no final do século XVIII por iniciativa do Irmão Joaquim,¹⁵ para acolher crianças sem amparo familiar, proporcionar um ofício, além de oferecer o ensino de música. Tal ensino musical se iniciou de

¹⁴ Luiz Edmundo, *A Corte de d. João no Rio de Janeiro (1808-1821)*, Rio de Janeiro, Conquista, 1957.

¹⁵ O catarinense Joaquim Francisco do Livramento tornou-se muito conhecido na Bahia, pelo vulto de sua obra. Muito cedo havia entrado para a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito (1782). Em seguida, requereu admissão na Ordem 3ª de São Francisco e alcançou do provincial a faculdade de andar de hábito descoberto, isto é sem capuz [ou seja, um leigo e não religioso]. Passou a ser conhecido então como Irmão Joaquim. Estudioso, desde muito jovem, da doutrina cristã e franciscana, dedicou toda a sua vida a andar pelo Brasil, exercitando a caridade para com os necessitados, comportamento muito valorizado em sua época. (MATTA, 1996, p. 33)

forma complementar ao aprendizado de um ofício e das regras de convívio social que eram transmitidas para os aprendizes da instituição. Segundo Fontes, o Irmão Joaquim, catarinense leigo, era membro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito, assim como da Ordem 3ª de São Francisco.

Passando pela Bahia em 1796, comoveu-se com a situação de mendigos e vadios da cidade, especialmente crianças, e passou a trabalhar e pedir contribuição para a construção de um seminário¹, que abrigaria órfãos. Sua proposta encontrou forte apoio da população de Salvador, especialmente dos comerciantes. Em pouco tempo, [...] o orfanato estava criado, com sede própria e recebendo asilados. O Colégio de órfãos recebeu apoio devido à sua proposta: transformar menores vadios e desordeiros em cidadãos e trabalhadores necessários úteis. (MATTA, 1996, p. 13)

A acolhida foi tão boa que, segundo Matta “em apenas três anos, o Irmão Joaquim conseguiu ajuda de particulares, adesão de cidadãos influentes, autorização da Rainha D. Maria I e apoio do poder público” (MATTA, 1996, p. 34). Após conseguir a autorização da Rainha para recolhimento de donativos, percebeu como resultado o aumento de doações, o que possibilitou, no dia 16 de agosto de 1799, que o Irmão Joaquim comprasse e instalasse a Casa de Órfãos da Bahia “numa casa próxima à capela de São José do Ribamar, freguesia de Santo Antônio Além do Carmo”. (MATTA, 1996, p. 37)

O orfanato prosperou e, quatro anos mais tarde (16 de julho de 1803), recebeu um atestado do Cabido da Catedral Metropolitana que confirmava o zelo com que o Irmão Joaquim recebia as esmolas e administrava o orfanato, onde recolhia menores desamparados e, com a ajuda de um sacerdote, os instruía na doutrina cristã, fazendo-os aprender as primeiras letras com um professor pago. (MATTA, 1996, p. 34)

Matta também ressalta a importância do reconhecimento do trabalho desenvolvido pelo Irmão Joaquim por parte do Cabido da Catedral Metropolitana, o que provavelmente teria contribuído para o reconhecimento oficial, a autorização e aprovação do Príncipe Regente D. João, para o funcionamento da Casa,

E, mais ainda pediu ao governador que dispensasse cuidados ao orfanato (17 de outubro de 1803). Em decorrência o governador, D. Fernando José de Portugal, nomeou no ano seguinte, o Irmão Joaquim administrador da Capela de São José do Ribamar e das seis casas do seu patrimônio, vizinha à sede até então utilizada pelos órfãos. Quando o Irmão se transferiu para a Capela, levou consigo 40 meninos do orfanato. (MATTA, 1996, p. 40)

Depois de a Casa Pia ser reconhecida pela Coroa em 1803 e do Irmão Joaquim ser promovido a Diretor da mesma em 1807, ele requereu que a administração da instituição fosse transferida para o Arcebispado Soteropolitano. Segundo Matta, uma carta régia de dezembro de 1808 informa que a instituição “passou a se chamar Casa Pia de Órfãos de São José e a ter sua administração confiada à Ordem Religiosa do Arcebispado da Bahia” (MATTA, 1996, p. 41). Mesmo desconhecendo as motivações que levaram o Irmão Joaquim a tal requerimento a Casa Pia permaneceu sob a administração do poder eclesiástico por um período de dez anos, de 1808 até 1818.

Sempre de acordo com Matta (1996, p. 42), em 1811 já acontecia o ensino de música na Casa Pia de Órfãos de São José, juntamente com o ensino das primeiras letras e gramática latina. Porém o referido ensino foi suspenso durante o período em que a instituição passou por dificuldades econômicas levando à demissão do professor de música. (Cf. MATTA, 1996, p. 60)

Confirmando a presença do referido ensino de música, a edição fac-simile do *Almanach para a cidade da Bahia*, de 1812, ainda informa que o Reitor nomeado pela Diocese foi “o Padre Mestre Fr. Sebastião de S. Anna, Missionario Apostolico, e Religioso dos Menores Reformados de S. Antonio” (ALMANACH, 1812, p. 239) sendo o seu substituto o Pe. Francisco Gomes de Souza. O Almanach acrescenta que “O número de Meninos órfãos actualmente sustentados pela Casa he 24. Admittem-se também Porcionistas [sic] de que actualmente ha cinco, e estes pagão annualmente 120\$000 reis, sendo sustentados, e ensinados como os órfãos”. (ALMANACH, 1812, p. 239)

Posteriormente, em 1818 D. João VI revogou a carta régia de 1808, o que fez com que a Casa Pia passasse a ser administrada pelo governo da Província, o que contou com o apoio dos comerciantes de Salvador que já estavam interessados na existência e atuação da Casa Pia. Ainda segundo Matta, “O Colégio teria tido uma grande importância na formação dos novos trabalhadores e de um novo conceito de trabalho na cidade, o que torna clara sua importância para as classes dominantes da época e explica todo o interesse manifestado pelos governantes e poderosos sobre ele”. (MATTA, 1996, p. 175)

Ainda segundo Matta, “com exceção das aulas de desenho e música, a formação profissionalizante dos menores estava a cargo de mestres particulares em suas oficinas, que os treinavam sob o ‘pátrio poder da Casa’, pois a Casa continuava responsável legal pelos menores até sua maioridade”. (MATTA, 1996, p. 132-133)

No ano de 1819 foram organizados os primeiros estatutos da instituição, nesse período foi eleita a primeira Mesa Administrativa da Casa, na qual fazia parte deste grupo o Governador da Bahia, o Conde da Palma. Os referidos estatutos foram aprovados em 17 de fevereiro de 1821 e, em 1825, inaugurou-se a nova sede do orfanato no antigo prédio do noviciato dos Jesuítas, um prédio abandonado, mas suntuoso. A partir desta época o orfanato passou a se chamar Casa Pia e Colégio de Órfão de São Joaquim, em homenagem ao seu fundador. (Cf. MATTA, 1996, p. 44-45)

Sobre este período Matta afirma que

A partir de 1825, quando da mudança dos 28 menores de São José para São Joaquim, os dados relativos às crianças, seu ingresso, sua formação e destino, são detalhados e contínuos. Pode-se então examinar o papel da Casa Pia como formadora e fornecedora de mão-de-obra especializada. (MATTA, 1996, p. 48)

Assim, a Casa Pia passou a receber mais recursos do Estado a partir do ano de 1828, época em que foi organizado o seu segundo estatuto. Nesse sentido, o autor afirma que para o aumento dos recursos também poderia ser citada a administração de vários bens imóveis, “Foi assim que o orfanato passou a administrar os bens das religiosas de Santa Tereza (06 out. 1837) e os do Hospício de Jerusalém (10 set. 1831)” (MATTA, 1996, p. 51). Tal situação de benefícios concedidos por parte da então Corte Imperial, parece ser a causa da aclamação do Imperador Pedro I, no início do Estatuto de 1828, como “protetor da Casa Pia de órfãos de São Joaquim”. (MATTA, 1996, p. 50)

Em 1832, o orfanato passou por grande crise financeira, que foi reflexo da crise que atravessava o País e a Província. Em 1859 recebeu a visita de D. Pedro II, o que demonstrava o prestígio da instituição. Em 1863, os Estatutos foram alterados, sem alterar a relação da instituição com o Governo da Província. (Cf. MATTA, 1996, p. 54)

As aulas de música só se tornaram mais importantes a partir da década de 1870 quando foi criada uma banda de música. “A fundação das oficinas [de tipografia e sapataria] coincidiu com o crescimento da importância das aulas de música, e a formação de uma banda. Era o início de uma nova fase da Casa Pia, com oficinas para treinar os órfãos dentro do Colégio” (MATTA, 1996, p. 133). Essa banda se tornou bastante conceituada, o que conseqüentemente fazia com que ela fosse convidada para se apresentar em eventos importantes como no hipódromo da cidade de Salvador, ou no Recôncavo.

Acerca do ensino de música, Mello (1908) comenta que a Casa Pia e Collegio dos Órfãos de S. Joaquim foi uma escola que tanto formou célebres músicos executantes de instrumentos de sopro, quanto mestres de banda, bem como compositores de música militar. O autor se refere a esta casa como sendo o estabelecimento onde recebeu a sua formação musical, tornando-se, posteriormente, professor da instituição quando introduziu o ensino de violino e noções de canto. (Cf. MELLO, 1908, p. 293-294)

A Casa Pia dos Órfãos de São Joaquim foi uma instituição criada em âmbito leigo e que logo conquistou o reconhecimento e apoio da Coroa, o que a tornou uma instituição amparada pelo poder público. Posteriormente a administração dessa instituição passou por um período sob a gestão da igreja católica, o que a transferiu para o âmbito eclesiástico. Em seguida, a instituição voltou para a administração do Governo da Província, quando recebeu o apoio dos comerciantes de Salvador, retornando para o âmbito público. Considerando o reconhecido gosto pela música historicamente manifesto pelos monarcas da Casa de Bragança, esse ir e vir da administração de uma instituição que incluía o ensino de música entre o poder público e o eclesiástico, pode ter sido uma das motivações que, segundo discutiremos a seguir, levaram D. João a criar a Cadeira de Música na Bahia exclusivamente em âmbito público, desvinculada assim da Igreja e, como veremos, assim mantida até a sua extinção.

4.3 A CHEGADA DA CORTE PORTUGUESA EM 1808 E O AMBIENTE CULTURAL

Com a chegada do Príncipe Regente D. João e da Corte portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808, aconteceram mudanças no âmbito cultural como a organização da Capela Real e a criação do Jardim Botânico (1808), da Biblioteca Real (1810) (núcleo inicial da Biblioteca Nacional), da Academia Real de Artes (que deu origem a atual Escola Nacional de Belas Artes), a criação da Gazeta do Rio de Janeiro, o primeiro jornal editado na colônia, que possibilitou maior difusão de idéias (Cf. LINHARES, 1990, p. 105-107). Nesse período também foi incentivada a criação de teatros, academias literárias e artísticas, bem como a vinda de viajantes e cientistas que proporcionaram variadas trocas culturais.

Oriundo de uma família de admiradores de música, o Príncipe Regente fez relevantes empreendimentos no campo musical. Juntamente com a Corte, chegou ao Brasil uma banda

de música chamada Banda da Brigada Real. De acordo Almeida “o ambiente musical da Corte se transformava subitamente, e, na igreja, na ópera e nas casas senhoriais ouvia-se boa música, com interesse e agrado”. (ALMEIDA, 1942, p. 308)

Depois da chegada da Corte, por ordem de D. João foi iniciada a organização da Capela Real, utilizando a Capela da Sé, que em pleno funcionamento tinha como responsável, o Pe. José Maurício Nunes Garcia (Cf. AZEVEDO, 1956, p. 28). Em virtude de ser conhecedor de música, o Príncipe Regente passou a admirar as habilidades musicais de José Maurício, que foi nomeado para o cargo de inspetor da música da Real Capela. Assim, aulas de música e o ensino gratuito eram realizados pelo padre, que teria formado cantores e instrumentistas da Capela Real, e alguns compositores entre os quais, obtiveram destaque Francisco Manoel da Silva, Francisco da Luz e Cândido Ignacio da Silva. (Cf. MELLO, 1908, p. 164)

Monteiro (2011) ressalta a importância das mudanças ocorridas a partir da chegada da Corte portuguesa ao Brasil, porém chama a atenção para o fato de já existir uma vida musical profícua e ativa no Rio de Janeiro antes de 1808.

No Rio de Janeiro já existia uma vida musical significativa para aqueles tempos históricos, com compositores ativos e importantes, como Lobo de Mesquita, que saiu de Minas e foi para o Rio, morto em 1806; José Maurício Nunes Garcia, mestre-de-capela, compositor e organista que se tornou uma das maiores expressões da História da Música no Brasil, e Gabriel Fernandes da Trindade, violinista e compositor, um dos mais prolíficos instrumentistas da Colônia e do Brasil Reino. Além desses ilustres, tem-se ainda o vasto universo dos anônimos. (MONTEIRO, 2011, p.35)

A atividade musical se intensificou com a vinda do compositor Marcos Portugal¹⁶ para o Brasil em 1811, considerado o musicista lusitano de maior destaque em seu tempo, ganhou reconhecimento em vários países da Europa, onde haviam sido representadas muitas de suas óperas (Cf. ALMEIDA, 1942, p. 306). Lisboa nasceu em 1762, sendo admitido no Seminário da Sé Patriarcal de Lisboa em agosto de 1771, com nove anos de idade, onde estudou com João de Souza Carvalho. (Cf. MARQUES, 2012, p. 21-23)

¹⁶ Marcos António da Fonseca Portugal [Marco Portogallo] (Lisboa, 24 de Março de 1762 – Rio de Janeiro, 17 de Fevereiro de 1830), organista, maestro e prolífico compositor luso-brasileiro (mais de 70 obras dramáticas, incluindo cerca de 40 óperas, e mais de 140 obras religiosas), conheceu um sucesso internacional sem paralelo na história da música portuguesa, com centenas de representações na Europa. Em Portugal e no Brasil, no entanto, a sua fama de compositor alicerçou-se primordialmente no gênero sacro, com algumas das suas obras mantendo-se no repertório das igrejas e capelas até inícios do século XX. MARCOS PORTUGAL. Disponível em: <<http://www.marcosportugal.com/cms/biography/>>.

Em 1792, Marcos Portugal partiu para a Itália a fim de dar continuidade a seus estudos. O compositor teria viajado por todo o país se aperfeiçoando em sua arte, tarefa que foi possível em virtude da segurança econômica que conseguiu por estar a serviço da Coroa de Portugal, no período em que lá esteve. (MARQUES, 2012, p. 29)

Durante pouco menos do que 5 anos, Marco Portogallo, nome por que se tornou conhecido internacionalmente, continuou a viajar por Itália participando no dinâmico circuito operático, e estreando uma média de mais de três obras por ano. O seu sucesso foi enorme e, até hoje, sem paralelo na música portuguesa ou brasileira. Esta asserção é confirmada na obra seminal de Almeida de Carvalhaes, onde o percurso do compositor se encontra meticulosamente descrito e mapeado: em menos de 7 anos estreia pelo menos 21 óperas em Florença, Parma, Veneza, Milão, Nápoles, Ferrara, e Verona. Nos últimos anos do século XVIII e nos primeiros 19 anos do século XIX, o êxito italiano extravasa para o resto da Europa e Brasil, com réplicas em Viena, Paris, Londres, Dublin, São Petersburgo, Berlin, Dresden, Hamburgo, Hannover, Leipzig, Nuremberg, Corfu, Barcelona, Madrid, Rio de Janeiro, Lisboa, Porto..., para um total de apresentações que se conta pelos milhares. (MARQUES, 2012, p. 31)

Segundo Mello (1908, p. 164), Marcos Portugal chegou de Lisboa “trazendo consigo um bom número de vozes e instrumentos”, os quais teriam elevado o nível das “funções eclesiásticas [que] subiram a ponto das da patriarcal de Lisboa, que eram copiadas fielmente das de S. Pedro em Roma, no que era possível em um templo onde não pontificava o Papa rodeado do sacro-collegio” (MELLO, 1908, p. 164). Tal informação é esclarecida por Marques (2012) ao afirmar que Marcos Portugal chegou ao Brasil em junho de 1811, acompanhado de uma comitiva de mais quatro pessoas, que incluía a sua esposa Maria Joana. (Cf. MARQUES, 2012 p. 45). Ainda, segundo Marques, ao descrever o processo de formação do coro e da orquestra da Capela Real do Rio de Janeiro entre 1808 e 1821, devem ser consideradas quatro fases. (Cf. MARQUES, 2012, p. 54)

Entre 1808 e 1812: cantores e instrumentistas começaram a ser contratados ou instados a servirem a Corte no Brasil, chegando regularmente de Portugal (em especial a partir de 1809) para se juntarem aos músicos brasileiros que já pertenciam à Sé do Rio de Janeiro quando a Corte portuguesa chegou em Março de 1808;

Entre 1808 e 31 de Março de 1816: a contratação de novos músicos caiu drasticamente;

Entre 1 de Abril de 1816 e finais de 1817: Fortunato Mazziotti foi nomeado segundo mestre de capela, e um número significativo de *castrati* e instrumentistas juntou-se à Capela Real, Real Câmara e Reais Cavalariças;

Entre 1818 e 1821: muito poucos músicos foram contratados. Com um núcleo inicial de músicos treinados por José Maurício, o coro e a orquestra foram sendo aumentados até aos 26 cantores, 10 instrumentistas e 3 organistas em finais de 1812. (MARQUES, 2012, p. 54)

É importante salientar, que com a chegada de Marcos Portugal ao Brasil, trazendo sua experiência artística e reconhecimento internacional, houve comprovadamente a elevação do nível musical no ambiente da Corte, financiado por D. João VI. Muitas foram as obras compostas por Marcos Portugal desde a sua chegada ao Brasil até a sua morte, cerca de uma centena, entre as quais, encomendas solicitadas e outras dedicadas a Sua Alteza Real, D. João VI. A maioria das obras é de estilo religioso, muitas de reconhecido destaque, compostas especialmente para serem estreadas em cerimônias de grande importância social e política, tendo além da Família Real, personalidades brasileiras e portuguesas como espectadores. (Cf. MARQUES, 2012, p. 64) Sobre a relação entre Marcos Portugal e D. João VI é possível afirmar que,

A relação profissional e pessoal entre D. João VI e Marcos Portugal influenciou fortemente a carreira do compositor, possibilitando-lhe escrever para algumas das principais instituições musicais da Europa e das Américas, e nessa conjuntura dinâmica, terá mesmo condicionado o desenvolvimento de um determinado estilo através de um processo de intercâmbio e influência mútua. (MARQUES, 2012, p. 63)

Assim, a atividade composicional de Marcos Portugal foi constante e profícua no Brasil, declinando a partir de 1821, ano em que D. João VI retornou para Portugal. Ele continuou compondo obras religiosas sem a pressão profissional de anos anteriores. Sempre segundo Marques (2012, p. 73), o destacado compositor português faleceu no Brasil em 17 de fevereiro de 1830.

Outros compositores participaram das atividades musicais da Corte no Rio de Janeiro como o baiano Damião Barbosa de Araújo¹⁷, e o austríaco Sigismund Neukomm¹⁸.

A circulação de músicos estrangeiros no Rio de Janeiro joanino foi importante para o estabelecimento de uma prática de corte, para sustentar a

¹⁷ Damião Barbosa de Araújo (1778-1856) viajou na mesma embarcação que D. João foi da Bahia para o Rio de Janeiro. Além de ter acompanhado o monarca, conseguiu cargo de músico na corte na qual permaneceu por mais de uma década. (Cf. SOTUYO BLANCO, 2007, p. 31 *et passim*)

¹⁸ Sigismund Ritter von Neukomm nasceu em Salzburg em 1778, foi aluno de Michael e Joseph Haydn em sua cidade natal e em Viena, respectivamente, foi considerado pelo último seu aluno predileto. Estabelecendo-se em Paris, em 1810 sucedeu a Dussek no cargo de pianista residente do Príncipe Talleyrand, ministro dos negócios estrangeiros da restaurada monarquia francesa. Largamente conhecido em sua época, Neukomm viajou incessantemente até seus últimos anos de vida, mantendo amizade com importantes personalidades do período. Quando em 1816 o Duque de Luxemburgo dirigiu-se ao Rio de Janeiro para reatar as relações diplomáticas entre os reinos da França e Portugal Neukomm acompanhou a comitiva como convidado, mas acabou permanecendo no Brasil até 1821. (MEYER, 2000)

demanda de música e, sobretudo, ajudar a construir um novo gosto, baseado em práticas cortesãs. A vinda dos cantores castrados, o serviço prestado por Marcos Portugal e em seguida a vinda de Neukomm foram acontecimentos importantes que transformaram a idéia da criação e da recepção musical. (MONTEIRO, 2011, p. 36)

Em âmbito secular, foi inaugurado 1813, o Real Teatro de São João com o intuito de promover espetáculos para a Corte. Nele se realizavam apresentações musicais, óperas e espetáculos dramáticos. Segundo Gouvea, a construção do referido teatro foi autorizada no ano de 1811,

Seu traçado, em estilo neoclássico, apresentava partido semelhante ao do Teatro de São Carlos de Lisboa, e é atribuído ao engenheiro e marechal-de-campo João Manoel da Silva. A inauguração contou com a presença da família real e deu-se em 12 de outubro de 1813 com um espetáculo intitulado O juramento dos Numes, texto de Gastão Fausto da Câmara e música de Marcos Portugal. (GOUVEA, 2011, p. 1)

De acordo com Monteiro (2011), “durante todo o período joanino, houve no Rio de Janeiro uma intensa atividade musical, distribuída basicamente em dois setores, o da Corte, onde a qualidade era imprescindível, e o de fora da Corte, em que a funcionalidade era festiva e mítica”. (MONTEIRO, 2011, p. 34)

Após o reinado de D. João VI a vida musical do Rio de Janeiro entrou em declínio. No período do Império de D. Pedro I até a Regência, em meio a insatisfações políticas e populares foram diminuídos consideravelmente os investimentos no setor musical.

As agitações constantes, [...] e a desorientação e tumulto do período regencial, quando os espíritos se volviam a problemas iminentes da segurança e unidade do império, criaram um desses períodos de inquietação, pouco propícios à arte, sobretudo a música, cujo caráter social é evidente e claro. (ALMEIDA, 1942, p. 336)

Nesse período se destacou Francisco Manoel da Silva que nasceu no Rio de Janeiro em 1795. Discípulo do Pe. José Maurício Nunes Garcia, também tomou aulas com o austríaco Sigismund Neukomm, com quem teria estudado contraponto e composição. Segundo Mariz, parece ter sido hábil executante de violino, violoncelo, órgão e de piano, integrando a Capela Real entre 1815 e 1821 (Cf. MARIZ, 1994, p. 69). Em 1838 era diretor da sessão de música do Colégio Pedro II, onde organizou um compêndio de música contendo regras de escrita

musical (Cf. MELLO, 1908, p. 228). Assim, Francisco Manoel da Silva¹⁹ compositor do atual hino nacional brasileiro, não alcançou destaque nesse campo, contudo conseguiu realizar importantes feitos no âmbito dos empreendimentos musicais, além de conseguir reconhecimento do Imperador, quando em vida. (Cf. ALMEIDA, 1942, p. 338)

4.4 A CADEIRA DE MÚSICA CRIADA POR D. JOÃO VI

Segundo Querino, o Conde dos Arcos recorreu a D. João VI solicitando que fosse criada na Bahia uma cadeira pública de música, o que se concretizou por meio de uma carta régia do monarca. (Cf. QUERINO, 1911, p. 158-159)

Hei por bem criar nessa cidade uma cadeira de musica, com o ordenado de 400\$000, pagos pelo rendimento do subsidio litterario.
E attendendo á intelligencia e mais partes que concorrem na pessoa de José Joaquim de Souza Negrão, hei, outrossim, por bem, fazer-lhe mercê de o nomear para professor da referida cadeira. O que me pareceu participar-vos para que assim o tenhaes entendido e façaes executar. Escripita no Palacio da Real Fazenda de Santa Cruz, em 3 de março de 1818. Rei – Para o Conde da Palma. (QUERINO, 1911, p. 158-159)

De acordo com Querino, o primeiro professor a ocupar a Cadeira de Música foi José Joaquim de Souza Negrão, de 1818 a 1832 quando veio a falecer. Após a sua morte foi aberto um concurso com o objetivo de selecionar novo professor, tendo como candidatos João Honorato Francisco Régis, José dos Santos Barreto, Capistrano Leite e Domingos da Rocha Mussurunga, sendo este último quem foi o selecionado para o cargo.²⁰ (Cf. QUERINO, 1911, p. 159)

¹⁹ Em 1841, foi nomeado mestre compositor da Imperial Câmara; em 1842, substituiu Simão Portugal, como mestre da Capela; em 1846, recebeu a vena de Cavaleiro da Ordem da rosa; foi promovido a oficial, pelo reconhecimento a seus serviços prestados a arte musical em 1857. (ALMEIDA, 1942, p. 340)

²⁰ Domingos da Rocha Mussurunga foi um idealista. Artista, compositor, latinista, poeta e professor, nasceu em Salvador, em 1807, e faleceu na mesma cidade, no ano de 1856. Chamava-se Domingos da Rocha Vianna, mas, como tomou parte na luta da Independência, sendo ferido junto ao engenho de Mussurunga, como recordação histórica, substituiu o nome de Vianna. Desde cedo exerceu a profissão de professor. Tomou posse da cadeira de música no ano de 1833, após passar por exame teórico. (QUERINO, 1911, p. 174-175).

4.5 O IMPERIAL CONSERVATÓRIO DO RIO DE JANEIRO

Em 1833 Francisco Manoel da Silva organizou no Rio de Janeiro a Sociedade Beneficente Musical, que até a sua extinção judicial em 1890, tinha por fim, elevar a cultura musical e beneficiar as famílias dos sócios quando viessem a falecer. Em 1834, a junta administrativa da instituição concedeu o título de diretor ao referido músico. Assim, foi solicitado à Câmara um auxílio por meio de loterias anuais para sanar as necessidades oriundas do funcionamento de tal instituição e alcançar os seus objetivos, entre os quais, fundar um conservatório de música. (Cf. ALMEIDA, 1942, p. 339-442). Para alcançar seus objetivos, segundo Janaína Silva (2007) a proposta do pedido de loteria foi assinada por músicos que tinham reconhecida representatividade naquela época, entre os quais destaca Fortunato Mazziotti²¹ (músico e compositor que integrou a Capela Real), Francisco Manoel da Silva, José Joaquim dos Reis (violinista e professor que atuou na Capela Imperial), João Bartolomeu Klier (músico e comerciante, dono de uma grande loja de música), Manoel Alves Carneiro (violista que também integrou a Capela Imperial em 1823), Francisco da Motta (instrumentista da Capela Imperial a partir de 1822) e o Pe. Firmino Rodrigues da Silva (cantor que atuou na Capela Real de 1809 até 1843). (Cf. JANAÍNA SILVA, 2007, p. 38-49)

Apesar da subvenção pleiteada pela Sociedade Beneficente Musical em 1841, ter sido aprovada em 27 de novembro do mesmo ano, autorizando a extração de duas loterias anuais durante oito anos, a primeira quantia só foi recebida, em setembro 1847, o que fez com que a instalação do Conservatório de Música ficasse paralisada até então. (Cf. JANAÍNA SILVA, 2007, p. 82-83; AUGUSTO, 2010, p. 69-70)

Após obter a subvenção, a Sociedade Beneficente ficou responsável por criar um conservatório com a finalidade de formar músicos, organizar os estatutos da instituição, contratar os professores, estabelecer o currículo a ser cumprido, administrar as finanças da instituição, bem como todos os assuntos relativos ao mesmo. (Cf. ALMEIDA, 1942, p. 343)

Ainda segundo Almeida, em 1847 foi criada uma Comissão Administrativa pela Câmara para dirigir o Conservatório, integrada “por Francisco Manoel da Silva, presidente; Pe. Manoel Alves Carneiro, tesoureiro; e Francisco da Motta, secretário” (ALMEIDA, 1942,

²¹ Segundo Janaina Giroto da Silva, teria sido a primeira personalidade a assinar a referida proposta. De acordo com a autora, “relacionando a idade e a experiência do compositor não é de se estranhar que este dispusesse de prestígio suficiente para dividir com Francisco Manoel a responsabilidade pela criação da instituição”. (JANAÍNA SILVA, 2007, p. 40)

p. 343). Naquele período o Conservatório já gozava de um desenvolvimento animador, embora, ainda lhe faltasse uma sede. Tal sede foi obtida, e a sessão solene de inauguração aconteceu em 13 de agosto de 1848, quando o Conservatório foi instalado no andar térreo, do edifício do Museu Nacional, no Campo da Aclamação. (Cf. AUGUSTO, 2010, p. 70)

De acordo com o “plano aprovado pelo governo o estabelecimento contaria com seis professores, lecionando as seguintes matérias: 1) Princípios de Música; 2) Canto; 3) Instrumentos de corda; 4) Instrumentos de sopro; 5) Contraponto; 6) Princípios de música e canto para moças” (AZEVEDO, 1956, p. 54). Tais cadeiras seriam criadas de acordo com o recebimento das duas subvenções anuais, mas em virtude de não recebê-las como acordado, só a primeira cadeira, a de Princípios de Música para o sexo masculino, começou a funcionar nesse ano, tendo como lente Francisco da Luz Pinto, ex-aluno de Francisco Manoel da Silva. As aulas eram ministradas diariamente, das 12 às 14 horas. (Cf. AZEVEDO, 1956, p. 54)

Em 1852, Francisco Manoel da Silva dirigia-se ao Governo para reclamar o atraso das subvenções, conseguindo uma quantia que possibilitou dar início ao funcionamento da cadeira de Princípios de música e canto para moças, funcionando no Colégio de Santa Tereza, da Sociedade Amante da Instrução, a partir de 10 de novembro de 1853. As aulas eram ministradas três vezes por semana, das 15 às 18 horas, por Francisco Manoel da Silva. Conforme o autor, o ensino das moças deveria ser realizado em locais diferentes dos rapazes e em locais públicos, para proteger as alunas dos “perigos da educação”. (Cf. AZEVEDO, 1956, p. 55)

Ainda segundo Azevedo, em 1855 o governo decidiu administrar o Conservatório de Música e aumentar o número de cadeiras, em virtude dos percalços encontrados pela instituição em virtude da falta de recursos. Assim, abriu concursos e criou um pensionato na Europa, para os alunos que obtivessem destaque. “Nesse período o conservatório passava a ser a 5ª Seção da Academia de Bellas Artes, tendo Francisco Manuel da Silva como diretor”. (AZEVEDO, 1956, p. 55)

FIM DO CONSERVATORIO.

Art. 1º O Conservatorio tem por fim o ensino da musica vocal e instrumental, e sua propagação e aperfeiçoamento no Imperio.

Art. 2º O ensino da musica é gratuito, e será facultado a ambos os sexos, sem distincção de nacionalidade. (PROJECTO DE ESTATUTOS, 1855, p.1)

De acordo com Augusto, em 1855 o processo que levou à anexação do Conservatório de Música à Escola de Belas Artes estava inserido numa conjuntura, que através de uma

reforma na instrução pública “refletia o processo civilizatório capitaneado pelo Imperador, ao adotar para instrução pública modelos que, observados à distância, escriturassem a possibilidade da participação do Brasil no grande conjunto das nações civilizadas”. (AUGUSTO, 2010, p. 74)

A anexação do Conservatório era uma das várias facetas que marcaram a reformulação da Academia de Belas-Artes, empreendida dentro da Reforma Pedreira. Esta reforma, comandada pelo ministro Luiz Pedreira do Couto Ferraz (1818-1886), tinha como objetivo reformular a instrução pública, dotando as instituições de ensino, incluindo os cursos superiores e as academias, de estatutos e regras internas meticulosas. (AUGUSTO, 2010, p. 74)

Nesse período, o número de cadeiras e o corpo docente foram ampliados. Assim, em 1855 o Conservatório dispunha do seguinte corpo docente,

Francisco Manoel da Silva (Rudimentos de música, solfejo e noções gerais de canto para o sexo feminino), Dionísio Veja (Rudimentos de música, solfejo e noções gerais de canto para o sexo masculino), Joaquim Giannini (Regras de acompanhar e órgão), João Scaramelli (Flauta e outros instrumentos de sopro), Demétrio Rivera (Violino e Viola), José Martini (Violoncelo e Contrabaixo). [...] E era prevista no futuro a instalação da de composição. (AZEVEDO, 1956, p. 55)

Ainda segundo Azevedo, a Cadeira de Canto Superior para alunos de ambos os sexos ficou sem preenchimento. Dois anos após a reforma de 1855, Henrique Alves de Mesquita, o primeiro aluno formado no Conservatório com destaque foi enviado para a Europa com a finalidade de se aprimorar. Assim, Francisco Manoel da Silva valendo-se do desenvolvimento do trabalho realizado no Conservatório solicitou junto ao Governo a construção de um prédio para o Conservatório, “onde houvesse um salão de concertos capaz de abrigar o crescente movimento musical da capital do Império, tornando-o independente dos teatros, impróprios sempre ocupados e onerosos”. (AZEVEDO, 1956, p. 56)

O *Projecto de Estatutos do Conservatório de Música*, organizado para cumprimento do art. 15 do Decreto n. 1542 de 23 de Janeiro de 1855, e mandado por em execução provisoriamente pelo aviso de 16 de julho de 1878, se encontra nos Anexos desse trabalho. Tal documento dispõe dos seguintes itens,

Título I - Do Conservatório e sua organização (Fim do Conservatório, Organização do Conservatório); [...]

Título II - Da Direção e administração do Conservatório (Do Diretor, Do Secretário, Do Tesoureiro, Do Arquivista, Do Contínuo); [...]

Título III - Do ensino (Das Matérias do Ensino, Da Junta dos Professores, Do Inspetor do Ensino, Dos Professores, Dos Repetidores, Da admissão dos Alunos, Dos Exames, Dos Concursos, Dos Prêmios, Do Regimen e Polícia das aulas e dos alunos, Das Penas) [...]

Título IV - Das licenças e substituições dos empregados. [...]

Título V - Disposições gerais [...]

(PROJECTO DE ESTATUTOS DO CONSERVATORIO DE MUSICA, 1878, p. 1-19)

A partir dos estatutos pode-se entender qual o fim da instituição, a estrutura administrativa, pedagógica e aspectos que informam como deveria acontecer o seu funcionamento.

O Conservatório de Música idealizado por Francisco Manoel da Silva foi uma das primeiras instituições de ensino oficial de música em âmbito leigo do Brasil, junto com a Academia de Música da Bahia, como veremos a seguir. Fruto da iniciativa de um grupo de músicos notáveis da época, através da Sociedade Beneficente Musical, o Conservatório de Música conseguiu elevar o nível musical ao formar músicos, promover concertos e enviar alunos para estudar na Europa. Após passar pela administração de particulares, a administração da instituição passou para o Estado, o qual pretendia realizar mudanças na sociedade brasileira da época através de reformas nas instituições de instrução e inserir o Brasil no âmbito das nações europeias de destaque, entre as quais França e Itália. Os aspectos relativos ao Conservatório de Música do Rio de Janeiro são importantes, em virtude de ser o modelo institucional provavelmente seguido pelo Conservatório de Música da Bahia, fundado na última década do século XIX.

4.6 A ACADEMIA DE MÚSICA E A PROPOSTA DE CONSERVATÓRIO POR MUSSURUNGA

Pouco se sabe com relação à Academia de Música que teria funcionado em Salvador na primeira metade do século XIX. Segundo Querino “Por volta de 1830 a 1836, já existia em Salvador, à Rua do Bispo, distrito da Sé, uma sociedade denominada Academia de Música, da qual era professor, Domingos da Rocha Mussurunga, e constituída dos melhores elementos da época, a qual se esmerava na propagação da divina arte”. (QUERINO, 1911, p. 161)

Ainda segundo Querino, aconteceu um concerto por parte dos professores e outros músicos no dia de instalação da Academia, que tinha como participantes músicos e amadores

como “Dr. Francisco Antonio de Araujo, exímio flautista; o filosofo João da Veiga Murici, Damião Barbosa, João Honorato Francisco Regis, Ambrosio Ronzi, José Pereira Rebouças, Manoel Maria Rebouças e Caetano Dentice.” (QUERINO, 1911, p. 161)

Ainda que se tenha notícia do funcionamento da Academia de Música, durante a década de 1830 em Salvador, até o presente momento, a documentação mais antiga relativa a um conservatório de música de caráter público na Bahia é, segundo Querino, a “Memória sobre a criação de um Conservatorio de Musica na Bahia” na qual Mussurunga propunha a criação de uma instituição que atendesse os anseios da sociedade soteropolitana de sua época. Esta proposta foi submetida à Assembléia Provincial a qual teria aprovado e louvado a sua iniciativa, mas não conseguiu a efetivação do seu plano, sob a alegação de má situação dos cofres públicos. Assim, o autor enviou uma carta ao então Presidente da Província Exmo. Sr. Desembargador Francisco Gonçalves Martins, no dia 28 de março de 1849²², com a finalidade da consolidação da mesma (QUERINO, 1911, p. 178), porém sem sucesso. Abaixo a transcrição do texto da proposta de Mussurunga publicada por Querino.²³

Memoria sobre a criação de um Conservatorio de Musica na Capital da Bahia, offerecida ao Illustre Conselho de Instrucção Publica, para levar ao conhecimento da Assembléa Legislativa da provincia, por Domingos da Rocha Mussurunga, professor de musica no Lyceu da mesma cidade.

A Assembléa Provincial da Bahia decreta: Art. I.º Crear-se-á, nesta capital, um Conservatorio de Musica, com o titulo de Conservatorio de Musica da Bahia, onde ensinar-se-ão todos os generos de musica, vocal, instrumental, mimica e contraponto.

Art. 2.º O instrumental será dividido em tres classes: a de tecla, a de sopro e a de corda.

Art. 3.º A classe de tecla será ensinada por dous professores, dos quaes um ensinará piano e canto profano; o outro ensinará órgão e canto eclesiastico.

Art. 4.º A classe de sopro será dividida em tres generos; o de embocadura, o de palheta e o de bocal; cada um destes generos será ensinado por um differente mestre.

Art. 5.º A classe de corda será dividida em tres ordens: a aguda, a media e a grave, havendo um diferente mestre para cada uma destas ordens.

Art. 6.º Haverá tambem um professor de musica que ensinará conjunctamente declamação, e em um dia de cada semana fará sabbatina com os discipulos no Theatro Publico.

Art. 7.º Além das nove cadeiras acima mencionadas, haverá tambem uma de musica e outra de contraponto e composição.

Art. 8.º Dos professores destas cadeiras compor-se-á a Congregação, que organizará seu Regimento Interno sob approvação prévia do Governo interinamente e da Assembléa Provincial definitivamente.

²² Perrone e Cruz, (1997, p. 5) datam esta carta em 1846, possivelmente devido a um erro tipográfico.

²³ O texto parece ter sido fiel – fora alguns detalhes menores – ao texto do documento original localizado no Arquivo do Instituto Geográfico Histórico da Bahia (IGHB) sob a cota Cx 1. Dc. 15.

Art. 9.º O Conservatorio terá um Directorio composto do director, vice-director, secretario e dous lentes consultivos.

Art. 10.º Toda a economia interna pertence exclusivamente ao director; a revisão e adopção de compendios e methodos, e bem assim tudo quanto disser respeito á parte instructiva, ao director; actor, approvações, conferencias de titulos e toda mais parte deliberara, á Congregação.

Art. 11.º O director, vice-director e secretario serão da nomeação do Governo, os lentes consultivos sahirão por votação triennial da Congregação.

Art. 12.º Os provimentos das Cadeiras serão feitos conforme a lei de 15 de outubro de 1827, podendo o Governo admittir tambem qualquer habil estrangeiro, que a ellas se proponha, precedendo acto de engajamento por oito annos, que se poderão renovar a simples requerimento de parte, e para estes não haverá jubilação, salvo naturalisando-se cidadão brasileiro.

Art. 13.º Somente das classes dos lentes cidadãos brasileiros, o Governo nomeará o director, vice-director e secretario, vencendo o director uma gratificação igual á metade de seu respectivo ordenado, e o secretario igual a 1/3 tambem de seu ordenado.

Art. 14.º Haverá no Conservatorio quatro substitutos nomeados da mesma fórma que os lentes proprietarios, vencendo um ordenado igual á metade do destes, sendo um para a classe de tecla, um para a de sopro, outro para a de corda, e outro para a de musica e contraponto.

Art. 15.º Os substitutos, além das vezes que substituirem os proprietarios, terão a obrigação de fazer todos os dias de aula, duas horas de exercicio com os principiantes de suas respectivas classes.

Art. 16.º Duração por espaço de quatro horas inalteraveis as lições de todas as cadeiras; menos as de musica, contraponto e composição, que durarão duas horas.

Art. 17.º Cada um professor proprietario vencerá o ordenado annual de um conto e duzentos mil réis.

Art. 18.º O curso completo do Conservatorio será de oito annos; para elle se não admittirão alumnos maiores de dez annos; e aquelle que preencher o curso com aproveitamento, boa conducta e approvação *nemine discrepante* obterá da Congregação a carta de mestre.

Art. 19.º As matriculas do Conservatorio serão de 20\$000 cada anno, pagos á Caixa Provincial.

Art. 20.º Antes de serem os alumnos admittidos á matricula serão examinados de grammatica e lingua portugueza; para seguirem do terceiro ao quarto anno apresentarão attestado de saberem a francesa; do quarto para o quinto, o da lingua italiana; do sexto para o setimo certidão de exame de arithmetica e algebra.

Art. 21.º O Curso do Conservatorio será dividido pela maneira seguinte:

1º anno. Elementos de musica e solfejos até a 2ª parte dos de Italia.

2º anno. Continuação dos solfejos e elementos do instrumento a que cada um se queira dedicar.

3º anno. Solfejos até a quarta parte de Italia e continuação do instrumento.

4º anno. Continuação do instrumento e methodo de canto, os que quizerem ser cantores, e escalas de piano.

5º anno. Continuação do instrumento, exercicios de canto e Methodo de piano.

6º anno. Continuação do instrumento, exercicio de canto, methodo de piano, mimica e declamação para os cantores e regras de harmonia, acompanhamento.

7º anno. Continuação do instrumento, exercicio de canto, methodo de piano, mimica e declamação para os cantores, regras de harmonia, acompanhante e contraponto.

8º anno. Continuação do instrumento, exercicio de canto, methodo de piano, mimica e declamação para os cantores, baixo cifrado e contraponto e theoria das partituras.

Art. 22. Os professores d'arte ora existentes, que queiram matricular-se para obterem carta, serão admittidos, fazendo logo exame daquelles annos que requererem.

Art. 23. Installado o Conservatorio, nenhum artista estranho desta capital poderá exercer a arte sem que previamente seja examinado perante a Directoria e obtenha, em virtude de exame, lincença da congregação.

Art. 24. Será igualmente permittido a qualquer artista nacional ou estrangeiro o gozar do indulto do art. 22, precedendo prévia licença do Governo da Provincia e tendo pago as matriculas de todos os annos, de cujas materias quizer fazer exame.

Art. 25. O Conservatorio terá também um archivista, com o ordenado de 500\$, e dous amanuenses com 300\$, um porteiro com 500\$ e dous continuos com 300\$ cada um.

Art. 26. As aulas do Conservatorio serão para os ambos os sexos, sendo as meninas acompanhadas por seus respectivos paes, irmãos ou pessoas de sua familia.

Art. 27. O Presidente da Provincia lançará mão de qualquer dos proprios nacionaes para estabelecimento do Conservatorio, e pelos cofres da Provincia fará todas as despesas necessarias com os precisos utensilios para este estabelecimento.

Art. 28. Ficam revogadas todas as leis em contrario.

Tendo participado das atividades da Academia de Música e sendo, desde 1833, titular da Cadeira de Música instituída por D. João VI em 1818, nessa proposta Mussurunga apresentou os aspectos necessários para a criação de um conservatório de música amparado no Governo da Província, incluindo as suas estruturas administrativa, acadêmica e pedagógico-musical, assim como o grau de ingerência do Governo nas suas atividades e nas finanças da instituição. Embora chame à atenção a alegação de má situação dos cofres públicos²⁴, talvez o motivo não declarado pelo Governo para não levar adiante a proposta de Mussurunga (pioneira para a sua época, pela tentativa de institucionalizar o ensino da prática musical em âmbito oficial) esteja baseado nos seus artigos 22 a 24 nos quais se pretende atribuir as funções de controle da atividade musical profissional, o que pode ser visto como uma tentativa de substituição da Irmandade de Santa Cecília no exercício dessas funções, o

²⁴ Até a segunda década do século XIX, a Bahia viveu um período de prosperidade econômica. Especialmente os grandes comerciantes e proprietários, ligados à exportação lucraram muito nesse período. Por outro lado, entre 1751 e 1830 os salários diminuíram continuamente, e o desemprego cresceu sem parar. (MATTA, 1996, p.23)

que muito provavelmente levaria a um conflito não só com a referida Irmandade, mas também, eventualmente, com o poder eclesiástico.

De acordo com Mello, em certo tempo na Bahia a “Irmandade de Santa Cecília, na falta de um Conservatório era quem conferia o diploma de mestre e compositor, aos artistas e só era permitido lecionar quem tivesse diploma”. (MELLO, 1908, p. 293)

4.7 O LYCEU PROVINCIAL

Outra instituição que abrigou o ensino de música na primeira metade do século XIX foi o Liceu Provincial, criado através da Lei n. 33, de 9 de março de 1836 com a finalidade de “reunir as aulas maiores espalhadas pela província em um só estabelecimento, para tanto foi criada uma estrutura composta por 13 Cadeiras” (SANTOS, 2008, p. 2). Entre estas Cadeiras se encontrava a já mencionada Cadeira de Música criada por D. João VI, a qual tinha nessa época Domingos da Rocha Mussurunga como professor, que continuou ensinando até o ano de sua morte em 1856. Assim as treze Cadeiras e seus respectivos catedráticos eram:

Geometria e Trigonometria eram ensinadas pelo sacerdote, cônego José Cardoso Pereira de Melo; Gramática Filosófica ficou a cargo do padre Antônio Joaquim das Mercês; João Quirino Gomes ficou responsável pelas aulas de Filosofia Racional e Moral; Geografia e História ficaram com Inácio Aprígio da Fonseca Galvão; O Vigário da Freguesia de Santana, Joaquim Cajueiro de Campus com as aulas de Latim; O assessor de Correia Picanço no Colégio Médico-Cirúrgico Manoel José Estrela ministrava aulas de Inglês; O poeta José Estanislau Vieira ministrava aulas de Grego; O francês de origem Augusto Rondon, professor de francês; José Antônio Galvão ministrava aulas de Aritmética e Álgebra; Manoel Pedro Moreira de Vasconcelos lecionando Eloquência e Poesia; Comércio e Contabilidade ficou a cargo de Antonio Gomes de Amorim; José Rodrigues Nunes ficou responsável pela cadeira de Desenho e Pintura e a Cadeira de Música sob a responsabilidade de Domingos da Rocha Mussurunga. (NUNES, 2003, *apud* SANTOS, 2008)

A Cadeira de Música, então, ficou inserida num âmbito institucional não exclusivamente musical, o que levanta a hipótese de que talvez esta tenha sido a motivação para Mussurunga, anos mais tarde, elaborar a proposta de um Conservatório com uma estrutura pedagógico-musical e administrativa adequada aos seus objetivos e amparada pelo poder público, segundo foi referido anteriormente.

4.8 A SOCIEDADE DE BELLAS ARTES

Com a morte de Mussurunga em 1856, a administração da Cadeira de Música foi entregue à Sociedade de Bellas Artes. Ainda não se sabe qual o motivo levou ao Governo da Província a entregar a administração da Cadeira de Música à Sociedade de Bellas Artes. A Sociedade de Bellas Artes foi uma iniciativa do “Dr. Antônio José Alves que reunia no solar da residência do Conselheiro Jonathas Abbott ‘um grupo de bem intencionados homens de letras e ahi fundaram a Sociedade de Bellas Artes, com o objetivo de despertar o gosto pelas manifestações liberaes”” (QUERINO, 1909). A nova direção da Cadeira de Música foi autorizada a “dar-lhe novo método de ensino e organização” o que seria feito com apoio do Governo, de acordo com a Lei n. 607, de 19 de dezembro de 1856 (QUERINO, 1911, p.160). A partir da nova situação institucional a Cadeira de Música foi desdobrada em duas, e os professores nomeados foram João Amado Coutinho Barata²⁵ para a de Canto e Harmonia e Giuseppe Baccigaluppi²⁶ para a de violino.

De acordo com Querino (1911, p. 160), a Cadeira de Música, posteriormente, foi ocupada por Juvêncio Alves (professor de música da cidade de Santo Amaro e removido daquela cidade para adjunto da Cadeira em Salvador em virtude da reforma da Instrução Pública estabelecida no Regulamento Orgânico de 1862), sendo substituído, após a sua morte, por seu filho Pedro Alves da Silva, que havia chegado da Alemanha onde realizou estudos e nos quais se destacou. Após falecer Alves da Silva, a Cadeira foi ocupada durante algum tempo pelo professor italiano Francisco Santinni.

Assim sendo, sempre segundo Querino, o governo, com posterioridade a Santinni, suprimiu a cadeira que só foi restaurada no advento da República pelo Governo Provisório, nomeando Ludgero José de Souza para regê-la. Em 1904, o referido professor foi posto em disponibilidade por força do regulamento daquele ano. (Cf. QUERINO, 1911, p. 160-161)

²⁵ Nasceu na cidade de Nazaré, a 27 de setembro de 1830 e faleceu, nesta capital, a 9 de novembro de 1886. Estudou piano no Conservatório de Milão por três anos, depois voltou à Bahia e organizou concertos de piano. (Cf. QUERINO, 1911, p. 195)

²⁶ Italiano que chegou no meado do século XIX em uma companhia lírica ao Brasil, se fixando como professor de violino e músico executante de orquestra. (Cf. QUERINO, 1909, p. 13)

4.9 O LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DA BAHIA

A Sociedade de Artes e Ofícios da Bahia, conhecida popularmente como Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, fundada no ano de 1872, era outra instituição onde se oferecia o ensino de música no século XIX. Leal informa que,

O Liceu da Bahia, o segundo do Brasil foi criado como instituição beneficente e educacional, destinada a atender necessidades, profissionais e de sobrevivência, de artistas e operários, que experimentavam dificuldades num período em que as relações escravistas de produção se deterioravam, e a maioria produtiva da cidade era constituída de trabalhadores livres. (LEAL, 1996, p.29)

O Liceu era uma instituição onde estavam presentes artistas e operários, em que o ensino de artes era uma das atividades mais importantes; era “a academia em que as artes eram profissionalmente estudadas” e que contava com o apoio do Governo da Província (LEAL, 1996, p. 122). Esta instituição não só ensinava artes e ofícios para a classe trabalhadora, mas também tinha o objetivo de fornecer assistência aos seus sócios e seus filhos.

O Liceu de Artes e Ofícios, de iniciativa particular, foi criado com o objetivo de oferecer ensino teórico e prático às classes populares, gerando profissionais aptos a acompanhar a marcha do ambicionado progresso além de promover a beneficência a seus sócios e famílias. (LEAL, 1996, p. 119)

Segundo Leal, “as aulas mais freqüentadas eram as de Primeiras Letras, Desenho, Música, Gramática Filosófica e Francês” (LEAL, 1996, p. 183). Apesar das poucas informações específicas acerca do ensino de música no Liceu durante o século XIX, o *Quadro de aulas e professores do Liceu de 1873*, informa que tipo de ensino de música era desenvolvido na instituição e quem lecionava naquele momento, os quais correspondiam aos senhores Policarpo Alves da Silva como professor de Música vocal e Livino Faustino dos Santos como professor de Música instrumental, tais aulas aconteciam no turno noturno (LEAL, 1996, ANEXO XII).

Outra informação sobre os instrumentos que eram ensinados no Liceu, nas últimas décadas do século XIX, se encontra no relato do artista José Odorico Paranhos que descreveu alguns acontecimentos do primeiro aniversário da instituição. De acordo com Paranhos as ferramentas e os instrumentos eram empunhados com ânimo pelos que comemoravam, entre os quais se encontravam “enxada, lima, escopro, martelo, alavanca, trolha, colher, machado,

enxó, plaina, tenaz, maçarico, cinzel, buril, **flauta, violino**, malho, safra...” (LEAL, 1996, p. 122. grifo nosso). Chama à atenção neste grupo a flauta e o violino, o que parece indicar que nesta época, no Liceu se ensinavam instrumentos de sopro e de cordas e oferece, nem que seja, um vislumbre da uniformidade com que a testemunha enxergava os diferentes instrumentos de trabalho, musicais ou não, no âmbito de uma instituição que incluía Artes e Ofícios nos seus objetivos pedagógicos.

4.10 O CURSO ANEXO DE MÚSICA DA ACADEMIA DE BELAS ARTES DA BAHIA

Na mesma década de fundação do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (1872), cinco anos depois foi fundada a Academia de Belas Artes da Bahia, no ano de 1877, por iniciativa do pintor espanhol Miguel Navarro y Cañizares, residente na Bahia. De acordo com Silva,

Em sua empreitada, Cañizares contou com o apoio do então Presidente da Província da Bahia, Desembargador Henrique Pereira de Lucena (mais tarde Barão de Lucena), bem como com a colaboração de artistas, professores e estudantes oriundos do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia e alguns profissionais liberais, intelectuais e amantes das artes locais. (SILVA, 2008, p. 60)

Ainda segundo Silva, entre as personalidades que colaboraram com a empreitada de Cañizares se encontravam,

O pintor e ex-professor do Liceu da Bahia, **João Francisco Lopes Rodrigues** e seus filhos, o aluno e professor do Liceu, **Manoel Silvestre Lopes Rodrigues**, o médico **Dr. João Francisco Lopes Rodrigues** e o ex-aluno do Liceu **Antonio Lopes Rodrigues**; outros ex-alunos do Liceu de Artes e Ofícios: **Manoel Raymundo Querino**, **Tito Baptista**, **Carlos Costa Carvalho**, **Andre Pereira da Silva Junior**, **Januario Tito do Nascimento**, **João Gualberto Baptista**, **Boaventura Jose da Silva** e **Manoel Rodrigues de Azevedo**; o médico e político brasileiro **Dr. Virgílio Climaco Damásio**; o engenheiro-arquiteto **José Allioni**, o professor primário **Austricliano Francisco Coelho** e o político, jornalista e farmacêutico **Amaro de Lellis Piedade**. (SILVA, 2008, p. 61, grifos no original)

A Academia de Belas Artes da Bahia (em diante ABAB) era uma instituição que oferecia cursos de Pintura, Escultura, Desenho, Arquitetura e Música (Cf. SILVA, 2008, p. 69). Tais atividades eram custeadas por Cañizares e professores que colaboravam com recursos próprios, dando aulas sem vencimentos, até começarem a receber modesto apoio do

Governo da Província. Já no primeiro ano de funcionamento, a ABAB recebeu propostas de professores que se ofereceram para ensinar gratuitamente, enquanto que outros foram indicados pela Congregação da Instituição.

A fundação da Academia de Belas Artes da Bahia, assim como o Liceu de Artes e Ofícios, esteve inserida no período de difusão das idéias liberais e positivistas do final do período imperial e implantação da República. Deste modo, na perspectiva de acompanhar a “marcha do progresso”, o governo da Província da Bahia prontamente aceita e apóia a iniciativa particular de Cañizares, e demais companheiros co-fundadores, em fundar, em Salvador, uma instituição de ensino artístico em moldes semelhantes aos das academias de artes européias, contribuindo assim para o progresso das artes na Bahia. (SILVA, 2008, p. 61-62)

Sobre a Aula de Música na referida Academia, “Desde o primeiro ano de atividades da ABAB foram instituídas aulas de música, mediante aprovação de respectiva proposta do diretor” (SILVA, 2008, p. 77). Mas qual a motivação que levou o diretor a criar um curso de música numa escola que ensinava belas artes? Ponderamos que Cañizares tenha se baseado num modelo institucional de escola de artes que oferecia o ensino de música para os seus alunos. Todas as informações indicam que tal modelo foi o da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro,

Cañizares toma por base seus conhecimentos e experiência profissional adquiridos em sua graduação e aperfeiçoamento acadêmicos, de modo que, procura elaborar seus estatutos baseados nos das academias européias e da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. (SILVA, 2008, p. 77)

Silva menciona (no Anexo E) que encontrou, no Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da Bahia, um envelope contendo a cópia dos Estatutos da Academia de Belas Artes do (RJ) - 1855, que em seu *Plano de Estudos - Título II*. Nesse documento, consta que o curso de estudos deveria ser dividido em cinco secções, Arquitetura, Escultura, Pintura, Ciências acessórias e Música, o que indica o estabelecimento de uma secção de Música. (SILVA, 2008, p. 400)

Sem dúvidas, Cañizares utilizou a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro como modelo para a criação da ABAB. Mas qual o modelo de academia foi implantado na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro? Ao pesquisarmos o modelo de academia implantado no Brasil, nas primeiras décadas do século XIX, constatamos que o modelo francês foi o trazido e implantado nas terras brasileiras pela Missão Artística

Francesa. Segundo Trevisan (2007), a Missão Artística Francesa²⁷ foi um acontecimento polêmico que resultou na fundação da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1926. (Cf. TREVISAN, 2007, p. 11)

De acordo com Trevisan (2007), por volta de 1815, Antônio Araújo de Azevedo, o Conde da Barca, conseguiu persuadir D. João com a ideia de receber um grupo de artistas vindos da França, cuja tarefa seria estabelecer uma Escola Real de Ciências, artes e ofícios. Essa escola tinha como objetivo “difundir conhecimentos aos homens destinados aos empregos públicos, administração dos Estados, promovendo ainda o progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio, mas, sobretudo, fornecer o ‘socorro estético’ que permitiria fazer do Brasil um Reino mais rico e opulento do que qualquer outro.” (TREVISAN, 2007, p. 11)

Cerca de quarenta figuras vieram na missão. Entre as quais, artistas, gravadores, escultores, artífices, músicos, entre outros, que contribuíram para o crescimento de diversos setores do Reino do Brasil. Apesar de já haver produção artística no Brasil em 1816, ocorreram profundas mudanças no fazer artístico com a chegada dos franceses. (Cf. TREVISAN, 2007, p. 16).

Segundo Mariz (2008), Joachim Le Breton, ex-secretário geral da Academia de Belas Artes do Instituto de França, foi escolhido para ser o chefe da missão e selecionar os artistas adequados na França (Cf. MARIZ, 2008, p. 88). De acordo com Souza e Silva (2009), entre os artistas escolhidos, encontravam-se

Joachim Le Breton (1760-1819) - o líder do grupo; Jean Baptiste Debret (1768-1848) - pintor histórico; Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) – pintor de paisagens e de batalhas; Auguste Henri Victor Gandjean de Montigny (1776-1850) – arquiteto; Charles de Lavasseur – arquiteto; Louis Ueier – arquiteto; Auguste Marie Taunay (1768-1824) – escultor; François Bonrepos – escultor; Charles-Simon Pradier (1783-1847) – gravador; François Ovide – mecânico; Jean Baptiste Leve – ferreiro; Nicolas Magliori Enout – serralheiro; Pelite – peleteiro; Fabre – peleteiro; Louis Jean Roy – carpinteiro; Hypolite Roy – carpinteiro; Félix Taunay (1795 — 1881), filho de Nicolas - Antoine, que anos mais tarde, tem importante papel na Academia de Belas Artes. Seis meses mais tarde, em agosto de 1816, unem-

²⁷ Segundo Trevisan, o caso dos artistas franceses que se deslocaram para o Brasil deve ser visto com cuidado. Talvez por isso a Missão Artística Francesa de 1816 ainda rende boas discussões. E se o assunto é instigante, é preciso deixar claro que, até hoje, não há um consenso acerca das suas origens. A principal referência sobre o assunto é a obra de Afonso de Escragnole Taunay, publicada em 1912, seguida do livro de Adolfo Morales de Los Rios Filho, Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira de 1941. Quase invariavelmente, tais obras são o ponto de partida sobre o assunto, constantemente retomados pelos estudiosos que se interessam pelo período, seja para compartilhar dos pontos de vista, seja para questioná-los. (TREVISAN, 2007, p. 12)

se ao grupo: Marc Ferrez (1788-1850) – escultor e Zéphyrin Ferrez (1797-1851) – gravador de medalhas. (SOUZA E SILVA, 2009, p. 7)

Ao chegarem ao Brasil, os artistas franceses enfrentaram dificuldades para realizar o projeto planejado pelo Conde da Barca, o que incluíam resistências políticas e estéticas de artistas e personalidades portuguesas que já se encontravam aqui e nutriam sentimentos de repulsa pelo estilo neoclássico francês. (Cf. SOUZA E SILVA, 2009, p. 7)

No projeto original de Le Breton, a proposta concentra-se em instaurar uma nova metodologia de ensino através da criação de uma Escola de Belas Artes, dotada de disciplinas sistematizadas e graduadas.

O ensino se daria em três fases:

- 1) Desenho geral e cópia de modelos dos mestres, para todos os alunos;
- 2) Desenho de vultos e da natureza, e elementos de modelagem para os escultores e,
- 3) Pintura acadêmica com modelo para pintores; escultura com modelo vivo para escultores, e estudo no atelier de mestres gravadores e mestres desenhistas para os alunos destas especialidades.

Para a arquitetura haveria também três etapas divididas em teóricas e práticas:

- 1) Na teoria: a) História da arquitetura através de estudo dos antigos; b) Construção e perspectiva; c) Estereotomia;
- 2) Na prática: a) Desenho; b) Cópia de modelos e estudo de dimensões; c) Composição.

Para os estudos musicais, no projeto de Le Breton, existiriam critérios de avaliação e aprovação dos alunos, cronograma de aulas. A Escola prevê, ainda, a necessidade da formação de artífices auxiliares competentes através da organização de uma Escola de Desenho para as Artes e Ofícios. (SOUZA E SILVA, 2009, p. 7, grifo nosso)

Ponderamos que, no projeto de Le Breton para a implantação de uma Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, pautada no modelo francês de academia, foi sugerido um programa de ensino detalhado e sistematizado. Tal programa contemplava a pintura, escultura, o desenho, história das artes, em aspectos teóricos e práticos, além do aprendizado de música. Chama à atenção, a oferta do ensino de música para os estudantes de arte, bem como a existência de critérios de avaliação e aprovação, o que mostra que a exigência para o aprendizado de música era fator imprescindível entre as habilidades que os artistas tinham que dominar.

De acordo com Vasco Mariz (2008), Le Breton era profundo conhecedor da arte da música, além de manter contato com músicos e professores de renome como o austríaco Sigismund Neukomn. (Cf. MARIZ, 2008, p. 88)

Em 1820 foi publicado pela Impressão Régia o primeiro livro sobre música em português editado no Brasil. Trata-se da obra de Joachim Lebreton, o chefe da missão cultural francesa, intitulado a vida e as obras de *Joseph Haydn*, escrito em francês e traduzido para o português. O livro é dedicado a Sigismund Neukomn, ex aluno de Joseph Haydn e que inclusive terminou algumas obras incompletas de autoria do grande compositor austríaco. Como Lebreton e Neukomn eram amigos, os dois devem ter escrito a quatro mãos esse livro. (MARIZ, 2008, p. 76)

Entendemos que a inserção do ensino de música para os alunos de belas artes, encontrado no já mencionado programa para o projeto da criação da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e apresentado por Le Breton no Brasil, pode ter sido influenciado pelos seus conhecimentos musicais. Ou ainda, o que é mais provável, que tal programa tenha sido o programa oficial de ensino de artes naquela época na França e que teria sido trazido pelo já mencionado artista francês para ser difundido em outros locais.

De acordo com Souza e Silva (2009), a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro só foi fundada após vários anos da chegada dos franceses. Em 12 de agosto de 1816, D. João VI assinou um decreto que determinava a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, que segundo o autor não passou de uma medida formal. Outros fatos tornaram-se obstáculos e atrapalharam o processo que deu origem à Academia carioca, como a morte do Conde da Barca em 1817, e a de Le Breton em junho de 1819. (Cf. SOUZA E SILVA, 2009, p. 8-9)

Em decreto de 12 de outubro de 1820, funda-se a Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, que, como a Escola anterior, não funciona, sendo substituída pela Academia de Belas Artes, em função de outro decreto, datado de 23 de novembro do mesmo ano. Por este, dá-se início às aulas de desenho, pintura, escultura e gravura, e também são nomeados diretores dois portugueses, o já citado Henrique José da Silva e o padre Luís Rafael Soyé. (SOUZA E SILVA, 2009, p. 9)

Somente em cinco de novembro de 1826, surge a Academia Imperial de Belas Artes (atual Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro) com a presença de D. Pedro I. Segundo Souza e Silva (2009), o surgimento da Academia foi o resultado dos esforços da “colônia de artistas Le Breton” que se constitui em projeto renovador (pragmático e idealista) com desdobramentos importantes na trajetória da arte brasileira”. (SOUZA E SILVA, 2009, p. 8-9)

A “colônia de Le Breton” é responsável por um novo sistema de ensino e a atuação dos franceses contribui para melhorar o status do artista, assumindo uma postura de cidadãos livres, profissionais, numa sociedade laicizada, e

não mais submetidos à Igreja e seus temas, como se observa nos tempos anteriores. Os artistas franceses são considerados os fundadores da arte acadêmica como estilo no Brasil, uma arte cultivada pelo estado e organizada dentro de linhas metodológicas rígidas, com temáticas próprias, modelos formais próprios, exames de aptidão e sistema de premiações. (SOUZA E SILVA, 2009, p. 8-9)

Diante do exposto, fica esclarecido que o modelo de academia de artes implantado no Rio de Janeiro foi o modelo francês de academia trazido pela missão liderada por Le Breton, o qual influenciou, em diversos aspectos, a prática da Academia de Belas Artes da Bahia, fundada por Cañizares na segunda metade do século XIX. Tais informações indicam que provavelmente a oferta do ensino de música desenvolvido na ABAB tinha o objetivo de complementar a formação dos alunos de Belas Artes. Talvez por conta disso, tal situação fez com que a relação entre Belas Artes e música se mantivesse por tantos anos, questão que será aprofundada no capítulo sexto dessa dissertação.

Assim, de acordo com Viviane Silva, ao criar a Aula de Música, Cañizares sugeriu o nome do professor Pedro Batista José de Lima para regê-la, mas a autora não afirma se o referido professor foi realmente contratado. Nesse processo, o professor Francisco Barbosa de Araújo foi contratado para “o curso de música – não chegando a assumir tal cadeira por falecer” (SILVA, 2008, p. 75). Francisco Barbosa de Araújo era o filho do ilustre músico baiano, Damião Barbosa de Araújo, o qual obteve destaque como compositor e executante no Rio de Janeiro. Segundo Sotuyo Blanco, Francisco Barbosa de Araújo se ocupou com o ensino de diversas artes ligadas à Engenharia. (Cf. SOTUYO BLANCO, 2007, p. 22)

De acordo com Viviane Silva (2008), os professores que ensinaram música na ABAB no referido período foram Francisco Barbosa de Araújo (1878), Adelelmo Francisco do Nascimento (1878), Miguel dos Anjos Torres²⁸ (1881), Justina Vieira de Campos (1888), José Barreto de Aviz – Cadeira de instrumentos de palheta (1895), Giuseppe Priccio - canto coral (s.d.), Guiorgio Sulli Furaux - em conjunto com a Sociedade Euterpe (s.d.), Justina Campos Villanueva (s.d), Pedro Batista José de Lima (s.d), Virginia Poggio (s.d.). (SILVA, 2008, p. 75)

O professor Adelelmo Francisco do Nascimento nasceu na Bahia em 1818, estudou violino com Baccigaluppi, conseguindo certo destaque na execução de seu instrumento.

²⁸ Miguel dos Anjos Torres (1837-1902) - De acordo com Querino, ainda jovem foi reconhecido como um bom artista que aprendeu música com seu pai. Foi mestre de bandas militares no Rio de Janeiro, de filarmônicas na Bahia, lecionou no Pará, em Manaus e desenvolveu larga atividade em orquestras até 1886. Compôs marchas para clubes carnavalescos, dobrados, missas entre muitas outras composições. (QUERINO, 1911, p. 197-199)

Participou da orquestra do Teatro São João como executante e regente, seguiu posteriormente para o estado do Pará com outros músicos, passando pelo Amazonas, onde atuou como executante, se destacando como professor. Viajou para Europa, onde faleceu. Teve um compêndio musical publicado postumamente com dez mil exemplares, com despesas custeadas pelo governo daquele estado. (Cf. QUERINO, 1911, p. 207-208)

De acordo com Perrone e Cruz (1997, p. 13), Adelelmo do Nascimento foi um dos professores que atuaram no CMB. Considerando que o prof. Nascimento saiu do quadro docente em 1880 e que, segundo diversos autores, no ano de início das atividades do CMB (1898), Adelelmo se encontrava em Paris, onde teria falecido (Cf. MELLO, 1908, p. 268; BOCCANERA, 1915, p. 221; CERNICCHIARO, 1926, p. 472), não foi possível confirmar a afirmação acima referida relativa ao seu desempenho no CMB.

Segundo Silva, “Em 1880, a Academia possuía 70 alunos matriculados nas seções de pintura, Escultura, Arquitetura e Música, com aulas ministradas por 9 professores, mantendo-se com uma receita de 2:000\$000rs consignada na Lei de Orçamento Provincial”. (SILVA, 2008, p. 116)

A partir da reforma de ensino Benjamin Constant (1891)²⁹, a ABAB passou por modificações em seus estatutos, os quais foram aprovados em 1895, transformando a instituição em Escola de Belas Artes da Bahia, “Segundo os novos estatutos de 1895, o programa de cursos consistiu em dois níveis: o do **Curso Geral**, com três seções compreendendo as chamadas aulas elementares e o de **Cursos Especiais (ou superiores)** de pintura, escultura e arquitetura e um Curso Anexo de Música” (SILVA, 2008, p. 78, grifos no original). As informações sobre o Curso Anexo de Música expressam quatro cursos: Aulas de canto coral, Aula de piano, Aulas de instrumentos de arco, Aulas de instrumento de sopro. (SILVA, 2008, p. 78-79)

²⁹ Benjamin Constant Botelho de Magalhães – (1836-1891) Nasceu no Rio de Janeiro e foi militar, engenheiro, professor e estadista brasileiro. Formado em engenharia pela Escola Militar, participou da Guerra do Paraguai (1865 – 1870) como engenheiro civil e militar. Benjamin Constant esteve no Paraguai de agosto de 1866 a setembro de 1867, de onde voltou porque contraiu Malária. Adepto do positivismo, em suas vertentes filosófica e religiosa – cujas idéias difundiu entre a jovem oficialidade do Exército brasileiro, foi um dos principais articuladores do levante republicano de 1889, foi nomeado Ministro da Guerra e, depois, Ministro da Instrução Pública no governo provisório. Na última função, promoveu uma importante reforma curricular (Ele quis reformar o ensino brasileiro, desde a escola primária até os cursos superiores. Essa Reforma teve caráter “enciclopédico”, inchando de conteúdos os programas das disciplinas, sobretudo os de matemática). Foi ele que criou na Bandeira Brasileira a divisa “Ordem e Progresso”. Havendo desentendimento entre Deodoro e o Ministro, Benjamin acabou por deixar a política. Morreu em extrema pobreza. Disponível em: <http://www.e-biografias.net/biografias/benjamin_constant.php>.

Ainda sobre o processo de organização do Curso Anexo de Música da EBAB, em fevereiro de 1895, foi contratado o professor José Barreto Aviz. Segundo Querino³⁰, contemporâneo da época e ex-estudante da ABAB e EBAB, Aviz chegou de Portugal em dezembro de 1894 a convite do Dr. Braz do Amaral, o então diretor da EBAB. José Barreto Aviz era um clarinetista de destaque que promoveu e se apresentou em vários concertos em Salvador. Ingressou na EBAB para dirigir o ensino no curso de instrumentos de palheta e era um “talento bem educado na arte e nas letras, [...] era digno de estima e admiração, além de reunir a essas qualidades, a de um caráter bom”. (QUERINO, 1909, p. 22-23)

Segundo Querino (1909), o professor José Barreto Aviz teria tido desavenças com o diretor da Escola de Bellas Artes, em virtude da elaboração de um regulamento para a “Escola de Música da Bahia”, fato que teria levado ao seu afastamento do cargo de professor da instituição. Assim, informa Querino que duas cartas foram publicadas no Jornal de Notícias, uma do professor Aviz justificando o seu afastamento. (Cf. QUERINO, 1909, p. 22-23)

A’ ilustrada imprensa periodica desta capital, que tão cavalheirosamente se tem occupado da minha modesta individualidade artística, e ao excelente povo bahiano, em geral, declaro que me retirei do ensino da musica na Escola de Bellas-Artes da Bahia, onde, aliás, servi gratuitamente o anno findo, **por ter chegado á dolorosa convicção de que o ensino serio, methodico e progressivo desta sublime arte não era, por toda congregação, devidamente acolhido com o mesmo anhêlo e empenho.** Bahia, 19 de Novembro de 1895. – O professor J. Barreto Aviz”. (QUERINO, 1909, p. 22, grifo nosso)

Raimundo Querino cita uma correspondência de Braz do Amaral, explicando que a publicação do prof. Aviz não tinha fundamento, além de ser ofensivo para a EBAB. As duas cartas foram publicadas por Manoel Querino em seu livro *As Artes na Bahia* (1909). Contudo, depois que recebeu o texto do Sr. Amaral, Querino fez algumas ressalvas à primeira publicação. O autor se desculpou por ter dado atenção ao Sr. Aviz e resolveu apoiar o Dr. Amaral, em virtude de ele ter trabalhado “em favor do levantamento das artes na Bahia [...], assiste-lhe toda razão que acato com extremo contentamento” (QUERINO, 1909, p. 26). Talvez o motivo pelo qual Querino tenha assumido o apoio do Sr. Amaral se justifica pela sua constante presença na EBAB, desde os tempos da ABAB, onde frequentou a Academia como

³⁰ Manuel Raymundo Querino nasceu em 1851 na cidade de Santo Amaro da Purificação, na Bahia. Após uma carreira militar que o afastou da Bahia por um tempo, Querino voltou e ingressou, em 1872, no Liceu de Artes e Ofícios sob a tutela do professor e artista espanhol Miguel Navarro y Cañizares (?-1913), matriculando-se no curso de desenho. Seguiu o mestre quando este fundou, em 1877, a Academia de Belas Artes atual Escola de Belas Artes da UFBA, onde se formou em desenho no ano de 1882. (NUNES, 2011, 238)

aluno, prestou serviços de pintura, decoração e se ofereceu para ensinar nas duas fases institucionais mencionadas.

Quanto ao aspecto pedagógico, no que diz respeito à bibliografia disponível, presumivelmente utilizada foi possível identificar um conjunto de livros que a biblioteca da ABAB em 1895 possuía, entre os quais selecionamos os de música (Tabela 1). Silva destaca que o referido acervo foi ampliado com a reforma ocorrida na ABAB, entre o período de 1891 a 1895. (Cf. SILVA, 2008, p. 112)

Tabela 1. Obras do acervo da Biblioteca da ABAB relacionadas à música (1895)

Q ^{td}	Itens	Descrição
1	Methodo de Alard	Método de Rabeca, de Delphin Alard
1	de Bertini	Métodos franceses para Piano
1	Solfejo de Rodolpho	Método para Solfejo
3	Volumes das Musicas da Itália, Alemanha e da Inglaterra – por Viardot	[ainda não identificados]
1	Volume da Philosophia da Musica – Bouguier	[ainda não identificado]
4	Revistas	Sem maiores informações

Fonte: (SILVA, 2008, p. 113)

Conforme Viviane Silva, em 1897, dos 473 alunos matriculados na Escola, 116 estavam matriculados no Curso de Música, o que representou 25,5% do total das matrículas, só perdendo para o Curso de Pintura que contou com 170 matrículas. O Curso de Música superou aos cursos de Escultura (com uma matrícula) e de Arquitetura (com três) (SILVA, 2008, p. 96). Tais resultados mostram um interesse relevante pelo Curso de Música oferecido na Escola de Belas Artes da Bahia (em diante EBAB), que a partir da reforma de seus estatutos, e, conseqüentemente, da diversificação e ampliação dos cursos que já eram oferecidos, assim como da possível contratação de novos professores, despertou maior interesse da população soteropolitana da época.

Ainda com respeito à instrução das artes na Bahia, diz Flexor (1997), que “todos os colégios, na segunda metade do século XIX, tinham museu de história natural, um industrial e um de artes e ofereciam aulas de dança, música e desenho para os meninos, e ainda, aulas de ‘prendas domésticas’ para as meninas” (LIMA, 2003, p. 25). Entende-se que as referidas instituições ofereciam o ensino de música como sendo uma disciplina complementar, ligadas as atividades secundárias tais como desenho, esgrima, natação e exercícios militares, a exemplo do Ginásio da Bahia (1895). (Cf. LIMA, 2003, p. 25)

O processo de institucionalização do ensino de música na Bahia já acontecia, porém sem a dimensão e escopo previsto na criação do Conservatório de Música da Bahia. Como comenta Fróes “Desde o século passado [XIX] houve idéias de se fundar um estabelecimento de ensino musical na Bahia; sendo, dos diferentes projetos não realizados o mais conspícuo o de Barreto de Aviz, em 1894, que chegou a entrar em ‘pourpaleis’ com a Escola de Belas Artes nesse sentido”. (FRÓES, 1923, p. 113)

4.11 O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA BAHIA

Entre os autores que se referiram ao tema da pesquisa estão Mello (1908), Querino (1911), Fróes (1923), Cernicchiaro (1926), Xavier (1965), Brasil (1976), Perrone e Cruz (1997)³¹, Kuhn (2000), Costa, Menezes e Bastião (2002), Silva (2008), Mendes e Sotuyo Blanco (2008, 2010), Sotuyo Blanco (2009), além dos almanaques e jornais de época. Todos concordam em que o Conservatório de Música da Bahia foi fundado no ano de 1897, funcionando nas dependências da Escola de Belas Artes da Bahia até o ano de 1917, quando obteve a sua autonomia institucional, só vindo a se transformar no Instituto de Música da Bahia no ano seguinte. Segundo Brasil (1965) “o Conservatório de Música funcionava num pequeno compartimento inóspito da Escola de Belas Artes, até 1917”. (BRASIL, 1965, p. 12)

Assim sendo, pode-se observar que Querino (1851-1923), Fróes (1864-1948) e Mello (1867-1932) foram contemporâneos à existência do Conservatório. Muitos desses autores, exceto Costa, Menezes e Bastião (2002), forneceram informações até então inéditas, embora sem maiores indicações de localização das fontes primárias. Nesse sentido, Viviane Silva (2008) foi a única que indicou claramente a localização das fontes primárias. Embora o tema focado por Silva não seja o Conservatório, as fontes por ela utilizadas confirmaram a existência de documentos importantes relativos à fundação e funcionamento do CMB na Escola de Belas Artes da UFBA, como será explicado posteriormente.

Sobre a criação do CMB, Fróes afirma que ele nada teve a ver com esta nova empreitada, em virtude de estar no ano de 1897 na Europa, nem o Dr. Alberto Muylaert, e

31 Estas autoras fizeram referências a documentação localizada no Instituto de Música da Universidade Católica de Salvador (UCSAL). Outra informação que chamou atenção foi a justificativa das autoras Perrone e Cruz, que declararam, no prefácio do seu livro Instituto de Música: Um século de Tradição Musical na Bahia (1997), que somente “optaram pela narração dos fatos históricos”, o que incluía as informações relacionadas ao do CMB, “abstendo-se da análise ou re-interpretação dos dados expostos”. (PERRONE; CRUZ, 1997, prefácio, s.n.)

afirma que não tinha nenhum interesse em trabalhar na Escola de Belas Artes, primeiramente por planejar se tornar engenheiro, em segundo lugar por esta função não lhe oferecer algum tipo de visibilidade. (Cf. FRÓES, 1923, p. 113)

Depois de receber vários convites da Congregação da EBAB, Silvio Deolindo Fróes aceitou o convite para assumir a Direção do CMB, onde encontrou alguns problemas os quais tentou resolver sugerindo modificações do nome da instituição e a reforma de alguns cargos.

Primeiramente propuz, já antes de entrar, a mudança de nome do “Conservatorio” para o de “Escola”; no projecto de reforma, de que me encarregaram, supprimia o cargo da directoria technica em uma só pessoa; enfim, propuz para a directoria o finado maestro Francisco Valle, a quem escrevi e do qual tenho as respostas ainda hoje sobre a minha offerta, recusando-a (embora muito “depois” a levasse em conta de modo indeciso). (FRÓES, 1923, p. 113)

De acordo com Brasil (1976), o primeiro ano de atuação do CMB teria ocorrido de uma forma tímida, questão que deveria ser resolvida o quanto antes para atingir os objetivos da instituição.

O recém-formado Conservatório, nos seus primórdios, ministrava aulas teóricas e de canto, passando depois a instrumentos diversos, dentre os quais, o piano. O que era pobre, de modo a iniciar uma nova fase didática pela mocidade artística, que já necessitava de obter orientação pedagógica. E, então, foi o Conservatório regido por 6 cadeiras, de instrumentos e de matérias teóricas. (BRASIL, 1976, p. 33)

Em 1898, o primeiro ano de atividade do CMB, Silvio Deolindo Fróes aceitou definitivamente a direção da instituição que desde 1895 (no caso do corpo docente da Escola de Belas Artes da Bahia) já o via com “sentimento de respeito e veneração que lhe tributa, pois o considera o vulto mais proeminente, mais bello do mundo musical moderno bahiano”. (ESCOLA, 1895). De acordo com Fróes, o que o motivou para aceitar o cargo de diretor do CMB foram a realização da reforma dos estatutos da instituição e as gentilezas recebidas por parte dos professores.

Nessa ocasião a lei n. 278, de 28 de Agosto de 1898 augmentava a subvenção á Escola de Bellas Artes, com mais a quantia de 40 contos, afim de proceder a uma reorganisação do “Conservatorio Anexo”, tendo-me feito saber que a votação do meu nome havia sido unanime. Esse facto, junto as gentilezas de que fui alvo, então por parte dos professores da Escola de Bellas Artes, contribuíram para o mal passo que me levou a vestir essa túnica de Nessus, que me impuzeram há já 25 annos! (FRÓES, 1923, p. 114)

A narrativa de Fróes ao se referir aos anos de trabalho no Conservatório, expressa um tom de lamentação em estar tantos anos ocupando o cargo de diretor, ilustrando com o mito relativo à túnica de Nessus, que descreve o pesado fardo carregado por ele. Tal situação parece ser contraditória, pois Fróes foi convidado para ocupar tal cargo, e tinha toda a liberdade para não aceitar ou até renunciá-lo, mas não o fez.

Ainda sobre a criação do Conservatório, Fróes cita que o “então deputado e jornalista Lellis Piedade³² propôs a fundação de um ‘Conservatório de Música’, funcionando no edifício cedido pelo Governo a Escola de Belas Artes para o exercício de suas aulas” (FRÓES, 1923, p. 113). Ainda informa que, “a lei do Estado n. 188, de 28 de Julho de 1897 criou o ‘Conservatório de Música anexo a Escola de Belas Artes’, indicando extra oficialmente o governo para dirigir a instituição ao Maestro Remigio Domenech, de nacionalidade espanhola, confessando-se, porém, brasileiro de coração e de simpatias”. (FRÓES, 1923, p. 113)

Após a reforma dos estatutos da EBAB em 1895 e da criação do já mencionado Curso de Música³³, em 1897 foi estabelecido o Conservatório de Música da Bahia anexo à EBAB pela Lei Estadual n. 188 de julho do mesmo ano. De acordo com o texto da referida lei:

O Conselheiro Luiz Vianna, Governador do Estado da Bahia, etc.
 Faço saber a todos os seus habitantes que a Assembléa Geral Legislativa decretou e eu sancionei a Resolução seguinte:
 Art. 1º E’ augmentada a subvenção da Escola de Bellas Artes, com a quantia de dez contos de réis (10:000\$000) para iniciar a fundação de um conservatório de musica, que ficará anexo a mesma Escola e sob sua direcção, sendo aproveitados os professores de musica do estabelecimento para a regencia de cadeiras indispensaveis ao conservatorio.
 Art. 2º Esta nova secção artistica compor-se-há de um director technico e professores, inclusive o de composição, comprehendendo as seguintes materias:
 Harmonia, contra-ponto, fuga, instrumentação de banda e orchestra.
 Um professor de piano.
 Um professor de instrumentos de corda, comprehendendo violino ou alto, violoncello e contra-baixo.
 Um professor de instrumentos de madeira ou palheta, comprehendendo flauta, clarineta, oboé, corne inglez, fagote, saxophone e sarraxophone.
 Um professor de instrumentos de metal, comprehendendo piston, trompa, trombone, barytono, ophcleyde, bombardon, contra-baixo e outros;
 Um professor de solfejo e canto, comprehendendo solfejo de canto, solo e canto coral.

³² Amaro de Lellis Piedade era jornalista, farmacêutico e deputado. Apoiou Cañizares na fundação da ABAB, onde depois se tornou professor de Estética das Artes.

³³ A partir da realização de uma pesquisa documental, foram encontrados na Escola de Belas Artes da Bahia – UFBA documentos inéditos sobre o processo de criação e prática do CMB, os quais serão parte desta pesquisa.

Art. 3º O professor de canto coral apresentará mensalmente um trabalho de composição musical sua, a duas, tres e quatro vozes, de accordo com o adiantamento das massas coraes, *ad instar* dos conservatorios europeus, afim de evitarem-se as dificuldades na posição das vozes no 1º e 2º grãos de ensino.

Art. 4º Revogam-se as disposições em contrario.

Mando, portanto, a todas as autoridades a quem o conhecimento e a execução da referida Resolução pertencer que a cumpram e façam cumprir tão inteiramente como nella se contém.

O Dr. Satyro de Olliveira Dias, secretario do Interior, Justiça e Instrucção Publica do Estado, a faça imprimir, publicar e correr.

Palacio do Governo do Estado da Bahia, 28 de Julho de 1897, 9º da republica.

Luiz Vianna. (BAHIA, 1897, p. 55)

Nesse texto é possível perceber a estrutura administrativa e pedagógico-musical destinada ao CMB pelo Governo da Província. No primeiro Artigo estão expressos os aspectos administrativos para a gestão do Conservatório, primeiramente através do aumento da subvenção recebida pela EBAB para criar, um Conservatório de Música, anexo a referida Escola; e depois, através da determinação da EBAB como sendo a responsável pela administração da subvenção a ser recebida, além de designá-la para a direção do Conservatório, deixando-o subalterno à direção da EBAB. Dessa forma, os professores do Curso de Música da EBAB, seriam aproveitados para ocupar as cadeiras necessárias ao Conservatório.

No segundo artigo é descrita a estrutura pedagógico-musical, em que são estabelecidos os novos cargos, entre os quais, Diretor Técnico, Professor de composição; e outros como Professor de piano, Professor de instrumentos de corda, Professor de instrumentos de madeira ou palheta, Professor de instrumentos de metal e suas respectivas atribuições. No terceiro estão descritos as atribuições do professor de canto coral.

O CMB iniciou as suas atividades em 1º de março de 1898 (SILVA, 2008, p. 77), sob a direção do maestro Remigio Domenech³⁴ que veio da cidade de Cachoeira, onde era professor, para assumir tal cargo. Nesse mesmo ano ele organizou o primeiro concerto público do CMB, que foi realizado no Polytheama Baiano, no dia 15 de Novembro de 1898 (MELLO, 1908, p 281). Segundo Mello,

No governo de Dr. Luiz Vianna os amigos do maestro Remigio Domenech, desejando arranca-lo de Cachoeira, onde elle se tinha localizado como professor de Piano, Canto-corral, Violino e Philarmonica, obtiveram da

³⁴ Remigio Domenech – (1868-?) Nasceu na província de Alicante na Espanha. Em 1885, matriculou-se no Conservatório Real de Madrid, dedicando-se especialmente aos estudos do piano e da composição.

Camara uma verba especial para ampliação do curso de musica na Academia de Bellas Artes, com o pressuposto d'ele ser nomeado Director do curso que depois foi denominado Conservatorio de Musica anexo á Academia de Bellas-Artes. De posse de seu alto e honroso cargo, em quanto se organisavam os estatutos que haviam de reger o Conservatorio, foi o intelligente maestro preparando a execução de uma dezena de cantos-coraes, com os quaes, em repetidos ensaios geraes, feitos a convite, e em um concerto publico realisado no Polytheama a 15 de Novembro de 1898, conseguira firmar a sua reputação a augmentar a subvenção do Conservatorio. Não se póde negar, a execução d'este concerto foi atrahente e deslumbrante, merecendo o maestro todos os elogios, não só da parte de sua regencia, na qual demonstrava ser um optimo especialista no genero, como tambem da parte de suas discipulas e discipulos os quaes se exhibiram admiravelmente cantando com todos os requisitos da arte coral; naturalidade, suavidade e expressão, todos os trechos do programa. Parecia que a musica na Bahia ia reviver. (MELLO, 1908, p. 280-281)

Sobre o referido concerto, Mello faz elogios ao maestro e aos seus alunos executantes exaltando-os nesta apresentação. Também se percebe que no ano de 1898 estavam sendo organizados os novos estatutos para o CMB, embora as informações sobre tais estatutos ainda não foram localizadas na literatura disponível relativa ao CMB. Sobre a subvenção mencionada por Mello (1908), Perrone e Cruz (1997) relataram que houve um novo aumento da subvenção recebida pela EBAB no ano de 1898, pelo governador da Província que ainda era o Dr. Luiz Vianna, “que, preocupado, com a recém criada instituição, resolveu conceder ajuda financeira à Escola de Belas Artes, através da Lei n.º 278, de 28 de agosto de 1898, para que fosse efetuada uma reestruturação do curso de música”. (PERRONE; CRUZ, 1997, p. 13)

O texto desta lei discrimina qual o limite máximo do valor do aumento da subvenção a ser recebida pela EBAB, e qual a sua finalidade. Nesse sentido, o referido concerto pode, concordando com Mello, ter garantido um substancial aumento da subvenção prevista, em virtude de ter exposto às autoridades convidadas a dimensão do trabalho a ser realizado.

Faço saber a todos os seus habitantes que a Assembléa Geral Legislativa decretou e eu sancionei a Lei seguinte:

Art. 1º Fica o governo autorizado a despende até a quantia de 30:000\$000, como auxilio á Escola de Bellas Artes, para a criação de cadeiras do ensino superior e outras reformas de que carece o Conservatorio a ella anexo; abrindo para esse fim o respectivo credito.

Art. 2º Revogam-se as disposições em contrario.

Mando, portanto, a todas as autoridades a quem o conhecimento e a execução desta Lei pertencer, que a cumpram e façam cumprir tão inteiramente como nella se contém. O Dr. Satyro de Oliveira Dias, Secretario do Interior, Justiça e Instrucção Publica do Estado, a faça imprimir publicar e correr. Palacio do Governo do Estado da Bahia, em 28 de Agosto de 1898, 10º da Republica.

Luiz Vianna.

Dr. Satyro de Oliveira Dias

Nesta secretaria do Interior, Justiça e Instrução Publica do Estado da Bahia foi publicada a presente Lei, em 28 de Agosto de 1898. – O Director, Antonio Pedro Mello. (BAHIA, 1898, p. 76)

De acordo com Mello (1908), no ano de 1899 o CMB contava com seguintes professores: Remigio Domenech (Diretor), Agripiniano Barros (elementos); Miguel Torres (solfejo e instrumentos de sopro); D. Justina Campos (piano); [Rudolph?] Scheel (violino). Nesse âmbito, por conta das discussões sobre os estatutos e da nomeação do maestro Antonio Rayol para a cadeira de canto, teria acontecido o rompimento do Diretor Remigio Domenech com os referidos docentes (menos Scheel que não teria se manifestado). (Cf. MELLO, 1908, p. 282)

Ainda segundo Mello, a partir da insatisfação da nomeação do maestro Rayol, o maestro Domenech teria proposto à Congregação da EBAB a contratação de alguns professores nacionais, entre os quais se encontravam Silvio Deolindo Fróes (harmonia), Alberto Muylaert (piano) e D. Elisa Valente (piano). Mas os seus antagonistas teriam elegido Silvio Deolindo Fróes para o cargo de Diretor Técnico do CMB. (Cf. MELLO, 1908, p. 283)

No anno immediato, não obstante a sua demonstrada competencia, teve o maestro Domenech de arcar com todas as difficuldades inherentes ao seu cargo. Por occasião da discussão dos estatutos viu-se elle obrigado a romper com todo o corpo docente, sob a sua direcção, composto dos professores Agripiniano Barros (elementos); Miguel Torres (solfejo e instrumentos de sopro); D. Justina Campos (piano); Scheel (violino), que por ser estrangeiro ficou neutro. Sem autoridade e sem autonomia, que restava ao maestro Domenech, vendo-se mais uma vez desprestigiado com a nomeação de um seu antagonista, o maestro Rayol, para a cadeira de canto que elle havia reservado para si? Abandonar ou appellar para a politica das manifestações de apreço. Eis senão quando surge do meio de suas discipulas a ideia de se lhe offerecer uma batuta como protesto surdo, lavrado com luva de pellica, contra esta desconsideração soffrida pelo seu professor. (MELLO, 1908, p. 282)

Guilherme de Mello esclarece que a sugestão do Maestro Domenech de contratação dos professores Deolindo Froés, Alberto Muylaert e D. Elisa Valente tinha a finalidade de criar um grupo de professores que estariam do seu lado no processo de reforma que estava acontecendo, criando uma resistência perante aos professores Agrippiniano Barros e D. Justina Campos, segundo o autor “os maiores adversários do Conservatório”. Assim tentou aprovar medidas que “com um novo projecto que apresentara na reforma dos estatutos no qual

eram obrigados os professores a tomarem parte nos concertos que se havia de organizar em beneficio da instituição, pois só assim poderia publicamente demonstrar a nullidade e a incompetencia de ambos”. (MELLO, 1908, p. 283)

Sempre de acordo com Mello, uma matéria publicada no jornal Diário de Notícias de 14 de junho de 1899, de autoria do Dr. Egas Muniz Barreto de Aragão (Pethion de Vilar) informou que a sua esposa Elisa Valente Muniz Aragão, uma pianista reconhecida, se recusou a aceitar uma cadeira no CMB, apesar de não ter sido convidada oficialmente, justificando os motivos para tal atitude. (Cf. MELLO, p. 283-284)

Um dos motivos imperiosos pelos quaes deixaria de fazer parte do corpo docente do conservatorio, dimana da eliminação das principaes emendas por ella apresentada ao projecto, e indispensaveis á boa orientação technica de qualquer escola de musica. Destas emendas convém salientar estas duas:

1º — *A que se refere á nivelação absurda de todas as cadeiras, collocando a de elemento e a de teclado a par das de curso superior, facto deste só visto no nosso conservatorio, recentemente reformado.*

2º — *A que se faz notar a utilidade de concertos organizados em epocas determinadas e nos quaes tomariam parte de todos os professores, revertendo o producto d’estes concertos em beneficio da instituição. Estas medidas foram violentamente repellidas por alguns professores já existentes no conservatorio, resultando a eliminação immediata de ambos, o que alterou inteiramente o espirito primitivo do projeto. Há de concordar a illustre redacção que somente pode aceitar logar no conservatorio organizado como ficou, simples dillettanti ofuscados pela vaidade, ou profissionaes que não trepidam sacrificar nas aras do interesse pessoal a dignidade da arte. Pela leitura d’esta carta vê-se mais, como se propalou, que houve um plano premeditado do qual constara ser condição essencial: *ou passar o projecto e todos trabalharem mutuamente para o desenvolvimento do Conservatorio ou todos pedirem demissão e formarem um Conservatorio livre.* (MELLO, p. 283-284)*

Além dos referidos argumentos, Mello também fez referência ao ingresso do professor Silvio Deolindo Fróes no CMB. Afirmou que quando Fróes assumiu o cargo de diretor técnico a situação do instrumental e dos materiais do CMB eram bastante precários.

No anno immediato vendo o maestro Fróes que nada podia fazer em beneficio do Conservatorio, pois este atacado de um rachitismo profundo estava condemnado a morrer no periodo de sua dentição, pede a sua demissão a pretexto de ir para Europa; mas, esta não lhe foi dada, concedendo-se-lhe porém uma licença por tempo indeterminado. Em vista disto elle resolveu adiar a sua viagem e terminar o periodo de seu mandato. (MELLO, p. 283-284)

Ainda segundo Mello, após o término do mandato do professor Fróes, foi delegado para substituí-lo o Dr. Alberto Muylaert, “em cuja directoria exhalou o último suspiro o

Conservatório de Música da Bahia, estando inteiramente em exercício como sub-director o professor Rodolpho Scheel.” (MELLO, 1908, p. 286)

Sobre o curso de Canto e o funcionamento do CMB, encontramos um extenso relato do professor Guilherme Theodoro Pereira de Mello que ministrou aulas no Conservatório por cinco meses em 1902, como professor da cadeira de Elementos. De acordo com Querino, Mello nasceu em Salvador, em junho de 1867. Em virtude de ter sido órfão de pai, estudou no Colégio dos Órfãos de São Joaquim em 1876 (Cf. QUERINO, 19, p. 220). Naquela instituição teve aulas com Elisário de Andrade, mestre da banda musical a quem substituiu (1892), além de criar uma Schola Cantorum e uma orquestra. Lançou a obra *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república*, em 1908. Publicou várias matérias no jornal Diário de Notícias em 1809, com o mesmo título da mencionada obra, divulgando-a e abordando temas ligados à música, entre os quais o CMB e seus professores. Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1928 levando a sua coleção de modinhas, para o Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, onde assumiu o posto de bibliotecário interino, posteriormente sendo efetivado. (Cf. VEIGA, 2003)

No ano de lançamento da obra *A Música no Brasil: Desde os tempos coloniaes até o primeiro decenio da República de autoria* do professor Guilherme de Mello, o CMB estava funcionando assim, o autor fez uma longa exposição sobre a situação do CMB no capítulo, “A Música no Brasil - Período de Degradação” da qual já foram mencionadas várias informações. Segundo o autor,

Se [...] passarmos ao nosso **pseudo Conservatorio de Musica, se é que elle ainda existe**, então uma cousa é ver e outra contar.

Nunca vi sacrilegio maior, chamar-se Conservatorio a uma secção da Academia de Bellas-Artes onde o **ensino primario de musica** é apenas distribuido em cadeiras de: Principios de musica, digo artinha, solfejo entoado (?) e resado; Piano; Violino; e que mais? **Canto, cuja cadeira por nem sempre haver alumnos, é regida por uma professora contractada.**

Por aqui vê-se a que ponto chegou a degradação da musica na Bahia: consentir officialmente que se denomine Conservatorio, nome dado as Academias superiores de musica, **uma simples e humilde escola primaria de musica!** (MELLO, 1898, p. 280, grifo nosso)

Guilherme de Mello concluiu a sua narrativa sobre o Conservatório de Música afirmando que a instituição poderia estar “funcionando livre e altanadamente, se outra orientação lhe tivesse dado sua ultima directoria e menor fosse o egoismo n’elle posto em pratica. Porque os discipulos, ainda mesmo que as matriculas não fossem gratuitas,

accudiriam pressurosos a casa dada melhores condições de ensino” (MELLO, 1908, p. 285). Destaca Mello que se a ABAB tivesse seguido o já mencionado, projeto de José Barreto Aviz, “talvez que o Conservatorio de Musica, não tivesse sucumbido em tão pouco tempo”.

O professor Silvio Deolindo Fróes foi autor de publicações em jornais, revistas e na imprensa oficial, as quais traziam informações sobre a história da música na Bahia. A *Tabela 2* descreve com mais detalhamento os nomes dos professores (com suas respectivas funções e tempo de serviço), organizada a partir de informações do referido autor.

Publicado na página cento e quinze da Edição Comemorativa do Diário Oficial da Bahia no ano de 1923, os nomes dos professores que ensinavam no CMB, desde o Curso de Música que funcionava na antiga ABAB. Assim, Fróes explica que “Lisa Diniz Schlaepfer, Rudolph Scheel, e outros [...] por falta de alunos ou por motivos ponderosos não tem funcionado propriamente como professores, mas tão somente como examinadores”. (FRÓES, 1923, p. 115)

De acordo com Perrone e Cruz, o CMB passou por algumas crises, em virtude do corte das subvenções que eram concedidas à EBAB, a exemplo do ano de 1912 e de 1915. Em 1915, a partir de uma iniciativa dos alunos e professores do CMB foi criada a Sociedade Auxiliadora e Protetora do Conservatório, “em princípio, pelas professoras Zulmira Silvany, Georgina Melo Lima e Georgina Silva Lima” (PERRONE; CRUZ, 1997, p. 14). De acordo com Brasil (1976), “Em abril de 1912, professores e alunos do Conservatório de Música da Bahia se reuniram e foram à presença do então Governador José Joaquim Seabra, solicitar a sua proteção para a escola, uma vez que a mesma se encontrava abandonada pelos poderes públicos, vivendo dos esforços e dos sacrifícios de seus mestres”. (BRASIL, 1976, p. 17)

Tabela 2. Nome dos professores, período de atuação e função no CMB (1923)

Nome	Função	Período	Comentários
Miguel dos Anjos Torres	Teoria e instrumentos	1897-1901, (5 anos)	Professores que já faziam parte do corpo docente do Curso de Música da EBAB. (Cf. FRÓES, 1923, p. 115)
Agrippiniano de Barros	Teoria e instrumentos	1916, (19 anos)	
Justina Campos	Piano	Até 1912, (15 anos)	
Rudolph Scheel	Violino.	Até 1902, (6 anos)	
Esther Coelho	Auxiliar Teclado Elementar	Até 1899, (2 anos)	
Maestro Remigio Domenech	Direção do Conservatório; e professor de conjuntos - Canto e teoria superior	O iniciador do Conservatório, 1897 ao meado de 1899 (um ano e meio)	
Professor Antonio Rayol	Canto a solo	1899, (6 meses)	
Dr. Alberto Muylaert	Piano superior e conjuntos	1899 – 1905 (6anos)	
Professor Francisco Moniz Barreto	Violino	1899 a 1900, (durante cerca de um ano)	
Helena Lemos Bastos	Canto a solo	1900 a 1902	Contratada para substituir o professor

			Antonio Rayol
G. Theodoro de Mello	Teoria e Instrumentos	(5 meses)	Contratação em substituição temporária ao professor Agrippiniano de Barros
Eulina Pinho e Maria Candida Alves	Piano	1905 (durante cerca de três meses)	
Jesuina Lopes	Piano	1911 a 1912	Ensinou piano temporariamente
Maria Gracina Lopes	Piano	1912	Ensinou piano temporariamente
Esther da Silva Lima	Piano	1911 a 1912	Ensinou piano temporariamente
Olga Araujo	Piano	1915 a 1916	Ensinou piano temporariamente
Helena Borges	Piano	1915 a 1916	Ensinou piano temporariamente
Raul de Vasconcellos	Violino	1906 a 1912	
Manoel Augusto dos Santos	Piano	1907 até 1918	Em diversos períodos, intermediados por viagens
Zulmira Silvany	Piano		
Georgina da Silva Lima	Piano	De 1911 a 1920	
Josephina Pires Caldas	Piano	Desde 1910 até 1923	
Maria Victoria Caldas	Piano	Desde 1914 até 1923	
Georgina Mello Lima	Piano	1913 a 1917	
Maria Julia Geiger	Piano	1913 até a 1923	
Maria Julia Feitosa	Piano	1915 até a 1923	
Helena Damiana Lopes	Piano	1915 até a 1923	
Adelaide Borges do Reis	Piano	De 1917 a 1923	
Candida Rezende Barros	Piano	1915, com interrupções até 1920	
Celeste de Cerqueira	Canto	1915 a 1916	
Custodio Frederico Gomes	Temporariamente Violino	A partir de 1906	
Marcos Salles	Violino	1917 a 1918	
Camerino Salles		1917 a 1918	
Stella Elvira Santos		De 1916 a 1923	
Marcellina Maria da Silva	Teoria Elementar e Solfejo	De 1914 até 1923	

A referida Sociedade tinha por fim angariar fundos para a instituição através do recebimento de doações e da organização de concertos para os seus sócios e para o público em geral, que pagava ingressos. Os principais concertos listados por Fróes estão descritos na tabela abaixo.

Tabela 3. Descrição dos Concertos promovidos pelo CMB

Ano	Dia/Mês	Descrição
1897	³⁵ Novembro	Polytheama, concerto vocal e instrumental, sob a direção e regência do Maestro Domenech.
1899	15 de novembro	“salvo engano de data, outro concerto instrumental e vocal no salão nobre do Paço Municipal, em vespéral, sob a regência do Dr. Alberto Muylaert”
1915	24 de outubro	Polytheama, que foi talvez o concerto que maiores proporções teve na Bahia, pelo número de executantes que nelle tomaram parte. A este já havia precedido uma execução orchestral no Teatro S. João durante uma festa promovida em beneficio das victimas da secca do Ceará naquelle mesmo anno de 1915.
1916	9 de julho	Clube Euterpe – Promovido pela Sociedade Auxiliadora
	13 de agosto	Clube Euterpe – Promovido pela Sociedade Auxiliadora
	3 de setembro	Clube Euterpe – Promovido pela Sociedade Auxiliadora

³⁵ O autor não informou a data do referido concerto, não foi possível encontrar tal data na documentação consultada.

	8 de outubro	Clube Caixeral
	5 de novembro	Escola Normal – “ao todo seis concertos nesse ano de 1916. (o convite desses concertos foram dados aos sócios, contudo o público teve acesso aos ingressos mediante o pagamento de 2\$000 por pessoa).”
1917	4 de Março	No ano de o Conservatorio realizou os seguintes concertos, no Clube Euterpe: 7º Concerto (da serie anterior)
	1º de Abril	8º Concerto (da serie anterior)
	6 de Maio	9º Concerto (da serie anterior)
	3 de Junho	10º Concerto (da serie anterior)
	8 de Julho	11º Concerto (da serie anterior)
	12 de Agosto	12º Concerto (da serie anterior)
	9 de Setembro	13º Concerto (da serie anterior)
	7 de Outubro	14º Concerto (da serie anterior)
	11 de Novembro	15º Concerto (da serie anterior) Ao todo nove concertos nesse ano.

Fonte: (FRÓES, 1923)

A Sociedade Auxiliadora fez com que o CMB promovesse um considerável número de concertos durante os anos de sua atuação, o que pode ter melhorado a situação de falta de verbas da instituição. Segundo Fróes, tal Sociedade também foi responsável por idealizar o processo de autonomia institucional alcançado em 1917.

Pouco antes da desanexação, os esforços pessoais da Exma. Sra. D. Zulmira Silvany, professora interina de piano, tinha conseguido a criação de uma “Sociedade Auxiliadora” do “Conservatorio de Musica da Bahia”, cuja directoria era em 1916, como segue:

Presidente – Sr. Eugenio P. da Silva Figueiredo.

Vice – Presidente – Dr. Pedro Emilio Gomes da Silva.

1º Secretario – Pharmaceutico Torquato H. da Silva Loureiro

2º Secretario – Dr. Lauro Andrade Sampaio

Thesoureiro – Capitão Candido Eudoro Correia

Archivista – Dr. Adriano Vianna

Orador – Dr. Manoel Carlos Devoto.

Vogaes – Drs. Francisco da Silva Lima, João Navarro de Andrade e Anthenogenes Pompa. (FRÓES, 1923, p. 115)

O processo de autonomia institucional aconteceu devido às crises que o CMB atravessava, e que mesmo depois de mais de uma década de sua fundação e da reforma de seus estatutos, ainda continuava sob a administração da EBAB, a qual não tinha nenhum interesse em continuar mantendo uma seção de música em seus aposentos. “A desanexação, requerida por ambas as partes constituintes, deu-se em virtude da lei 1.193, de 6 de Junho de 1917”, assim foi conquistada a autonomia institucional do CMB, até ser fundado o Instituto de Música da Bahia no ano de 1818. (FRÓES, 1923, p. 115)

4.12 O ENSINO DE PIANO NO SÉCULO XIX

Ainda no âmbito da história da música, no que tange ao ensino do piano, é possível afirmar que foi um dos instrumentos mais estudados no Brasil, a partir do século XIX.

Fatores de ordem técnica, social e arquitetônica estão ligados à difusão do piano. Em torno dele, a música começa a instituir-se. Cada vez mais presente nos lares burgueses, também foi favorecido pelas novas condições acústicas criadas nas grandes salas, abertas a um público cada vez mais numeroso. (BERSOU, 2006, p. 36)

De acordo com Amato (2008), o piano revelou características simbólicas particulares que foram associadas a ele, como a sua presença em famílias da elite, pertencentes às oligarquias fundiárias agro-exportadoras, e a sua associação à imagem feminina. A associação do pianismo ao gênero feminino permeou a cultura brasileira desde o século XIX até o século XX como uma ocupação, entre algumas das atribuições femininas como cozinhar, bordar, possuir domínio da língua francesa entre outras habilidades. (Cf. AMATO, 2008, p. 170-172)

Sobre o repertório pianístico, desenvolvido no século XIX, muitas são as características atribuídas, entre as quais o virtuosismo. De acordo com Bersou (2006), o virtuosismo era um elemento conhecido desde os séculos anteriores, mas que ressurgiu no final do século XVIII para os instrumentos de teclado. Um dos aspectos que proporcionou o seu ressurgimento foi o aperfeiçoamento dos instrumentos de teclado, além do crescimento contínuo de um público novo. (Cf. BERSOU, 2006, p. 37)

As inovações no campo da virtuosidade, iniciadas por Muzio Clementi (1752-1832), prosseguem com Cramer, Hummel, John Field, Kalkbrenner, Moscheles, Czerny, influenciando toda a geração romântica. Com obras didáticas ou técnicas, enfatizam problemas tais como escalas em terças, sextas, oitavas quebradas, oitavas na mão esquerda ou nas duas mãos simultaneamente. (Cf. BERSOU, 2006, p. 37-38)

Ainda segundo Bersou (2006), a escrita pianística foi influenciada fortemente pelos concertos de Paganini³⁶, inspiração para grandes virtuosos. Esses tentaram com seus instrumentos obter os mesmos resultados pelo violinista. Entre o repertório virtuosístico, influenciado pelos concertos de Paganini, a autora destaca *Os doze Estudos* op. 10 de Chopin,

³⁶Niccolò Paganini (1782-1840) – Nasceu em Gênova, cidade litorânea da Itália e estudou violino desde criança, quando compôs as suas primeiras peças e obtendo reconhecimento como um jovem executante virtuoso. Viajou por várias cidades dando concertos e exibindo a sua destacada técnica. Foi reconhecido em sua época como um dos maiores músicos em seu instrumento, conseguindo acumular fortuna devido ao sucesso dos seus concertos. (Cf. DÉRCIO PAGANINI, 2012, p. 1).

os Estudos Trancendentais, bem como os *Etudes d' après Paganini* de Liszt. (Cf. BERSOU, 2006, p. 38.)

Na literatura musical, é possível encontrar diversos compositores que se utilizaram do elemento virtuosístico em suas composições como L. van Beethoven, J. Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, entre outros. Muitas dessas composições, em virtude do elevado grau de dificuldade técnica, além de serem executadas em concertos para o público, foram adotadas por instituições de ensino musical em seus cursos de piano como parte integrante do currículo de formação para os estudantes de piano.

Assim, o capítulo da Revisão Bibliográfica apresentou uma visão panorâmica do processo de institucionalização do ensino de música no Brasil e na Bahia e seus protagonistas, bem como, dos acontecimentos que levaram à fundação do CMB. A seguir, estudaremos o CMB à luz de um conjunto documental referente à EBAB e ao CMB, com o intuito de realizar novas discussões sobre a instituição, entendendo a sua fundação, funcionamento e avaliando o seu impacto social.

5. NOVAS ACHEGAS SOBRE O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA BAHIA

Nesta seção, serão apresentadas e discutidas as informações obtidas a partir de documentos encontrados na pesquisa. O uso, do já mencionado Guia de Localização de Acervos não Institucionais de Música (Cf. SOTUYO BLANCO, 2004), possibilitou localizar fontes primárias referentes à Aula de Música da ABAB, ao Curso Anexo de Música da EBAB e ao CMB. Tais fontes foram encontradas em sua maioria no Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA (em diante AHEBA-UFBA), em Salvador.

O conjunto documental encontrado no AHEBA-UFBA é composto por livros de atas, relatórios, recibos, correspondências, recortes de jornais, procurações, relatos dos integrantes da Escola, assim como fotos do prédio onde funcionavam a ABAB, a EBAB, e o CMB. Tais documentos, ainda majoritariamente inéditos na literatura referente à história do CMB, dividem-se em três grupos. A *Tabela 4* inclui a lista dos volumes documentais encontrados.

O Arquivo Histórico da EBA-UFBA funciona numa pequena sala estreita, quente e úmida (pouco arejada e com muitas goteiras), totalmente inadequada para o armazenamento de documentos históricos permanentes. Tal situação é preocupante, pois lá se encontram informações relativas à história da fundação da ABAB, da EBAB, bem como de diversos campos da história da Bahia como Arquitetura, Pintura, Artes Plásticas, dentre outras áreas. O acervo corre o risco de ser perdido.

O funcionário que cuida do Arquivo, o Sr. Geraldo Bonelli Borges, informou que a ferramenta de busca disponibilizada (Figura 2) foi realizada seguindo critérios próprios, relacionando apenas parte dos documentos arrumados em envelopes. Os documentos ainda não incluídos se encontram amontoados em várias caixas, sem termos sido autorizados a revisá-los e estudá-los.

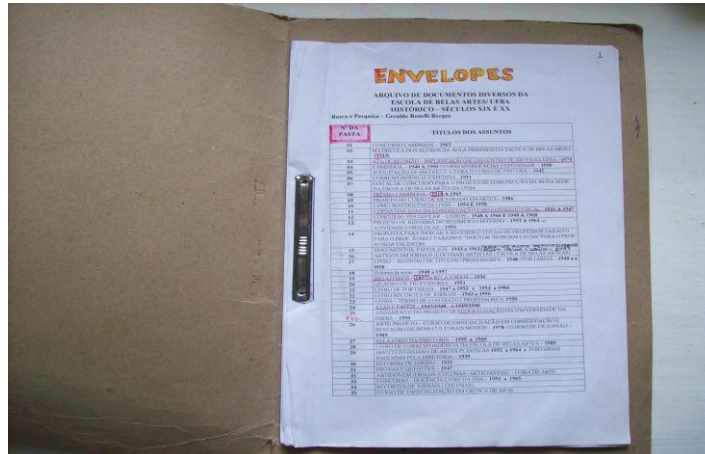


Figura 1. Ferramenta de busca disponibilizada no Arquivo Histórico da EBA-UFBA

Mesmo não podendo afirmar se, de fato, tivemos acesso a todos os documentos relativos à pesquisa, eventualmente localizáveis no AHEBA-UFBA, ponderamos que o volume e tipo documental aqui arrolado e discutido permitem ter uma visão bastante clara dos objetivos estabelecidos nesta dissertação em torno do CMB.

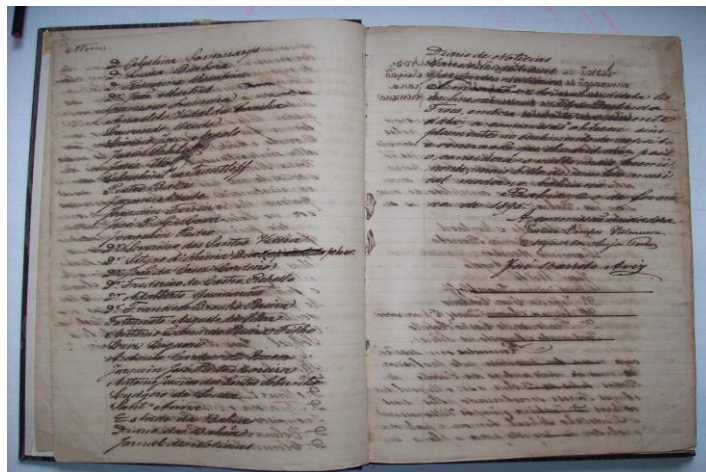


Figura 2. Exemplo de um documento encontrado (disponível no CD ROM) – Atas da Fundação da Escola de Música

O Arquivo Público do Estado da Bahia (em diante APEB) é outro exemplo de instituição arquivística que tem passado por dificuldades, no que diz respeito a sua estrutura e condições de atendimento ao usuário, durante o período da nossa pesquisa. Mesmo assim foi possível encontrar alguns documentos relevantes. Não foi possível realizar a pesquisa nos documentos microfilmados de final do século XIX, em virtude do setor de Microfilmagem

não estar funcionando por haver risco de incêndio em sua instalação elétrica, o que obrigou ao corte de energia.

Por outro lado, na Biblioteca Pública do Estado da Bahia no Setor de Periódicos Raros foram consultados diversos Almanques, bem como localizadas matérias de jornais da época, em que constava vasta informação sobre a EBAB e o CMB, a partir do ano de 1900. No Setor de Obras Raras da referida instituição, foram consultadas obras sobre história da música na Bahia. No Instituto Geográfico e Histórico da Bahia foram localizados matérias de jornais da época e o original da proposta de criação de um conservatório de música escrita por Domingos da Rocha Mussurunga. Na biblioteca da Universidade Federal do Rio de Janeiro, encontramos o Projeto de Estatutos do Conservatório de Música do Rio de Janeiro de 1878 e o Relatório do Governo que incluem informações sobre o Instituto Nacional de Música, publicado em 1898.

Os documentos localizados nessa pesquisa foram fotografados digitalmente, armazenados, catalogados e transcritos usando as normas da Diplomática (ARQUIVO NACIONAL, 2011) e, estão disponíveis nos anexos deste trabalho. Assim, as informações obtidas a partir do conjunto documental pesquisado, fundamentam as discussões aqui levantadas, confrontando as informações disponíveis na literatura relativa à história da música na Bahia, com o intuito de confirmá-las ou contestá-las. A *Tabela 4* inclui a listagem dos documentos encontrados no AHEBA-UFBA, enquanto que a *Tabela 5* informa a listagem dos documentos encontrados em outros arquivos pesquisados.

5.1 A AULA DE MÚSICA DA ACADEMIA DE BELAS ARTES DA BAHIA (ABAB)

As novas informações relativas à Aula de Música da ABAB foram encontradas no Livro para as / actas das Sessões / da Congregação da / Academia de Bellas / Artes da Bahia /1878, e no livro de ACTAS DAS SESSÕES SOLEMNES DA Academia de Bellas Artes. A Tabela 6 inclui fatos encontrados nos referidos documentos sobre a Aula de Música, descritos em ordem cronológica.

As informações apresentadas neste capítulo sobre a Aula de Música da ABAB, o Curso Anexo de Música da EBAB e do CMB serão expostas cronologicamente, e foram organizadas em três seções, entre as quais a Fundação, Funcionamento e Impacto Social. No

capítulo sexto, será desenvolvida a discussão entre informações apresentadas pelos autores que se referiram ao CMB, as quais se encontram no capítulo da Revisão Bibliográfica, confrontando-as com as novas informações advindas da pesquisa documental.

Tabela 4. Documentos localizados na pesquisa documental no AHEBA-UFBA discriminados por fases

Fase Institucional	Título do documento	Observações
ABAB - EBAB	<i>Livro para as / actas das Sessões / da Congregação da / Academia de Bellas / Artes da Bahia /1878</i>	Inclui atas de 1878 a 1895
ABAB – EBAB – CMB	<i>ACTAS / DAS / SESSÕES SOLEMNES / DA / Academia de Bellas Artes</i>	Inclui atas de 1878 a 1954, entre as quais, abertura de exposições, termos de posse dos professores, termos de julgamento de trabalhos e premiações.
EBAB - CMB	<i>ESCOLA DE MUSICA DA BAHIA / ATAS / DE SUA FUNDAÇÃO / 1895</i>	Inclui o projeto de criação da Escola de Música da Bahia elaborado por José Barreto de Aviz, em 1895.
	<i>2º / Livro das actas das / Sessões de Congregação / da Escola de Bellas Artes / da Bahia 1896</i>	Inclui atas de 1896 a 1900
	<i>Relatórios Antigos / o outros factos da vida / da Escola de Bellas Artes / Comunicações fevereiro / - 1895 - 1900 -</i>	Inclui relatório do ano de 1895
	<i>LIVRO de Actas / das Sessões / da Congregação / da Escola de Bellas Artes / 1901 a 1930</i>	Inclui atas que vão de 1901 a 1930
	<i>Folha de Pagamento / Professores e Funcionários 1893 – 1899</i>	Livro sem capa que inclui os valores dos salários dos professores da ABAB e EBAB de 1893 a 1899
	<i>Documentos do ano de 1900 a 1901 / inclusive procurações do Prof. Deolindo Froes ao Dr. Alberto Muylaert</i>	Inclui as procurações emitidas pelo prof. Frões e recibos de pagamento de diversas contas
	<i>Despesas e [rasura] / Balancetes [rasura] / Relatorio p [rasura] / Sr. Governador</i>	Inclui informações sobre as despesas e relatórios de 1899 a 1917
	<i>Livro de termos / de obrigações pa- / ra com a Escola de Bellas / Artes</i>	Inclui informações sobre o histórico de alguns alunos da EBAB de 1897 a 1930
	<i>Requerimentos / de Matrícula / 1903 / 906</i>	Inclui os requerimentos para o ingresso dos alunos nos cursos da EBA, de 1903 a 1906
	<i>Requerimentos / de Matrícula / 1907/10</i>	Inclui os requerimentos para o ingresso dos alunos nos cursos da EBA, de 1907 a 1910
CMB	<i>ATAS DO CONSERVATÓRIO DE MUSICA / 25 DE MAIO DE 1898 ATÉ 1907</i>	Inclui atas do CMB de 1898 a 1907
	<i>ATAS DE EXAMES CONSERVATÓRIO DE MÚSICA / 1898/1915</i>	Inclui as atas dos exames do CMB de 1898 a 1915

Tabela 5. Documentos localizados na pesquisa documental em outras instituições

Instituição	Título diplomático do documento	Observações
Arquivo Público do Estado da Bahia	<i>[Livro] de Leis e Resoluções do Estado da Bahia votadas em 1897</i>	Inclui a Lei n. 188 de criação do CMB em 1897.
	<i>[Livro] de Leis e Resoluções do Estado da Bahia votadas em 1898</i>	Inclui a Lei n. 278 reforma dos estatutos do CMB em 1898.
	<i>[Livro de]Leis da Província da Bahia 1856/57</i>	Lei N. 607 de 19 de Dezembro de 1856
	<i>[Livro de] Leis do Estado da Bahia do anno de 1917</i>	Inclui a Lei n. 1193, de 6 de junho de 1917 desanexando o CMB da EBAB.
	<i>Diario Oficial da Bahia – Edição do Centenario 1923</i>	Contém a matéria “A Música na Bahia” de autoria de Silvio Deolindo Fróes com informações do CMB.
Biblioteca Pública do Estado da Bahia	<i>[Jornal] Correio de Notícias</i>	Contém informações diversas sobre o CMB.
	<i>Jornal de Notícias</i>	Contém informações diversas sobre o CMB.
Biblioteca da Universidade Federal do Rio de Janeiro	<i>Projecto de estatutos do conservatorio de musica [do Rio de Janeiro]</i>	Estatutos do Conservatório de Música do Rio de Janeiro em 1855.
	<i>Noticia Historica – Serviços, instituições e estabelecimentos pertencentes a esta repartição por ordem do respectivo ministro [Rio de Janeiro 1898]</i>	Relatório do Governo que inclui informações sobre o Instituto Nacional de Música.
Instituto Geográfico e Histórico da Bahia	<i>[Proposta de] Creação de um conservatorio de Musica na Capital da Bahia</i>	Proposta da criação de um conservatório de Música elaborada por Domingos da Rocha Mussurunga.
	<i>Correio de Notícias</i>	Contém informações diversas sobre o CMB.
	<i>Jornal de Notícias</i>	Contém informações diversas sobre o CMB.

Tabela 6. Documentos relativos à Aula de Música da ABAB (Cf. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1878; ACTA, 1878)

Ano	Tipo, Instância e Data	Descrição do conteúdo
1878	Ata, Congregação, 1º de Fevereiro	Por proposta do prof. Cañizares foi criado um curso de musica e sendo apresentado o nome de Pedro José Baptista de Lima para regê-lo, aguardou-se informações.
	Ata, Congregação, 2 de Abril	O prof. José Allioni indicou o nome do prof. Adelelmo Francisco do Nascimento para dirigir o curso de música, proposta aprovada.
	Ata, Congregação, 2 de Abril	Mandou-se oficiar ao prof. Francisco Barbosa de Araujo convidando-lhe a comparecer as reuniões da Congregação.
	Ata, Congregação, 9 de Abril	Pelo prof. Lellis Piedade foi apresentado o prof. Adelelmo do Nascimento que declarou poder lecionar música nas 2 ^{as} [?] 5 ^{as} feiras de 8 as 9 horas da noite.
	Ata, Congregação, 9 de Abril	Declarou-se criada a Aula de música empossando seu prof. e marcando o seu início no dia 2 de maio.
	Ata, Congregação, 14 de Maio	Cañizares o diretor da ABAB propôs que se criasse uma sessão de música para as senhoras. Proposta adiada.
	Ata, Congregação, 11 de junho	Pelo diretor foi apresentado um orçamento enviado por um marceneiro que foi consultado sobre o preço para fazer as estantes para a Aula de música. O orçamento foi considerado muito caro.
	Ata, Congregação, 10 de setembro	O Sr. Lellis Piedade propôs um voto de pesar inserido em ata pelo falecimento do ilustre colega o prof. Francisco Barbosa de Araujo. Aprovado unanimemente.
	Ata, Congregação, 10 de setembro	Organizada uma comissão para agenciar um espetáculo no teatro público composta dos professores Lellis, Adelelmo, Lopes Roiz e Cañizares.
	Ata, Congregação, 5 de Novembro	O diretor disse que o prof. Francisco Santini se ofereceu para compor um hino, a ser executado no espetáculo em benefício da ABAB. Agradeceram e declaram que não se comprometem a pagar a impressão.
	Ata, Congregação, 30 de Novembro	O prof. Adelelmo do Nascimento juntamente com outros professores integrou uma comissão responsável pela organização de questões relativas à exposição.
1880	Ata, Congregação, 20 de maio	Ofício do prof. Porfírio de Lima Silva e Mello oferecendo ensinar música, por proposta do Sr. Manoel Lopes, adiando decisão até oficiar o Sr. Adelelmo, inquirindo se está ou não disposto a continuar.
	Ata, Congregação, 18 de junho	Um ofício do prof. Porfírio de Lima Silva e Mello oferecendo-se para ensinar música, matéria adiada.
	Ata, Congregação, 18 de junho	Declarou o Sr. diretor que o prof. Adelelmo não respondeu comunicação enviada há um mês, acerca de se estava disposto a reger a sua cadeira. Novamente o oferecimento do prof. Porfírio foi adiado;
	Ata, Congregação, 4 de Agosto	Propõe o diretor a dispensa do Sr. Adelelmo como prof. de Música, por não ter exercido o seu cargo, nem respondido os ofícios e cartas, ficando vaga a cadeira: adida a proposta até que o Sr. Allioni consiga resposta daquele prof.
	Ata, Congregação, 4 de Agosto	Um ofício do prof. Porfírio, matéria adiada, não se tomou conhecimento por achar-se fora da província. O Sr. Allioni se entendendo com o prof. Adelelmo, o qual prometera voltar para reger a cadeira a seu cargo.

Continuação Tabela 6. Documentos relativos à Aula de Música da ABAB

Ano	Tipo, Instância e Data	Descrição do conteúdo
1881	Ata, Congregação, 3 de Fevereiro	Outro ofício do Sr. Porfírio de Lima Silva e Mello, oferecendo-se para lecionar; resolveu-se eliminar o prof. Adelelmo e não aceitar o oferecimento do prof. Porfírio por ele estar ausente.
	Ata, Congregação, 3 de Fevereiro	O prof. Cañizares lembra a promessa feita pelo Dr. Bulcão, presidente da província relativo ao auxílio da aula de música e pede nomear uma comissão para entender-se com sua Excelência (não aprovado).
	Ata, Congregação, 19 de Fevereiro	O prof. Austrícliano disse ter dado passos para que a aula de música começasse a funcionar e consultou o prof. Miguel dos Anjos Torres, que está disposto a lecionar, mas não gratuitamente. Fica adiado.
	Ata, Congregação, 9 de Março	O Sr. Allioni entendia que não só o prof. Torres deveria ter gratificação como também os outros profs. Pela regência da cadeira Torres receberia gratificação não superior a 50\$000 mensais, e sem direito de fazer parte da Congregação.
	Ata, Congregação, 14 de Abril	O Diretor declara que o prof. Torres, aceitou as considerações que a congregação lhe propusera por seu intermédio, e que como resultado dessa aceitação ele entrará em exercício no dia 15 de Março.
1882	Ata, Congregação, 3 de Janeiro	O Dr. Allioni fez considerações sobre a aula de música, a Congregação concluiu que a aula trazia prejuízo a ABAB. Assim a gratificação do prof. de música passou de 50\$000 para 24\$000 enquanto o número de alunos contribuintes não passar de 12, caso em que receberá o prof. mais a quantia de 2\$000 por cada um deles até o total de 50\$000.
1883	Ata, Congregação, 17 de março de	O prof. Lellis Piedade propôs que na primeira exposição da Academia, se realizasse um concurso musical debaixo de um regulamento confeccionado por uma comissão especial.
	Ata, Congregação, 12 de Dezembro	Austrícliano Coelho declara ter conseguido música para o domingo da exposição de dia e de noite e também para terça-feira, quinta e sábado.
1884	Ata, Congregação, 25 de Abril	O prof. de música Torres, disse ter vontade de animar a aula de música, para isto sendo preciso a compra de um piano, porém não havendo recursos pecuniários, pede licença para contrair um débito = aprovado=
	Ata, Congregação, 24 de Novembro	O Dr. Allioni expõe a congregação a necessidade de comprar um piano mais usado para que estudem os alunos mais atrasados. =aprovado =
1886	Ata, Congregação, 31 de Março	O Dr. Allioni informou que o prof. Torres reclamou a conveniência de ter um auxiliar que tocasse o piano durante as aulas. Lembra para este lugar uma discípula da mesma Academia, a prof. D. Virginia Poggio.
1887	Ata, Congregação, 9 de Fevereiro	O Dr. Amaral propôs que uma comissão agradeça favor concedido por Bandeira de Mello, presidente da província, pedindo auxílio para patrocinar espetáculo no teatro público para melhorias na ABAB com a arrecadação.
1888	Ata, Congregação, 5 de Maio	Por proposta do prof. Lopes Rodrigues ficou considerada prof. adjunta da aula de música da Academia a Sr ^a D. Justina Vieira de Campos, que desde o mês de Março já funcionava interinamente.
	Ata, Congregação, 13 de Junho	O Dr. Allioni propõe que pelos bons serviços prestados a ABAB pela Sra. Virginia Poggio, quando prof. adjunta da cadeira de música do, se oficie a ela agradecendo os valiosos serviços prestados á instituição.
1889	Ata, Congregação, 3 de Abril	Por proposta do prof. Carlos ficou determinado que todos os professores receberiam gratificação de 30\$000 mensais, tendo o diretor mais a quantia de 20\$000. Também o aumento no ordenado dos prof. contratados, passando o prof. de música a 30\$000 e a prof. adjunta 15\$000.
1892	Ata, Congregação, 10 de Agosto	Tratou-se de assuntos relativos à compra de um piano. Depois de algumas considerações ficou adiada. Dr. Allioni fez ver a utilidade de uma máquina fotográfica para a ABAB e propõe a compra de uma, o que foi aprovado, ficando o mesmo encarregado da referida compra.

Tabela 6. Documentos relativos à Aula de Música da ABAB - Continuação

Ano	Tipo, Instância e Data	Descrição do conteúdo
1892	Ata, Congregação, 20 de Outubro	Segundo o prof. Lopes o maestro Giuseppe Priccio se ofereceu para formar uma aula de coral na ABAB. O Dr. Allioni respondeu que a ABAB já tinha prof. de Música e não queria molestá-lo com a admissão de outro, além da ABAB não poder aumentar as suas despesas.
	Ata, Congregação, 20 de Outubro	O maestro Priccio propôs para abrir a referida classe que sua retribuição fosse pelos seus discípulos, mandando a Academia anunciar pelos jornais de maior circulação.
	Ata, Congregação, 20 de Outubro	O Dr. Allioni propôs que oferecesse ao Maestro Priccio quarenta mil réis até a data da exposição para a organização de um coro. Foi aprovada a proposta do, comunicando-se ao prof. Torres que a aula de coro era uma aula temporária que funcionaria nas segundas, quartas e sábados.
1893	Ata, Sessão Solene 9 de Abril	Foi executado um hino cantado pelas alunas e regido pelo maestro Miguel Torres na Solenidade de Abertura da 7ª Exposição da ABAB. Em seguida foi executado o hino “Salve, ó bello dia” do Maestro Giuseppe Priccio cantado pelas alunas da Escola.
	Ata, Sessão Solene 16 de Abril	Na Sessão de distribuição de prêmios ocorrida na ABAB foram executados o canto “Echo de Herminio” e o hino “Salve, ó bello dia”, sob regência do maestro Priccio.
	Ata, Congregação, 1º de Maio	O Dr. Allioni disse que era preciso fazer uma reforma na Academia, pelo Governo ou pela congregação. Achava que a Academia devia conservar o prof. de coral, criando também uma aula de instrumentos de arco e outra de sopro.
	Ata, Congregação, 1º de Maio	Pelo Dr. Allioni, a divisão da Sessão de Música ficou em 4 aulas. Solfejo e Classe Coral: José Priccio; Piano: J. Campos; Instr. de corda: R. Scheel; Inst. de sopro: M.Torres. Cada prof. dirige a sua aula. O prof. de coral fará a reunião de coros e orquestra para solenidades da ABAB.
	Ata, Congregação, 24 de Maio	O Dr. Allioni reuniu os professores de música a fim de concordarem no modo de ensino, horário e dias de aula.
	Ata, Congregação, 4 de Agosto	A professora Justina Campos da sessão de Música requereu que seus vencimentos fossem pagos pela tabela estabelecida para seus colegas, e que fosse paga a diferença dos mesmos vencimentos. Solicitação aprovada.
	Ata, Congregação, 4 de Agosto	Segundo Dr. Allioni o prof. Priccio, da Classe Coral se queixou que o piano da ABAB não prestava mais para as lições, por estar estragado.
	Ata, Congregação, 27 de Outubro	O Dr. Allioni apresentou uma relação de instrumentos de sopro que o prof. Torres pediu para a sua aula, dizendo não ter saldo. Com a autorização da congregação, comprou para ABAB um piano, um violoncelo e duas rabecas.
1894	Ata, Congregação, 27 de Fevereiro	O Pte. Braz do Amaral disse que a reunião tinha a finalidade de proceder a leitura dos programas que cada um dos professores tinha de seguir em seus cursos. Foram lidos os programas da aula de canto. Não apresentaram os programas os professores de sopro, piano e cordas.
	Ata, Congregação, 6 de Abril	Foi lido e aprovado o programa da aula de piano regida pela Prof.ª Justina Campos Villanueva.
	Ata, Congregação, 16 de julho	O prof. Oséas dos Santos propôs que se lançasse em ata um voto de profundo pesar, pelo falecimento do maestro Giuseppe Priccio, prof. da Classe Coral. Proposta que foi unanimemente aprovada, resolvendo a congregação homenageá-lo com flores.
	Ata, Congregação, 1º de Setembro	Dr. Braz disse a seus colegas que a Sociedade Euterpe queria contratar um prof. de coral. Por estar vaga tal cadeira da ABAB, propôs que as duas corporações acordassem em contratar tal prof.. Foi feito um contrato para a ABAB entrar com metade do ordenado do referido prof.
	Ata, Congregação, 8 de Outubro	O Dr. Braz do Amaral declarou que Alberto Muylaert, da Sociedade Euterpe, esteve na Academia, e com Georgio Sulli Furaux firmaram o contrato para ensinar canto coral sem ouvi-lo, apesar de conhecer suas habilidades, que foram reconhecidas por Scheel e Torres.
	Ata, Congregação 21 de Novembro	Pelo Sr. Amaral foi apresentada uma lista com a distribuição das cadeiras que iriam formar os cursos da Academia segundo a reforma que estava passando. Indicando o nome dos professores, entre os professores de música o Professor Georgio Sulli Furax - Classe Coral.

Tabela 6. Documentos relativos à Aula de Música da ABAB - Continuação

Ano	Tipo, Instância e Data	Descrição do conteúdo
	Ata, Congregação 3 de Dezembro	Foi convocada a sessão para a leitura e discussão da última redação da reforma da Academia.

5.1.1 Fundação

De acordo com a Ata de Sessão da Congregação da ABAB de 1º de Fevereiro de 1878, a Aula de Música da ABAB foi criada pelo pintor espanhol e fundador da ABAB, Miguel Navarro y Cañizares. O motivo que levou Cañizares a criar uma aula de música, embora não explicado na documentação, pode ter a sua origem no modelo institucional adotado para fundar a ABAB. Como mencionado na Revisão de Bibliografia, ele se baseou no modelo de estatutos de academias europeias e, sobretudo, na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Ao consultarmos as *Disposições Provisórias que regulam a Academia de Belas Artes da Bahia*, foi possível encontrar uma “Declaração” afirmando que “Depois de combinadas e sancionadas as disposições gerais acima foi criada pela congregação a **secção de musica vocal**” (DISPOSIÇÕES, 1877, grifo nosso), assinada pelo então diretor Austríliano Francisco Coelho. Juntamente com a “Declaração”, se encontrava uma cópia dos Estatutos da Academia de Belas Artes do (RJ) - 1855, já mencionada na Revisão Bibliográfica, onde estabelecia uma seção de música.

Na sessão da congregação do dia nove de abril de 1878, foi finalmente criada a Aula de Música, termo cunhado na referida sessão sendo utilizado por todo o período em que funcionou. Nesse trabalho, também, adotaremos tal nomenclatura. (Cf. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1878, p. [5])

Assim, a criação da Aula de Música na ABAB parece ter sido resultado da reprodução do modelo institucional da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro que, por sua vez, se baseou no modelo francês de academia de artes. Ao criar a Aula de Música, o professor Cañizares sugeriu o nome do professor Pedro Batista José de Lima para reger a cadeira de música, informação constante na Acta de Sessão em 1º de Fevereiro de 1878, onde ficou determinado que os presentes da sessão aguardassem informações sobre o candidato, só aparecendo o seu nome uma vez em todo o livro de registro de atas da congregação. (Cf. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1878, p. [5])

Como já mencionado na Revisão de Bibliografia, ainda em 1878, Francisco Barbosa de Araújo teria sido contratado para o curso de música, não assumindo tal cadeira por falecer antes da posse. Porém, ao consultarmos o *Livro para as Actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878*, o nome do professor Barbosa de Araújo apenas figura entre os professores convidados a participar de sessões da congregação da ABAB, mas

em nenhuma das citações ele foi relacionado ao ensino de música. (Cf. ACADEMIA DE BELAS ARTES DA BAHIA, 1878, p. 2-19)

Talvez pela falta de informações relativas à Batista e o falecimento do seguinte indicado, a Congregação da ABAB terminou nomeando o prof. Adelelmo Francisco do Nascimento. (Cf. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1878, p. [5])

De acordo com a documentação, a presença do professor Adelelmo do Nascimento na ABAB ocorreu entre os anos de 1878 e 1880. Nesse período participou das reuniões da congregação e integrou comissões responsáveis por diversos fins, não chegando a ministrar aulas. No ano de 1881 foi eliminado do quadro de professores, por não comparecer às aulas e não responder aos comunicados e convocações da congregação. (Cf. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1878, p. [50])

Alguns meses após ter criado a Aula de Música na ABAB, Cañizares propôs à Congregação, a criação de “uma sessão [sic] de música para as senhoras”, proposta que foi adiada, não sendo aceita naquele momento (ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1878, p. [12-13]), diferentemente do Curso de Pintura para as senhoras, que já tinha sido proposto e aceito anteriormente, com a condição de que os horários das aulas fossem diferentes das dos senhores (Cf. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1878, p. [4]). A partir de tal informação é possível inferir que inicialmente a Aula de Música da ABAB era oferecida somente para o sexo masculino, situação que será discutida mais a frente.

Uma vez a ideia de Cañizares de criar a Aula de Música ter sido aceita e aprovada, mesmo com a limitação de gênero acima mencionada, a Aula de Música da ABAB parecia não sair do papel, pelo menos em seus primeiros anos. Os dois primeiros nomes indicados não chegaram a ser contratados, o terceiro foi contratado, mas não ministrou aulas. Tais fatos mostram as dificuldades que inviabilizaram o início do curso nos primeiros anos de seu estabelecimento.

De acordo com as informações relativas à fundação da Aula de Música da ABAB, é possível entender que não foi fácil iniciar o ensino de música na Academia. Apesar disso, percebemos que houve um constante esforço por parte da direção da Academia para que a Aula de Música iniciasse seus trabalhos. Entendemos que as dificuldades encontradas para o início das atividades pedagógico-musicais poderiam estar ligadas ao pouco tempo de fundação da Academia, ou ainda, ao oferecimento de uma vaga para professor de música sem vencimentos, o que poderia ser um fator desmotivador para os possíveis candidatos. É importante ressaltar que na cidade de Salvador, naquela época, já existiam instituições que

ofertavam o ensino de música, entre as quais o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia e a Casa Pia de Órfãos de S. Joaquim.

5.1.2 Funcionamento

Sobre as informações do funcionamento da Aula de Música da ABAB, pouco foi encontrado. O documento *Disposições Provisórias que regulam a Academia de Belas Artes da Bahia* informa que as aulas eram iniciadas no dia 1º de fevereiro e encerradas no fim de novembro de cada ano. Cada aluno receberia uma carta de habilitação, caso tivesse sido aprovado nos diversos exames. Para a realização das matrículas era necessário efetuar o pagamento de uma taxa anual de 20\$000, ou pagar parcelado (DISPOSIÇÕES, 1877). Infelizmente não foi possível identificar informações mais detalhadas sobre a relação entre os alunos da Aula de Música e os outros cursos oferecidos na ABAB, assim como saber quais os pré-requisitos exigidos para o ingresso na Aula de Música.

A partir das informações encontradas nas atas da congregação podemos observar que, apesar da Aula de Música ter sido instituída no ano de 1878, meses após a fundação da Academia, só começou a sua atividade, em março de 1881, tendo como lente da cadeira de música o professor Miguel dos Anjos Torres, que após negociações com a congregação, da ABAB assumiu tal cadeira recebendo um vencimento de 50\$000 mensais, ficando esse valor como teto e sendo proibido de tomar parte das reuniões da congregação. (Cf. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1878, p. [54])

Ao ser consultado, o senhor Miguel dos Anjos Torres pelo professor Austríliano Francisco Coelho, quanto à possibilidade de ocupar a cadeira de música na ABAB, o professor Torres esclareceu que estava disposto a lecionar, mas não gratuitamente. Essa questão gerou discussões entre os professores componentes da Congregação, pois até então, eles ensinavam gratuitamente (menos o diretor da ABAB). A partir da exigência de gratificação por parte de Torres, os outros professores se sentiram motivados a também exigirem uma gratificação, o que revela uma mudança na relação de trabalho celebrada entre a ABAB e os seus professores, desencadeada pelo ingresso de um professor de música na instituição.

A partir do ingresso do professor Torres na ABAB, o curso de música iniciou efetivamente as suas atividades, porém, chama à atenção a imposição do veto da participação do professor de música nas reuniões da congregação. Tal situação fez com que os professores de música não pudessem interferir no processo de tomada de decisões relativas à sua seção e à

ABAB em geral. Assim, a Aula de Música ficou funcionando sob a administração dos membros da congregação, que tinham interesses próprios e não estavam preocupados com o curso de música. Tal fato mostra uma mudança na situação que gozava anteriormente o professor Adelelmo do Nascimento que, enquanto professor de música, participava de diversas comissões, além das reuniões da congregação, podendo interferir, de alguma forma, das decisões tomadas na instituição.

No ano seguinte (1882), a Aula de Música foi considerada onerosa pela congregação da ABAB. Assim, consideraram que o salário do professor de música deveria ser revisado e diminuído pela metade.

O Snr. Dr. Allioni com a palavra apresenta á casa algumas considerações que tem formuladas a respeito da aula de musica, e d'estas considerações resulta que a Congregação chega ao conhecimento de que esta aula traz ao Estabelecimento um prejuizo pecuniario, não pequeno aliás. Fica deliberado que a gratificação do professor de Musica até então de 50\$000, seja d' ora em diante de 24\$000 enquanto o numero de alumnos contribuintes não passam de 12, caso em que perceberá o professor mais a quantia de 2\$000 por cada um d'elles até perfazer o total de 50\$000. A Congregação delibera pois rescindir o contrato que tem com o professor Torres e fazer um outro, caso queira elle coadunar-se com estas considerações, ficando incumbido o thesoureiro de confeccionar com o professor alludido. (ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1882, p. 58)

Os argumentos expostos pelo engenheiro José Allioni que convenceram a congregação estavam fundamentados no pequeno número de alunos, nesse caso, menor que doze, ou seja, possuía poucos alunos e a sua manutenção custava caro. (Cf. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1884, p. 58). Nos documentos analisados não foi possível obter informações precisas sobre o número de alunos que estavam matriculados no curso de música, em cada ano de sua atuação, bem como informações detalhadas sobre a pedagogia utilizada na Aula de Música da ABAB.

De acordo com o *Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878*, José Allioni representando o professor Torres, em abril de 1884 apresentou à congregação o pedido de compra de um piano, justificando a necessidade de animar a aula de música (Cf. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1884, p. 58). O que mostra que as aulas de coral não eram acompanhadas com instrumento, até então.

Por proposta do prof. Lopes Rodrigues, em maio de 1888 a professora Justina Vieira de Campos foi designada como adjunta da aula de música da ABAB, a qual já vinha atuando interinamente desde o mês de março. (Cf. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1888, p. 109)

Como mencionado na Revisão Bibliográfica, a partir do ano de 1891, a ABAB passou por uma reforma em seus estatutos. Os novos estatutos foram aprovados no ano de 1895, quando passou a se chamar Escola de Belas Artes da Bahia.

Em 1892, o maestro Giuseppe Priccio ofereceu-se para ministrar aulas de coros na ABAB. Após algumas discussões nas quais foi ressaltada a competência do professor Miguel Torres, que segundo a congregação “*é muito bom mas que não tem ainda creado uma aula de canto e solfejo como desejava-se*” (ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1892, p.135), foi aceita a proposta do maestro Priccio. A finalidade era criar uma aula de canto coral, em que o professor ensinaria sem receber proventos. (ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1892, p.135)

Apesar da proposta do maestro Giuseppe Priccio ter sido aceita com a condição de não receber salário, consta no registro da *Acta da sessão de 20 de Outubro de 1892*, uma proposta do professor José Allioni em pagar ao referido maestro a quantia de quarenta mil réis pela organização do coro, para se apresentar na próxima exposição da ABAB. Tal proposta foi aprovada pela congregação, determinando que a quantia fosse paga em duas partes, a primeira no dia 12 de novembro e a segunda no dia 12 de dezembro. Tal resolução foi comunicada ao professor Torres, sendo definida como uma aula temporária, funcionando segundas, quartas e sábados. (Cf. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1892, p. 136)

A conseqüência do ingresso do maestro Priccio na Aula de Música em 1892 foi positiva, pois foram realizados dois concertos de um coral formado pelas alunas da Escola: um na abertura da exposição de nove de abril de 1893 e o outro na sessão de distribuição de prêmios de dezesseis do mesmo período (Cf. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1893, p. 48-51). A participação das mulheres na Aula de Música expõe uma mudança nas regras iniciais do curso, como mencionado anteriormente, com a negação da criação da sessão de música para as moças, ou que tais regras não eram rígidas.

Aos dezesseis dias do mez de Abril do anno de mil oitocentos e noventa e treis, á 1 hora da tarde, no salão nobre d'esta Academia, presentes o Ex.^{mo} Cons.^o José Luiz de Almeida Couto, Intendente municipal, grande numero de Senhoras e Cavalheiros, foi aberta a sessão e executada uma marcha pela banda de Musica da Policia. Em seguida foi proferido um eloqüente discurso, análogo ao acto, pelo Dr. Braz H. do Amaral, orador official da Congregação. Teve lugar depois o canto Echo de Erminio, sob a regencia do Maestro José Priccio. Findo este acto procedeu-se a distribuição dos premios aos alumnos que mais se distinguiram em concurso, distribuição esta que foi feita por sua Exa o Sr. Dr. Intendente Municipal. Em seguida foi executado o hymno – Salve, ó bello dia, pelo mesmo Maestro, terminando a funcção com a execução do hymno nacional pela banda da policia. (ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1893, p. 50-51)

No ano seguinte, acompanhando as reformas que a ABAB estava passando, a Aula de Música também passou por modificações. Iniciadas no ano de 1893, o prof. José Allioni propôs que a Aula de Música também fizesse parte do referido processo. Assim, de acordo com a *Acta da Sessão de 1º de Maio de 1893*,

pelo Dr. Allioni, ficou assentado a divisão da Sessão de Musica em 4 aulas, 1º Uma aula de solfejo cantado e Classe Córál, sob a direcção do Maestro José Priccio; 2ª Uma aula de piano sob a direcção da Ex^{ma} Snr.^a D. Justina Campos Villanueva; 3ª Uma aula de instrumentos de corda, compreendendo rabeca, violeta, violoncello e rabecão, sob a direcção do professor Raphael Scheel; 4ª Uma aula de instrumentos de sopro sob a direcção do professor Miguel Torres – Para harmonia de tudo isto deliberam-se tambem que cada professor presidirá o ensino da sua aula, cingindo-se porem a direcção do professor da aula coral no que disser respeito a reunião dos córos e orchestra para as solemnidades da Academia. (ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1893, p. 139-140)

A proposta de reforma para Aula de Música foi ambiciosa. A sua ampliação almejava preparar os alunos para integrarem um coro, uma orchestra e/ou banda. Esses conjuntos musicais teriam a finalidade de se apresentar animando as solenidades da Academia e também era uma maneira de demonstrar o trabalho que estava sendo desenvolvido na seção de música. Parece que um novo rumo foi tomado pela Aula de Música em consequência da referida reforma, ao contratar novos professores e oferecer novos cursos, algo que deve ter tido boa repercussão na sociedade soteropolitana da época e aumentado o número de alunos da ABAB.

Outro aspecto observado nesse período foi a aquisição de alguns instrumentos musicais. De acordo com a *Acta da Sessão de 27 de Outubro de 1893*, foi apresentada pelo Dr. José Allioni uma lista de instrumentos de sopro solicitada pelo professor Miguel Torres. Contudo, lhe foi negada tal compra, sob a alegação de não haver saldo suficiente (ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1893, p. 142-143). Assim, com a autorização da congregação, o Dr. Allioni adquiriu outros instrumentos listados abaixo³⁷ na tabela 7.

Tabela 7. Instrumentos da Sessão de Música – 1893

Instrumento	Quantidade	Valor
Piano	1	1:275\$000
Violoncello	1	130\$000
Rabecas	2	160\$000

A compra de quatro instrumentos parece ter sido pequena. Contudo, entendemos que representou um avanço considerável em relação à Aula de Música, a qual funcionava desde 1881, sob a regência do professor Torres, com a aquisição de apenas um instrumento até

³⁷ (Cf. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1878, p. 142-143)

1892, a compra de um piano usado em 1884. (Cf. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1884, p. 82)

Na Ata da Sessão de 16 de julho de 1894, foi apresentado um voto de pesar pelo falecimento do maestro Giuseppe Priccio, e acertado uma homenagem póstuma. A partir da situação de vacância da cadeira que era ocupada pelo Sr. Priccio, Dr. Braz Hermenegildo do Amaral colocou na Sessão de 1º de Setembro de 1894, que a Sociedade Euterpe sabendo da necessidade de um professor de coral na ABAB, propôs que as duas corporações contratassem um professor que receberia um salário pago pelas duas instituições. Segundo a ata da sessão de oito de Outubro, o Dr. Alberto Muylaert, representando a Sociedade Euterpe, esteve na Academia com o maestro Giorgio Sulli Furaux, onde recebeu a aprovação para o ensino do canto coral dos professores Rudolph Scheel e Miguel Torres. Assim, foi celebrado um contrato em que, a ABAB assumiu o compromisso de pagar metade do salário do referido maestro. (ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1894, p. 149-154)

Por volta do ano de 1894 e 1895, quando estavam ocorrendo as já mencionadas reformas na ABAB, a elaboração dos novos programas de cada curso da Seção de Música ficou sob a responsabilidade do professor titular de cada cadeira. Alguns dos programas foram discutidos e aprovados na *Sessão de 27 de Fevereiro de 1894*³⁸, quando foi lido e aprovado o programa da aula de canto (coral) e na *Sessão de 6 de Abril de 1894*, o da aula de piano, regida pela professora Justina Campos Villanueva (ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1894, p. 148). Ainda em 1894 foi apresentada uma proposta com os nomes dos professores e suas respectivas cadeiras.

Tabela 8. Proposta de reforma da Aula de Música da ABAB

Secção Anexa – Música
Instrumentos de Arco – Professor Rodolpho Scheel ³⁹
Instrumentos de Sopro – Professor Miguel Torres
Aula de Piano – Professora Justina Campos Villanueva
Classe Coral – Professor Giorgio Sulli Furaux

Tal proposta foi aprovada em sessão de novembro de 1894 pelos membros da congregação (Cf. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1894, p. 158). Observa-se que os professores que lecionavam na ABAB foram mantidos, o que indica o aproveitamento

³⁸ Segundo registro na ata da mesma sessão deixou-se de apresentar programa os professores das aulas de desenho linear, instrumento de sopro, piano e instrumentos de cordas.

³⁹ O professor Rudolph Scheel, citado em ata desde maio de 1893, não foi relacionado por Viviane Silva 2008, entre os que lecionaram na ABAB. (ACADEMIA de BELLAS ARTES DA BAHIA, 1893, p. 154)

da estrutura que já existia na instituição. No caso da professora auxiliar de piano, passou a adjunta da cadeira e o maestro Giorgio Furaux foi contratado.

Nas sessões subseqüentes a oito de outubro de 1894 continuaram as discussões pela reforma da ABAB, em que foram expostos os programas das disciplinas do Curso Geral e do Curso Especial. No texto da sessão de três de Dezembro de 1894, o presidente informou que aquela seria a última discussão da redação da reforma da Academia. Algo que só aconteceu na sessão seguinte, de cinco de dezembro de 1894, tendo a sua aprovação em janeiro de 1895 (Cf. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1894, p. 153-159). A tabela nove ilustra os valores dos salários dos professores que atuaram na Aula de Música da ABAB.

Tabela 9. Vencimentos dos professores de música da ABAB

Nome do professor	Ano	Salário	Observação
Miguel dos Anjos Torres	1881	50\$000	Vencimento inicial
	1882	24\$000	Redução no vencimento
	1889	30\$000	Aumento concedido para todos os prof. da ABAB
Virginia Poggio	1886	Sem informações	
Justina Viera de Campos	1889	15\$000	Aumento concedido para todos os prof. da ABAB.
	1893	30\$000	A partir de Agosto de 1893
Giuseppe Priccio ⁴⁰	1892	30\$000	A partir de junho de 1893 até julho de 1894
Rodolpho Scheel	1893	30\$000	
Giorgio Sulli Furaux ⁴¹	1894	Sem informações	

A partir das informações expostas na tabela nove, é possível observar que no primeiro ano de funcionamento da Aula de Música da ABAB, o professor Miguel dos Anjos Torres recebia um vencimento no valor de 50\$000. A partir do segundo ano em 1882, houve uma redução em cinquenta por cento no valor de seus vencimentos. Mesmo depois de onze anos, em 1893, os valores dos vencimentos dos professores de música continuavam quase que a metade do primeiro vencimento concedido no ano de 1881. Em 1893, ainda não tinham conseguido recuperar as perdas obtidas no ano de 1882, porém, por outro lado, no ano de 1893, houve investimentos na estrutura da Aula de Música que foi ampliada, considerando a compra de instrumentos e a contratação de mais professores.

Outro fator importante nessa fase institucional foi o início da realização de concertos.

⁴⁰ Professor de canto coral.

⁴¹ Professor de canto coral.

5.1.3 Impacto Social

A Aula de Música da ABAB funcionou de 1878 a 1894 por dezesseis anos sob a direção do professor Miguel Torres. Nesse período, foi possível encontrar a informação da realização de dois concertos que aconteceram na Escola, após o oferecimento de um maestro que não fazia parte do quadro de professores. Apesar das atas ressaltarem a competência do professor Torres, a análise da documentação aqui apresentada mostra que a Aula era um empreendimento incipiente e rudimentar. Percebeu-se que a mesma custava caro e possuía poucos alunos. A falta do alcance de bons resultados pode ter sido uma consequência de poucos conhecimentos específicos do ocupante da cadeira, pois era um regente de bandas com a incumbência de montar um coro. Talvez o professor Torres até tivesse conhecimentos específicos que pudessem elevar o nível do curso de música da ABAB, mas a Aula de Música continuou estagnada pela falta de interesse do mesmo, ou ainda, por falta da definição de metas e objetivos claros por parte dos dirigentes da ABAB.

Percebemos que com a chegada de outro professor, que não era contratado pela Academia, realizaram-se dois concertos em menos de dois anos. Supomos que tais concertos tenham sido organizados pelo professor Sulli com a finalidade de se promover a professor adjunto da cadeira de canto coral da instituição, conseguindo o seu objetivo após a organização e realização dos concertos. Por outro lado, será que a Aula de Música da Academia já possuía naquele período alunos preparados musicalmente pelo professor Torres, com habilidades para se apresentar, mas que lhe faltavam o incentivo para a realização de concertos? Entendemos que o número de concertos realizados foi um avanço, pois mostram o resultado do processo pedagógico-musical que estava sendo desenvolvido naquela instituição e a mudança de uma situação de inércia para um novo momento.

Uma das questões que atrapalhou o desenvolvimento pleno da Aula de Música da ABAB foi a condição de um curso de música estar instalado em uma instituição especificamente de ensino das Belas Artes, onde se encontravam a maioria de professores que tinham objetivos ligados a essa área e sem preocupação com o desenvolvimento do ensino de música. A falta de atenção com o ensino de música interferiu no desenvolvimento da Aula de Música, uma vez que houve diminuição dos vencimentos dos professores de música, bem como na pequena verba disponibilizada para a compra de instrumentos musicais.

Outro ponto observado é que a Aula de Música não conseguiu se equiparar aos outros cursos da ABAB, pois o seu professor ao ingressar na instituição perdeu a condição de participar das sessões da Congregação e, de acordo com a documentação, em nenhum

momento reivindicou tal direito, uma demonstração de falta de interesse em mudar aquela situação.

Não foi possível encontrar documentos que fornecessem informações complementares a respeito dos alunos que frequentavam a Aula, (exceto Virgínia Poggio única identificada), nem sobre o horário que as aulas aconteciam e o método pedagógico-musical utilizado por Torres. Dessa forma, ponderamos que a Aula de Música, mesmo sendo onerosa para a ABAB, e, sem obter algum tipo de destaque na sociedade soteropolitana da época, se manteve funcionando por dezesseis anos. Muitos foram os avanços alcançados, como o aumento do quadro de professores que passou de um, no ano de 1881, para seis no ano de 1894, com todos recebendo vencimento, causando impacto econômico no orçamento da ABAB.

Outro fator observado para a avaliação do impacto social da Aula de Música da ABAB foram as informações relacionadas aos vencimentos recebidos pelos professores. O primeiro vencimento recebido por um único professor da Aula de Música, em 1881, causou impacto econômico expressivo no orçamento da ABAB, pois fez com que os integrantes da Congregação da instituição recalculassem tal valor, diminuindo-o pela metade. Outro aspecto observado foi o impacto econômico da soma dos salários dos professores de música que passou de 50\$000 em 1881, para 180\$000 (30\$000 por professor) mensais, no ano de 1894. Um impacto econômico considerável, se observado que, num período de treze anos, totalizou-se um aumento de trezentos e sessenta por cento nas despesas mensais da ABAB, em relação ao ano de 1881.

A compra de instrumentos musicais foi outro avanço observado na Aula de Música da ABAB. Tais compras acontecerem após onze anos do início do funcionamento da Aula de Música, refletimos que o investimento em instrumentos musicais impactou no funcionamento do referido curso, o que deve ter proporcionado o alcance de melhores resultados dos que vinham sendo obtidos. Notamos que algumas das antigas reivindicações dos professores de música começaram a ser atendidas, o que pode ter sido resultado do aumento da visibilidade dos professores da Aula de Música.

Assim, com o passar dos anos, a Aula de Música da ABAB foi sendo ampliada e sua estrutura melhorada. Tais melhorias impactaram a sociedade soteropolitana da época, pois mostraram que um tipo específico de movimento pedagógico-musical vinha acontecendo na ABAB. Um exemplo do exposto pode ser ilustrado pela apresentação dos alunos da Aula de Música em duas solenidades na Academia com uma banda militar presente. Apesar de considerarmos que a Aula de Música da ABAB tenha sido criada com a finalidade de fornecer formação complementar em música para os alunos dos cursos de arte da ABAB, ponderamos

que as mudanças ocorridas já indicava uma nova perspectiva para a transformação da Aula de Música da ABAB em uma instituição específica de ensino de música. A partir da reforma ocorrida na Academia, a sua estrutura foi aproveitada para montar um curso de música com novas opções, as quais serão vistas na próxima seção.

5.2 CURSO ANEXO DE MÚSICA DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA BAHIA (1895-1897)

As novas informações relativas ao Curso Anexo de Música da EBAB, discutidas aqui, foram encontradas nos seguintes livros de atas: *Livro para Actas das Sessões da Congregação da Academia de Belas Artes da Bahia 1878 a 1895*; *Livro das actas das / Sessões de Congregação / da Escola de Bellas Artes /da Bahia 1896*; *Actas das Sessões Solemnes da Academia de Bellas Artes; Escola de Música da Bahia/Atas de sua Fundação 1895*.

Tais informações serão apresentadas em ordem cronológica e foram organizadas em três sessões para o melhor entendimento: a fundação, o funcionamento e o impacto social do Curso de Música da Escola de Belas Artes da Bahia. No capítulo sexto, será desenvolvida a discussão, onde as informações apresentadas pelos autores, que se referiram ao tema desta pesquisa, serão confrontadas com as novas informações apresentadas neste capítulo advindas dos documentos.

5.2.1 Fundação

O Curso Anexo de Música da EBAB foi organizado a partir das reformas que a ABAB vinha passando desde 1891 em seus estatutos. Como já mencionado na Revisão de Bibliografia, com as mudanças ocorridas na ABAB a partir de 1895, a instituição ganhou novos estatutos, ampliou seus cursos, além de mudar de nome, passando a se chamar Escola de Belas Artes da Bahia (EBAB). No que diz respeito à Aula de Música, a reforma foi cogitada, na sessão de 1º de Maio 1893, pelo Sr. José Allioni e aprovada em novembro de 1894. A partir da referida reforma, os cursos da EBAB foram divididos em dois grupos, o Curso Geral e o Curso Especial (ou superiores) de pintura, escultura e arquitetura, e um Curso Anexo de Música. Abaixo, a tabela dez relata cronologicamente os principais acontecimentos do Curso Anexo de Música da EBAB.

Tabela 10. Documentos relativos ao Curso Anexo de Música da EBAB (Cf. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1894; ACTAS, 1878; ESCOLA, 1895; ATAS, 1895; 1898)

Ano	Tipo, Instância e Data	Descrição do conteúdo
1895	Ata, Congregação, 7 de Janeiro	Foram lidas as atas de 21 de Novembro, 3 de Dezembro e 5 de Dezembro de 1894, que foram aprovadas, declarando aos professores presentes renunciarem as suas cadeiras, aceitando as novas para que foram indicados na sessão de 2 de Novembro.
	Sessão, Comissão, 20 de Fevereiro	Aconteceu a 1ª Sessão Preliminar, com o objetivo listar os nomes das personalidades que iriam estudar, discutir e elaborar um plano para organizar o ensino completo de música em Salvador, que seria entregue à EBAB. Sr. Aviz ficou encarregado de redigir o plano.
	Ata, Assembléia Geral, [Fevereiro?]	[faltam 3 primeiras páginas]. O prof. Torres declara que o trabalho do prof. Aviz é muito bom, mas que só concordava com o plano de ensino, pois ele queria criar um novo estabelecimento, algo que não tinha sido encomendado pela Congregação.
	Termo, Congregação, [?] Fevereiro	José Barreto Aviz foi empossado como prof. efetivo da EBAB ocupando a cadeira de instrumentos de palheta.
	Ata, Congregação, 4 de Março	Segundo o Diretor, o prof. Miguel Torres havia destacado a necessidade de um prof. para o ensino de flauta; a congregação resolve aguardar a apresentação do programa dos estudos de música.
	Ata, Congregação, 23 de Março	O Dr. Braz pergunta se já tendo o curso de música um programa perfeito, deveria continuar a chamar-se secção anexa. Resolveu a congregação conservar a mesma denominação.
	Ata, Congregação, 4 de Maio	Disse o prof. Barreto de Aviz que fez um trabalho de solfejo (2ª parte) e ofereceu a Escola pedindo para que mande publicá-lo, e que já consultou seus colegas que concordaram. Foi aprovado para publicação.
	Ata, Assembléia Geral, 9 de Maio	O prof. Miguel Torres declarou que de acordo com o prof. Aviz resolveram propor a separação do curso de solfejo, do de rudimentos, ensinando as duas disciplinas em sessões distintas, em virtude do aumento do número de alunos.
	Ata, Congregação, 1º de Julho	O prof. Aviz pede que a Escola mande imprimir a 1ª parte do seu Solfejo, ficando ela proprietária da 1ª edição, assim como da 2ª, que estava sendo impressa. Concordaram os professores Austricliano, Oséas e Dotto.
	Ata, Congregação, 3 de Agosto	O Sr. Presidente apresenta a 3ª parte do trabalho do prof. Barreto de Aviz, oferecida aos prof. da Escola, ficando esta proprietária da 1ª ed. Afirma que as duas primeiras partes já estão quase prontas. Manda publicar a 3ª parte.
	Ata, Congregação, 4 de Novembro	Dr. Amaral pede autorização para comprar materiais para a EBAB (i.e. um quadro preto pautado para a aula de música).
	Ata, Congregação, 7 de Novembro	O Dr. Amaral comunica à congregação que o prof. Jose Barreto de Aviz disse não continuar a lecionar música alegando como determinante a falta de meios e de animação para o mesmo, fazendo recriminações à Escola.
	Ata, Congregação, 7 de Novembro	O Dr. Amaral tenta convencer o Sr. Aviz em mudar de opinião quanto a sua decisão de se retirar do quadro de professores da Escola.
	Ata, Congregação, 26 de Novembro	Dr. Amaral declara que encerrados os cursos só faltam os exames da aula de rudimentos de música que não aconteceram em 19 do corrente por falta de professores nomeados para a comissão, que não pôde ser preenchida.
	Ata, Congregação, 26 de Novembro	O prof. Austricliano censurou o procedimento de Aviz, que julga criminoso e propõe que a Escola dê queixa para processo crime contra injurias lançadas na imprensa pelo mesmo prof. Aviz.
	Ata, Congregação, 26 de Novembro	Dr. Amaral deu queixa no tribunal competente do prof. Aviz em virtude das injúrias publicadas na imprensa contra a EBAB.
	Ata, Congregação, 26 de Novembro	Propôs-se que a gratificação dos prof. do Curso Anexo de Música fossem equiparadas a dos prof. dos outros cursos e que fossem obrigados a tomarem parte das reuniões da congregação. A segunda parte não aprovada.
	Ata, Congregação, 2 de Dezembro	O prof. Agrippiniano Barros pediu para manter-se neutro na questão do prof. Aviz, em virtude do respeito que tributa ao seu mestre na pessoa de Aviz.

Tabela 10. Documentos do Curso Anexo de Música da EBAB (Cf. ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1894; ESCOLA, 1895; ATAS, 1895; 1898) Continuação

Ano	Tipo, Instância e Data	Descrição do conteúdo
1896	Ata, Assembléia Geral, 28 de Fevereiro	Sobre as aulas de Rudimentos de Música combinou-se que o prof. Torres e Justina Campos ministravam aulas revezando-se.
	Ata, Assembléia Geral, 17 de Julho	O prof. Torres disse que não podia continuar com o curso de Rudimentos que deveria ser ensinado por um único professor. Solicitando à Escola outro prof. para tal cargo. A prof. Justina Campos propôs que o prof. Agrippiniano Barros fosse nomeado para tal cargo.
	Ata, Assembléia Geral, 17 de Julho	Foi discutida a questão da acumulação de cargos que estava acontecendo no Curso de Música.
	Ata, Sessão Solene, 25 de Setembro	Os professores da ABAB incluindo os do Curso Anexo de Música realizaram uma sessão com a finalidade de dar uma demonstração de pesar pela morte do maestro Carlos Gomes.
	Ata, Congregação, 9 de Novembro	Um requerimento da professora Esther Accrisia Coelho, propondo-se para preencher a cadeira de Rudimentos de música. Pedido foi adiado.
1897	Ata, Congregação, 27 de Março	Um requerimento do Sr. Guilherme Theodoro Pereira de Mello pedindo para ser nomeado professor da Cadeira de Música, não aceito por ser regida pelo prof. Agrippiniano Barros.
	Ata, Congregação, 24 de Maio	Na sessão de vinte e sete de Março de 1897 ficou resolvido não se fazer alteração alguma na seção de música por enquanto.
	Ata, Congregação, 7 de Julho	O Dr. Amaral pede autorização para fazer as despesas necessárias com os músicos que o professor Torres precisa contratar, a fim de executar o hino composto para a exposição.
	Ata, Congregação, 7 de Julho	Segundo reclamaram os professores Rudolf Scheel e Justina Campos os alunos de rabeca e de piano se recusaram a executar estudos feitos para executarem na exposição.
	Ata, Congregação, 23 de Agosto	Uma oferta do Sr. Rogaciano Pires Teixeira de uma produção musical do Padre Nunes Garcia. Foi marcada e arquivada.

Assim, a fundação do Curso Anexo de Música da EBAB, ou sua organização, foi o resultado direto do processo de mudanças que a sociedade brasileira, baiana, conseqüentemente, a ABAB vinham passando. Mudanças em âmbito político, econômico, social e artístico, entre as quais, a mudança do antigo regime imperial para o novo regime republicano que proporcionou vários avanços para a consolidação da nova nação brasileira.

5.2.2 Funcionamento

Sobre o período de funcionamento do Curso Anexo de Música destacamos o recebimento de algumas propostas de professores que se ofereceram para lecionar na instituição, entre os quais, a professora Ester Acrisia Coelho que se ofereceu para ocupar a cadeira de Rudimentos de Música, em sessão de nove de novembro de 1896. Outro exemplo foi o professor Guilherme Theodoro Pereira de Mello. Em 27 de março de 1897, ofereceu-se para ser nomeado na Cadeira de Música. Proposta que foi negada, porque tal cadeira tinha como regente o professor Agrippiniano Barros. (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1896, fls. 12r-14r)

A oferta de vários professores para lecionar no Curso Anexo de Música deve ter sido resultado do impacto causado pelas reformas que a ABAB passou em seus estatutos com a criação do Curso Anexo de Música e a ampliação da oferta dos cursos de música. Algo que foi sentido na sociedade da época, sobretudo, nos professores da cidade de Salvador, despertando, assim, o interesse de professores de outras regiões da Bahia, do Brasil e de outros países.

Em fevereiro de 1895, o professor Barreto Aviz foi encarregado de elaborar um plano para o ensino completo de música em Salvador. As informações relativas a tal proposta foram encontradas no documento *ESCOLA DE MUSICA DA BAHIA / ATAS / DE SUA FUNDAÇÃO / 1895*⁴². Segundo esse documento, a primeira Sessão Preliminar, aconteceu com o objetivo de listar os nomes das personalidades que iriam estudar, discutir e elaborar um plano para organizar o ensino completo de música em Salvador, para ser entregue à EBAB, tendo sido encarregado o Sr. Aviz de redigir tal plano (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1895a, fls. 1v-2r). Consta nesse livro o nome de Aviz como secretário de atas, incluindo o texto do convite que seria enviado para a futura sessão, que aconteceria no dia 1º de março de 1895, no Salão da Sociedade Euterpe às cinco horas da tarde.

⁴² Documento disponível no APÊNDICE II

Sessão Preliminar. Os abaixo assignados reunidos em sessão no dia 20 de fevereiro de 1895 (vinte de fevereiro de mil oitocentos e noventa cinco) pelas oito horas da tarde, em casa da exm.^a sr.^a D. Justina Campos Villanueva, para accordarem sobre a forma a dar aos trabalhos preliminares attinentes ao bom desempenho da sua missão, a qual tem por fim estudar, elaborar e apresentar á Escola de Bellas Artes da Bahia, um plano para a organização de ensino completo da musica nesta cidade de S. Salvador, deliberam: - Primo – Que o professor José Barreto Aviz ficasse encarregado da elaboração do referido plano; - Secundo – Que fossem convidados a aggregarem-se a esta commissão, as senhoras e cavalheiros que vão indicados logo após a respectiva circular de convite e que é do theor seguinte: - Ilustrissimo Senhor – Em sessão de quinze do corrente, o corpo Docente da Escola de Bellas Artes da Bahia, possuido do maior empenho em dotar este importantissimo estabelecimento de instrução publica com as aulas respectivas ao “ensino completo da musica na Bahia”, dignou-se honrar os abaixo assignados comissionando-os para estudarem, elaborarem e lhe apresentarem um plano de organização do supra-referido ensino e conjuntamente para este fim os autorisou a aggregarem a si quaesquer individuos que julgassem conveniente pedir-lhes o auxilio de suas luzes, conforme foi proposto pelo professor José Barreto Aviz. Considerando da mais alta importancia a cooperação de Vossa Senhoria para o referido assumpto e certos de que não lhes negará a sua acquiescencia, os abaixo assignados pedem-lhe a fineza de comparecer no Salão da Sociedade Euterpe no dia primeiro de março próximo futuro pelas cinco horas da tarde a fim de se inaugurarem os trabalhos preparatorios. Ilustrissimo Senhor (o nome de cada um) – Saúde e fraternidade – Bahia vinte tres de fevereiro de mil oito centos noventa cinco. (Assignados) Justina Campos, Miguel Torres, Rodolpho Scheel, José Barreto Aviz. (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1895a, fls. 1v-2r)

As personalidades assim convidadas para participar da comissão foram: Silvio Deolindo Fróes (professor de música, nesta época estava na Europa), Dr. Alberto Muylaert (Médico, prof. particular, lente de piano no CMB), D. Maria Elysa Valente (prof. particular de música), D. Theodora Martins (Esposa do Dr. Alberto Muylaert), Francisco Muniz Barreto (prof. de violino), D. Helena Lemos Bastos (Prof. de Canto, lecionou no CMB de 1900 a 1902), D. Clementina Caldas, D. Celestina Sommarejs[?], D. Luisa Barboza (prof. particular), D. Honorina Bomfim, Dr. João Martins (membro da Escola de Medicina), Germano Limeira (foi prof. do Liceu de Artes e Ofícios e regente da orquestra do Teatro São João), Anacleto Vidal da Cunha (mestre de música), Laurindo Uzeda (Flautista), Livino José Argolo (prof. particular de música), José Schle[ratura], José Wolff, Christiniano Trautloff (negociante e afinador de pianos, regente de orquestra, pianista, flautista, trompista, talentoso violinista), Pietro Bal[?], Jayme Azedo, Joaquim Ferreira (prof. particular), José P. G. Cova, Joaquim Pedro, Dr. Severino dos Santos Vieira, Dr. Satyro d'Oliveira Dias (Secretário do Interior, Justiça e Instrução Pública - representado pelo sr. Dr. João da Cruz Cordeiro), Dr. Frederico

de Castro Rebello, Dr. Adalberto Guimarães, Dr. Francisco Braulio Pereira, Fortunato Augusto da Silva, Antonio Leonardo Pereira Filho, Luiz Liguori, Joaquim José Pinto Moreira, Antonio Jesuíno dos Santos Sobrinho, Ludgero de Sousa, Sant'Anna. (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1895a, fls. 2r-2v)

A lista ainda inclui os seguintes jornais: Estado da Bahia, Diário da Bahia, Jornal de Notícias, Diário de Notícias, Correio de Notícias e Gazeta de Notícias.

No parágrafo final da Ata consta uma ressalva acerca da ausência de Silvio Deolindo Fróes, dizendo: “Ao incluir nesta lista o nome do sr. Silvio Deolindo Fróes, embora ausente na presente ata, a comissão obedeceu simplesmente ao sentimento de respeito e veneração que lhe tributa, pois o considera o vulto mais proeminente, mais bello do mundo musical moderno bahiano”. (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1895a, fl. 3r)

Ainda este livro de Atas inclui o registro da sessão seguinte com os títulos e tópicos: 1) **Sessão de apresentação dos estatutos** (Anexação de convidados a comissão; Eleição da mesa diretora dos trabalhos; Leis para a regularização de discussão dos estatutos; Primeira leitura dos estatutos (fls. 3v-5r); 2) **Plano para os Estatutos da Escola de Música da Bahia** – Capítulo primeiro (Quadro da organização geral do ensino) (fls. 5r-6r); 3) **Capítulo segundo** (Do pessoal e suas atribuições, Do Conselho Superior, Do Conselho Escolar, Do Conselho Administrativo, Do presidente, Do director, Do secretário-chefe, Do thesoureiro, Do secretario adjunto e do secretario thesoureiro, Dos professores, Do mordomo, Do continuo) (fls. 6v-10v); 4) **Capítulo terceiro** (Da disciplina e das penas aplicáveis aos alunos) (fls. 10v-11v); 5) **Capítulo quarto** (Das penas aplicáveis aos professores e empregados) (fls. 11v-12r); 6) **Capítulo quinto** (Dos exames) (fls. 12r-13r); 7) **Capítulo sexto** (Das substituições) (fls. 13r-13v); 8) **Capítulo sétimo** (Da admissão dos alunos) (fls. 13v-14r); 9) **Capítulo oitavo** (Dos cursos e dos concursos) (fls. 14r-14v); 10) **Capítulo nono** (Disposições especiais) (fls. 15r); 11) **Capítulo décimo** (Disposições Gerais) (fls. 15r-17r). (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1895a, fls. 3r-17r)

Ainda no ano de 1895, formou-se uma Assembleia Geral na EBAB, na qual participaram os professores do Curso Geral, bem como dos cursos Superiores (especiais), incluindo os professores da Seção Anexa de Música. Segundo a documentação, inferimos que, a Assembleia Geral foi uma instância de discussões diferente das Assembleias da Congregação da EBAB, pois nas reuniões da Congregação eram discutidas questões da EBAB e do Curso Anexo de Música, sem a presença dos professores de música. Já na Assembleia Geral, eram discutidas questões específicas ao Curso Anexo de Música da EBAB.

De acordo com o único livro sobre a Assembleia Geral encontrado, não foi possível identificar quando foi realizada a primeira Assembleia Geral em virtude da falta das três primeiras páginas do livro, porém, na quarta página, encontra-se uma sessão que foi realizada no dia nove de maio de 1895. Pensamos que a primeira sessão da referida assembleia deve ter acontecido nos primeiros meses do ano de 1895, entre os meses de fevereiro a abril. De acordo com o documento, a última sessão aconteceu em 13 de abril de 1898.

Nas sessões da Assembleia Geral, foram discutidas questões relacionadas à proposta de José Barreto Aviz, ao Curso de Anexo de Música, bem como ao CMB. É importante ressaltar que tais sessões contavam com a participação dos professores do Curso Anexo de Música e membros da Congregação da EBAB (que continuavam se reunindo nesse período, independente da Assembleia Geral, nas Assembleias da Congregação da EBAB). Apesar de não termos tido acesso aos novos estatutos da EBAB para entendermos as principais mudanças ocorridas na Escola, constatamos que a Assembleia Geral foi criada a partir da elaboração da nova estrutura administrativa da EBAB.

Provavelmente o motivo que levou à criação de uma Assembleia Geral deve ter sido o aumento da quantidade de: cursos oferecidos, professores de música contratados e alunos; o que conseqüentemente, deve ter gerado aumento das demandas do Curso de Música, criando a necessidade de discussões mais específicas. Nessa assembleia, os professores de música podiam se manifestar, discutindo, opinando e sendo escutados pelos outros professores da EBAB.

Tais informações foram encontradas no documento *Atas das Sessões da Assembleia geral da / Escola de Bellas Artes / 1895 / 1898*. Sobre o estado do livro, se encontra bem conservado, contudo, faltam as três primeiras folhas.

Assim, foi possível entender detalhes sobre a proposta de ensino elaborada por Barreto de Aviz, encomendada por membros da congregação da EBAB, como mostra o trecho abaixo.

[Mi]guel Torres pede a palavra e declara de novo ser o trabalho do professor Aviz muito bom mas que só concordara quanto ao plano de ensino e não quanto ao resto pois que do trabalho do professor Barreto elle depreendia que era crear um estabelecimento a **que não era isto de que lhes tinha incumbido a congregação**. Os professores D. Justina Campos e Rodolpho Scheel louvaram-se na mesma opinião do professor Torres, declarando D. Justina Campos que se o professor Barreto lhe houvesse communicado esta teria pedido demissão da commissão porquanto achava que o referido professor deveria, antes de apresentar o trabalho ter mostrado a cada um de seus collegas para saber se estavam de acordo. A vista disto o professor Barreto declara assumir toda a responsabilidade do trabalho e pede como recompensa que a congregação da Escola mande publicar-o pelos jornais da Capital. **O Dr Virgilio disse que pelo [rasura] [?tipo de] trabalho vê-se que se quer fundar uma escola de musica que é [?]inteiramente**

independente, no que concorda o professor Aviz. Diz mais o mesmo Dr. que em vez de Escola de Musica se diga secção annexa de musica a Escola de Bellas Artes. (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1895b, fl. 4r, grifo nosso)

De acordo com a ata da Assembléia Geral [s.d.], o referido professor elaborou uma proposta diferente da qual tinham lhe encomendado, pois não era intenção criar uma instituição independente, o que pode ser constatado nos artigos 1º, 2º, 4º, 5º e 6º do Capítulo I, da proposta para a criação da Escola de Música da Bahia, nem mudar o nome de Seção Anexa de Música para Escola de Música da Bahia como fez Aviz. Abaixo o texto dos artigos aludidos do *Capítulo I*.

Artº.1º_ Fica extincta a Aula de musica, anexa á Escola de Bellas Artes da Bahia em virtude da qual constituia nos termos [rasura]

Artº.2º É creada a Escola de Musica da Bahia, destinada ao ensino gratuito da musica nesta cidade de S. Salvador e regida pelos estatutos que com [este] baixam assignados pelo Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Interior.

Art. 4º A Escola de Musica da Bahia constitue a secção da Escola de Bellas Artes da Bahia, porem com o seu pessoal tecnico e administrativo separados, correspondendo-se directamente com o Governo por intermédio do seu presidente ou director, nos termos e pela forma indicada nos referidos estatutos.

Artº.5º_ A Escola de Musica da Bahia funcionará no edificio da Escola de Bellas Artes da Bahia emquanto o Governo lhe não fornecer edificio proprio.

Artº. 6º O Governo do Estado garante, pelo Thesouro Estadual os ordenados a todo o pessoal, equiparando-a para todos os effeitos aos demais funcionarios publicos. (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1895a, fls. 4r-4v)

No artigo primeiro, Aviz propôs que fosse criada a Escola de Música da Bahia, extinguindo-se a aula de música da EBAB. No segundo, que os estatutos fossem validados pelos secretários de Estado, competente naquela área. No capítulo quarto, que a Escola deveria ter o seu quadro de funcionários próprio, correspondendo-se diretamente com o Governo, através do seu diretor. O quinto estabelecia que a nova Escola funcionasse num prédio próprio, deixando de ser um anexo. No artigo sexto, que os funcionários da referida Escola fossem equiparados aos demais funcionários públicos, recebendo proventos pagos pelo Governo.

Assim, o projeto de Aviz almejava criar uma Escola de Música, não só com plano de ensino diferenciado do que estava em prática na EBAB, mas criar uma instituição de ensino musical independente, a qual teria contato direto com o governo, possivelmente um orçamento próprio, tomaria as suas decisões e funcionaria num prédio próprio. Tal estrutura

institucional se assemelhava naquela época, ao Instituto *Nacional de Música* do Rio de Janeiro.

A proposta de Aviz não foi aprovada, como fica entendido a partir dos documentos, em virtude dos professores Miguel Torres, Justina Campos e Rodolpho Scheel bem como, o Dr. Virgílio do Amaral, então presidente da EBAB terem formado um grupo de resistência contra Aviz. Somente o plano de ensino teve a aprovação do grupo, mas não foi possível esclarecer se o mesmo foi posto em prática.

Após as discussões do seu projeto, Barreto Aviz se ofereceu para lecionar a disciplina Rudimentos e Solfejo na Seção Anexa de Música da EBAB, quando foi aceito. Acordado o horário das suas aulas para terças, quintas e sábados, às três horas da tarde. Abaixo o termo de posse do professor José Barreto Aviz. (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1895b, fl. 4r)

Termo de empossamento do professor José Barretto d' Aviz nomeado professor da cadeira de instrumentos de palheta na secção de Musica. Aos [?sem data] dias do mez de Fevereiro do anno de mil oitocentos e noventa e cinco, as 4 horas da tarde, no salão da Escola de Bellas Artes e em presença do Snr. Director com assistencia dos professores assignados, depois de feita a promessa de bem desempenhar as funcções do cargo para o qual foi nomeado em 7 de Janeiro do corrente anno promovendo com o maior desvelo o engrandecimento e progresso do Estabelecimento, foi pelo Snr. Dr. Director declarado empossado professor effectivo o Snr. José Barreto de Aviz, do que para constar eu Dr. Eduardo Dotto, na qualidade secretario lavrei o presente termo que vae assignado pelo Director e mais professores presentes. (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1895c, p. 56)

Segundo a Ata da Sessão da Congregação em 4 de Maio de 1895, o prof. Aviz elaborou um trabalho de solfejo, (segundo volume). Assim, Aviz teria oferecido o material didático para a EBAB, solicitando que fosse impresso. Depois de discussões na mencionada sessão, ficou decidido mandar imprimir seu trabalho⁴³. (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1895d, p. 163)

Na assembléia do dia 9 de Maio de 1895 foi discutida uma modificação na cadeira de rudimentos de música e solfejo em virtude do aumento do número de alunos. A proposta consistia em dividir as disciplinas de rudimentos de música que continuaria sendo lecionada pelo prof. Aviz, e a disciplina de solfejo que seria lecionada por Torres, que se comprometeu a dar continuidade ao ensino de instrumentos de sopro. (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1895b, fls. 4v-5v)

⁴³ Segundo Veiga (2003), o *Compêndio de Música* e um *Curso de Solfejo* de José Barreto Aviz ainda não foram localizados.

Na mesma assembléia foi discutido o encerramento das matrículas dos alunos do curso de música. Segundo o prof. Oséas dos Santos, tal encerramento traria prejuízo para a Escola, pois as matrículas eram uma fonte de receita (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1895b, fls. 5r-5v). Assim, também foi aprovada a publicação de uma série de lições de solfejo de autoria do Sr. Aviz.

O professor Amaral propõe que se insira nesta acta um voto de agradecimento ao professor Barreto Aviz por ter além de sua actividade zelo e dedicação ao ensino, offerecido a escola um trabalho constando de uma serie de lições de solfejo autorisando a propriedade da primeira edição do mesmo trabalho; foi approved. O professor Austricliano propoz mais que este voto de agradecimento fosse mencionado publicamente na primeira solemnidade que a escola realisasse o que foi tambem approved. (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1895b, fls. 5r-5v)

Dessa forma, o trabalho de Barreto Aviz foi reconhecido como bom professor e organizador de materiais didáticos. Na sessão de 1º de julho de 1895, o prof. Aviz transferiu os direitos do 1º e do 2º volume da sua obra de solfejo para a Escola de Belas Artes. Na sessão seguinte foi apresentado o 3ª volume, e mandado publicar. Em sessão de sete de novembro, o prof. Aviz havia declarado ao Dr. Amaral que não gostaria de continuar lecionando música naquela Escola. Dr. Amaral tentou convencê-lo a não sair da Escola, mas Aviz acabou saindo. (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1895d, p. 173)

Após a sua saída, o prof. Aviz publicou uma matéria, no jornal Diário de Notícias, já mencionada na Revisão de Bibliografia, a qual justificava o seu pedido de demissão, informando que estava convencido de que o ensino metódico e progressivo da música não eram os objetivos dos integrantes da congregação.

Segundo a Congregação da EBAB, a publicação era criminosa e teria que ser punida com um processo cível. Um advogado foi consultado para informar se a publicação se encaixava em algum tipo de injúria contra a EBAB. Tal publicação foi repudiada por todos os membros da congregação, como expresso na Acta da Sessão de Congregação da Escola de Belas Artes da Bahia em 26 de Novembro de 1895, em que tal assunto foi alvo de muitas discussões. Assim, os integrantes da congregação chegaram ao consenso de que, além de consultar um advogado, deveriam dar uma satisfação ao povo da cidade de Salvador, o que foi feito por meio da publicação de uma matéria nos jornais, esclarecendo a situação.

Na mesma sessão, também foram discutidos assuntos como aumento para os professores que tomavam parte nas reuniões da congregação, para a professora primária e os professores da sessão de música. Também foi proposto que os professores da seção

preparatória e os do Curso Anexo de Música pudessem tomar parte nas reuniões da congregação. Essa proposta foi revogada na sessão de 2 de dezembro do mesmo ano, ficando decidido que, “os professores do curso anexo de musica organizem e distribuam entre si o ensino da musica de modo a executarem um programa do ensino elementar d’esta arte, uma vez que não é possível actualmente a criação do conservatorio” (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1895, p. 175). Pela primeira vez na documentação analisada apareceu uma referência ao conservatório, o que indica que as reformas que estavam ocorrendo na EBAB, juntamente com a encomenda da elaboração de proposta de ensino solicitada a Barreto de Aviz tinham o objetivo de criar uma instituição de ensino musical mais elaborada, anexa à EBAB.

Ainda na sessão de 2 de dezembro, depois de consultado um juiz de Direito sobre a publicação do professor Aviz, o magistrado esclareceu que não existia crime em tal publicação, por se tratar de um texto vago. Com a continuidade dessa discussão o prof. Agrippiniano Barros pediu para ficar neutro na questão, em virtude do respeito que tributava ao seu mestre na pessoa do prof. Aviz. Naquela sessão também continuou a discussão pelo aumento salarial dos professores de música. De acordo com a ata,

Com referencia porem aos professores de musica foi resolvido que o seu augmento sera concedido mediante a condicção de darem tres aulas por semana. No caso de não quererem dar mais do que duas do costume ficarão com os ordenados actuaes (60\$000)⁴⁴. Agrippiniano votou contra esta disposição porquanto diante d’ella comparados com os demais professores os de musica soffreram reducção em seus vencimentos em vez de obterem augmento. (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1896, fls. 3r-3v)

Tal informação mostra que para os professores da sessão de música obterem aumento era necessário que dessem mais aulas, entretanto foi cogitado que, se não cumprissem com as duas aulas semanais aconteceria uma diminuição em seus salários. O que pode significar que alguns professores estavam ministrando apenas uma aula por semana.

Quanto ao aspecto pedagógico, nessa fase institucional destacam-se a impressão dos 1^a, 2^a e 3^a volumes do trabalho de solfejo de José Barreto Aviz, ainda não localizados. Assim, de acordo com a tabela 1, mencionada no Capítulo IV desta dissertação, um conjunto de obras relacionadas por Viviane Silva (2008), as quais possivelmente foram utilizadas no ensino desenvolvido no Curso de Música da EBAB, entre os quais *Methodo de Alard* (Método de Rabeca, de Delphin Alard); *de Bertini* (Métodos franceses para Piano); *Solfejo de Rodolpho* (Método para Solfejo); *Volumes das Musicas da Itália, Alemanha e da Inglaterra* – por

⁴⁴ Não foi possível encontrar na documentação disponível a informação de quando os salários dos professores de música passaram de 30\$000 para 60\$000.

Viardot [ainda não identificados]; Volume da Philosophia da Musica – Bouguier [ainda não identificado]. Apesar de não termos encontrado informações que comprovassem a utilização das referidas obras, elas correspondem em alguns casos (Curso de Solfejo, Curso de Instrumentos Cordas, Curso de Piano) aos cursos que eram oferecidos naquela época.

Tal conjunto de obras pedagógico-musicais que possivelmente foram utilizadas é um indicativo do início de uma organização pedagógica, baseada em obras europeias diversas entre as quais francesa, italiana, alemã, inglesa e portuguesa.

Outro aspecto observado nessa fase institucional foi o nível de ingerência do Governo na EBAB e no Curso Anexo de Música. Nesse aspecto, foi possível notar que a EBAB mantinha uma estreita relação com o Governo da Província da Bahia, através de solicitação de aumento de subvenção. Tal aumento foi conquistado no ano de 1894 quando foi pleiteado uma subvenção de 25:000\$000 (vinte cinco contos de réis) para custearem a consolidação das reformas em 1895. Nesse sentido, a Escola conseguiu uma subvenção de 30:000\$000 (trinta contos de réis), maior do que o valor pleiteado, fato que possibilitou a consolidação de tais reformas.

Quanto ao Curso de Música, observou-se que foi iniciado um estreitamento de laços com o Governo em nível diferenciado ao da EBAB. Tal constatação pode ser feita quando os professores da Sessão Preliminar convidaram o Sr. Satyro Dias, então ministro do Interior, Instrução e Agricultura para estar presente na discussão da proposta de Aviz. Isso mostra que os professores do Curso de Música tinham o objetivo de deixar o poder público informado sobre as propostas de mudanças que estavam acontecendo na Escola, buscando a aprovação e o apoio do Governo, o que conseqüentemente proporcionaria fundos para a realização das mudanças pleiteadas.

Assim, o curso Anexo de Música foi uma fase institucional intermediária entre a Aula de Música da ABAB e a fundação do CMB. Nesse período as reformas iniciadas em 1891 na ABAB foram consolidadas em 1895 na EBAB. Com a oferta de novos cursos, a chegada do prof. Barreto de Aviz e a impressão de materiais didáticos elaborados por ele, o Curso Anexo parecia tomar novo rumo, mas como observado, problemas como a saída do professor Aviz e as denúncias de um ensino desmotivador e sem compromisso fizeram com que o Curso Anexo não obtivesse êxito, mantendo-se efetivamente como uma continuação da antiga Aula de Música da ABAB.

Outro aspecto notado foi que, mesmo com as reformas pelas quais a Escola estava passando, os professores da Seção Anexa de música continuaram a não ter direito a tomarem parte nas reuniões da congregação da instituição, nem reivindicaram esse direito. Nesse

período foi criada uma Assembléia Geral que funcionava paralelamente às reuniões da Congregação, possibilitando a participação dos professores da Seção Anexa de Música a participar das discussões de sua seção e, eventualmente, questões da EBAB, o que pode ser entendido como uma forma de amenizar os aspectos negativos da não participação dos seus docentes na Congregação.

5.2.3 Impacto Social

Sobre o impacto social do Curso Anexo de Música entendemos que no referido período aconteceram fatos relevantes na instituição como uma maior aproximação e o apoio financeiro concedido pelo Governo, os quais proporcionaram as já mencionadas reformas nos cursos da Academia e sua transformação em Escola de Bellas Artes. As reformas na EBAB e a ampliação dos cursos oferecidos pela Seção de Música causaram um grande impacto na sociedade soteropolitana da época, sobretudo, nos estudantes de música, professores e músicos. Nesse aspecto, destacamos o oferecimento de vários professores de música da cidade com o intuito de ensinar na instituição e, principalmente, a aceitação do convite do professor José Barreto de Aviz, que residia em Portugal, mas que veio para o Brasil trabalhar na EBAB a pedido do diretor da instituição.

A contratação do professor José Barreto de Aviz teve um grande impacto, tanto no Curso de Música Anexo, quanto na sociedade soteropolitana da época. Além de lecionar disciplinas na instituição, ele se destacou pela elaboração e publicação de três volumes de um material pedagógico-musical de sua autoria, cedidos à Escola, que devem ter sido utilizados pelos alunos. Tal fato se destaca pelo empenho em elaborar um método de próprio punho, que provavelmente possuía um conteúdo específico para os alunos do Curso Anexo. Outro fator de destaque é que, segundo a documentação, foram publicados três volumes, mostrando a continuidade e grande amplitude dos seus métodos.

Pelo professor Aviz, também foi proposto um novo modelo institucional com o objetivo de criar uma instituição independente. A sua proposta foi muito positiva e deve ter causado um impacto muito grande, pois confrontou o modelo institucional em voga que subordinava a Seção de Música à Congregação da Instituição, impossibilitando o crescimento e aprimoramento do ensino realizado na Seção de Música. A não aceitação do modelo proposto pelo professor Aviz teve um impacto social negativo, pois poderia ter proporcionado, ao Curso Anexo de Música, avanços mais significativos, alcançando, assim, à

sua independência institucional naquele momento e, conseqüentemente, elevando o ensino de música e deixando de ser uma Seção Anexa.

Assim como, a contratação do professor Aviz e sua atuação causaram considerável impacto social, tanto na Escola, quanto na sociedade soteropolitana da época, o seu pedido de exoneração e sua saída da instituição também. Ponderamos que seus alunos e colegas devem ter se surpreendido com o seu pedido de exoneração, fato que não foi aceito como algo positivo para a continuidade do elevado nível alcançado pelo desenvolvimento das atividades mencionadas.

Outro fator que teve impacto na sociedade soteropolitana da época foi o mencionado incidente da publicação nos jornais da cidade. Através de uma carta o professor Aviz denunciou os problemas encontrados no período que ensinou na EBAB. Tal questão foi tão séria que fez com que os professores da EBAB se reunissem para tentar reverter as conseqüências da referida denúncia por meio de medida jurídica. Pensamos que tal denúncia causou forte impacto na cidade, pois a população passou a ter conhecimento sobre o que estava acontecendo no Curso de Música, principalmente, sobre a postura desmotivadora do corpo docente.

No que diz respeito à relação com o Governo, os professores presentes, na Sessão Preliminar, mostraram o objetivo de manter o poder público informado quanto às propostas de mudança que estavam sendo discutidas, buscando maior apoio para a nova fase que se iniciava, postura que se diferenciou da fase institucional anterior. O impacto do estreitamento da relação entre o Curso Anexo de Música e o Governo da época resultou num impacto econômico observado nessa fase institucional. Percebemos que, por conta disso, uma grande verba foi concedida pelo Governo para a realização das reformas propostas pela EBAB, proporcionando a ampliação da oferta de cursos da Seção de Música, a publicação do material didático, entre outros resultados.

Na próxima seção apresentaremos e discutiremos os novos dados relativos ao CMB, utilizando a documentação localizada na pesquisa a qual possibilitou o confronto com os dados oriundos da revisão bibliográfica.

5.3 O Conservatório de Música da Bahia

As novas informações relativas ao CMB apresentadas nesse tópico foram encontradas nos livros Actas das Sessões Solemnes da Academia de Bellas Artes 1878; Escola de Música da Bahia - Atas de sua fundação 1895; Atas das Sessões da Assembléia Geral da Escola de Belas Artes 1895/1898, Atas das Sessões de Congregação da EBAB 1896, Atas do Conservatório de Música / 25 de Maio de 1898 até 1907; Atas das Sessões de Congregação da EBAB 1901.

As informações sobre o CMB serão apresentadas em ordem cronológica e foram organizadas em três sessões para o melhor entendimento que compreendem: a fundação, o funcionamento e o impacto social. No próximo capítulo, será desenvolvida a discussão, onde as informações apresentadas pelos autores que se referiram ao tema desta pesquisa serão confrontadas com as novas informações apresentadas neste capítulo. Abaixo a *Tabela 10* contém informações sobre o CMB de forma cronológica.

5.3.1 A Fundação do CMB

O Conservatório de Música da Bahia foi fundado pela já mencionada Lei n. 188, de 28 de Julho de 1897, de autoria do então deputado estadual Amaro de Lellis Piedade. Nesse período a Bahia estava sob o governo do Conselheiro Luiz Vianna⁴⁵. De acordo com a Ata da Sessão da Congregação em 23 de agosto de 1897, a congregação foi informada que havia sido sancionada pelo governo uma lei que autorizava a criação do CMB, anexo à EBAB, com uma subvenção anual de 10 contos de réis. Nesse período a EBAB contava com um orçamento de 30 contos de réis anuais, o qual tinha sido aprovado em 1894. Assim, seria possível organizar

⁴⁵ De acordo com Tavares (2008), em 1890 a Bahia tinha a população de 1.919.812 habitantes, com uma estimativa de crescimento em cerca de 19%, em dez anos. Sobre as condições socioeconômicas o autor informa que a economia baiana era basicamente agrária-mercantil, dirigida para o mercado externo. O autor ressalta que, apesar da aprovação da Lei que acabou com a escravidão no Brasil, não foram discutidas medidas reparadoras que beneficiassem os ex-escravos como a garantia de lotes para os libertos. Assim, em Salvador, mesmo com a abolição, ainda continuou existindo trabalho semiescravo. Ainda segundo Tavares, de 1895 a 1929, a arrecadação dos impostos de exportação passou de 9.764:486\$087 para 82.364:521\$030, crescimento resultante do imposto de exportação cobrado sobre o cacau. Houve investimentos por parte do governo republicano para ampliação das estradas de ferro que passaram de 1.248 quilômetros em 1895 para 2.669 em 1930. Estradas também foram ampliadas, bem como o transporte marítimo e fluvial. O autor destaca como importante construção dessa época o início da construção do porto de Salvador. (Cf. TAVARES, 2008, p. 360-373) Ainda, destacou-se no governo do Conselheiro Luiz Vianna as dimensões nacionais tomadas pela guerra de Canudos, em virtude da resistência dos seguidores de Antônio Conselheiro. “Também se registraram tentativas de melhora na educação, expressas no decreto de 10 de junho de 1896 e na Lei n. 200, de 10 de agosto de 1897” que além de modificar a fiscalização, proporcionou melhorias em instalações escolares. Tal governo implantou o serviço público de saúde e a obrigatoriedade do atestado de óbito. (TAVARES, 2008, p. 314)

o Conservatório aproveitando a estrutura da EBAB (salas e funcionários), bem como a do Curso Anexo de Música (corpo docente, instrumentos, materiais didáticos e pedagógicos) que já funcionava desde 1895.

Tabela 11. Informações relativas ao CMB (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1898; ESCOLA, 1898; ESCOLA, 1901)

Ano	Tipo, Instância e Data	Descrição do conteúdo
1897	Ata, Congregação, 23 de Agosto	O Dr. Braz informa à Congregação que a Lei sobre a criação de um Conservatório foi sancionada pelo governo, com uma subvenção anual de 10 contos de réis anuais.
	Ata, Congregação, 23 de Agosto	Segundo o Sr. Lellis Piedade deveria acontecer logo a nomeação do Diretor Técnico, sendo indicado o Maestro Remigio Domenech que tinha apresentado diploma de uma instituição reconhecida.
	Termo, Congregação 8 de Outubro	O Maestro Remigio Domenech foi empossado como prof. efetivo do CMB, assumindo as cadeiras de contraponto, fuga, harmonia, solfejo e canto a solo e canto coral.
	Ata, Assembléia, 8 de Outubro	Foi apresentado o prof. Remigio Domenech à Assembléia, depois empossado. Expôs um programa geral de ensino e um regulamento para o Conservatório, que foram discutidos.
	Ata, Assembléia, 17 de Novembro	O prof. Amaro de Lellis Piedade deputado estadual, autor da Lei n. 188 de 28 de julho de 1897, estando presente na Escola, esclareceu dúvidas dos professores sobre a referida Lei e o funcionamento do CMB.
	Ata, Assembléia, 24 de Novembro	O programa do Conservatório foi apresentado e discutido, depois aprovado com algumas modificações. Resolveu-se que tal programa fosse submetido a aprovação da congregação.
	Ata, Congregação, 6 de Dezembro	Foi revogado o ato de 23/11/1897 que definiu vencimentos superiores ao prof. de Harmonia, Contraponto e Fuga, no caso do Diretor Técnico. Discutiu-se o regulamento do CMB, aprovando-o com algumas emendas.
	Ata, Congregação, 10 de Dezembro	Continuou a discussão do regulamento do CMB que foi exposto e aprovado. Prof. Oséas propôs que os professores da Sessão Anexa de Música fossem nomeados para o CMB. Discutiram-se seus vencimentos.
	Ata, Congregação, 10 de Dezembro	Foi decidido que a cadeira de rudimentos fosse posta em concurso. Que as outras cadeiras continuassem com professores antigos. Os professores do CMB receberão mensalmente 100\$000 e o Diretor Técnico 200\$000, além dos vencimentos de prof. caso tenha.
	Ata, Congregação, 4 de Janeiro	O Diretor da EBAB pergunta a congregação se o prof. Agrippiniano de Barros deve ser considerado dispensado da cadeira de rudimentos de música pelo fato de se achar extinta a Sessão Anexa de Música.
	Ata, Congregação, 4 de Janeiro	O prof. Oséas propõe a Sr. Ester Acrisia Coelho para o cargo de prof. adjunta de piano do CMB, recebendo a quantia de 50\$000, cinqüenta mil réis. O cargo de diretor técnico ficou válido por dois anos.
	Ata, Congregação, 7 de Fevereiro	Foi discutida a revogação da nomeação do prof. Agrippiniano de Barros para a cadeira de rudimentos, entendendo que foi injusta tal situação, perante aos outros professores que continuaram ocupando as suas antigas cadeiras.
	Ata, Congregação, 8 de Fevereiro	Ficou resolvido que o CMB começasse suas atividades no dia 1º de março de 1898, e a aplicação de uma quantia na compra de livros e materiais de ensino.
	Ata, Assembléia, 8 de Fevereiro	Os prof. apresentaram os programas de suas cadeiras.
	Ata, Congregação, 2 de Março	O prof. Oséas propôs que o CMB admitisse alunos livres ao custo de 20\$000 réis a matrícula.
Ata, Congregação, 4 de Abril	Ficou resolvido que a apresentação dos programas fossem em Assembléia Geral, compreendendo todos os professores inclusive os do CMB. Foi adquirido um piano para o CMB por autorização da congregação.	

Tabela 11. Informações relativas ao CMB (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1898; ESCOLA, 1898; ESCOLA, 1901) Continuação

1898	Ata, Congregação, 4 de Abril	O diretor técnico propôs que fossem nomeados monitores para ajudarem no ensino do CMB, devido ao grande número de alunos matriculados. Aprovado.
	Ata, Assembléia, 13 de Abril	Foram lidos e aprovados os programas das aulas de piano, canto, harmonia, gramática musical e solfejo. O Diretor do CMB disse que o programa em questão foi aceito pelos professores do Conservatório.
	Ata, Congregação, 27 de Abril	Pelo prof. Oséas foi proposto a criação de dez vagas para candidatos que apresentassem atestado de pobreza e bom comportamento no CMB. Foi comprado um harmônio para o CMB.
	Ata, Congregação, 27 de Abril	Foi discutida a possibilidade de contratar um amanuense. Decidiu-se que o Diretor Técnico participasse das reuniões da congregação quando fosse convidado para dar esclarecimentos em relação à música ou quando se solicitasse.
	Ata, Congregação, 23 de Maio	O professor Domenech pediu para a Congregação mandar orçar as despesas necessárias com o concerto que pretendiam realizar no Polytheama, ficando o prof. Domenech responsável.
	Ata, Congregação, 23 de Maio	Oferecimento de Eulalia Faiza Domenech para atuar como auxiliar do curso de Canto. Foi negado por não existir tal cargo.
	Ata, Conselho 8 de Junho	O Diretor técnico destaca que os professores tem desempenhado bem as suas atribuições apesar das dificuldades encontradas pela grande freqüência de alunos. Diz que todas as aulas precisam de auxiliar, sendo urgente no curso de conjuntos.
	Ata, Congregação, 13 de Junho	Após pedido do prof. Remigio Domenech foi admitida como auxiliar do curso de Canto a Sra. Eulalia Faiza Domenech.
	Ata, Congregação, 16 de Agosto	Por proposta dos professores do CMB, a exceção do diretor técnico, convidou-se o Sr. Antonio Rayol para a cadeira de canto solo ou outra qualquer a sua escolha. Foi pedido o parecer do diretor da EBAB.
	Ata, Congregação, 16 de Agosto	Os professores do CMB sugeriram a divisão da cadeira de canto regida por Domenech, e nomeação do Sr. Rayol para ocupar a referida Cadeira.
	Ata, Congregação, 16 de Agosto	O Sr. Lellis Piedade interfere na questão do Sr. Rayol ressaltando a soberania do diretor técnico, cancelando a proposta anterior de divisão da cadeira e a contratação do Sr. Rayol.
	Ata, Congregação, 17 de Agosto	O diretor técnico Domenech propôs o nome do Sr. Rayol para o quadro de professores do CMB, contanto que ele aceitasse a cadeira que lhe for designada, cumprindo o regulamento sem que aconteça a divisão das cadeiras.
	Ata, Congregação, 17 de Agosto	O prof. Agrippiniano Barros declarou como membro da congregação votar pela nomeação do Sr. Antonio Rayol, com a condição dos cofres da Escola suportarem tal despesa.
	Ata, Congregação, 24 de Agosto	O professor Barros lamentou que a Congregação tenha resolvido cancelar a proposta Rayol e a devolução das resoluções do Conselho Musical sobre esta proposta.
	Ata, Congregação, 24 de Agosto	O prof. Domenech apresentou uma proposta para a Escola tomar parte nos festejos do Centenário da descoberta do Brasil dando o Conservatório um concerto e sendo executado pelos alunos um hino intitulado Álvares Cabral, aprovado.
	Ata, Congregação, 24 de Agosto	O prof. Amaral aproveitou a presença do Sr. Lellis Piedade, consulta-o sobre o que se deve entender dos trinta contos votados pelo congresso para auxiliar o CMB, pois a redação da Lei tem levantado dúvidas nos professores da congregação.
	Ata, Congregação, 24 de Agosto	O prof. Lellis disse que esta quantia seria concedida a Escola como auxílio à mesma e ao CMB; competindo a congregação da Escola a distribuição e aplicação da mesma quantia conforme conveniente.
	Ata, Congregação, 3 de Outubro	Um ofício do prof. Miguel Torres dirigido ao diretor técnico do CMB comunicando não poder comparecer as aulas. O diretor declara que o prof. Agrippiniano Barros estava substituindo o prof. Torres.

Tabela 11. Informações relativas ao CMB (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1898; ESCOLA, 1898; ESCOLA, 1901) (Continuação)

1898	Ata, Congregação, 7 de Outubro	Foi aumentado os vencimentos dos prof. para 200\$000 cada. O prof. Allioni perguntou a congregação se a EBAB e o CMB formavam um único estabelecimento. A maioria respondeu que sim.
	Ata, Congregação, 24 de Outubro	Dr. Amaral recebeu convite do governador para tratar assuntos relativos ao CMB. O governador disse que recebeu uma comissão que pediu o desenvolvimento e ampliação do ensino de música, alegando que o Sr. Domenech, diretor técnico achava-se só ali.
	Ata, Congregação, 24 de Outubro	O governador afirmou que iria disponibilizar crédito em favor do CMB. Dr. Amaral disse ao governador que eram falsas as declarações daquela comissão que fez parte o sr. Domenech. Ainda teria protestado contra afirmação de Domenech achando-se só.
	Ata, Congregação, 24 de Outubro	O governador manifestou plena confiança na diretoria da Escola declarando que estava disposto a auxiliar o CMB, confiando no diretor da mesma Escola quanto a superintendência da reforma do Conservatório.
	Ata, Congregação, 24 de Outubro	Dr. Amaral marcou com sr. Domenech uma convocação do Conselho Musical, em que o Sr. Domenech propôs nomeação de Fróes, Maria Elisa Valente Moniz de Aragão, Alberto Muylaert e Francisco Moniz Barreto para prof. do CMB. Foi impugnada.
	Ata, Congregação, 24 de Outubro	Em reunião presidida pelo Sr. Amaral foi decidido que além dos professores do CMB, fossem convidados alguns professores estranhos para integrarem uma comissão mista para elaborar um projeto de reforma do CMB.
	Ata, Congregação, 24 de Outubro	Segundo o Sr. Amaral os indicados para a comissão de reforma do CMB foram – estranhos: Maria Elisa Valente Moniz e Snr. Deolindo Fróes; professores do CMB Justina campos Villanueva, Rudolph Scheel e Agrippiniano Barros.
	Ata, Congregação, 11 de Novembro	Dr. Amaral falou sobre o concerto que o CMB tem programado e a congregação apoiou. Segundo o governador, a Escola podia contar com o teatro, assim como toda a despesa correria por conta do Governo.
	Ata, Congregação, 2 de Dezembro	Dr. Amaral declarou que aquela era a sessão de encerramento dos trabalhos do ano na Escola. Notou que poucos alunos da Escola se inscreveram para os exames e que os alunos do CMB também não se inscreveram.
	Ata, Congregação, 2 Dezembro	Realizou-se o concerto no dia 15/11/98. O governador enviou 4 cartas de felicitação pelo concerto: 1ª dirigida ao diretor da Escola, 2ª ao diretor técnico, 3ª para o Sr. Rudolph Scheel e a 4ª para os alunos que se exibiram.
	Ata, Congregação, 2 Dezembro	Dr. Amaral lembrou a reforma dos estatutos da Escola e diz que o Dr. Virgílio Climaco Damazio se achava nesta capital, no princípio do próximo ano.
	Ata, Congregação, 2 Dezembro	Lembrou que a comissão responsável por apresentar um plano de reforma dos estatutos do CMB, ainda não o fez, assim como da dificuldade quanto à designação da cadeira que ocupará o Sr. Rayol que nas condições atuais ficava dependente da reforma.
1899	Ata, Congregação, 18 de Fevereiro	Dr. Amaral disse que não tinha sido entregue trabalho da comissão responsável pela reforma do CMB, mas explicou que em janeiro 2 membros da comissão lhe apresentou 2 trabalhos. Convidaram outros integrantes para se reunirem em 1º de fevereiro.
	Ata, Congregação, 27 de Fevereiro	Foi apresentado um pedido de exoneração da Sra. Eulália Faiza Domenech, feito por ela do cargo de auxiliar gratuita do curso de canto. Foi decidido que se agradecesse a referida pelo auxílio prestado a cadeira de canto.
	Ata, Congregação, 27 de Fevereiro	Foi apresentado pelo prof. Domenech um relatório do CMB em referencia ao prof. Torres, afirmando que ele esteve inativo, mas recebendo vencimentos. Segundo a ata, o prof. Torres esteve em funções incumbindo-se de uma classe de solfejo a seu cargo.
	Ata, Congregação, 27 de Fevereiro	O prof. Austriclano F. Coelho notou que no mesmo relatório não possuía nenhuma referencia quanto a adjunta de piano e que durante o ano passado foi designada para outro curso.
	Ata, Congregação, 27 de Fevereiro	Prof. Domenech apresentou a proposta: que os alunos que deixaram de fazer os exames no fim do ano, pudessem realizá-los naquele período. Proposta aceita.
	Ata, Congregação, 14 de Abril	Dr. Amaral expôs uma acusação feita ao Sr. Agrippiniano Barros, um dos secretários de atas que estava sendo acusado de alterar várias atas. O acusado propôs uma investigação para provar a sua inocência.

Tabela 11. Informações relativas ao CMB (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1898; ESCOLA, 1898; ESCOLA, 1901) Continuação

1899	Ata, Conselho, 15 de Abril	O fim da reunião foi a apresentação do projeto de reforma do CMB, revertido pelo diretor da EBAB ao diretor técnico do CMB a fim de providenciar o regulamento. O prof. Barros disse que este projeto tem que ser exposto a comissão externa.
	Ata, Congregação, 8 de Maio	Foi levantada questão sobre a entrega do diploma do prof. Remigio Domenech. Ele teria 60 dias para apresentá-lo, sob pena de perder o cargo de diretor técnico.
	Ata, Congregação, 8 de Maio	Sr. Amaral disse que entendeu que a congregação tinha recebido poderes plenos para proceder como quisesse sobre o projeto de reforma do CMB. Não podiam se queixar, pois a comissão responsável se recusava a terminar sua incumbência.
	Ata, Congregação, 15 de Maio	Foi iniciada a discussão da proposta de reforma dos estatutos do CMB. Foi discutida a questão do papel apresentado pelo prof. Domenech e seu diploma.
	Ata, Congregação, 15 de Maio	Por proposta do prof. Austricliano Francisco Coelho a assembléia geral ficou extinta, em virtude dos professores do CMB terem formado um conselho musical, após a sanção da Lei 188.
	Ata, Congregação, 12 de Junho	O prof. Virgilio Clímaco Damazio pediu que lhe enviassem a proposta de reforma dos estatutos do CMB. O prof. Allioni criticou esse ato justificado pelo atraso que causou.
	Ata, Congregação, 12 de Junho	Depois da discussão e aprovação da reforma do CMB pela congregação, Dr. Amaral entendeu-se com o governador, o qual afirmou que tal reforma poderia ser executada, e que estava resolvido abrir o crédito autorizado pelo congresso para tal fim.
	Ata, Congregação, 12 de Junho	O engenheiro Allioni manifestou-se contra o modo como foi resolvido tudo com relação a reforma do CMB, colocando que deveria ter sido feita pelos professores de música.
	Ata, Congregação, 12 de Junho	O Dr. Amaral apresentou uma proposta sobre os vencimentos dos professores da EBAB e do CMB igualando-os de acordo com idéia do governador do estado e do Sr. Satyro de Oliveira Dias.
	Ata, Congregação, 12 de Junho	Dr. Amaral disse que a reunião era para nomeação dos professores do CMB de acordo com a reforma. Consultou a Sra. Maria Eliza de Lacerda Moniz Barreto de Aragão se queria assumir uma cadeira no CMB.
	Ata, Congregação, 12 de Junho	Feitas as indicações, aprovadas e nomeadas: cadeira de harmonia, contraponto e elementos da fuga: Sr. Fróes; canto didático: Sr. Rayol; violino, violela: Sr. Scheel; instrumentos de metal: Sr. Torres; conjunto vocal: Sr. Domenech; piano: Sr. Albert Muylaert; teclado elementar: Justina Campos; elementos, prof. Barros.
	Ata, Congregação, 12 de Junho	O diretor perguntou a congregação o que deveria ser resolvido quanto ao diretor técnico do CMB, porque ele se comprometeu a resignar tal cargo após a nomeação dos novos professores, acrescentando que ele tinha deixado de exercer as suas funções.
	Ata, Congregação, 12 de Junho	Por proposta de Austricliano, Fróes foi indicado a ocupar o cargo de diretor técnico do CMB. Amaral falou a necessidade de se criarem taxas para ajudar a Escola, pelas dificuldades que poderia passar por causa da crise.
	Ata, Conselho, 28 de Junho	Pedido de licença do Sr. Remigio Domenech diretor técnico. O prof. Antônio Rayol propõe o prof. Rodrigo Guimarães para o seu lugar de acompanhador de aula de canto ao seu cargo, aprovada após votação.
	Ata, Congregação, 10 de Julho	Foi lido um ofício do conselho musical mostrando que o CMB não possuía um secretário; um requerimento da Sra. Esther Coelho pedindo aumento de salário e um pedido do Sr. Domenech solicitando licença de 60 dias para cuidar da saúde.
	Ata, Conselho, 29 de Julho	Ofício datado de 13/07 do professor Remigio Domenech dirigido ao Diretor da EBAB comunicando a sua demissão de professor do CMB alegando não poder continuar a exercer o cargo por excesso de trabalho.
	Ata, Congregação, 2 de Agosto	Foi lida uma carta do Sr. Austricliano Coelho referindo-se a demissão do Sr. Remigio Domenech, declarando pensar que ainda se podia convidá-lo a voltar ao exercício do seu cargo de professor do CMB.
	Ata, Congregação, 2 de Agosto	O prof. Braz do Amaral apresentou uma carta com o pedido de demissão Sr. Domenech do cargo de prof. do CMB. O conselho musical e a congregação lamentaram tal decisão.

Tabela 11. Informações relativas ao CMB (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1898; ESCOLA, 1898; ESCOLA, 1901) Continuação

1899	Ata, Congregação, 2 de Agosto	O Sr. Amaral destacou a necessidade da contratação de mais um funcionário para a EBAB por conta do aumento de serviço pela criação do CMB e do curso de escultura.
	Ata, Congregação, 2 de Agosto	Por proposta do Sr. Amaral o conselho musical poderia conceder títulos de professores honorários do CMB a professores estranhos ao estabelecimento quando o mesmo conselho achasse conveniente. Aprovado.
	Ata, Congregação, 6 de Setembro	O Dr. Amaral juntamente com o Sr. Silvio Deolindo Fróes foi cumprimentar o Sr. secretário do Interior por ter assumido tal cargo.
	Ata, Congregação, 6 de Setembro	O diretor comunicou por informação do diretor técnico que concedeu o salão nobre, ao maestro Rayol, para dar um concerto em seu benefício. Esclareceu que para o seu favor seria a última vez, salvo em benefício da instituição.
	Ata, Congregação, 2 Outubro	Ficou marcado o dia 15 de novembro para encerramento dos cursos da Escola, e o dia 15 de outubro para começarem os concursos das diversas séries.
	Ata, Conselho, 14 de Outubro	O Diretor técnico percebeu problemas no processo de matrícula dos alunos no CMB, por não darem atenção ao limite de idade. Por causa do grande número de alunos matriculados na aula de solfejo foi solicitado à congregação contratação de outro professor.
	Ata, Congregação, 1 de Dezembro	Um ofício do Sr. Fróes pedindo uma licença de 3 meses e a nomeação de um auxiliar para o secretário. A congregação aprovou o pedido de licença e mandou para o conselho musical indicar o auxiliar.
	Ata, Congregação, 1 de Dezembro	O diretor disse que o aluno Alcides Torres desrespeitou o Sr. Fróes e prof. Justina Campos. Foi suspenso das aulas e expulso do curso. O diretor técnico disse que alguns instrumentos estavam se estragando. A congregação resolveu vendê-los e aplicar o dinheiro em material mais útil.
1900	Ata, Conselho, 8 de Janeiro	Um ofício do diretor técnico solicitando a congregação a licença de 3 meses, a partir de 1º de fevereiro abandonando seus vencimentos para seu substituto. Foi indicado pelo Diretor técnico o Sr. Alberto Muylaert para presidir a 1ª sessão em fevereiro.
	Ata, Conselho, 8 de Janeiro	Foram adotados para a aula de solfejo coral o método de Franz Wulher e para aula de solfejo individual o de Porto Alegre.
	Ata, Conselho, 2 de Março	Foi decidido que o prof. Alberto Muylaert iria substituir Diretor técnico durante a sua licença e ocuparia a regência da cadeira de Conjunto vocal, devendo ser a proposta submetida à congregação da EBAB. Foi lido o programa da aula de elementos e solfejo.
	Ata, Congregação, 9 de Março	Informou o conselho musical que Antônio Olavo Baptista foi nomeado como ajudante ou auxiliar de secretário do CMB, recebendo 480\$000 anuais e indicou Sr. Alberto Muylaert para substituir o Sr. Fróes. Aprovado.
	Ata, Congregação, 9 de Março	Um ofício do CMB pedindo a contratação de um prof. de violoncelo e outro de solfejo, bem como de dois alunos auxiliares, remunerados, proposta adiada por falta de verba.
	Ata, Congregação, 9 de Março	Por vacância da cadeira de canto coral do CMB e da licença do Sr. Fróes foi indicado o Sr. Muylaert para substituí-lo. O conselho musical colocou para a congregação a necessidade da revisão de artigos do regulamento do CMB.
	Ata, Conselho, 16 de Março	É comunicado a nomeação do Sr. Antonio Olavo Baptista para auxiliar de secretário do CMB. Outro ofício comunica que não é possível a nomeação de um prof. de violoncelo, outro de solfejo e dois alunos auxiliares com remuneração por falta de recursos.
	Ata, Conselho, 16 de Março	Requerimento do prof. Rayol pedindo 4 meses de licença para tratamento de sua saúde. Autorizado, sem receber vencimentos com a condição de se contratar outro professor para substituir o requerente.
	Ata, Conselho, 16 de Março	O prof. Scheel propôs o desdobramento da aula de violino indicando para a nova cadeira o prof. Francisco Moniz Barreto, em virtude do grande número de alunos. Proposta enviada à congregação.
	Acta, Conselho 18 de Maio	Aprovada a indicação da Sra. Maria Daumenia para reger interinamente e por contrato a cadeira de canto. Adiado o desdobramento da aula de violino, pelas condições dos cofres não permitirem. Ofício pedindo a exoneração do prof. Rayol.

Tabela 11. Informações relativas ao CMB (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1898; ESCOLA, 1898; ESCOLA, 1901) Continuação

1900	Acta, Conselho, 18 de Maio	O Diretor lembrou a falta da nomeação da professora indicada, apesar de já aceita, o que continuou a prejudicar o curso de canto. O Diretor fez referência ao êxito do concerto realizado em 4 de maio. Notou o não comparecimento de alguns alunos.
	Ata, Congregação, 11 de Junho	Dr. Dotto leu uma carta do prof. Francisco Muniz Barreto dizendo que aceitava o lugar de professor de violino do CMB. Aprovado, procuraram-se os meios para dar um ordenado igual aos outros professores.
	Ata, Congregação, 11 de Junho	O diretor disse que a Sra. Maria Daumenia comunicou não poder continuar a lecionar canto no CMB, em vista do seu estado de saúde.
	Ata, Conselho, 15 de Junho	A reunião aconteceu para provimento da cadeira de canto. Foi exposto que a Sra. Maria Daumenia depois de ter comparecido para dar aula 3 vezes, declarou não poder assumir o cargo de professora do CMB em vista de dificuldades de saúde.
	Ata, Congregação, 16 de Julho	Um ofício do secretário do CMB que indicou para a cadeira de Canto a Sra. Helena Bastos como professora contratada. Aprovado.
	Ata, Congregação, 28 de Setembro	Um ofício do Sr. Fróes diretor técnico por ter terminado a sua licença. Disse que por motivo de saúde não podia continuar a lecionar na cadeira de conjuntos que exercia interinamente o ano passado (não tendo aluno de harmonia de que era prof. efetivo).
	Ata, Conselho, 13 de Novembro	Por causa do reduzido número de professores Dr. Alberto Muylaert propôs que o Conselho autorizasse o Diretor técnico nomeasse as comissões examinadoras para realização dos exames. O mesmo Dr. lembrou a necessidade de concurso da cadeira de canto.
1901	Ata, Conselho, 5 de Fevereiro	Um ofício da congregação informando ter acabado o contrato da profa. Helena Bastos ocupante da cadeira de canto. O Diretor técnico comunica ao conselho sua dispensa do cargo, ressaltando não poder aceitar reeleição por causa de questões particulares.
	Ata, Conselho, 5 de Fevereiro	O diretor técnico informa a grande quantidade de candidatos para o curso de piano, superando o limite para aulas individuais, ao passo que o curso de instrumentos monofônicos estarem quase sem alunos.
	Ata, Congregação, 11 de Fevereiro	O Sr. Silvio Deolindo Fróes envia um ofício à congregação pedindo dispensa do cargo de diretor técnico, por estar próximo do término do seu mandato. A congregação não aceitou tal pedido, em virtude da sua correção.
	Ata, Congregação, 11 de Fevereiro	Ofício da secretária do CMB informou a congregação da necessidade de renovar contrato com prof. Helena Bastos para lecionar Canto Didático; pediu atenção da Escola para desproporção entre o trabalho de alguns professores do CMB e seus vencimentos.
	Ata, Congregação, 11 de Fevereiro	O Sr. Allioni faz considerações com referência ao ensaio realizado o ano passado pelo conservatório em 4 de dezembro, notando sobretudo a falta de convites a professores da EBAB.
	Ata, Congregação, 11 de Fevereiro	Sr. Allioni disse que os 5 pedidos de licença do Sr. Fróes não eram por motivo de doença, assim entendia que eram exageradas, sobretudo por continuar recebendo o ordenado, contrariando ao regulamento que a Escola tinha adotado.
	Ata, Congregação, 14 de Maio	O Dr. Diretor informa que juntamente com mais dois professores esteve com o governador para pedir alguma providência sobre o atraso do pagamento da subvenção. O governador respondeu que por conta da crise nada podia fazer.
	Ata, Conselho, 4 de junho	O fim da sessão é a eleição do Diretor técnico. Dr. Alberto Muylaert após fazer boas referências à direção do Sr. Fróes apresenta a idéia de se fazer aquela escolha por aclamação, idéia que foi aceita por seus colegas e o Sr. Fróes reeleito unanimemente.
	Ata, Congregação, 22 de Junho	Ofício do Sr. Fróes informando a congregação que assumiu cadeira de harmonia em 8/04. Disse Sr. Agrippiniano que foi realizada eleição do cargo de diretor técnico, reeleito Sr. Fróes. Criado pelo Conselho Musical cargo de vice-diretor, eleito Sr. Scheel.
	Ata, Congregação, 19 de Agosto	3 ofícios do Sr. Fróes. 1º Pediu à congregação licença como prof. sem vencimentos por tempo indeterminado, no caso de recusa a sua exoneração. 2º Disse que não era possível aceitar a nomeação (por motivos particulares) do cargo de diretor técnico. 3º apresentou alguns argumentos contra as acusações feitas pelo Sr. Allioni a ele.
	Ata, Congregação, 19 de Agosto	Um ofício do Sr. Alberto Muylaert pedindo a congregação para serem pagos os vencimentos relativos a sua atuação interina na cadeira de conjunto, a partir do mês de janeiro. Pedido indeferido.

Tabela 11. Informações relativas ao CMB (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1898; ESCOLA, 1898; ESCOLA, 1901) Continuação

1901	Ata, Congregação, 10 de Setembro	Um ofício do Sr. Muylaert pedindo exoneração do cargo de prof. da cadeira de conjunto. Dr. Allioni lembra que já é tempo de dar a liberdade ao CMB. O Dr. Braz responde que esse é o pensamento da Escola, restando saber se o Governo quer fazer isso agora.
	Ata, Conselho, 17 de Setembro	A congregação informou ao Conselho musical sobre pedido de exoneração do Sr. Muylaert, esperando que o conselho tratasse com urgência da substituição do prof.. O Conselho disse não conhecer prof. para a referida cadeira e deixa a contratação para a congregação.
	Ata, Congregação, 7 de Outubro	Um ofício do secretário do CMB solicitando a congregação para contratar a regência da cadeira de conjunto. O diretor da EBAB autorizou a contratação.
	Ata, Conselho, 14 de Novembro	Foram definidos os professores integrantes das comissões examinadoras para os exames que começariam no dia 16/11/.
	Ata, Congregação, 11 de Dezembro	Sessão de encerramento dos trabalhos do ano. Solicitação da irmã do prof. Muniz Barreto pedindo para receber a gratificação correspondente às lições que seu irmão chegou a dar. Ficou acertado pagar os meses os quais ele tinha trabalhado.
1902	Ata, Conselho, 7 de Fevereiro	O fim da sessão foi providenciar sobre as vagas que porventura se tenham dado a organização de horários e programas. Ficou resolvido manterem os mesmos programas e horários do ano passado (1901), menos dos cursos de harmonia e conjunto vocal.
	Ata, Congregação, 31 de Março	Sr. Deolindo Fróes solicitou a congregação licença de 3 meses, aprovado. Sr. Allioni informa a congregação a dificuldade que há no CMB de obrigar os alunos apresentarem certidões de idade, de identidade e atestado de vacina dizendo que deveria ser cortado.
	Ata, Conselho, 1º de Abril	Um requerimento do Sr. Fróes, de Lisboa, pedindo uma licença de 3 meses, sem vencimentos, pedindo que comunique à congregação. Sr. Agrippiniano Barros solicita licença indicando Sr. Guilherme Theodoro Pereira de Mello para aula de elementos.
	Ata, Congregação, 12 de junho	Ofício do Conselho Musical sobre concessão de licença sem vencimentos ao Sr. Barros como prof. e secretário. Propõe que sejam contratados Sr. Guilherme de Mello para cadeira de elementos e Sra. Maria Porcina para secretária. Aprovado pela congregação.
	Ata, Conselho, 17 novembro	O fim da reunião foi tratar dos exames que de acordo com o regulamento em vista das condições atuais do CMB cujo corpo docente estava reduzido e limitadíssimo.
1904	Ata, Congregação, 6 de junho	Em reunião da congregação o Diretor discorre sobre a crise que a Escola tem passado e propõe a nomeação de uma comissão para entender-se com o novo Governador Dr. José Marcellino de Souza.
	Ata, Congregação, 25 de Agosto	Dr. Braz do Amaral propõe a congregação que se organize uma comissão para tratar assuntos com o governador, entre os quais destacar que o Conservatório foi criado por uma lei sendo esta, portanto de caráter oficial, tendo direito a parte da subvenção.
	Ata, Congregação, 29 de Setembro	O Dr. diretor declara que em virtude da suspensão da subvenção concedida pelo governo, o salário dos profs. da Escola e do CMB, do mês de junho seriam pagos em setembro, determinou que as aulas só aconteceriam durante o dia para economizar o gás.
1905	Ata, Congregação, 3 de Maio	O diretor apresentou demonstrativo da aplicação da subvenção de 60 contos recebida no mês passado, a qual pagou os salários dos professores da Escola, CMB e dos funcionários, que tinham vencimentos atrasados desde abril de 1901 a dezembro de 1902.
	Ata, Congregação, 3 de Maio	O diretor apela para os corações generosos e desinteressados dos colegas para com a Escola esperando que daquele ano em diante que os seus colegas de trabalho continuem a prestar os seus serviços gratuitamente até que o Governo continue a dar a subvenção.
1906	Ata, Conselho, 17 de Março	Foi discutido um pedido de licença do Sr. Fróes e outro pela Sra. Justina Campos (30 dias). Proposta a reforma dos estatutos da Escola, pelo Sr. Fróes em virtude da crise que estava passando o CMB. Estabelecido o pagamento de taxas para matrícula.
1906	Ata, Congregação, 20 de Abril	Foi apresentado um ofício do CMB informando a eleição do prof. Silvio Deolindo Fróes para o cargo de diretor técnico. Solicitada autorização para realizar uma reforma nos estatutos do CMB, com urgência pelas circunstâncias que se acham o CMB.

Tabela 11. Informações relativas ao CMB (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1898; ESCOLA, 1898; ESCOLA, 1901) Continuação

1915	Ata, Congregação, 13 de Novembro	Foi lido um ofício do prof. Fróes pedindo nomeação interina ou honorária das Sr ^{as} Maria Josephina Pires Caldas, Zulmira Silvano, Custódia Frederico Gomes para prof. das cadeiras que tem lecionado. Nomeação do prof. honorário sem discriminação de curso para Sr. Manoel Augusto dos Santos; 2º nomeação de adjuntos interinos para o curso de piano D. Jesuína Lopes, Georgina da Silva Lima, Maria Vitória Caldas, Maria Júlia Geiger, Georgina de Mello Lima e Júlia Feitosa, nomeação interina de adjunta de elementos para a Sra. Marcellina Maria da Silva, todas com serviços prestados nos cursos.
1917	Ata, Congregação, 17 de Fevereiro	O Diretor técnico do CMB solicitou a congregação a nomeação de outro para o seu cargo e secretário para o CMB. Nessa reunião comentou-se que o CMB não tinha mais caráter de anexo, pedindo para a congregação definir a situação das duas instituições.
	Ata, Congregação, 28 de Abril	Um ofício do diretor técnico comunicando a nomeação de um vice-diretor e um secretário, além de um diretor, por estar findo o seu mandato no cargo. O prof. Oséas pergunta ao Sr. Fróes em que pé anda a desanexação do CMB.
	Ata, Congregação, 28 de Maio	O Diretor diz que com relação a desanexação do CMB, enviou um ofício a Câmara dos Deputados, havendo o prof. Deolindo Fróes enviado também um outro no mesmo sentido e que a Câmara já tinha votado a desanexação em 3ª discussão.
	Ata, Congregação, 28 de Maio	O prof. Oséas pergunta ao diretor se ele sabe de uma notícia incerta em um jornal sobre um suposto desfalque dado por um prof. do CMB.
	Ata, Congregação, 28 de Maio	Disse o Diretor que tinha que pedir esclarecimentos do caso ao Diretor técnico. Ainda, se o diretor tinha conhecimento de que os professores do CMB, a exceção de dois, abandonaram o estabelecimento e passaram a dar aulas em sua residência.
	Ata, Congregação, 30 de Junho	Disse o Sr. Diretor estar o CMB desanexado da EBAB pela Lei n.º 1193 de 6 de julho de 1917, razão pela qual passou referido Conservatório a não funcionar mais neste edifício; não tendo a Escola comunicação alguma oficial.

Mas por que criar um conservatório de música no ano de 1897? Na documentação localizada o termo conservatório é citado pela primeira vez na *Acta da Sessão de Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia*, em 25 de Novembro de 1895. Naquela data aparecem algumas propostas relacionadas ao Curso Anexo de Música por parte do Sr. Agrippiniano Barros, que assinou como secretário. O texto de uma das propostas dizia “Que os professores do curso annexo de musica organisem e destribuam entre si o ensino de musica de modo a executarem um programma do ensino elementar a esta arte, uma vez que não é possivel actualmente a **criação do conservatorio**” (ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1878, p. [175], grifo nosso). Assim, a idéia de formar um conservatório já estava presente entre os participantes da congregação da EBAB desde 1895.

O documento “*Relatórios Antigos/ o [sic] outros factos da vida/ da Escola de Bellas Artes/ Comunicações Governamentais/ - 1895 – 1900*”, destinado ao Ex.^{mo} Snr. D.^f. Governador, nos fornece algumas informações justificando a criação do CMB.

Conservatorio de Musica

Obedecendo a necessidade palpitante de um centro musical bem orientado e bem dirigido, onde se ministre o ensino de musica pelos meios cada vez mais nacionaes e aperfeiçoados que o progresso traz dia a dia ao estudo e ao desenvolvimento de todos os conhecimentos humanos, assumpto sobre o qual dirigio-se a congregação[sic] d’esta instituição em 1894 ao corpo legislativo e sobre o qual já tive o anno passado occasião de fatigar a atenção de V. Exa. em um documento como este, dignar-se o congresso, inspirando-se no seu patriotismo approvar um projecto estabelecendo annexo a esta Escola um Conservatorio de musica para o que concedeu á sua subvenção e augmento de 10:000\$000 de reis. (RELATORIO, 1895/1900, s.p.)

A criação do CMB foi entendida como uma resposta à necessidade de existir na Bahia uma instituição que pudesse melhorar o ensino musical naquela época. O Sr. Lellis Piedade esteve presente no processo de criação, e organização do CMB. Assim, após a aprovação da referida Lei, informou à congregação que o diretor técnico deveria ser prontamente nomeado, indicando para tal cargo o maestro Remigio Domenech (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1896, fls. 29r-30r). Segundo afirmou o Sr. Lellis Piedade as atribuições do diretor técnico se restringiam a “direcção professional dos cursos de musica, isto é, ao bom desempenho e methodisação do ensino no conservatorio; porem sob a superintendencia da Direcção da escola a quem compete a administração suprema do Estabelecimento”. (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1898, fls. 8v-9v)

O maestro Domenech, foi empossado como professor efetivo do CMB no dia 8 de outubro de 1897, assumindo as cadeiras de contraponto, fuga, harmonia, solfejo e canto a solo e canto coral. Abaixo o texto do termo de posse do maestro Domenech.

Termo de empossamento do professor Remigio Domenech. Aos oito dias do mez de Outubro de mil oitocentos e noventa e sete no salão da Escola de Bellas Artes da Bahia em presença do Dr. Director e com assistencia dos professores abaixo assignados depois de feita a promessa de bem desempenhar as funcções do cargo para a qual foi nomeado em vinte e tres de Agosto do mesmo anno promovendo com o maior desvelo e engrandecimento e o progresso do Estabelecimento e do Conservatorio de Musica foi pelo Dr. Director declarado empossado professor effectivo das cadeiras de contraponto fuga, harmonia, solfejo e canto solo e canto coral etc do mesmo Conservatorio o Maestro Remigio Domenech diplomado pelo Conservatorio de Madrid. E para constar, eu Agrippiniano Barros secretario actual lavrei o presente termo que vae assignado pelo Director e mais professores presentes. (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1897, p. 64)

O Conservatório de Música da Bahia foi instalado em salas da EBAB, que por sua vez funcionava no Solar Jonathas Abbott.



Figura 3. Solar Jonathas Abbott - Escola de Belas Artes da Bahia⁴⁶

Na documentação localizada, a única informação sobre as futuras instalações do CMB foi encontrada no relatório de 1897.

O Conservatorio que vae começar a funcionar em 15 de Fevereiro, data em que se abrem os cursos d'esta instituição não tem infelizmente ainda lugar para os seus cursos. O único em que elle poderia instalar-se regularmente seria o commodo em que se acha o Archivo Publico.

⁴⁶ Antiga sede da Escola de Belas Artes da Bahia, quando funcionava no Solar Jonathas Abbott, Rua 28 de Setembro.

Assunto sobre o qual já tive a honra de interceder a V. Ex.a como porem isso ainda não é possível, cogito accomodal-o provisoriamente na sobreloja onde existem alguns pequenos quartos que é preciso transformar em duas ou tres salas, obra que esta calculada em cerca de um conto de reis que a Escola só poderá despende pela necessidade em que se vê e com grande sacrificio. Ainda assim **os commodos são maus porque o tecto é muito baixo não será decente para um conservatorio.** (RELATORIO, 1895/1900, [s.p.], grifo nosso)

O relatório confirma o já mencionado na Revisão de Bibliografia por Brasil, que o Conservatório funcionava em salas inóspitas da EBAB.

A fundação do Conservatório de Música da Bahia foi um empreendimento encabeçado pelo então deputado Lellis Piedade que, a partir da elaboração da lei de criação fez com que fosse possível dar início à organização e em seguida, iniciar as atividades da Instituição. Como mencionado, o CMB utilizou a estrutura presente no Curso Anexo de Música, bem como o corpo docente que ali lecionava no seu processo de fundação.

5.3.2 Funcionamento

O início das atividades do CMB foi marcado para o dia 1º de março de 1898, contudo a estrutura pedagógica da instituição foi organizada, ainda em 1897, após a sanção da lei de criação e da nomeação do Diretor técnico. Depois que o maestro Remigio Domench foi nomeado Diretor técnico apresentou um *Plano Geral de Ensino para o Conservatorio de Musica anexo a Escola de Belas Artes*, o qual foi discutido pela Assembléia Geral da EBAB em sessão de 24 de novembro de 1897 e publicado na capa do jornal Correio de Notícias dia 09 de fevereiro de 1898. (Cf. CORREIO DE NOTICIAS, 1898, p. 1)

De acordo com o Plano Geral de Ensino, no Conservatório funcionariam um curso de instrumento (sete séries), um curso de canto (quatro séries), um curso de composição (nove séries) e um curso de conjunto (quatro séries). As matérias a serem cursadas dependiam de cada curso. Entre eles constavam: Gramática musical e Solfejo, Teclado (Piano), Instrumento de madeira e palheta, Instrumento de metal, Instrumento de corda, Canto, Harmonia, Contraponto e fuga, Composições musicais (piano, piano e vozes ou vozes mistas), História e Estética da música (para todos os cursos, composto de quatro séries). (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1895, fls. 10r-10v)

Abaixo serão apresentadas a estrutura de cada curso de acordo com as disciplinas que deveriam ser cursadas em cada série, e as informações sobre o Curso de Conjunto, que não é apresentado por séries, mas em uma sequência que dependia do curso que o aluno havia cursado.

- Curso de Instrumento:
 - 1ª Série: Gramática Musical e Solfejo
 - 2ª Série: Solfejo, Piano ou outro instrumento
 - 3ª Série: Solfejo, Piano ou outro instrumento
 - 4ª; 5ª; 6ª e 7ª series: Piano ou outro instrumento

- Curso de Canto
 - 1ª Série: Gramática Musical e Solfejo
 - 2ª Série: Solfejo, Canto Elementar a solo e coral
 - 3ª Série: Solfejo, Canto (2º grau a solo e coral)
 - 3ª e 4ª séries: Canto Curso Superior

- Curso de Composição
 - 1ª Série: Gramática Musical e Solfejo
 - 2ª Série: Solfejo
 - 3ª Série: Solfejo e Harmonia
 - 4ª Série: Harmonia, Qualquer instrumento
 - 5ª Série: Harmonia, Qualquer instrumento
 - 6ª Série: Contraponto, a escola antiga e moderna em diferentes espécies
 - 7ª Série: Fuga a um, dois motivos e composições musicais
 - 8ª Série: Fuga e melodias para instrumentos de diferentes espécies, História; Estética da música
 - 9ª Série: Instrumentação de Orquestra e banda; Conjunto de massas corais a grande orquestra e Oratório Final

- Curso de Conjunto
 - 1º Curso superior de Canto Coral
 - 2º Curso de Conjuncto Instrumental
 - 3º Curso de Musica de Câmara com piano
 - 4º Curso de Musica de Câmara para instrumentos de arcos

Abaixo o quadro I que apresenta a mencionada estrutura nos seus aspectos cronológicos.

Figura 4. Plano Geral do Ensino do Conservatório de Música da Bahia

Plano Geral do Ensino do CMB 1897										
	1ª série	2ª série	3ª série	4ª série	5ª série	6ª série	7ª série			
Curso de Instrumento	Gramática Musical e Solfejo	Solfejo					Curso de Conjunto Instrumental	Curso de Música de Câmara com piano	Curso de Música de Câmara para instrumentos de arcos	
		Piano ou outro instrumento								
Curso de Canto	1ª série	2ª série	3ª série	4ª série						
	Gramática Musical e Solfejo	Solfejo			Curso superior de Canto Coral					
		Canto Elementar a solo e coral	Canto (2º grau a solo e coral)							
			Canto Curso Superior							
Curso de Composição	1ª série	2ª série	3ª série	4ª série	5ª série	6ª série	7ª série	8ª série	9ª série	
	Gramática Musical e Solfejo	Solfejo		Qualquer Instrumento						
			Harmonia			Contraponto a escola antiga e moderna em diferentes espécies	Fuga a um, dois motivos e composições musicais	Fuga e melodias para instrumentos de diferentes espécies	Instrumentação de Orquestra e banda, conjunto de massas corais a grande orquestra e Oratório Final	
Cursos de Conjunto	Cursos									
	Curso superior de Canto Coral	Curso de Conjunto Instrumental	Curso de Música de Câmara com piano	Curso de Música de Câmara para instrumentos de arcos						

Assim, aos integrantes do curso de **instrumento, canto e composição** era necessário que se estudassem as disciplinas Gramática musical e solfejo na primeira série e mais duas séries somente de solfejo. Pode-se observar que o estudo do solfejo era a disciplina base dos três cursos, por seu estudo ser exigido durante as três séries iniciais. Os alunos do curso de **instrumento** deveriam estudar o instrumento a partir da segunda série até a sétima. Seis séries de estudos do instrumento. Cada série correspondia ao período de um ano, pois como veremos mais adiante, após cursar uma série o aluno deveria prestar exame para a série seguinte e, de acordo com o regulamento, as avaliações para passagem de nível aconteciam todo fim de ano no mês de novembro. Se considerarmos cada série como um ano o estudo do instrumento era bastante aprofundado.

Os alunos do curso de **canto** deveriam estudar a matéria canto elementar na segunda série, e Canto (2º grau a solo e coral) na terceira. Na terceira e quarta séries, Canto curso superior. A prática do canto deveria acontecer durante três séries, ou seja, da segunda à quarta série. Um número de disciplinas menor em relação ao curso de instrumento e composição.

O curso de **composição** era o maior curso compreendendo nove séries. O aluno do curso de composição estudaria harmonia na terceira, quarta e quinta série. Depois de ter estudado cinco séries envolvendo teoria, solfejo e harmonia, ingressava-se no estudo da composição. Na sexta série se estudaria Contraponto, a escola antiga e moderna em diferentes espécies. Na sétima, Fuga a um, dois motivos e composições musicais. Na oitava, Fuga e melodias para instrumentos de diferentes espécies. Na nona série, Instrumentação de Orquestra e banda, conjunto de massas corais a grande orquestra e Oratório Final. Na nona série o aluno deveria compor para conjuntos musicais com orquestração diferente como se pode observar no quadro acima.

O quarto curso era o de **conjunto** que não foi apresentado por séries, mas nomeado por curso, entre os quais, Canto superior de Canto coral, Curso de Conjunto Instrumental, Curso de Música de Câmara e o Curso de Música de Câmara para Instrumentos de Arcos. Pensamos que cada curso, pertencente ao de conjunto, não eram etapas que teriam que ser cursadas como séries, mas como um passo complementar de um determinado curso que o aluno estudou.

Apesar das informações encontradas na documentação não especificar como a referida estrutura funcionava, entendemos que o Curso Superior de Canto Coral deveria ser frequentado pelos alunos de canto, tendo como pré-requisito ter cursado as quatro séries do curso. O curso de Conjunto Instrumental era um curso oferecido para os alunos de piano,

instrumento de sopro ou palheta, após a conclusão de todas as séries. O curso de Música de Câmara com piano para os alunos do curso de piano, e o Curso de Música de Câmara com instrumentos de arcos para os alunos de instrumentos de corda, todos tendo como pré-requisito ter cursado todas as séries dos seus respectivos cursos.

Ainda segundo o Plano Geral do Ensino do CMB, os estudantes dos cursos de instrumento, canto e composição tinham que cursar na primeira série a disciplina Gramática musical, continuando com o solfejo por mais duas séries (segunda e terceira), ou seja, os alunos passavam por uma base sólida de teoria e solfejo para iniciarem os estudos práticos, para só depois iniciarem os estudos específicos, de canto, composição ou instrumento.

Segundo a Ata da Sessão da Assembléia Geral em 24 de Novembro de 1897, após o Plano Geral de Ensino ter sido apresentado e aprovado na Assembléia Geral, ele foi submetido à aprovação da Congregação. Na sessão de 10 de dezembro de 1897, foi apresentado e discutido o Regulamento para o Conservatório de Música. Tal regulamento foi dividido em seções, entre as quais: Estrutura Administrativa, Estrutura Pedagógica, Estrutura de Funcionamento e Execução Musical. Abaixo o texto do Regulamento de 1897,

Capitulo I.

Art. 1º O conservatorio de Musica tendo por fim o ensino completo da musica em todos os ramos da arte, destina-se a formar instrumentistas, cantores, professores de musica e compositores.

§único. O conservatório desenvolverá o bom gosto musical organizando concertos onde serão executadas as melhores composições antigas e modernas com o concurso dos alumnos.

Art. 2º Serão admittidos nacionaes e estrangeiros de ambos os sexos.

Art. 3º A taxa dos cursos sera dez mil reis annuaes (10\$000).

Capitulo II. Do Director Technico.

Art.4º O Conservatorio ficará sob os cuidados de um Director technico, que será um professional diplomado, nomeado pela congregação da Escola de Bellas Artes.

Art. 5º O cargo de Director é compativel com o de professor.

Art. 6º No impedimento do Director Technico assumirá o exercicio um dos professores pela ordem da antiguidade.

Art. 7º Compete ao Director, alem de outras attribuições declaradas no presente regulamento:

§ 1º A Direcção artistica e a inspecção do ensino do Conservatorio;

§2º Propor a Congregação da Escola as nomeações dos professores depois de ouvido o conselho, fazendo acompanhar a proposta de considerações relativas ao merito e moralidade do profissional;

§3º Conceder permutas aos professores que o solicitarem, ou por conveniencia do ensino depois de ouvido o Conselho;

§ 4º Indicar as substituições nos impedimentos dos professores;

§ 5º Vigiar de accordo com o Director da Escola as aulas e assistil-as quando julgar conveniente, attendendo as reclamações relativas aos interesses do ensino;

§ 6º Observar e fazer cumprir as disposicoes d'este regulamento;

§ 7º Informar ao Director da Escola [de Belas Artes] qualquer irregularidade que se der;

§ 8º Apresentar a Congregação da Escola [de Belas Artes], depois de terminados os trabalhos do anno, um relatório circunstanciado sobre todos os trabalhos do Conservatorio, tratando especialmente do adiantamento dos alumnos e propondo as medidas que julgar necessarias a boa ordem e as exigencias de ensino.

Capitulo III Dos professores e adjunctos.

Art. 8º O numero de professores sera subordinado a organização do ensino approvada pela Congregação da Escola, e dos adjunctos de accordo com as exigencias do ensino.

Art. 9º Os professores serão nomeados pela Congregação da Escola, precedendo parecer do Conselho musical sobre trabalhos theoreticos e praticos.

Art. 10º Os adjunctos serão indicados ao Director Technico pelos professores a quem tiverem de coadjurar e nomeado pelo Director da Escola [de Belas Artes].

Art. 11 Quando houver conveniencia em contractar professores no estrangeiro, o Director Technico sollicitará da Directoria da Escola [de Belas Artes] o contracto, fazendo acompanhar o seu pedido de considerações pelas quaes se possa julgar da necessidade.

Art. 12. Cada um dos professores é obrigado.

§1º A apresentar em Assembleia em dia designado pelo Director, antes de começarem as aulas um programma minucioso, de accordo com a seriação e pelo qual vae leccionar a parte do ensino a seu cargo;

§ 2º A dar numero de lições que lhe forem indicadas no horario;

§ 3º A dirigir as classes de conjuncto para que for designado pelo Director tecnico;

§ 4º A contemplar em cada lição o maior numero de alumnos que for possivel;

§ 5º A participar ao Director qual o motivo que o inhibiu de comparecer a aula quando as faltas excederem de tres em um mez;

§ 6º A manter a precisa disciplina, admoestar os alumnos que commetterem falsos reprehendel-os convenientemente e impor-lhes conforme os delictos e as circunstancias, penas de suspensão ou exclusão, ouvindo o Director;

§ 7º A apresentar mensalmente ao Director as notas de frequencia, applicação, aproveitamento e composição dos alumnos de sua classe;

§ 8º A comparecer aos exames;

§ 9º O professor de canto apresentará mensalmente ao director um trabalho ou composição musical sua a duas, tres e quatro partes de accordo com o addiamento das massas coraes, ad instar dos Conservatorios europeus, a fim de evitarem-se as difficuldades na posição das vozes no 1º e 2º graos do ensino;

§ 10 Os professores indicarão aos adjunctos suas attribuições em programma detalhado;

§ 11 Exigir dos adjunctos a exacta observancia dos seus deveres;

§ 12 Propor ao Director a demissão do adjuncto da sua cadeira quando este não prehencher devidamente as funções do seu Cargo.

Capitulo IV. Do Conselho Musical.

Art. 13 Será constituído um Conselho formado do Director tecnico, como presidente e dos professores, ao qual serão apresentadas todas as questões relativas ao ensino musical. § único. As nomeações e permutas dos professores, concursos, programas, organização de bancas para exame, premios etc. serão submettidas a Congregação.

Art. 14 O Conselho reunir-se-a quando o Director technico julgar necessario para o cumprimento do que refere o artigo antecedente.

Art. 15 Não podera funcionar o Conselho quando falte a maioria dos professores.

Capitulo V *Dos alumnos, sua admissão e matricula.*

Art. 16. A matricula para admissão efectuar-se-há pelo secretario da Escola apoz requerimento a Director da mesma.

Art. 17 Poderão requerer matricula a propria parte, o pãe, protector ou tutor dos menores declarando o curso que pretendem estudar, especificando a sua nacionalidade, naturalidade, filiação e residencia, e juntando certidão de idade e attestado medico que prove ter sido vaccinado dentro do praso não superior a cinco annos e attestado o exame da aula primaria.

Art. 18 Não poderão ser em uma serie de qualquer curso os alumnos que não forão approvados na serie anterior.

Art. 19 Extranjeros poderão requerer matricula contanto que fallem o portugues intellegivelmente.

Art. 20 Todo aquelle que possuir conhecimentos de alguma das series de qualquer dos cursos poderá requerer matricula, julgando d'ella o Director technico que poderá solicitar provas dos seus conhecimentos nas series anteriores.

Capitulo VI *Das aulas.*

Art. 21. A entrada nas aulas durante as horas de lição será vedada as pessoas extranhas a Escola, salvo auctorisação do Director.

Capitulo VII *Dos exames premios e diplomas.*

Art. 22 Do dia a 14 de Novembro achar-se-á aberta na secretaria da Escola a inscripção para os exames.

Art. 23. Para os referidos exames a parte dirigerá uma petição ao Director declarando a serie em que desejar ser examinado, juntando um attestado de frequencia passado pelos professores da mesma serie.

Art. 24 Reunidas todas as petições, o secretario organizará a lista dos examinandos que remetterá as bancas examinadoras.

Art. 25 Não há exames no curso de Conjuncto.

Art. 26 A chamada para exames será feita pela ordem da apresentação das petições.

Art. 27 O numero de alumnos chamados a exame ficará a deliberação da commição examinadora.

Art. 28 O alumno que, sem motivo justificativo deixar de comparecer a exame so poderá fazel-o no anno seguinte.

Art. 29 Os exames serão publicos.

Art. 30 Os exames serão theoreticos ou praticos de accordo com a respectiva serie.

Art. 31 As notas de exame serão Optima, Boa, Soffrivel e Má.

Art. 32 O alumno que tiver nota má será, considerado reprovado.

Art. 33 As mesas examinadoras serão compostas de tres professores eleitos pelo conselho. No caso de falta de um dos membros da commissão á hora determinada o Director podera nomear um outro.

Art. 34. Para os exames os professores da Comissão formularão os pontos sobre que deverão versar as provas, devendo o alumno tirar por sorte um ponto para cada prova.

Art. 35 Para os exames de harmonia e composição serão os alumnos encerrados em uma sala sob a fiscalisação da mesa examinadora. Estes exames consistirão em duas provas escriptas.

Art. 36 O resultado dos exames se lavrará uma acta que sera assignada pelos professores examinadores.

Art. 37 Alem dos exames haverá Concurso para os premios.

Art. 38 Os premios serão os mesmos estatuidos na Escola de Bellas Artes.

Art. 39 O Conservatorio aceitará quaesquer premios offerecidos por particulares para serem conferidos aos alumnos mais distinctos das series a que forem destinados estes premios.

Art. 40 Para obter a medalha de ouro, prata e cobre só concorrerão os alumnos que tiverem maior numero de notas optimas nos exames das series a que correspondemos premios.

Art. 41 Os concursos serão publicos e versarão sobre todas as series estudadas.

Art. 42 Os concursos serão feitos perante membros do Conselho que escolherá quatro professores sob a presidencia do Director da Escola de Bellas Artes.

Art. 43 Terminadas as provas de um concurso o conselho reunir-se-há em sessão secreta presidida pelo Director da Escola para apuração das notas.

Art. 44 As notas serão apuradas do seguinte modo: O alumno que obtiver unanimidade de notas tera a medalha de ouro; o que obtiver maioria dos votos, medalha de prata e o que tiver metade de votos, medalha de cobre. A votação será nominal.

Art. 45 Do resultado d' esta apuração o secretario lavrará uma acta.

Art. 46 Os premios serão conferidos em sessão publica e solemne.

Art. 47 Os alumnos que obtiveram premios terão o diploma de professor.

Art. 48 Os alumnos que não concorrerem aos premios terão um certificado do curso que fizerão.

Art. 49 Os diplomas e os certificados serão feitos segundo o modelo que for adoptado e assignado pelo Director da Escola, pelo Director do Conservatorio e pelo alumno.

Capitulo VIII Dos Concertos.

Art. 50 O Conservatorio dará concertos publicos logo que o Director julgar possivel e serão executados sob sua direcção ou do professor designado de accordo com o Art. 12§ 3º.

Art. 51. O alumno escolhido pelo Director será obrigado a frequentar o Curso de Conjuncto.

Art. 52 O alumno que juntar-se a frequencia do curso a que se refere o artigo antecedente, poderá a matricula da serie em que se achar inscripto.

Art. 53 Nos concertos serão executados trabalhos classicos antigos e modernos estrangeiros e nacionaes.

Capitulo IX. Da disciplina e das penas applicadas aos alumnos.

Art. 54 Cada alumno devera comparecer pontualmente a hora da lição na respectiva aula

Art. 55 O alumno sera obrigado a tomar parte em todos os exercicios para os quaes o disignar o professor ou Director, não podendo ser dispensado sem uma razão muito poderosa.

Art. 56 Aos alumnos pelas faltas e delictos que commetterem contra as disposições do presente regulamento serão applicadas, segundo a gravidade dos casos, as seguintes penas.

§1ª Reprehensas em particular;

§2ª Reprehensão em aula;

§3ª Retirada da aula por um dia;

§4º Suspensão por dois a quinze dias;

§5º Exclusão do Conservatorio.

Art. 57 Do Director compete a imposição de qualquer das penas; aos professores as mesmas attribuições comtanto que ouça o Director sobre as penas dos paragrafos 4º e 5º.

Art. 58 O alumno deverá justificar a falta de comparecimento as lições.

Art. 59 Quantas a auzencia for imprevista o alumno deverá mandar ao Director dentro de sito de oito dias participação justificativa de suas faltas.

Art. 60. Não poderão ser justificadas durante o anno mais de trinta faltas devendo ser considerado vago o logar do alumno que exceder esse numero. As faltas serão apontadas pelo professor.

Art. 61 São delitos graves a faltas de respeito aos seus superiores e os actos contra a moral e os bons costumes.

Art. 62 Logo que terminarem as lições ou actos a que for obrigado a assistir no Conservatorio, o alumno deixará immediatamente o estabelecimento.

Capitulo X. *Disposições Geraes*

Art. 63 O anno escolar começara no dia 3 de Fevereiro e terminara no dia 14 de Novembro.

Art. 64 O Director em caso de empate, terá o voto de qualidade.

Art. 65 O Conservatorio se manterá e desenvolverá com os recursos que tiver para este fim:

§ 1º Um archivo de trabalhos musicaes;

§ 2º Um instrumental de Banda e orchestra.

Art. 66 Quando as condições do Conservatorio permittirem devera ser creada uma bibliotheca e um gabinete de physica com os aparelhos acusticos necessarios.

Art. 67 Os trabalhos do archivo e instrumental só poderão ser retirados por ordem do professor ou Directores, que os restituirão logo que terminarem as aulas do Conservatorio.

Art. 68. Os alumnos são obrigados a trazerem os instrumentos que estudarem excepto os de Teclado, Contrabaixo de corda, Arpa e Violoncello. (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1896, fls. 36v-39v)

No capítulo I do regulamento, está expressa a finalidade da instituição que era formar instrumentistas, cantores, professores de música e compositores, além de promover concertos com a participação dos alunos, tendo por finalidade desenvolver o bom gosto musical. Fica evidente que o Conservatório não tinha somente o objetivo técnico de formar músicos, mas a finalidade de ser um centro promotor de cultura por meio da realização de concertos. Na instituição poderiam ser admitidos alunos nacionais e estrangeiros, os quais pagariam matrícula.

No capítulo II do regulamento está descrita a estrutura administrativa composta pelo Diretor Técnico e um Conselho Musical. Entre as atribuições delegadas ao Diretor Técnico, podemos destacar a direção artística e a inspeção do ensino do Conservatório, o que indica que o bom desempenho da instituição estava atrelado ao tipo de gestão desenvolvida pelo diretor. Ao Diretor técnico também foi atribuída à direção do Conselho Musical que deveria ser formado por professores. Entende-se que o Conselho Musical era uma instância em nível administrativo, pois eram discutidos assuntos sobre a instituição. Mesmo com o diretor e um Conselho Musical o regulamento deixava claro que questões mais importantes como nomeações e permutas dos professores, concursos, programas, organização de bancas para

exames, prêmios entre outros assuntos, tinham que ser submetidos à Congregação da EBAB. Assim, o Conservatório dependia das deliberações da EBAB.

Sobre a estrutura pedagógico-musical encontram-se as determinações para os professores e adjuntos. Nesse capítulo chama à atenção a disposição nona, (§9º) do regulamento, em que o professor de canto será responsável por realizar composições para a prática coral, de acordo com o nível dos alunos. Isso sugere que o professor teria que, além de dominar os conhecimentos sobre canto, possuir conhecimentos sobre composição.

Sobre a admissão dos alunos fica entendido que poderiam se matricular crianças e adultos, desde que comprovassem que sabiam ler. Aqueles que possuíam conhecimentos prévios de música poderiam requerer exame de nivelamento para cursarem a série compatível com seus conhecimentos.

Tal regulamento foi apresentado e aprovado na sessão da congregação de 10 de dezembro de 1897. Ainda nessa sessão ficou decidido que a cadeira de Rudimentos de Música fosse posta em concurso e que as cadeiras do extinto Curso Anexo de Música continuassem com os mesmos professores. Também foi discutido o valor da remuneração que os professores do CMB deveriam receber. O acordo estabeleceu o valor de 100\$000 réis para cada professor e 200\$000 réis para o Diretor Técnico. (ESCOLA, 1896, fls. 36v-39v)

Na sessão da congregação de oito de fevereiro de 1898, para o início das atividades do Conservatório foi feita uma despesa com a aquisição de livros e materiais de ensino (ESCOLA, 1896, fls. 45v-47r). Também foram colocados anúncios nos jornais da cidade, convocando os alunos para ingressarem no Conservatório.

Conservatório de Musica

Acham-se abertos desde o dia 1º do corrente as aulas do Conservatorio de Musica desta capital, instituição creada pelo patriotismo do Exm. Sr. Dr. Governador do Estado, das camaras e sob a direcção proficiente do maestro Domenech. Este Conservatorio parece que vae encontrar da parte do nosso publico a maior animação, tanto assim que o numero das matriculas é bem notável. Amanhã haverá exames de suficiencia para se determinar a serie em que devem ser classificados os que já tiverem alguns conhecimentos de musica. (CORREIO DE NOTICIAS, 1898, p. 1)

Ao convidar a sociedade soteropolitana para ingressar no CMB também estava sendo informado que o número de matriculados já era grande. Abaixo tabela dos cursos oferecidos pelo CMB em março de 1898 e o horário das aulas.

Tabela 12. Informações sobre curso, professor e horário em 1898.

Curso	Professor	Horário
Canto e harmonia	Maestro Remigio Domenech	Terças, quinta e sábado; das 3 às 5 horas da tarde
Piano	Justina Campos Villannueva	Terças, quintas e sábados; de 1 às 3 horas da tarde
Instrumentos de sopro	Professor Miguel dos Anjos Torres	Terças, quintas e sábados; das 2 ½ às 4 ½ horas da tarde
Instrumentos de arco	Rodolpho Scheel	Terças, quintas e sábados; das 4 ½ às 6 ½ horas da tarde
Gramática musical e solfejo	Professor Agrippiniano Barros	Segundas, quartas e sextas; das 2 às 4 horas da tarde

(CORREIO DE NOTICIAS, 1898)

A partir da *Tabela 12*, percebe-se que nesse período as aulas aconteciam durante três dias da semana, com a duração de 2 horas cada, o que demonstra que os alunos tinham uma carga horária de aula correspondente a 6 horas semanais em cada disciplina. Percebe-se que todas as aulas aconteciam no turno vespertino. Os horários eram organizados de forma que ao terminar uma aula se iniciava a próxima. Assim, pode-se supor que o conservatório funcionava ocupando duas salas, afirmação que não se distancia muito do que informou o já mencionado relatório de 1897/1900 encontrado no AHEBA-UFBA.

Na sessão de quatro de abril de 1898 ficou resolvido que os programas de todos os professores seriam apresentados na Assembléia Geral. Nessa sessão também foi comentada a aquisição de um piano sob a autorização da congregação da EBAB para o Conservatório. Ainda, o Sr. Domenech propôs à congregação a contratação de monitores para ajudarem no ensino, em virtude do grande número de alunos matriculados. (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1896, fls. 47r-49r)

No ano de 1898 os programas dos cursos do CMB ainda estavam em discussão. Um exemplo foi a sessão da Assembléia Geral que se reuniu no dia 13 de abril do mesmo ano, onde foram lidos e aprovados os programas das aulas de piano, canto, harmonia, gramática musical e solfejo (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1898, fls. 11r-11v). Em sessão da congregação de 23 de maio de 1898, o prof. Domenech solicitou que a congregação orçasse as despesas necessárias para a realização do concerto que iria acontecer no Polytheama Baiano. Ainda nessa sessão se ofereceu para auxiliar do curso de canto a Sra. Eulária Faiza Domenech. Por não existir tal cargo a proposta foi negada pela congregação. (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1898, fls. 51r-52r)

O Conselho Musical foi uma instância deliberativa criada a partir do regulamento do Conservatório, (vide Capítulo IV). Segundo o regulamento o artigo 13 estabelece que,

Será constituído um Conselho formado do Diretor técnico, como presidente e dos professores, ao qual serão apresentadas todas as questões relativas ao ensino musical. § único. As nomeações e permutas dos professores, concursos, programas, organização de bancas para exame, prêmios etc. **serão submettidas a Congregação** a qual em que os professores do conservatório discutiam questões ligadas ao ensino realizado no conservatório. (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1898, fls. 36v-39v)

Dessa forma, o Conselho Musical deveria se ocupar com todas as questões ligadas ao ensino desenvolvido no CMB, contudo questões administrativas como destaca a citação acima tinham que ser submetidas à congregação da EBAB, o que significa que as principais decisões relativas ao CMB aconteciam pelo julgamento da Congregação. A primeira sessão foi realizada em 8 de junho de 1898. A última, em 17 de março de 1906 (sendo que a penúltima aconteceu em 17 de novembro de 1902).

Na primeira reunião do Conselho Musical (8 de junho de 1898), o Diretor Técnico ressaltou que os professores estavam se desempenhando bem em suas atribuições, mas era necessário que todas as aulas tivessem auxiliares em virtude do grande número de alunos que estavam frequentando o Conservatório. Segundo ele, todos os cursos tinham a necessidade de auxiliares, contudo era mais urgente nos cursos de canto e de conjunto, ambos sob sua responsabilidade. (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1898, fl. 2r)

Por que sendo o Curso de Conjuncto aquelle em que o Conservatorio terá de se exhibir em publico precisava concentrar seus esforços neste mesmo curso tornando-se-lhe impossivel tratar de outro. O curso de canto que deve dar um contingente importante para o curso de conjuncto precisa de um professor a fim de preparar os alumnos do conjuncto vocal no mecanismo da voz. Pede aos Snrs. professores que proponham pessoa habilitada para ser encarregada d'esta parte do ensino. (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1898, fl. 2r)

Assim, aos professores do Conselho Musical foi solicitado que indicassem nomes de professores que pudessem atuar naquele ensino. De acordo com a ata da sessão de 31 de junho de 1898, por interferência do Sr. Domenech foi admitida a Sra. Eulária Faiza Domenech como auxiliar do curso de canto. (Cf. ESCOLA de BELLAS ARTES DA BAHIA, 1898, fls. 52r-54r)

De acordo com o documento *Actas das Sessões Solemnes da Academia de Bellas Artes da Bahia*, em 21 de julho de 1898 os alunos do CMB receberam a visita do governador Dr. Luiz Vianna que tinha a finalidade de observar como estava sendo desenvolvido o ensino no CMB. Para tanto foi lavrado um termo em assinado pelo prof. Oséas dos Santos.

Termo de visita do Exmo. Snr. Dr. Governador do Estado
 Aos vinte e um dias do mez de Julho de 1898, ás tres horas e um quarto compareceu n'esta Escola de Bellas – Artes o Exmo. Senr. Conselheiro Dr. Luiz Vianna Governador do Estado da Bahia com o fim de visitar este estabelecimento, gastando longo tempo em assestir os exercicios de Canto Coral na aula de Conjuncto do Conservatorio e retirando-se as 5 horas. E para constar eu Oseás dos Santos secretario adjunto da Escola lavrei o presente termo que Assigno. Oseás dos Santos. (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1898, p. 74)

Além do termo de visita conseguimos encontrar uma matéria de jornal que também comentou alguns aspectos sobre a referida visita do governador ao CMB.

Escola de Bellas Artes

A aula de conjuncto do Conservatorio de Musica, annexo á Escola de Bellas Artes, assumiu hontem um character festivo.

Dir-se-hia um concerto, em vez de uma lição geral dos assumptos estudados. Cerca de trinta senhoras, o Dr. Luiz Vianna, Governador do Estado, deputados, jornalistas, sacerdotes e dilectanti constituiram um bonito e escolhido grupo de visitantes, perante os quaes exhibiram-se os alumnos do Conservatorio, de modo a merecer os mais sinceros elogios.

Deante do facto a que hontem assistimos nos ficou uma certeza: a educação artística está bem começada entre nós e dentro de poucos annos o publico apreciará a grandeza da idéa que tão modestamente começa.

O nosso Conservatorio conta cerca de cinco mezes de fundado e já apresenta resultados brilhantissimos, o que confirma o que o sr. de Sentis, professor da turma de esculptura da Escola, disse ha dias: na Bahia há muito talento; a intuição artística é de uma promptidão admirável.

A matricula no Conservatorio attingiu ao numero de 172, e maior não foi devido a falta de commodo.

A aula de conjuncto compareceram ontem cerca de 70 alumnas e trinta e tantos alumnos, fazendo-se ouvir, na 1ª parte, trechos sobre assumptos canônicos e militares, fugas, barcarolas.

A 2ª parte da aula constou do seguinte: Ave, Maria bellissima composição do mesmo distincto professor, cheia de phrases solemnes e harmoniosos rica de trechos que honrariam composições de afamados mestres, executada por todos os alumnos, com acompanhamento de dois pianos, harmonium e 14 violinos.

Finalmente, a romança *Si tu me amasses*, cantada com bonito colorido pela inteligente sra. D. Eulalia Domenech, esposa do maestro Domenech, a quem foram rendidos os mais espontaneos elogios, sendo cercada por todos que assistiram a aula e que porfiavam em dar lhes os parabéns.

A confirmação mais solemne da aptidão do director do Conservatorio manifesta-se no aproveitamento de seus alumnos, aos quaes tambem enviamos parabéns.

O sr. conselheiro Luiz Vianna sahiu satisfeito e declarou que os poderes publicos não cessariam de auxiliar tão útil instituição, que muito breve será uma pagina muito honrosa para a Bahia.

Terminada a aula, às 5 horas, sahiu o governador sendo acompanhado até a porta pelos professores do estabelecimento e seu director.

Os alumnos abriram alas á passagem de s. ex. – Conforme dissemos, brevemente os alumnos do Conservatorio darão prova publica do seu aproveitamento. Assim a Bahia tera ocasião de confirmar o que a imprensa tem dito a respeito. (JORNAL DE NOTICIAS, 1898, p. 1)

A visita do governador ao CMB, em seu primeiro ano de atividades, mostra a manutenção de uma relação entre a EBAB e o Governo, que vinha financiando a instituição por meio de subvenções.

Em sessão da congregação de 16 de agosto de 1898, pelos professores do CMB, exceto o Diretor Técnico, foi apresentada a proposta para contratação do maestro Antônio Rayol à congregação da EBAB. Os professores propunham que Rayol ocupasse a Cadeira de Canto solo ou outra qualquer a sua escolha. A proposta foi recusada pela congregação justificando que “os documentos referentes à proposta Rayol não obedecem às disposições do regulamento que rege o Conservatorio de Musica anexo a esta Escola (vide § 2º e o 7º)” (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1898, fl. 55r). Ainda assim, o professor Agrippiniano Barros lamentou que a congregação tivesse votado contra a proposta de contratação de Rayol.

Em outubro de 1898, o maestro Remígio Domenech foi com uma comissão ao Governador solicitar o desenvolvimento e ampliação do ensino de música no CMB, alegando que, como Diretor Técnico não encontrava apoio dos outros professores do Conservatório. Contudo, o Governador esclareceu que só se entenderia com o Diretor da EBAB, o Sr. Amaral, o qual informou ao Governador que as afirmações do maestro Domenech eram infundadas, em virtude do Conservatório de Música dispor de um corpo docente competente (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1896, fls. 63r-64v). Tal situação mostra que os membros do CMB, ainda continuavam dependendo das decisões da direção da EBAB, o que incluía a relação e o diálogo do CMB com o Governo.

O Governador manifestou interesse em apoiar as reformas que o CMB estava necessitando, confiando ao diretor da EBAB a superintendência da mesma. Em sessão da Congregação de dois de dezembro de 1898, foi declarado que aquela era a sessão de encerramento das atividades da Escola, naquele ano. Na referida reunião, o Dr. Amaral informou que poucos alunos dos Cursos Gerais e do Conservatório se matricularam para os exames finais.

Como já mencionado (na Revisão de Bibliografia), Mello informa sobre problemas causados pela sugestão de contratação de Antonio Rayol. Segundo os documentos consultados, em sessão da congregação de 16 de agosto de 1898 os professores do CMB, a

exceção do Diretor Técnico, encaminharam um ofício para a Congregação da EBAB sugerindo a divisão da cadeira de canto que era regida pelo então Diretor, o maestro Remigio Domenech, além de solicitar a contratação de Rayol, para tal cargo (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1896, fls. 54r-55v). A discussão sobre a contratação de Rayol continuou por outras sessões, sendo adiada inicialmente. Em sessão da Congregação de 2 de dezembro de 1898, já se percebe que a contratação do referido professor estava próxima. Era uma questão de tempo, da realização das reformas que o CMB estava passando, assim como, e da melhoria das finanças da Escola. (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1896, fls. 67v-68r)

Em doze de junho de 1899, foi realizada uma reunião com os membros da Congregação da EBAB, na qual o diretor da Escola o Dr. Amaral justificou que aquela sessão tinha como objetivo informar a nomeação dos professores do CMB, de acordo com as reformas que vinham passando. Assim foram feitas as indicações, aprovadas e nomeadas. “Cadeira de Harmonia, contraponto e Elementos da fuga: Silvio Deolindo Fróes; Canto didático: Antônio Rayol; Violino, Violeta: Rudolph Scheel; Instrumentos de metal: Miguel dos Anjos Torres; Conjunto vocal: Maestro Remigio Domenech; Piano: Dr. Albert Muylaert; Teclado elementar: Justina Campos; Elementos, prof. Barros”. (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1899, fls. 74v-75v)

Antônio Rayol foi empossado no cargo de professor de Canto Didático, em 28 de junho de 1899 (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1899, p. 79). Apesar do professor Rayol, ter sido um artista de reconhecimento nacional em sua época, com a sua contratação não se percebeu nenhum tipo de mudança ou novo entusiasmo no curso de canto do CMB. Pelo contrário, de acordo com a análise à documentação encontrada, o curso de canto continuou sem expressividade em meio aos cursos oferecidos pelo CMB. No entanto, conseguimos encontrar informações sobre a realização de um concerto por parte de Antônio Rayol, em seu benefício, utilizando o salão nobre da EBAB. Na Ata do dia 16 de março de 1900, consta um pedido de licença para cuidar da saúde por parte do professor Rayol, sendo aceito com a condição de não receber vencimentos. Em 18 de maio de 1900, foi comunicado através de correspondência o pedido de exoneração do referido professor. (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1900, fls. 85v-88r)

Após a nomeação dos novos professores, o Maestro Domenech dirigiu ao Diretor da EBAB o seu pedido de exoneração do cargo de diretor técnico do CMB, alegando não poder continuar no cargo por excesso de trabalho. O pedido de demissão por parte do Maestro

Domenech do cargo de diretor técnico do CMB foi consequência de vários acontecimentos que o contrariavam, como a contratação do professor Rayol, a divisão da Cadeira de Canto a qual era titular e a resistência de outros professores às mudanças propostas desde o seu ingresso no CMB.

Após a saída do Maestro Domenech, por proposta do professor Austriclino Coelho, Silvio Deolindo Fróes foi indicado e assumiu o cargo de diretor técnico do CMB, sendo aceito prontamente pela Congregação da EBAB.

De acordo com a documentação consultada, a Congregação da EBAB e os professores do Conservatório devotavam grande admiração pelo professor Silvio Deolindo Fróes. Entretanto, constatamos nos registros de atas, que vários foram os pedidos de licença iniciados desde a sua nomeação, fato que causou alguns protestos por parte de alguns professores da Congregação da EBAB. Como exemplo podem-se citar as discussões da Sessão da Congregação do dia 11 de fevereiro de 1901, na qual o Sr. Allioni informou que os cinco pedidos de licença de Fróes não eram por motivo de doença. Assim, entendia que eram um exagero, sobretudo por continuar recebendo o ordenado, contrariando o regulamento vigente da Escola (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1901, p. 5-12). Em março de 1902, novamente Fróes solicitou à Congregação uma licença de três meses, o que foi aprovado. Em março de 1906, mais uma licença. Dessa maneira, por vários anos, Fróes solicitou licenças, o que parece refletir o desinteresse de desenvolver uma gestão mais participativa.

O CMB, apesar de ter passado a maioria dos seus anos de funcionamento por muitas dificuldades, também contou com um período de crescimento em suas atividades. Como já mencionado na Revisão de Bibliografia, o período de crescimento do CMB foi proporcionado pela Sociedade Auxiliadora e Protetora do Conservatório de Música criado pela professora Zulmira Silvany em 1915. Notamos que a quantidade de concertos aumentou após a criação da Sociedade, bem como o número de alunos no curso de piano e violino, como será detalhado nas tabelas 13 e 16. As informações nos documentos encontrados sobre esse período são escassas, pois a EBAB também passava por dificuldades, o que fez com que a Congregação da Instituição se reunisse poucas vezes naqueles anos. Chama à atenção casos como o do ano de 1916, em que nenhuma sessão da congregação foi realizada.

No ano de 1917, Fróes era o diretor do CMB. Aquele ano foi marcado pelo processo de aquisição da autonomia institucional do CMB. De acordo com a Ata da sessão de 17 de fevereiro de 1917, Oséas dos Santos afirmou que o Conservatório não tinha mais o caráter de

anexo, pois já decidia questões que antes eram atribuídas à EBAB. Na mesma sessão, Amaral afirmou que para a separação do Conservatório só faltava um ato. Após algumas discussões, o professor Oséas dos Santos apresentou a proposta de desanexação do CMB. (Cf. ESCOLA DE BELAS ARTES DA BAHIA, 1901, p. 74-76)

Havendo, porem inteligencia previa sobre tal assumpto entre os Directores da Escola e do Conservatorio, concebida nestes termos: Proponho que a Congregação da Escola, por intermedio do seu Director, se entenda com o Governo do Estado, no sentido de ser desanexado o Conservatorio de Musica a aula anexa pela lei n.o [em branco] da Assembleia Legislativa do Estado. Em vista das condições precarias em que se encontra a Escola actualmente e em virtude do aludido Conservatorio já manter-se com os seus proprios recursos, como ficou demonstrado pelo relatorio enviado por seu illustre director a esta congregação; ficando o Snr. Director da Escola autorizado a conferenciar neste sentido, com o Snr. professor Silvio Deolindo Froes. Enquanto o Conservatorio não tiver casa apropriada para as suas aulas, o Director da Escola designará as salas, onde deverão funcionar os cursos do mesmo Conservatorio, sem prejuizo ou embaraço nas aulas da Escola; ficando o Director responsavel pela disciplina e boa ordem e bem assim, pela conservação do material escolar, durante a permanencia dos alumnos de musica no estabelecimento. O Director da Escola ficará também incumbido de estipular as despesas com o consumo de luz electrica e o asseio das salas para o Conservatorio. (assignado) Oseas dos Santos. (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1901, p. 77-78)

Tal proposta foi aprovada em Congregação ficando determinado que o Diretor Técnico do CMB entrasse em entendimento com o Diretor da EBAB. Naquela sessão, também ficou acertado que continuaria sendo cobrado pela matrícula dos alunos o valor de 20\$000 e para os *dilectanti*⁴⁷ a quantia de 50\$000, que poderia ser paga em duas parcelas.

Em sessão de 30 de junho de 1917, foi informado à Congregação, através de correspondência extra-oficial (dois cartões entregues ao diretor da EBAB), que o Conservatório tinha sido desanexado da Escola através da lei estadual n.º 1193 de 6 de junho de 1917. Os professores do CMB se despediram dos membros da Escola e informaram que não iriam desfrutar da oferta de continuar utilizando o prédio daquela instituição. (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1901, p. 86-87)

Lei N. 1193, de 6 de junho de 1917
Desanexa da Escola de belas Artes da Bahia o Conservatório de Música.
O Governador do Estado da Bahia: Faço saber que a Assembleia Geral decretou e eu sanciono a lei seguinte
Art. 1º Fica desanexado da Escola de Belas Artes da Bahia o Conservatório de Música.
Art. 2º Ficam revogadas as disposições em contrario.

⁴⁷ Amador.

Palácio do Governo do Estado da Bahia, 6 de Junho de 1917. - (Assignados) Antônio Ferrão Moniz de Aragão – Dr. Gonçalo Moniz Sodré de Aragão. (BAHIA, 1917, p. 9-10)

Destacamos que no processo de desanexação do CMB estavam envolvidos os membros da Sociedade Protetora e Auxiliadora do Conservatório de Música⁴⁸, entre eles, a fundadora, Zulmira Silvano, que teve um papel ímpar na história da instituição, não só por ter sido aluna e depois conseguir atuar como professora, sobretudo, pela sua atitude empreendedora que elevou em muito o número de concertos, arrecadando fundos que possibilitaram a manutenção do Conservatório.

Na próxima seção, apresentaremos as novas informações sobre os cursos existentes no CMB, e os principais aspectos relacionados aos exames realizados.

5.3.2.1 Exames realizados no CMB

As informações sobre os exames realizados no CMB foram encontradas no livro *Atas de Exames Conservatorio de Música 1898/1915*. Nesse livro consta a data dos exames, as bancas examinadoras, o nome dos alunos, os tipos de exames (exames especiais ou de suficiência), o nome dos alunos concluintes, entre outras informações. Abaixo a tabela 13 apresenta as informações sobre os exames de suficiência realizados para o ingresso no CMB em 1898. Os exames de suficiência eram onde cada aluno podia solicitar uma prova para verificar os seus conhecimentos musicais, para ingressar numa turma adequada ao seu nível.

De acordo com as Atas de Exames do Conservatório de Música, em 1898 aconteceram dois exames de suficiência para a matéria Solfejo e Gramática musical, totalizando 30 alunos que solicitaram a realização de tais exames. Para o curso de piano uma única candidata solicitou o exame de suficiência. Esses dados demonstram que os alunos que se matricularam para se submeterem aos exames de suficiência do CMB já possuíam conhecimentos musicais preliminares. Entendemos que alguns desses alunos poderiam ter sido frequentadores do Curso Anexo de Música da EBAB ou terem frequentado aulas de música através de professores particulares, ou ainda terem sido alunos de instituições que ensinavam música em Salvador naquela época como o Liceu de Artes e Ofícios e a Casa Pia dos Órfãos de São Joaquim.

⁴⁸ De acordo com a documentação, a Sociedade Auxiliadora e Protetora do Conservatório também tinha como integrante da diretoria as professoras Georgina Silva Lima e Georgina de Mello Lima Erismann.

No ano de 1899, após o período de reformas que o CMB passou em 1898, como já mencionado na Revisão de Bibliografia, algumas mudanças ocorreram no processo de avaliação. Embora não foram encontradas informações detalhadas sobre as mudanças referidas, elas parecem ter sido resultado das reformas pelas quais o CMB estava passando, pois o texto da Ata de Avaliações informa que os exames “estavam sendo realizados de acordo com a atual organização do ensino em 12 de julho de 1899”. (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1899, fl. 3r). Entre tais mudanças pode-se notar o da nomenclatura de série para época. Tal mudança poderia indicar um aumento ou diminuição nos período de tempo de cada disciplina? Infelizmente não conseguimos encontrar informações que esclarecessem tal suposição. Notamos que no ano de 1911 aparecem as duas nomenclaturas época e série, segundo o secretário de atas, como sinônimo “setima epoca ou serie” (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1911, fl. 28r), indicando que a palavra época tinha o mesmo significado da palavra série.

A partir dos dados encontrados nas Atas dos Exames do CMB foi possível inferir as informações sobre os cursos que funcionavam no CMB. No próximo tópico serão expostas tais informações, iniciando pelo curso de piano.

5.3.2.2 *O curso de piano*

As informações encontradas no livro Atas de Exames do CMB indicam que o curso de piano foi o mais frequentado da instituição. Apesar de não termos tido acesso à documentos como: listagem de matrículas, relatórios de alunos, cadernetas de presença, os quais poderiam fornecer informações precisas sobre a quantidade de alunos que frequentavam os cursos do CMB em cada ano de seu funcionamento, foi realizada a análise dos dados sobre as avaliações, com o mencionado, livro de atas. A análise dos referidos fatos proporcionou uma visão da quantidade de alunos frequentavam cada curso do CMB, apesar de sabermos que para participar dos exames, segundo o regulamento, era necessário que cada candidato se inscrevesse para ser avaliado. Assim, poderiam existir alunos matriculados nos cursos do CMB, mas que por diversos motivos não se inscreveram em exames finais, tendo como justificativa motivos como: desistência do curso, ou mesmo não estar preparado para as provas.

Abaixo a tabela 13 que expressa à quantidade de candidatos inscritos para participarem dos exames do curso de piano no período entre 1898 a 1915, com detalhes sobre

o tipo de exame, de nivelamento ou exame final, o período de realização dos mesmos e a quantidade de alunos inscritos para tais exames.

Tabela 13. Exames do curso de Piano

Ano	Tipo	Quantidade	Data	Observações
1898	Nivelamento	1	Março	
1899	Especiais	8	12 de Julho	Classificatórios
1899	Finais	7	Novembro	
1900	Finais	15	04 de Dezembro	
1901	Finais	7	20 de Novembro	
1902	Finais	3	18 de Dezembro	
1903	Finais	7	20 de Novembro	
1904	Finais	11	Novembro	
1904	Nivelamento	1	Dezembro	
1905				Não foram realizados exames
1906	Finais	4	28 de Abril	Realizados no ano seguinte
1906	Finais	8	16 de Novembro	
1907	Finais	8	16 de Novembro	
1908	Finais	16	20 de Março	Realizados no ano seguinte
1909	Finais	13	Novembro	
1910	Finais	24	04 de Dezembro	
1911	Nivelamento	2	Março	
1911	Finais	23	Novembro	
1912	Nivelamento	23	Março	
1912	Finais	37	Novembro	
1913	Nivelamento	8	Abril	
1913	Finais	27	Novembro	
1914	Finais	39	Novembro	
1915	Finais	52	Novembro e Dezembro	

De acordo com os dados expostos na tabela 13, no ano de 1898, quando se iniciaram as atividades do CMB, foram realizados apenas exames de nivelamento, que aconteceram no mês de março. Segundo a ata de dois de dezembro, sessão de encerramento dos trabalhos do referido ano, o Sr. José Allioni destacou que poucos alunos da Escola de Bellas Artes se inscreveram para os exames finais e que os alunos do CMB não se inscreveram (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1898, fls. 67v-68r). Essa situação parece ser antagônica ao início daquele ano quando em reunião da congregação de quatro de abril, como mencionado, o diretor técnico propôs a nomeação de monitores para ajudarem no ensino, devido ao grande número de alunos (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1898, 47r-49r). Igualmente na sessão do Conselho Musical de 8 de junho, quando o mesmo diretor destacou que os professores estavam desempenhando bem os seus trabalhos, contudo

encontravam dificuldades pela grande freqüência de alunos, ressaltando que todas as aulas precisavam de auxiliares. (Cf. ESCOLA DE BELAS ARTES, 1898, fls. 2r-2v)

Tais informações indicam que de março a junho de 1898, parecia ter existido uma grande freqüência de alunos matriculados e assistindo aulas no CMB, mas durante o 2º semestre pode ter acontecido um processo de evasão. Até o momento tal afirmação se baseia nos dados do livro de atas dos exames do CMB, pois não foram encontrados documentos como livros de presenças, cadernetas e outros.

Outra questão é que as informações relativas ao grande número de alunos no início do ano de 1898 tenham sido exageradas, o que levanta a hipótese de nunca ter existido grande número de alunos, sem realmente ter a necessidade de contratar auxiliares.

De acordo com a tabela, os exames dos anos de 1905 e 1908 foram realizados, no ano seguinte, o que sugere que aconteceu algum tipo de situação atípica naqueles anos. Segundo o regulamento os exames deveriam ser realizados no fim de cada ano, a partir do mês de novembro. De acordo com as *Atas da Congregação de 1901 a 1930*, no ano de 1905 a EBAB passava por uma profunda crise, a qual fez com que os salários dos professores ficassem atrasados por vários meses. Segundo as informações da Sessão da congregação de 3 de maio de 1905 em virtude a crise que a Escola estava passando a Congregação organizou uma comissão para ir entender-se com o governador, pois estavam com os salários atrasados desde abril de 1901. Naquela sessão o diretor da EBAB solicitou aos seus colegas que continuassem prestando os seus serviços gratuitamente. (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1905, p. 58-60)

Ainda, pode-se notar que nos anos de 1899, 1900 e 1901, se somarmos a quantidade total de alunos e obtivermos uma média aritmética, ponderamos que havia uma média aproximada de 10 alunos por ano, entre os matriculados para a realização de exames. A partir do ano de 1911 as inscrições para os exames finais começam a aumentar, culminando com o maior número de inscritos no ano de 1915⁴⁹, quando houve 52 candidatos para participarem das provas.

Se observarmos o desempenho de uma das alunas do curso de piano podemos constatar que ela conseguiu se formar após sete anos de estudos. No caso da aluna Maria Cândida Alves, que foi a primeira a concluir o curso, ela se classificou em primeiro lugar em todas as séries que cursou como mostra a Tabela 14.

⁴⁹ Último ano informado pelo documento *Atas de Exames / Conservatorio de Musica da Bahia / 1898-1915*.

Tabela 14. Acompanhamento anual de uma aluna do curso de piano

		Piano						
Aluna	Ingresso	1a Época	2a Época	3a Época	4a Época	5a Época	6a Época	7a Época
Maria Cândida Alves	1899	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905
Classificação		1ª Classificada em todas as séries						

Sobre os conteúdos estudados no curso o referido livro de atas de avaliações refere algumas peças que foram apresentadas nos exames e o desempenho de algumas alunas da sétima série de piano.

A partir da terceira serie as peças de comparação foram executadas de cór sendo dignas de nota pela sua feliz memoria as alumnas Georgina da Silva Lima e Albertina da Costa Pereira.

As peças da setima serie foram: **Bach – Preludio e Fuga; Liszt - Estudo transcendental n.º 2 e Rondo dos Gnomos; Chopin – Grande Nocturno em Dó menor ; Beethoven - Sonata Appassionata** ; todas executadas de cor. (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1915, fl. 28v)

De acordo com o referido livro, a partir da terceira série as alunas tinham que apresentar peças musicais sem o auxílio de partitura. Sobre a sétima série, a última do curso de piano, foram apresentadas peças musicais, que como vimos na fundamentação teórica, com elevado grau de dificuldade técnica. Peças musicais que exigem do pianista técnica apurada, domínio do dedilhado, dos saltos, da alternância de mãos, entre outras habilidades que só são desenvolvidas após anos de estudo. Apesar do alto nível técnico das peças musicais apresentadas no exame final, notamos a falta do repertório pianístico para concerto. Entendemos que os alunos de piano da instituição poderiam estar preparados para a execução do repertório de concerto, em virtude das habilidades desenvolvidas com os estudos das peças para piano solo, entretanto, pensamos que tais alunos não eram incentivados pelos seus professores, talvez pela falta de uma orquestra na instituição, a qual seria um grupo musical para o desenvolvimento de estudos para concertos, ou ainda, a falta de tal exigência constante no regulamento da instituição.

Na ata dos exames de 1912 também foram referidas algumas peças musicais apresentadas nos exames. Segundo o documento, “foram executadas como músicas de execução nas tres ultimas series: Preludios e Fugas de Bach, Sonatas de Beethoven e Estudos e peças diversas de Chopin”. (ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1915, fl. 29v)

O curso de piano foi o mais frequentado no período de funcionamento do CMB, também, foi o único que formou alunos, segundo a Ata de Avaliações. Abaixo a relação das alunas que concluíram o curso de piano (Tabela 15).

Tabela 15. Alunas que concluíram o curso de piano no CMB

Nome	Conclusão	Observações
Maria Cândida Alves	1905	Aprovada sem comentários
Eulina Soares de Pinho	1905	Aprovada sem comentários
Esther Lima Cabral	1910	Aprovada com nota de distinção com louvor
Zulmira Silvany	1910	Aprovada com nota de distinção com louvor
Jesuína Lopes	1910	Aprovada com nota de distinção com louvor
Georgina da Silva Lima	1911	Aprovada com nota de distinção com louvor, ficando com direito a diploma
Genoveva Maria da Costa	1912	Esta aluna mereceu especial menção por ter executado as música de cor
Maria Emilia dos Santos	1912	Aprovada sem comentários
Leonor de Araújo Vital	1913	Aprovada sem comentários
Maria Julia Geiger	1913	Aprovada com distinção
Marcellina Maria da Silva	1914	Aprovada sem comentários
Maria Julia Feitosa	1914	Aprovada sem comentários
Professora Maria Flora Feitosa	1915	Aprovada sem comentários
Helena Damiana Lopes	1915	Aprovada sem comentários

De acordo com as informações expostas na tabela 15, a aluna Georgina da Silva Lima, foi aprovada no ano de 1911, com louvor, tendo direito a um diploma. Mas na Ata de Exames não consta nenhuma referência sobre que tipo de diploma foi conferido à aluna. Segundo o regulamento do CMB de 1897, exposto nesse capítulo, no tópico sobre a fundação do CMB, no artigo 47, do capítulo VII (dos exames, prêmios e diplomas) teria direito a diploma de professor, os alunos que obtivessem prêmio, como resultado de concursos realizados no CMB. Já os alunos que não concorressem aos prêmios, esclarece o artigo 48, teriam um certificado do curso que fizeram. Entendemos que o diploma conferido à aluna foi concedido pelo destaque nos exames realizados pela candidata. Tal situação deve ter causado um impacto positivo nos alunos do CMB, pois além da conclusão do curso, uma aluna da instituição conseguiu uma certificação para lecionar, talvez se tornando um exemplo a ser seguido pelos outros alunos.

A primeira conclusão de curso por parte de uma aluna, se realizou no ano de 1905. Quatorze alunas conseguiram concluir o curso, uma média menor do que uma aluna por ano, quantidade relativamente pequena, se considerarmos que o CMB funcionou por dezenove anos.

De acordo com o *Livro de Actas das Sessões da Congregação da Escola de Bellas Artes 1901 a 1930*, algumas das alunas formadas no CMB se tornaram professoras da instituição como Zulmira Silvany, Georgina Silva Lima, Maria Victoria Caldas, Maria Julia Geiger, Georgina de Mello Lima, Maria Julia Feitosa, Marcellina Maria da Silva. (Cf. ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA, 1901, p. 70)

Segundo as informações dos documentos aos que tivemos acesso, poucos homens freqüentavam o curso de piano. A grande participação de alunas pode ser entendida a partir da compreensão dos costumes daquela época, em que, como já mencionado na fundamentação teórica o piano estava presente na educação feminina. Assim podemos entender que o ensino de piano era parte do aprendizado essencial para as mulheres no período de estudo, como já mencionado na Revisão de Bibliografia, explicando, dessa forma, a grande participação do sexo feminino no curso de piano.

5.3.2.3 *O curso de violino*

O curso de violino foi o segundo curso mais freqüentado no CMB, com uma média baixa de candidatos inscritos para os exames, aproximadamente três por ano no período entre (1899 a 1912). Assim como o curso de Piano, teve um considerável aumento no número de alunos inscritos para os exames a partir do ano de 1913 (Tabela 16). Nos anos de 1898, 1899, 1905, 1906, 1908, 1909, 1916, 1917 (por oito anos) não houve alunos inscritos para os exames do referido curso, o que não indica que nos referidos anos não houve alunos estudando. Contudo indica que, se haviam alunos regulares, não chegaram a se matricular nos exames.

Não encontramos informações que confirmassem a formatura de algum aluno desse curso, pois aparentemente nenhum aluno alcançou a sétima série. O livro de registro Atas de exames do Conservatório de Música do CMB menciona informações a partir do ano de 1898 até o ano de 1915. Nesse período não foram localizados alunos formados, ainda assim, isso não quer dizer que nenhum aluno tenha se formado, pois no ano de 1915, último ano informado pelo livro, aparece um aluno que se submeteu ao exame na sexta série. Caso ele tivesse continuado no curso, poderia ter se submetido no ano de 1916 aos exames de final de curso, da sétima série e ter se formado.

Foi possível observar que antes do ano de 1913, houve uma média baixa de alunos inscritos para realizar os exames anuais. Levantamos a hipótese de que os alunos que

participavam do curso, muitas vezes ingressavam e não tinham condições de continuar. Possivelmente por ter que atender uma provável demanda laboral, como a atuação em teatros ou orquestras, o que poderia ter sido um dos motivos da saída do curso antes do período de exames, ou antes, da conclusão do curso. Outra possibilidade era a mudança de curso, que poderia acontecer em virtude da escolha de alguns alunos, por frequentarem uma instituição que oferecia o ensino de canto, violoncelo, contrabaixo e piano. Ou ainda, os alunos não estudavam individualmente o suficiente, o que os impossibilitava de se inscrever nos exames.

Tabela 16. Exames dos alunos do curso de Violino

Ano	Tipo de Exame	Séries	Número de alunos	Data do Exame	Observações
1898					Não aconteceram exames
1899	Especiais	1ª e 2ª séries	6	Julho	Classificatórios
1899	Finais de ano	1ª e 2ª séries	6	Novembro	Todos os alunos classificados para próxima época
1900	Finais de ano	2ª e 3ª séries	5	Dezembro	Todos os alunos classificados para próxima época
1901	Finais de ano	1ª série	1	Novembro	Aluno classificado
1902	Finais de ano	1ª, 2ª e 3ª séries	3	Dezembro	Todos os alunos classificados para próxima época
1903	Finais de ano	3ª série	1	Novembro	Aluno classificado
1904	Finais de ano	4ª série	1	Novembro	Aluno classificado
1905					Não aconteceram exames
1906					
1907	Finais de ano	1ª época	1	Novembro	Aluno classificado
1908					Não aconteceram exames
1909					
1910	Finais de ano	1ª série	1	Dezembro	Aluno classificado
1911	Finais de ano	1ª série	1	Abril	Aluno classificado
1911	Finais de ano	1ª, 2ª e 3ª série	5	Novembro	Todos os alunos classificados para próxima época
1912	Nivelamento	1ª e 2ª séries	1	Março	Aluno classificado
1912	Finais de ano	1ª, 2ª e 3ª séries	4	Novembro	Todos os alunos classificados para próxima época
1913	Finais de ano	1ª, 3ª e 4ª séries	10	Novembro	Todos os alunos classificados para próxima época
1914	Finais de ano	1ª, 2ª, 3ª, 4ª e 5ª séries	17	Novembro	Todos os alunos classificados para próxima época
1915	Finais de ano	1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª e 6ª séries	14	Novembro e Dezembro	Todos os alunos classificados para próxima época
1916					Não foram encontradas informações.
1917					

Ainda foi possível perceber que todos os alunos que se matricularam nos exames foram aprovados, o que reforça a possibilidade de que só se inscreviam nos exames, alunos que estavam preparados para se submeterem as provas.

5.3.2.4 *O curso de violoncelo*

Sobre o curso de violoncelo poucas informações foram encontradas. De acordo com a documentação, identificamos a realização de exames durante cinco anos, tendo apenas um aluno em cada ano. Assim como no curso de violino, não foi possível encontrar informações relativas à algum aluno formado no curso. Constatamos que a pouca participação de alunos no curso de violoncelo se justificou em virtude da pouca popularidade do referido instrumento ou da sua provável dificuldade de aquisição pelo seu alto preço na época. Contudo, a participação de poucos alunos nesse curso pode indicar que havia algum tipo de demanda com esse tipo de músico nessa época, para integrar pequenas orquestras e grupos de música de câmara.

Tabela 17. Matrícula para exames dos alunos do curso de Violoncelo

Ano	Tipo de Exame	Séries	Número de alunos	Data do Exame	Observações
1898					Não aconteceram exames
1899	Classificatório	1ª série	1	Novembro	Aluno Classificado
1900	Classificatório	1ª série	1	Dezembro	Aluno Classificado
1901					Não aconteceram exames
1902	Finais de ano	1ª série	1	Dezembro	Aluno Classificado
1903	Finais de ano	2ª série	1	Novembro	Aluno classificado
1904	Finais de ano	3ª série	1	Novembro	Aluno Classificado

De acordo com as informações do livro de Atas de Exames do Conservatório de Música da Bahia 1898/ 1915, a Tabela 17 que indica que foram realizados três exames de finais de ano para o curso de violoncelo e dois exames de nivelamento, e que em dois anos não aconteceram exames. Não foram encontradas informações sobre a formatura de nenhum aluno. Talvez o funcionamento de uma orquestra permanente no CMB tivesse motivado novos estudantes para o curso de violoncelo.

5.3.2.5 O curso de contrabaixo

Sobre o curso de contrabaixo, só foi encontrada a informação da realização de um exame classificatório que aconteceu no ano de 1900, o qual teve o Sr. Dante José de Souza como único candidato, classificado como apto a cursar a segunda época do referido curso. Constatamos que a baixa procura pelo curso de contrabaixo tenha justificativa parecida com a do curso de violoncelo, como a dificuldade de aquisição, por conta do alto preço e a pouca popularidade do instrumento. A falta de um professor específico para o curso de contrabaixo pode ter sido um dos fatores para a pequena procura e expressividade do curso. De acordo com a documentação, o professor de contrabaixo era o mesmo de violino e de violoncelo, nomeado como professor de cordas.

5.3.2.6 O curso de canto

O curso de canto do CMB teve o desempenho parecido com o do curso de violoncelo, pois só foram encontradas matrículas para exames em cinco anos, com um número pequeno de alunos (Tabela 18). Também não foram encontradas informações sobre alunos concluintes nesse curso.

Tabela 18. Matrícula para exames dos alunos do curso de canto

Ano	Tipo de Exame	Série	Número de alunos	Data do Exame	Observações
1898					Não aconteceram exames
1899	Exames especiais	2 ^a , 4 ^a séries	4	Julho	Alunos Classificados
1899	Final de ano	1 ^a série	1	Novembro	Aluno Classificado
1900	Classificatório	2 ^a série	1	Dezembro	Aluno Classificado
1900	Finais de ano	2 ^a série	1	Dezembro	Aluno Classificado
1901	Finais de ano	4 ^a série	1	Novembro	Aluno Classificado

Aparentemente, os comentários de Mello procedem sobre a cadeira do curso de canto do CMB, pois de fato tal Cadeira era regida por uma professora contratada, em virtude do curso nem sempre possuir alunos (como mencionado na Revisão Bibliográfica), e segundo o Livro de *Atas de Exames Conservatorio de Música / 1898-1915*.

Na Tabela 18, pode-se observar que em dezenove anos de atuação do CMB (1898 a 1917), o curso de canto funcionou durante apenas cinco, com uma média de alunos (matriculados para os exames) menor do que dois por ano. Em algumas sessões da

Congregação (23 de maio de 1898; 18 de maio de 1900; 11 de junho de 1900; 16 de julho de 1900; 13 de novembro de 1900; 11 de fevereiro de 1901) e do Conselho Musical (15 de junho de 1900; 5 de Fevereiro de 1901), percebe-se a preocupação dos professores da Congregação e do CMB com a falta de professores para ocupar a Cadeira de Canto e as suas contratações temporárias para aquela Cadeira.

Mello afirmou que o CMB apenas utilizava a nomenclatura de conservatório, mas efetivamente não era, pois não alcançava o nível das Academias superiores de música, em virtude do método pedagógico-musical utilizado, apenas oferecia um ensino elementar de música, baseado em solfejo e artinhas; por não dispor de um prédio próprio e funcionar em cômodos da EBAB; por não dispor de uma gama de opções de cursos de música e só oferecer realmente poucos cursos.

Ainda sobre o funcionamento do CMB, as afirmações de Mello podem ser fundamentadas de acordo com os dados apresentados nas tabelas 13, 16, 17 e 18 as quais mostram que os cursos que funcionaram plenamente foram os cursos de Piano, Violino e Canto com interrupções.

5.3.3 Impacto Social do CMB

O impacto social causado pelo CMB foi avaliado a partir da análise dos fatos ocorridos no período da sua fundação, e do seu funcionamento. Com a fundação do CMB no segundo semestre do ano de 1897, muitas foram as mudanças proporcionadas por esse processo, bem como as suas consequências. A primeira mudança significativa, a qual impactou a EBAB e o CMB foi o aumento da subvenção concedida pelo Governo à EBAB, por conta da aprovação da Lei n. 188 que criou o CMB. Uma das consequências do impacto do novo valor da subvenção recebida e administrada pela EBAB foi o aumento dos esforços dos membros da instituição para a organização do CMB. Nesse sentido, constatamos que pela primeira vez o CMB ganhou considerável visibilidade por parte da administração da EBAB, pois os diretores da EBAB tinham a incumbência de organizar uma instituição que iria oferecer o ensino especializado de música para um elevado número de estudantes, a qual recebia apoio governamental.

Pensamos que naquele momento houve uma mudança de paradigma da EBAB, em relação ao ensino de música que era oferecido desde a Aula de Música da ABAB, com o novo

ensino que seria oferecido pelo CMB. Exemplo disso foi a cessão do novo espaço físico para o funcionamento do CMB, concedido pela EBAB para funcionar nas suas dependências, no Solar Jonathas Abott. Tal mudança foi imprescindível para dar os primeiros passos na organização do CMB, como nova instituição que iria oferecer novos cursos de música. Entendemos que com as novas salas houve um grande avanço, no que diz respeito ao desenvolvimento do ensino de música que necessitava de um espaço físico de grandes proporções, pois tinham a incumbência de se ensinar instrumentos musicais como instrumentos de sopro, piano, ministrar aulas de canto, entre outras disciplinas.

Apesar da estrutura do Curso Anexo de Música da EBAB ter sido aproveitada para a fundação do CMB, transformações significativas foram implantadas na nova instituição. Outro fator que causou impacto social nesse processo foi a mudança de nomenclatura da nova instituição, que deixou de se chamar “Curso Anexo de Música da EBAB”, passando a se chamar Conservatório de Música da Bahia. Pensamos que o objetivo que os organizadores do CMB tinham em utilizar o nome de Conservatório, era o de criar uma instituição que fosse referência no ensino de música em âmbito regional, nacional e internacional, sobretudo, por tal nomenclatura assemelhar o CMB, aos referenciados e tradicionais centros europeus do ensino de música, ou mesmo associá-lo ao Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro, que desde meados do século XIX, já era uma referência do ensino de música no Brasil. Assim, com o nome de Conservatório, o CMB conseguiu chamar a atenção da sociedade baiana e nacional, bem como das autoridades, além dos profissionais da área de música.

Além dessa mudança, também se destacou: o impacto da criação de novos cursos; a elaboração de novos programas para os novos cursos e a compra de novos instrumentos musicais. Tais acontecimentos impactaram diretamente na sociedade sotropolitana, provavelmente desenvolvendo o mercado de venda de instrumentos musicais gerando um provável aumento na venda de pianos, violinos, violas, violoncelos, além de movimentar ou criar um mercado de reparos e acessórios dos referidos instrumentos. Outro setor que deve ter aumentado de procura deve ter sido a de material didático musical para os novos estudantes. Assim, o impacto da criação do CMB, certamente teve consequências diretas no que diz respeito aos comerciantes locais, regionais e/ou internacionais que forneciam algum tipo de serviço ou objeto, necessário aos estudantes e professores de música.

Destarte, outro setor que foi impactado pela criação do CMB foram os músicos e os professores de música da cidade de Salvador, de diversas regiões da Bahia, além de

profissionais de outras regiões do Brasil e professores estrangeiros, que passaram a vislumbrar o CMB como o novo centro de referência no ensino de música da Bahia. O CMB também passou a ser visto como uma nova oportunidade de trabalho sob a tutela do poder público, que garantiria o salário dos profissionais, além da possibilidade de se trabalhar numa instituição com colegas que possuíam alto nível de conhecimento técnico no campo da música.

Entre os professores com nacionalidade europeia que se interessaram em trabalhar no CMB, destacamos os professores Rudolph Schell, Alberto Muylaert e Remigio Domenech, que efetivamente atuaram na instituição. Remigio Domenech possuía nacionalidade europeia, e no ano de 1897, residia numa cidade do interior da Bahia, e, após ter sido convidado, atuou como o primeiro Diretor Técnico e organizou o Plano de Ensino para a instituição.

Além das mencionadas personalidades de nacionalidade europeia, alguns brasileiros de destaque que tinham adquirido experiência musical na Europa, como o baiano Silvio Deolindo Fróes e o tenor Antônio Rayol, que foram personalidades notáveis no campo da música e que trabalharam no CMB, também causaram impacto social com o seu ingresso e atuação na instituição. A contratação de Silvio Deolindo Fróes causou impacto nos diretores da EBAB e nos professores do CMB, pois assim que foi contratado, lhe ofereceram o cargo de Diretor Técnico, e depois de aceito, foi apresentado às autoridades do Governo. Outra contratação que causou impacto na sociedade soteropolitana da época foi a do tenor Antônio Rayol, que, além de ter estudado música na Europa, foi um artista reconhecido nacionalmente no cenário musical, como cantor, professor e compositor, situação que deve ter aumentado a popularidade do Curso de Canto da Instituição. Assim, a maioria dos professores que foram contratados para trabalhar no CMB foram indicados por membros da instituição, contudo, outros profissionais como o professor Guilherme de Mello, se ofereceram para trabalhar no CMB. Entendemos também que outros profissionais devem ter se oferecido para ensinar no CMB, contudo, seus nomes não constam na documentação.

A contratação de músicos de diversas nacionalidades do continente europeu, bem como de brasileiros que estudaram na Europa foi um dos fatores que causou impacto social relevante na prática pedagógico-musical do CMB, sobretudo por essas personalidades trazerem novos conhecimentos musicais de centros musicais que possuíam tradição de ensino e prática musical mais antiga e diversificada, do que no Brasil. Entendemos que novas técnicas de ensino foram introduzidas, novos materiais didáticos utilizados, além de novas propostas para o ensino de música. Assim, a partir da criação do CMB foi estabelecido um novo paradigma para o ensino de música na Bahia.

Uma decisão que teve impacto no funcionamento do CMB foi o aproveitamento dos professores que atuavam na Aula de Música da ABAB, no caso do professor Miguel dos Anjos Torres, bem como os professores do Curso de Música Anexo a EBAB, como a professora Justina Campos, para atuarem no CMB. Tal medida fez com que grupos de poder conservadores, formados por esses professores mais antigos, desde a Aula de Música da EBAB, que estavam descompromissados com o ensino, continuassem presentes na nova instituição ensinando e tomando parte nas decisões.

A contratação de novos professores, juntamente com medidas como as diversas publicações na imprensa da época informando sobre: o início das aulas no CMB, convocando os alunos para estudar no CMB, informando sobre os dias e horários do funcionamento das aulas e detalhando o novo plano de ensino; também causou impacto considerável nas mudanças que estavam ocorrendo, pois fez com que a sociedade soteropolitana entendesse que havia sido criado um novo centro de formação musical na Bahia. Assim, um dos resultados alcançados pelas referidas medidas foi o aumento da procura pelos cursos do CMB, conseqüentemente, o grande número das matrículas dos alunos novos. Com o aumento do número de matrículas foi necessário contratar monitores para ajudar nas aulas que eram ministradas no CMB, além de uma nova organização nos horários para a realização das aulas das diversas disciplinas, para que se fosse possível a realização das aulas, no espaço físico que o Conservatório dispunha.

Outro fator que causou impacto social foi o estreitamento de relações do CMB e da EBAB com o Governo, consequência do aumento da subvenção concedida pelo Governo à EBAB para a criação e manutenção do CMB. Nesse sentido, de acordo com a documentação, o Governo passou a visitar a EBAB para verificar como os trabalhos relativos à organização do CMB estavam sendo conduzidos. Após o início das atividades do CMB, o próprio Governador e outros integrantes do Governo como o deputado Lellis Piedade, continuaram a visitar a EBAB, chegando a observar a exposição de algumas aulas dos professores do CMB. Outra situação foi o financiamento por parte do Governo, de dois concertos organizados pelos professores do CMB. O estreitamento da relação com o Governo da época fez com que várias melhorias fossem alcançadas, pensamos que além de melhorias no ensino, em virtude da visita recorrente de autoridades, os membros da EBAB e do CMB passaram a se preocupar com a imagem da instituição, algo que também deve ter sido percebido pelos alunos.

Sobre o impacto social no período do funcionamento do CMB, constatamos que, a partir do ano de 1901 a EBAB e o CMB começaram a passar por dificuldades financeiras,

consequência do atraso das subvenções que eram concedidas pelo Governo. Assim, resultados negativos começaram a ocorrer a partir daquele ano, como um processo de evasão dos alunos dos cursos do CMB, um pedido de exoneração do Diretor Técnico, o afastamento paulatino dos membros do Governo da instituição, paralisação na realização de concertos, a recepção de críticas por parte da imprensa da época em relação ao ensino que estava sendo desenvolvido, entre outras questões. Outro fator consequente da crise financeira foi a diminuição do volume documental encontrado. Percebemos que, a partir do ano de 1901, o volume documental resultante do registro de Atas relativo aos acontecimentos relacionados à EBAB e ao CMB, diminuíram consideravelmente se comparado aos anos de 1897, 1898, 1899 e 1900, que expressam uma grande produção documental.

Outra consequência da crise financeira que atravessava o CMB e a EBAB, foi o atraso dos salários dos professores por vários meses. Nesse sentido, percebemos que, a partir do ano de 1901 houve aumento da quantidade de pedidos de licença, por parte de professores e do Diretor Técnico. Tal fato teve consequências no desenvolvimento das aulas ministradas no CMB, sobretudo, por não mencionarem nenhum tipo de substituição dos professores, ou reposição das aulas, que deixaram de ser dadas por conta das licenças. Outra consequência dos pedidos de licença dos professores naquele período foi o sentimento de indignação por parte dos professores da EBAB, situação registrada na documentação em diversas reuniões da Congregação.

Apesar de passar quase quinze anos por períodos de crise, segundo a documentação, o CMB continuou funcionando ininterruptamente, sob a direção de Silvio Deolindo Fróes. Tal situação só se modificou a partir do ano de 1915. Uma nova fase surgiu com a criação da Sociedade Protetora e Auxiliadora do Conservatório de Música, em 1915, quando o CMB melhorou a sua imagem, diante da sociedade soteropolitana da época, angariando fundos e organizando concertos. O impacto da criação da Associação foi tão grande que foram organizados quinze concertos em dois anos de sua existência. Tudo indica que tal mudança fez com que muitas pessoas voltassem a se aproximar do CMB. Como mencionado, personalidades influentes da sociedade soteropolitana da época fizeram parte da diretoria da referida Sociedade. Entre os integrantes e mentores foram encontrados alunos e professores do CMB. O aumento das receitas do CMB, por parte de pagamento de mensalidades dos sócios e da compra de ingressos para a participação nos concertos, proporcionaram um ambiente de entusiasmo referente a instituição, tendo como consequência o aumento considerável do número de alunos dos cursos de piano e violino.

Sobre o impacto causado pelo funcionamento dos cursos, chama a atenção para o curso de instrumentos de metal e palheta, que em virtude de ter sido estabelecido na fundação do CMB e terem contratado um professor para tal Cadeira, ainda assim, não foi possível encontrar informações sobre o seu funcionamento. Tudo indica que o referido curso pode ter funcionado de forma incipiente, contudo constatamos que o titular da cadeira continuou recebendo salário e solicitou diversas licenças, ao passar dos anos, o que deve ter causado impacto considerável no orçamento do CMB. Outro aspecto é a associação do desempenho do referido curso em relação à popularidade do CMB, que pode ter perdido credibilidade junto à sociedade soteropolitana bem como junto à direção da EBAB.

O funcionamento do curso de piano teve impacto social na prática pedagógico-musical do CMB, tendo reflexo direto na sociedade soteropolitana da época, pois foi o único curso que funcionou ininterruptamente, segundo a documentação, conseguindo formar o maior número de alunos. Um dos indicadores do impacto causado pela prática do curso de piano pode ser observado pelo número de alunos que se formaram ao longo da sua atuação, além de ter como resultado a incorporação de ex-alunos ao quadro de professores da instituição. Por meio dos resultados alcançados pelos alunos do curso de piano, podemos conjecturar que o impacto social alcançado pela prática do referido curso, se estendeu além da sociedade soteropolitana, tendo se irradiado pela Bahia e por outras regiões do Brasil, na medida em que os alunos formados se tornaram professores, conseqüentemente difusores dos conhecimentos obtidos no CMB.

Como já mencionado, o CMB foi fundado como instituição anexa à EBAB, funcionando nas dependências da Escola de Belas Artes e tendo a sua administração financeira, na administração e recrutamento de pessoal, e quase todas as decisões relativas à fundação e funcionamento do CMB estavam sob a responsabilidade da Congregação da EBAB. Percebemos que a relação de dependência e subordinação do CMB foi mantida por todos os anos que funcionou anexo a EBAB. Tal condição causou impacto social e pedagógico musical por todo o período de existência do CMB, pois impediu o crescimento do Conservatório e a possibilidade de ter tomado outros rumos no que diz respeito ao ensino que foi desenvolvido na instituição. Outra questão é que não foi possível encontrar informações detalhadas de como foram administrados os recursos repassados pelo Governo para a criação e o funcionamento do CMB.

Assim, outra situação que prejudicou o funcionamento e desenvolvimento do CMB foi a sua dependência exclusiva de verbas governamentais, para a sua fundação e funcionamento.

Tal situação fez com que o CMB funcionasse bem durante três anos e meio, quando as verbas foram repassadas pelo Governo como acordado, contudo quando o Governo passou por dificuldades e atrasou o repasse de verbas, observamos consequências como o desinteresse e afastamento de muitos professores, resultando na evasão dos alunos.

Em longo prazo, o CMB teve como impacto social, sobretudo com a continuidade das suas atividades pedagógico-musicais, a criação do Instituto de Música da Bahia, fundado no ano de 1818, após a desanexação do CMB da EBAB. Além de gerar um herdeiro institucional direto que foi o Instituto, posteriormente, outro herdeiro institucional do Conservatório também foi fundado, quando o Instituto de Música da Bahia se transformou em Instituto de Música da Universidade Católica de Salvador. O CMB, o Instituto de Música da Bahia foram instituições laicas de ensino musical que depois de muitos anos passaram a administração do poder eclesiástico quando se tornou Instituto de Música da Universidade Católica de Salvador. Mais tarde fornecendo a certificação de licenciados e bacharéis em música, enquanto Instituto de Música da Universidade Católica de Salvador.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo inicial dessa investigação foi analisar o processo fundacional, o funcionamento e o impacto social do Conservatório de Música da Bahia. Para entender os fatos que levaram à fundação do CMB, foi realizado um levantamento sobre os processos de ensino de música que aconteciam em diversas instituições e que eram desenvolvidos no Brasil, sobretudo no século XIX, bem como nos séculos anteriores.

Apesar de identificarmos diversas instituições que ofereciam o ensino de música na Bahia ao longo do século XIX, entendemos que seja necessária a realização de pesquisas musicológicas que levantem questões pertinentes ao referido período e forneçam informações embasadas documentalmente sobre outras instituições de ensino musical, os seus processos de ensino e das personalidades vinculadas a tais instituições. Nesse campo de estudos pouco ainda fora pesquisado, o que deixa perceptível a existência uma grande lacuna, conseqüentemente o que faz com que estejam disponíveis poucas referências para consulta. Por outro lado, o mencionado campo de estudos é uma vasta área para o desenvolvimento de pesquisas musicológicas.

A análise das informações disponibilizadas pelos autores que se referiram ao tema dessa pesquisa revelou que muitos dos autores que se referiram ao tema foram protagonistas de situações que eles relataram, pois, eram contemporâneos da época dos acontecimentos e participaram de diversos fatos. Tais informações foram utilizadas e discutidas de forma crítica, baseadas nos fundamentos teóricos da História Nova de Le Goff, Arostegui e Block, por oferecerem uma base sólida para o desenvolvimento de uma pesquisa histórica documental cuidadosa.

A pesquisa documental desenvolvida nesta investigação conseguiu levantar grande volume de fontes documentais, até então inéditas, relativas à história do CMB. Assim, apesar de ter proposto o estudo de um período de tempo composto de vinte anos, foi possível encontrar a documentação relativa à Aula de Música da ABAB e do Curso Anexo de Música da EBAB, os quais compreenderam mais vinte anos de estudo, possibilitando o estudo embasado documentalmente de quarenta anos, que se iniciaram com a fundação da ABAB, quando foi criada a Aula de Música, passando pela EBAB, até o ano de 1917, quando o CMB adquiriu a sua autonomia institucional. Constatou-se que os aspectos relativos à fundação, funcionamento e impacto social da Aula de Música da ABAB e do Curso Anexo de Música são temas inéditos na literatura relativa à história da música da Bahia, que pouco tinha sido mencionado pela literatura disponível.

Ao realizar o confronto das informações disponibilizadas pelos autores que se referiram ao tema da pesquisa com as informações obtidas na pesquisa documental, foi possível levantar questões fundamentais para a elaboração de uma visão histórica do CMB, no processo de ensino de música desenvolvido na Bahia, no final do século XIX e início do século XX. Verificou-se que a produção documental resultante das fases institucionais pesquisadas (Aula de Música da ABAB, Curso Anexo de Música da EBAB e CMB) possuía um viés positivista, em virtude de ter predileção em relatar e registrar, em sua maioria, fatos positivos. Dessa forma, Fróes foi uma das personalidades contemporânea da época, que forneceu informações históricas sobre o período de fundação e funcionamento do CMB, entretanto não mencionou nenhum tipo de informação negativa sobre a instituição, nem das personalidades que estavam vinculadas a ela, bem como dos prováveis conflitos que aconteceram no período em que trabalhou no CMB.

Por outro lado, verificamos que as informações mencionadas por Guilherme Theodoro Pereira de Mello, outra personalidade contemporânea à época do CMB, também forneceu informações acerca dos cursos e das personalidades do CMB, que foram publicadas em sua

obra: “A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república” as quais eram verídicas. Neste sentido, Mello informou fatos que puderam ser confirmados por meio da documentação estudada, entre as quais, informações sobre o desinteresse de alguns integrantes do corpo docente do CMB em ministrar aulas, relatou informações sobre os períodos de crise da instituição, além de informar os grupos de poder que se formaram para se protegerem de mudanças que melhorassem o ensino desenvolvido no Conservatório.

De acordo com a documentação foi possível constatar que os diretores da EBAB eram cuidadosos e vigilantes no que diz respeito à imagem da instituição, pois combatiam qualquer tipo de informação divulgada, que tivesse o objetivo de denunciar algum tipo de irregularidade ocorrida na instituição. Como mencionado, nas situações de denúncias de ensino e um ambiente desmotivador e desinteressado, feitas por Aviz à imprensa da época, bem como as denúncias feitas por Domenech ao Governador, vimos que os membros da instituição repeliram veementemente os dois professores. Talvez para a direção da EBAB a manutenção de uma imagem positiva fosse necessária para a sobrevivência da instituição.

Sobre o corpo docente da instituição observamos diversas posturas desenvolvidas pelos professores que lecionaram no CMB, o que possibilitou agrupá-los de acordo com as suas ações e posicionamentos. Confirmamos a presença de grupos de professores que efetivamente realizaram mudanças significativas na instituição e o grupo que conseguiu manter o Conservatório estagnado por vários anos. Identificamos e mencionamos alguns momentos de confronto das personalidades presentes no Curso Anexo e no CMB, ocorrido ao longo dos anos entre o grupo de poder que era formado por professores brasileiros que atuavam localmente e os professores estrangeiros de origem europeia, que implantaram mudanças no Curso Anexo e no CMB.

A partir da documentação estudada, ficou claro que o referido grupo de poder conseguiu afastar da instituição todas as personalidades que propuseram a implantação de mudanças benéficas para o ensino de música, a exemplo do professor José Barreto Aviz no Curso de Música Anexo a EBAB, bem como, o maestro Remígio Domenech que efetivamente conseguiu implantar mudanças significativas na sua gestão como diretor técnico do CMB. Tal grupo só parou de realizar suas ações após o falecimento de alguns dos seus integrantes e saída de outros da instituição.

Outros professores como Silvio Deolindo Fróes, Antônio Rayol, Rudolph Scheel e ademais foram imparciais aos conflitos que aconteciam na instituição e gozaram de vantagens, que lhes eram concedidas. Tais conflitos evidenciaram a existência de uma

complexa teia de relações entre as referidas personalidades, que já vinha acontecendo no período anterior à fundação do CMB e continuou existindo ao longo do seu período de funcionamento.

Identificamos também um grupo de professores formado por ex-alunos oriundos do CMB, que eram brasileiros e possuíam formação local. Tal grupo conseguiu organizar uma associação que retomou as atividades do CMB, aumentando a quantidade de alunos matriculados nos cursos. Organizou e realizou vários concertos que angariaram fundos e melhoraram a imagem da instituição na sociedade soteropolitana da época. Pensamos que, apesar do CMB possuir uma estrutura física não muito adequada para o ensino de música para grandes quantidades de alunos, ponderamos que a formação desenvolvida na instituição tenha sido eficaz, sistemática e profunda. Tal formação possibilitou que vários ex-alunos passassem a integrar interinamente o quadro de professores da instituição após se formarem, além de muitos como Zulmira Silvany e Georgina Erisman se tornarem personalidades de destaque no campo do ensino, da prática musical, da composição e do empreendedorismo na criação de instituições musicais.

Constatamos que os componentes da direção da ABAB e da EBAB “decidiram” ao longo dos anos, que era necessário manterem a administração das instâncias de música sob o seu controle. Situação que estava expressa na nomenclatura das instituições das instâncias de música como: **Curso Anexo de Música e Conservatório de Música da Bahia Anexo a Escola de Belas Artes da Bahia**. Nesse sentido não foi confirmado a possibilidade levantada por nós, de que por parte da direção da ABAB e EBAB, a finalidade de oferecer o ensino de música poderia estar baseado num anseio futuro de criar ou transformar a instituição numa escola que iria oferecer expressões artísticas além das belas artes e da música. Porém, ficou claro que era vantajoso para a direção da ABAB e EBAB a manutenção do controle e administração das instâncias de música que ali funcionavam anexas, em virtude de garantir maiores valores das verbas recebidas pelo Governo.

O Curso Anexo e o CMB, além de depender administrativamente da EBAB, também dependiam das verbas governamentais que a instituição recebia e eram administradas em prol do ensino de música. As verbas governamentais proporcionaram a ampliação do ensino de música que era oferecido no Curso Anexo e no CMB, porém, verificamos que a dependência econômica exclusivamente do Governo, nos anos em que as verbas atrasaram ou quando pararam de ser recebidas, prejudicaram muito o desenvolvimento das atividades do CMB, fazendo com que o Conservatório quase parasse de funcionar.

Outra forma que a direção da ABAB e da EBAB encontrou de manter o controle das instâncias de música que funcionavam na instituição, foi impedindo os professores de música do Curso Anexo e do CMB de participarem das reuniões da Congregação ao longo do funcionamento da instituição. Tal ação tinha o objetivo de manter os professores de música fora do processo de tomada de decisões, função que estaria a cargo exclusivamente dos professores dos cursos de belas artes e outros integrantes da Congregação da instituição. Imaginamos que ao impedir os professores de música de participarem das reuniões da Congregação, além de mantê-los fora do processo de tomada de decisão, também tinham o objetivo de deixar os professores de música desinformados, no que tange às diversas situações que aconteciam, impossibilitando-os de possíveis manifestações.

Apesar das instâncias de música que funcionavam na ABAB e EBAB serem administradas pela Congregação da instituição, constatamos que no âmbito do Curso Anexo e do CMB, existiam personalidades que, de certa forma, conseguiam exercer influência em integrantes da Congregação, o que deve ter sido realizado fora das reuniões dos membros da Congregação. Imaginamos que tal influência poderia ocorrer em virtude de alguns professores de música trabalharem a muitos anos na Academia ou, possivelmente, serem personalidades reconhecidas na sociedade soteropolitana da época. Assim, tudo indica que, tais professores poderiam ser ouvidos por alguns membros da Congregação, talvez por uma questão de amizade ou pela influência que possuía no meio artístico e/ou profissional. Outra forma de controle ou liderança exercida nas instâncias de música mencionadas, observadas nessa investigação dizem respeito aos professores que se juntaram e formaram um grupo de poder que conseguiu destituir os professores Aviz e Domenech. Os professores que integravam o mencionado grupo de poder nas instâncias do ensino de música agiam de forma articulada e organizadamente.

Poucas são as informações detalhadas sobre as personalidades que atuaram no Curso Anexo e no CMB. As informações mencionadas por fontes como Manoel Querino, ainda são insuficientes para fornecer uma ideia substancial das personalidades da época estudadas nessa pesquisa. Muitos se destacaram como músicos executantes, professores, arranjadores, regentes, copistas, criador e/ou compilador de métodos de ensino musical, entre outras funções. Entre os mencionados podemos destacar Miguel dos Anjos Torres, José Barreto Aviz, Remígio Domenech, Alberto Muylaert, Rudolph Scheel, Silvio Deolindo Fróes, Agrippiniano de Barros, Zulmira Silvany, Georgina Erisman, Francisco Moniz Barreto, entre outros que atuaram no Curso Anexo e no CMB.

De acordo com a análise do contexto histórico do Brasil do século XIX, relativo às instituições de ensino de música em âmbito laico, levantamos a possibilidade de que o modelo institucional idealizado pela direção da EBAB, escolhido para ser aplicado no CMB era o Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Conseguimos identificar na documentação consultada, a confirmação de que realmente os professores da EBAB adotaram o conservatório carioca como modelo institucional. Porém, a partir da análise das informações sobre a estrutura pedagógico-musical e estrutura administrativa implantada no CMB, bem como da relação de dependência institucional com a EBAB, entendemos que o modelo institucional do conservatório carioca foi o modelo idealizado, mas os fatos mostraram que não houve efetivamente a sua aplicação. Nas discussões, também levantamos a possibilidade de que a organização do Imperial Conservatório do Rio de Janeiro e sua fundação poderia ter influenciado Domingos da Rocha Mussurunga, em elaborar uma proposta de um conservatório de música na Bahia, em meados do século XIX.

Assim, a fundação do CMB foi fruto do processo de institucionalização e disseminação do ensino de música em âmbito laico na Bahia e no Brasil. Dessa forma, o CMB passou a integrar um conjunto de instituições que serviram de suporte para a consolidação do processo de separação do Estado brasileiro do poder eclesiástico. Discutimos a importância adquirida pela instituição, ao se tornar no final do século XIX e início do século XX, o centro de ensino de música mais importante da Bahia, que conseguiu atrair para o seu quadro de funcionários, personalidades de destaque nacional e internacional, passando a ser procurado por alunos de diversas cidades da Bahia e quem sabe de outras regiões do Brasil. Nos primeiros anos de funcionamento do CMB, a instituição passou a ser vista por músicos reconhecidos nacional e internacionalmente como uma possibilidade de emprego estável, em âmbito público na área de música. Provavelmente muitos profissionais da época imaginavam que se conseguissem se vincular de forma efetiva na instituição poderiam gozar de um salário fixo, oriundo do poder público, além de trabalhar num centro de ensino com outros profissionais de alto nível técnico no ensino de música.

O estudo do impacto social foi uma das propostas dessa investigação, a qual permitiu avaliar as consequências ocorridas pela atuação, desenvolvimento e funcionamento do CMB. O impacto social também foi avaliado nas fases institucionais Aula de Música da ABAB e Curso de Música Anexo da EBAB, semelhantemente ao CMB. Em todas as fases institucionais estudadas constatamos, de forma geral, avanços obtidos os quais influenciaram diretamente no ensino que era desenvolvido como: a aquisição de instrumentos musicais e

materiais didáticos, realização de concertos, contratação de renomados professores, ampliação da oferta de cursos e de vagas, aumento dos valores das subvenções recebidas, formação de alunos, entre outros aspectos.

A investigação dos processos que levaram ao CMB adquirir a autonomia institucional revelaram que tal evento aconteceu num período em que a EBAB estava passando por crises financeiras, consequência do recorrente atraso das subvenções recebidas do Governo. Dessa forma, para a EBAB, no ano de 1917 a permanência do CMB nas dependências da Escola não era mais necessária. Entendemos que a aquisição da autonomia institucional se iniciou no ano de 1915, quando foi organizada a Sociedade Auxiliadora e Protetora do Conservatório, a qual propiciou os já mencionados avanços, sem a interferência da direção da EBAB, tendo se concretizando no ano de 1917, com a desanexação do CMB da EBAB.

Esse trabalho é uma etapa inicial no que diz respeito ao estudo embasado documentalmente sobre o Conservatório de Música da Bahia, um tema bastante amplo, com implicações em vários campos de estudo, os quais podem esclarecer diversos aspectos relativos à história da música na Bahia, que ainda não foram discutidos até o momento. Esperamos que o presente trabalho possa fornecer informações sobre os processos de ensino de música desenvolvidos ao longo do século XIX, em instituições baianas e que proporcione incentivos futuros voltados à pesquisas musicológicas no âmbito das instituições de ensino musical na Bahia.

As perspectivas de futuro apontam para a continuidade e aprofundamento da pesquisa relativa ao CMB, no que diz respeito aos aspectos que ainda não foram discutidos aqui, bem como a divulgação do material produzido por meio da produção de artigos e uma publicação relativa à história das instituições do ensino de música na Bahia.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA. **Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895**. Livro de Atas e registros. Salvador, 1878.

ALMANACH para a cidade da Bahia, anno 1812. Typ. de Manoel Antonio da Silva Serva. Conselho Estadual de Cultura, Secretaria de Educação e Cultura da Bahia, 1973. Bahia: CEC/SECB, 1812.

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. 2. ed. Corr. e Aum. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

ALVES, Alda Judith. A “Revisão da Bibliografia” em teses e dissertações: meus tipos inesquecíveis. **Cadernos de Pesquisa**. São Paulo, n. 81, p. 53-60, maio 1992. Disponível em: <<http://www.fcc.org.br/pesquisa/publicacoes/cp/arquivos/916.pdf>>. Acesso em 04 maio 2010.

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith; GEWANDSZNAJDER, Fernando. **O Método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa**. São Paulo: Pioneira, 1998.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Funções, representações e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico. **Revista do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas**, Pelotas, n. 1, 2008. p. 166-194. Disponível em: <http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/viewFile/2439/2287>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

ANGELO, Vitor Amorim de. **Período regencial: Transição entre o primeiro e o segundo reinado foi turbulenta**. História do Brasil. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/historia-brasil/periodo-regencial-transicao-entre-o-primeiro-e-o-segundo-reinado-foi-turbulenta.jhtm>>. Acesso em: 24 nov. 2011.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **História da Educação e da Pedagogia: geral e Brasil**. 3.ed. rev. e ampl. São Paulo: Moderna, 2007.

AROSTEGUI, Júlio. **A Pesquisa Histórica: teoria e método**. Trad. Andréa Doré. SP: EDUSC, 2006.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 232p.

_____. **Normas técnicas para transcrição e edição de documentos manuscritos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011. Disponível em <<http://www.arquivonacional.gov.br/Media/Transcreve.pdf>>. Acesso em: 15 Abr. 2011.

ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DA BAHIA. **História**. Disponível em: <<http://www.al.ba.gov.br/assembleia/Historia.php>>. Acesso em: 27 out. 2011.

AUGUSTO, Antônio José. A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro, v. 23/1, 2010. Disponível em: <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm/edicoes/rbm23-1/rbm23-1-04.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2012.

AZEVEDO, Luis Heitor Corrêa de. **150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. 2. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. 320 p. Disponível em: <[www.http://books.google.com.br/books?id=9FCTXdj-ymEC&printsec=frontcover&dq=>](http://books.google.com.br/books?id=9FCTXdj-ymEC&printsec=frontcover&dq=>)>. Acesso em: 15 jun. 2011.

_____. **Arquivística: objetos, princípios e rumos**. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002a. (Scripta, 1)

_____. **Como fazer análise diplomática e análise tipológica de documento de arquivo**. São Paulo: Arquivo do Estado/ Imprensa Oficial do Estado, 2002b. 120 p. (Projeto Como Fazer, 8). Disponível em: <http://www.arqsp.org.br/arquivos/oficinas_colectao_como_fazer/cf8.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2011.

_____. **Arquivos permanentes: tratamento documental**. 2. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. 320 p. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=9FCTXdj-ymEC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 15 jun. 2011.

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808 -1889**. 2006. 132 f. v. 1. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo, 2006. Em meio eletrônico. Disponível em: <http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Musica/Binder_vol_1.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2011.

BISPO, Antônio Alexandre. Problemas Teóricos da História da Música no Brasil. Academia Brasil-Europa de Ciência da Cultura e da Ciência. **Brasil Europa & Musicologia**, Köln: I.S.M.P.S. e.V, 1970. Disponível em: <<http://www.academia.brasil-europa.eu/Materiais-abe-28.htm>>. Acesso em: 24 set. 2011.

BLOCH, Marc. **Apologia da História**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BORDIGNÉ, Comte de et. al. **D. Miguel I**: obra a mais completa e concludente que tem aparecido na Europa sobre a legitimidade e inauferíveis direitos do senhor D. Miguel I. ao throno de Portugal . Lisboa: Na impressão Regia, 1828. Disponível em: <<http://ebooks.library.ualberta.ca/local/dmigueliobramais00borduoft>>. Acesso em: 5 jan. 2012.

BRASIL, Hebe Machado. **A Música em 50 Anos**. Salvador: Editora Beneditina, 1965.

_____. **Froés, um notável músico baiano**. Salvador: Imprensa Gráfica da Bahia, 1976.

CARDOSO, André; PEREIRA, Paulo Roberto (coord.). **A Música na corte de D. João VI, 1808-1821**. São Paulo: Martins, 2008.

CASA IMPERIAL DO BRASIL. **Dom João VI**. Site oficial da Casa Imperial do Brasil. São Paulo. Disponível em: <<http://www.monarquia.org.br/NOVO/obrasilimperial/DJoaoVI.html>>. Acesso em: 2 Nov. 2011.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. **Revista do Conservatório de Música de UFPel**, Pelotas, n.1, 2008, p. 32-57. dez. 2008. Disponível em: <http://conservatorio.ufpel.tche.br/revista/artigos_pdf/artigo02.pdf>. Acesso em: 15 Abr. 2010.

_____. **Música Missionária na América Portuguesa**. Apostila do curso História da Música Brasileira Instituto de Artes da UNESP. São Paulo: UNESP, 2004. Disponível em: <http://www.ia.unesp.br/docentes/castagna/hmb/HMB_2004_apostila03.pdf>. Acesso em: 10 Jan. 2012.

CAVALCANTI, Amaro. **Ministério da Justiça e Negócios Interiores**. Notícia Histórica... [Relatório de Estado]. Publicação Oficial. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1898.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostrigiorni (1549-1925)**. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.

CONSERVÁTORIO de música. **Correio de Notícias**, Salvador, 09 de mar. 1898. Capa. p. 1.

COSTA, Marineide Marinho Maciel. **Educação Musical na Bahia**. Cronologia: um olhar pedagógico. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música/UFBA, 2002. [Não publicado]

COTTA, André Henrique Guerra. **O tratamento da Informação em Acervos de Manuscritos Musicais brasileiros**. 2000. 291 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

DEL BEN, Luciana. et al. Políticas educacionais e seus impactos nas concepções e práticas educativo-musicais na educação básica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 16., 2006, Brasília. **Anais Eletrônicos...** Brasília: UNB, 2006. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/01_Com_EdMus/sessao05/01COM_EdMus_0504-089.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2011.

DINIZ, Jaime C.. **Organistas da Bahia - 1750-1850**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

DUCKLES, Vincent; REED, Ida. **Music Reference and Research Materials: An Annotated Bibliography**. 5.ed. New York: Schirmer Books, 1997.

DUPRAT, Régis. Música na Matriz e Sé de São Paulo Colonial. **Anuário Interamericano de Investigación Musical**, v. 11 (1975), pp. 8-68. The University of Texas at Austin Stable. Disponível: <www.jstor.org/stable/779884>. Acesso em: 25 Jan. 2012.

_____. **Garimpo Musical**. São Paulo: Novas Metas, 1985.

_____. A Evolução da Historiografia Brasileira. OPUS 1, **Revista Eletrônica da ANPPOM**, dez. de 1989. Disponível em:
<<http://www.anppom.com.br/opus/opus1/opus1-3.pdf>>. Acesso em: 15 de Jun 2010.

_____, Régis; ORBINO, Poggi Nise. **O estanco na música no Brasil colonial**. Anuário, University of Texas Press Stable, v. 4 (1968), p. 98-109. Disponível em:
<<http://www.jstor.org/discover/10.2307/779788?uid=2&uid=4&sid=21102189276723>>. Acesso: 24 jan. 2012.

FERREIRA, Fábio. **A Presença Luso-Brasileira na Região do Rio da Prata: 1808-1822**. Disponível em:<<http://www.revistatemalivre.com.html>>. Acesso em: 02 nov. 2011.

FONTES, Silvia Drumond Silva. **A Corte Portuguesa no Brasil**. Disponível em:
<<http://www.portugaliza.net/numero05.pdf>>. Acesso em: 22 dez. 2011.

FRÓES, Silvío Deolindo. **A Música na Bahia**. In: Diário Oficial do Estado da Bahia, Edição do Centenário, 02 jul, 1923. p. 107-117.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. Trad. Ana Luísa Faria. 4.ed. S. Paulo: Atlas, 2002.

_____. **Método e Técnicas da pesquisa social**. 5.ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GOUVEA, Viviane. **Vida artística no período joanino: o Arquivo Nacional e a história Luso-Brasileira**. Vida artística urbana. Disponível em:
<<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=834&sid=100>>. Acesso em: 20 out. 2011.

GOVERNOS GERAIS: **Mem de Sá**. Disponível em:
<<http://www.historiadetudo.com/governos-gerais.html>>. Acesso: 26 out. 2011.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). **História Geral da Civilização Brasileira: Tomo II: O Brasil Monárquico 2: Dispersão e Unidade**. 5. ed., 2 v., São Paulo: Difel, 1985.

KRAEMER, Rudolf Dieter. **Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical**. Tradução Jussamara Souza. Em Pauta, n. 16/17, p. 50-73, 2000. Disponível em:
<<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/viewFile/9378/5550>>. Acesso em: 20 Abr. 2010.

KUHN, Ivana Pinho. Sílvio Deolindo Fróes: Profile of an Early Twentieth-Century Brazilian Musician. **Journal of Historical Research in Music Education**, Ithaca College, v. 22, n. 1, oct. 2000. p. 38-46. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40215225>>. Acesso em: 19 mar. 2010.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Sociologia Geral**. 6. edição. São Paulo: Atlas, 1991.

LEAL, Maria das Graças de Andrade. **A Arte de ter um ofício**: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (1872-1996). Salvador: Fundação Odebrecht, 1996.

LEÃO, Flávia Carneiro. **A Representação da informação arquivística permanente**: a normalização descritiva e a ISAD(G). 2006. 81 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.moyak.com/papers/archival-descriptive-standards.pdf>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

LE GOFF, Jacques (org.). **A História Nova**. 2. ed. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LIMA, Déborah Kelman de. **O Banquete Espiritual da Instrução**: o Ginásio da Bahia, Salvador: 1895-1942. 2003.147f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003. Disponível em: <<http://www.ppgh.ufba.br/spip.php?article140>>. Acesso em: 05 jun. 2010.

LINHARES, Maria Yedda L. (org.). **História Geral do Brasil**: da colonização portuguesa à modernização autoritária. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

LUAIZA, Benito Almaguer. **Pedagogia e didática**: duas ciências independentes. 2008. Disponível em: <<http://br.monografias.com/trabalhos3/pedagogia-e-didatica/pedagogia-e-didatica.shtml>>. Acesso em: 10 Mai. 2010.

MACHADO, Helena Corrêa; CAMARGO, Ana Maria de Almeida. **Como implantar arquivos públicos municipais**. São Paulo: Arquivo do Estado, 1999. 88 p. Projeto como fazer; v. 3. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/saesp/texto_pdf_12_Como%20implantar%20arquivos%20publicos%20municipais.pdf>. Acesso em: 05 Mai. 2010.

MARCONDES, C. H. [2001]. Representação e economia da informação. **Ciência da Informação**. Brasília, v. 30, n. 1, p. 61-70. Disponível em: <<http://www.moyak.com/papers/archival-descriptive-standards.pdf>>. Acesso: Jan. 2011.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 4. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MATTA, Alfredo Eurico Rodrigues. **Casa Pia Colégio de Órfãos de São Joaquim**: de recolhido a assalariado. 1996. 228f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. Disponível em: <<http://www.casapia.org.br/pdf/livro.pdf>>. Acesso em: 05 ago. 2010.

MELLO, Guilherme de. **A Música no Brasil**: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república, 2.ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908.

MENDES, Moisés Silva; SOTUYO BLANCO, Pablo. A Escola Normal de Música da Bahia de Pedro Irineu Jatobá e o Curso de Música de Zulmira Silvany. **ICTUS**, Salvador, Vol. 9,

n.1, p. 119-130, jul. 2008. Disponível em:

<<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/157>>. Acesso em: Mar. 2011.

_____. Conservatório de Música da Bahia: novas chegadas relativas à sua fundação. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20. 2010, Florianópolis. **Anais Eletrônicos...** Florianópolis: UDESC, 2010.

Disponível em:

<http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2010/ANAIS_do_CONGRESSO_ANPPON_2010.pdf>. Acesso em: 30 Jun. 2011.

_____. Ferramentas Pedagógico-Musicais no âmbito das filarmônicas do Recôncavo Baiano, no final do século XIX: Um estudo de caso. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL (ABEM) / CONGRESSO REGIONAL DA ISME NA AMÉRICA LATINA, 16., 2007, Campo Grande - MS. **Anais Eletrônicos...** Campo Grande: UFMS, 2007. Disponível em:

<http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2007/Data/html/pdf/art_f/Ferramentas%20pedag%C3%B3gico%20musicais%20no%20ambito%20da%20filarmonicas.pdf>.

Acesso em: 18 Set. 2011.

MENEZES, Mara; COSTA, Marineide; BASTIÃO, Zuraida. A Educação Musical na Bahia. In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina (org.). **Educação Musical no Brasil**. Salvador: P&A, 2007. p. 235-249.

MERHY, Silvio. Arte musical e pesquisa historiográfica: uma reflexão tensa de Carl Dahlhaus em Foundations of Music History. **Opus**, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 8-23, jun. 2007. Disponível em:

<http://www.musica.ufg.br/mestrado/artigos_seletivo/MERHYHistoriografia.pdf>. Acesso em: 20 Mai. 2010.

MEYER, Adriano de Castro. O catálogo temático de Neukomm e as obras compostas no Brasil. **Revista Eletrônica de Musicologia**. v. 5, n. 1., jun. 2000. Disponível em:

<http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr5.1/vol5-1/neukomm.htm>. Acesso em: 23 out. 2011.

MONTEIRO, Maurício. **Música na Corte do Brasil**: entre Apolo e Dionísio. Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat4.pdf>>. Acesso em: out. 2011.

MOTA, Carlos Guilherme. Ecos da Historiografia francesa no Brasil: Apontamentos e Desapontamentos. In: MOISÉS, Leila Perrone (org.). **Do Positivismo à Desconstrução: Idéias Francesas na América**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

NASCIMENTO, Anna Amélia Vieira. **Dez freguesias da cidade do Salvador**: aspectos sociais e urbanos do século XIX. Salvador: EDUFBA, 2007.

PEIXOTO, Afrânio. **Breviário da Bahia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

PERRONE, Maria da Conceição Costa; CRUZ, Selma Boulhosa Alban. **Instituto de Música: um século de tradição musical na Bahia**. Salvador: Gráfica da Universidade Federal da Bahia, 1997.

PERRONE, Maria da Conceição Costa. Música e Contexto: A Cidade do Salvador, a Universidade da Bahia e a Música. In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina (org.). **Educação Musical no Brasil**. Salvador: P&A, 2007. p. 219-223.

QUERINO, Manoel Raimundo. **As Artes na Bahia**: esforço de uma contribuição histórica. Salvador: Typ. e Encad. do Lyceu de Artes e Offícios, 1909.

_____. **Artistas Bahianos**: Indicações Biográficas. 2. ed. Salvador: Oficinas da Empresa “A BAHIA”, 1911.

RODRIGUES, Ana Célia. **Diplomática contemporânea como fundamento metodológico da identificação de tipologia documental em arquivos**. 2008. 258 f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – USP, São Paulo. 2008. Disponível em:
<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.teses.usp.br%2Fteses%2Fdisponiveis%2F8%2F8138%2Ftd-e-27112008-151058%2Fpublico%2FTESE_ANA_CELIA_RODRIGUES.pdf&ei=tZZYUqvYFLe-4AOB3oHACQ&usq=AFQjCNG91TW_UW8nHpRVn_ldKE6TjIDVXA&sig2=DnidNwRKFooNBX4eOb_tJQ&bvm=bv.53899372,d.dmg>. Acesso em: 20 jan. 2011.

SANTOS, Alex Sandro Salvador dos. Uma Leitura Histórico-Social da Legislação Escolar: o Estatuto do Liceu Provincial da Bahia – 1841. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 4., 1898. Vitória da Conquista. – **ANPUH- BA História Sujeitos, Saberes e Práticas**. Vitória da Conquista. 1898. Disponível em:
<http://www.uesb.br/anpuhba/anais_eletronicos/Alex%20Sandro%20S%20dos%20Santos.pdf>. Acesso em: 10 Jan. 2012.

SCHMIDT, Mario Furley. **Nova História Crítica**. São Paulo: Nova Geração, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Sol do Brasil**: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCOTTI, Adelson Aparecido. Violão.org: algumas considerações sobre o fórum de discussão. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. **Anais eletrônicos...** Florianópolis: UDESC, 2010. Disponível em:
<http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2010/ANAIS_do_CONGRESSO_ANPPON_2010.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2011.

SILVA, Janaína Giroto da. **“O Florão mais Belo do Brasil”**: o imperial Conservatório de Musica do Rio de Janeiro/1841-1865. 2007. 248 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=106825>. Acesso em: 15 maio. 2011.

SILVA, Viviane Rummler da. **Pintores Fundadores da Academia de Belas Artes da Bahia: João Francisco Lopes Rodrigues (1825-1893) e Miguel Navarro y Cañizares (1834-1913)**. 2008. 439 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9855/1/vivianesilvat1seg.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2011.

SILVA, Maurício Pedro da. “O Éden Feérico dos Desejos”: cultura francesa no Brasil Pre-Modernista. **Letras**, Santa Maria, v. 19, n. 2, p. 83–106, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistaletas/artigos_r39.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2012.

SOTUYO BLANCO, Pablo. Guia para localização de acervos não institucionais de música. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 6., 2004. Juiz de Fora. **Anais Eletrônicos...** Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004. Disponível em: <<http://www2.ufba.br/~psotuyo/dir/artigos/ACERVOS%20DE%20MUSICA%20EM%20MARRAGOGIPE%20VI%20EMH%20JF%202004.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2011.

_____. Mudanças na Relação Institucional entre Performance e Ensino Musical na Bahia dos Séculos XIX e XX. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 19., 2009, Curitiba. **Anais Eletrônicos...** Curitiba: UFPR, 2009. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/II_MusicologiaHistoricaeEsteticaMusical.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2011.

_____. **Damião Barbosa de Araújo (1778-1856): Novas Achevas biográficas e musicais**. Salvador: Fundação Gregório de Mattos/ EDUFBA, 2007.

SPINA, Segismundo. **Normas gerais para os trabalhos de grau**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2003. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=3b6yPwleJFoC&printsec=frontcover&dq=SPINA,+Segismundo.+Normas+gerais+para+os+trabalhos+de+grau.+Ateli%C3%AA+Editorial&hl=pt-BR&sa=X&ei=HEb9UaHJOYfU9gTAlDoAg&ved=0CDAQ6wEwAA#v=onepage&q=SPINA%2C%20Segismundo.%20Normas%20gerais%20para%20os%20trabalhos%20de%20grau.u.%20Ateli%C3%AA%20Editorial&f=false>>. Acesso em: 10 jun. 2010.

TAVARES, Luis Henrique dias. **História da Bahia**. 11. ed. São Paulo: UNESP; Salvador: EDUFBA, 2008.

TEIXEIRA, Maria da Conceição Reis. A crítica textual a serviço da história da escravidão na Bahia. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 7-14, 2007. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/revista/38/01.html>>. Acesso em 12 jun. 2010.

VEIGA, Manoel. **Impressão Musical na Bahia**. Salvador, 2003. Disponível em: <<http://www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

VIDAL, Laurent; LUCA, Tânia Regina de (org.). **Frances no Brasil: Séculos XIX-XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. 487p.: il. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=PfcQbSCUw6UC&printsec=frontcover&dq=Frances+no+Brasil:+S%C3%A9culos+XIX-XX&hl=pt-BR&sa=X&ei=QT79UYTiMI_A9gT3pYDAAg&ved=0CDIQ6wEwAA#v=onepage&q=Fran>

ces%20no%20Brasil%3A%20S%C3%A9culos%20XIX-XX&f=false>. Acesso em: 12 Jan. 2012.

VICENTE, António Pedro. Política Exterior de D. João no Brasil. **Estudos avançados**, São Paulo, v.7 n.19, set./dez. 1993. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v7n19/06.pdf>>. Acesso em: 02 Nov. 2011.

Outras Fontes: Leis

BAHIA. Lei n.º 188, 28 de julho de 1897. Aumento da Subvenção da Escola de Belas Artes da Bahia e Cria o Conservatório de Música da Bahia anexo a mesma Escola. **Livro de Leis e Resoluções do Estado da Bahia** sob ns. 162 a 223.

BAHIA. Lei n.º 278, 28 de agosto de 1898. Aumento da Subvenção da Escola de Belas Artes da Bahia e Criação de Cadeira do ensino Superior e outras reformas de que carece o Conservatório a ela Anexo. **Livro de Leis e Resoluções do Estado da Bahia** sob ns. 224 a 354.

DISPOSIÇÕES provisórias que regulam a Academia de Bellas Artes da Bahia. Fundada em 17 de dezembro de 1877. 1879. Arquivo Público do Estado da Bahia. Seção Provincial e colonial. Maço 4060 – Correspondências da Província da Bahia/ Academia de Belas artes da Bahia. 5.f.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA. **Atas das Sessões da Assembleia Geral da Escola de Belas Artes 1895/1898**. Livro de Atas e registros, Salvador, 1895.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA. **Livro das actas das Sessões de Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia 1896**. Livro de Atas e registros, Salvador, 1896.

ESCOLA de Bellas Artes. **Jornal de Notícias**, Bahia, 22 de jul. 1898. Capa, n. 5566, p.1.

Outras Fontes: Estatutos

PROJECTO DE ESTATUTOS do Conservatorio de Musica. Organizado para cumprimento do art. 15 do Decreto n.º 1542 de 23 de janeiro de 1855, e mandado por em execução provisoriamente pelo aviso de 16 de julho de 1878. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1878.

MUSSURUNGA, Domingos da Rocha. **Criação de um Conservatório de Musica na Capital da Bahia**. Manuscrito. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Bahia [s.d.]

PROJECTO DE ESTATUTOS do Conservatorio de Musica. Organizado para cumprimento do art. 15 do Decreto n.º 1542 de 23 de janeiro de 1855, e mandado por em execução provisoriamente pelo aviso de 16 de julho de 1878. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1878.

Fontes Documentais: Atas

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DA BAHIA. Salvador. Acta de Sessão em 1º de Fevereiro de 1878. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 5.

_____. Salvador. Acta da sessão em 2 de Abril de 1878. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 6-7.

_____. Salvador. Acta da sessão de 9 de Abril de 1878. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 8.

_____. Salvador. Acta da sessão em 14 de Maio de 1878. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 12-13.

_____. Salvador. Acta da sessão em 11 de junho de 1878. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 13.

_____. Salvador. Acta da sessão em 10 de setembro de 1878. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 18.

_____. Salvador. Acta da sessão em 5 de Novembro de 1878. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. [22].

_____. Salvador. Acta da Sessão em 30 de Novembro de 1878. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. [24].

_____. Salvador. Acta da sessão em 20 de Maio de 1880. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. [40].

_____. Salvador. Acta da sessão em 18 de junho de 1880. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 41.

_____. Salvador. Acta da sessão em 4 de Agosto de 1880. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 43.

_____. Salvador. Acta da sessão de 3 de Fevereiro de 1881. **Actas das Sessões Solemnes da Academia de Bellas Artes da Bahia**, 1893, p. 50-51.

_____. Salvador. Acta da sessão de 19 de Fevereiro de 1881. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 51.

_____. Salvador. Acta da sessão de 9 de Março de 1881. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 53-54.

_____. Salvador. Acta da sessão de 14 de Abril de 1881. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 54.

_____. Salvador. Acta da sessão de 3 de Janeiro de 1882. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 56.

_____. Salvador. Acta da sessão de 17 de março de 1883. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 65.

_____. Salvador. Acta da sessão de 12 de Dezembro de 1883. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 70.

_____. Salvador. Acta da Sessão de 25 de Abril de 1884. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 58.

_____. Salvador. Acta da Sessão de 24 de Novembro de 1884. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 82.

_____. Salvador. Acta da sessão de 31 de Março de 1886. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 98.

_____. Salvador. Acta da Sessão de 9 de Fevereiro de 1887. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 100.

_____. Salvador. Acta da sessão de 5 de Maio de 1888. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 109.

_____. Salvador. Acta da sessão de 13 de Junho de 1888. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 110.

_____. Salvador. Acta da Sessão de 3 de Abril de 1889. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 118-119.

_____. Salvador. Acta da Sessão de 10 de Agosto de 1892. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 134.

_____. Salvador. Acta da sessão de 20 de Outubro de 1892. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 135.

_____. Salvador. Acta da Sessão de 9 de Abril de 1893. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 137.

_____. Salvador. Acta da Sessão de 1º de Maio de 1893. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 139-140.

_____. Salvador. Acta da Sessão de 24 de Maio de 1893. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 140.

_____. Salvador. Acta da Sessão de 4 de Agosto de 1893. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 141.

_____. Salvador. Acta da Sessão de 27 de Outubro de 1893. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 142-143.

_____. Salvador. Acta da Sessão de 27 de Fevereiro de 1894. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 148.

_____. Salvador. Acta da Sessão de 6 de Abril de 1894. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 148.

_____. Salvador. Acta da Sessão de 16 de julho de 1894. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 149.

_____. Salvador. Acta da Sessão de 1º de Setembro de 1894. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 149-150.

_____. Salvador. Acta da Sessão de 8 de Outubro de 1894. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 154.

_____. Salvador. Acta da Sessão em 21 de Novembro de 1894. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 156-158.

_____. Salvador. Acta da Sessão de 3 de Dezembro de 1894. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 158.

_____. Salvador. Acta da Sessão de 7 de Janeiro de 1895. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 159.

_____. Salvador. Acta da Sessão de 20 de Fevereiro de 1895. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 160.

_____. Salvador. Acta da Sessão da Congregação em 4 de Março de 1895. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 160-161.

_____. Salvador. Acta da Sessão da Congregação em 23 de março de 1895. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 160-161.

_____. Salvador. Acta da Sessão da Congregação em 4 de Maio de 1895. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 162-163.

_____. Salvador. Acta da sessão da Congregação em 1º de Julho de 1895. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 164.

_____. Salvador. Acta da Sessão da Congregação em 3 de Agosto de 1895. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 167.

_____. Salvador. Acta da Sessão da Congregação em 4 de Novembro de 1895. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 170.

_____. Salvador. Acta da Sessão de Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia em 7 de Novembro de 1895. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 172.

_____. Salvador. Acta da Sessão de Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia em 26 de Novembro de 1895. Livro para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878 a 1895, p. 174.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA. Salvador. Acta da Sessão de Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia em 2 de Dezembro de 1895. Livro das actas das Sessões de Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia 1896, fl. 2r.

_____. Salvador. Acta da Sessão de Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia em 9 de Novembro de 1896. Livro das actas das Sessões de Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia 1896, fls. 12r-14.

_____. Salvador. Acta da Sessão de Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia em 27 de Março de 1897. Livro das actas das Sessões de Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia 1896, fls. 19v-20r.

_____. Salvador. Acta da Sessão de Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia em 24 de Maio de 1897. Livro das actas das Sessões de Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia 1896, fls. 24v-25r.

_____. Salvador. Acta da Sessão de Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia em 7 de Julho de 1897. Livro das actas das Sessões de Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia 1896, fls. 26v-27v.

_____. Salvador. Acta da Sessão de Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia em 23 de Agosto de 1897. Livro das actas das Sessões de Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia 1896, fls. 28r-29v.

_____. Salvador. Acta da Sessão de Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia em 24 de Maio de 1897. Livro das actas das Sessões de Congregação da Escola de Bellas Artes da Bahia 1896, fls. 24v-25r.

ESCOLA DE BELLAS ARTES DA BAHIA. Salvador. Ata da Sessão Preliminar no dia 20 de Fevereiro de 1895. Escola de Música da Bahia Atas de sua Fundação 1895, fls. 1v-2r.

_____. Salvador. Acta da Sessão da Assembleia Geral em 17 de julho de 1896. Atas das Sessões da Assembleia Geral da Escola de Belas Artes 1895, fls. 2r-2v.

_____. Salvador. Sessão de apresentação dos estatutos em 1 de março de 1895. Escola de Música da Bahia Atas de sua Fundação 1895, 3r.

_____. Salvador. Sessão de apresentação dos estatutos em 1 de março de 1895. Escola de Música da Bahia Atas de sua Fundação 1895, 3v-17r.

_____. Salvador. Acta da Sessão da Assembleia Geral em 28 de fevereiro 1896. Atas das Sessões da Assembleia Geral da Escola de Belas Artes 1895/1898, fls. 5v-6r.

_____. Salvador. Acta da Sessão da Assembleia Geral em 17 de julho 1896. Atas das Sessões da Assembleia Geral da Escola de Belas Artes 1895/1898, fls. 6v.

_____. Salvador. Sessão de apresentação dos estatutos em 1 de março de 1895. Escola de Música da Bahia Atas de sua Fundação 1895, 3r-17r.