MÚSICA

Notas que Tocam os Mundos Belas

MAESTRA JOANÍDIA SODRÉ

Uma Névoa na República da Mancha Indelével

ANTONILDE ROSA PIRES

TESE DE DOUTORADO

MAIO DE 2025

(UNIRIO)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
(UNIRIO)
Programa de Pós-Graduação em Música

ANTONILDE ROSA PIRES

Notas que Movem os Mundos Belas

Maestra Joanídia Sodré

Uma Névoa na República da Mancha Indelével

RIO DE JANEIRO
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
(UNIRIO)
Programa de Pós-Graduação em Música

ANTONILDE ROSA PIRES

♪OMO 1

Notas que ♪ocam o Mundo Bela

Maestra Joanídia Sodré

Uma Névoa na República da Mancha Indelével

Texto apresentado como requisito para Exame de Defesa da Árvore-Tese de Doutorado ao Programa de Pós-Graduação em Música, na linha de pesquisa "Documentação e História da Música", no projeto "A formalização do trabalho no campo da música (do século XX ao século XXI): um estudo exploratório no acervo documental do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro", da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Pires de Sá Requião

Rio de Janeiro

2025

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

ROSA, Antonilde R. Pires
R 635 Notas que Tocam os Mundos Delas: Maestra Joanídia Sodré, uma Névoa na República da Mancha Indelével / Antonilde R. Pires ROSA. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
280

Orientadora: Dra. Luciana Pires de Sá Requião .
Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2025.

1. Aspectos das múltiplas atuações políticas e artísticas da maestra, compositora, pianista, professora, diretora e Reitora, Joanídia Sodré. 2. Violências, o Racismo e a misoginia que estruturam as práticas arquivísticas. 3. Produções intelectuais e artísticas de Joanídia Sodré. I. Requião , Dra. Luciana Pires de Sá , orient. II. Título.

UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

Notas que Tocam os Mundos Delas: Maestra Joanídia Sodré, uma Névoa na "República da Mancha Indelével" (1925 a 1965)

por

Antonilde Rosa Pires

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
gov.br
LUCIANA PIRES DE SA REQUIAO
Data: 04/04/2025 18:16:43-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.(ª) Dr.(ª) Profa. Dra. Luciana Pires de Sá Requião – orientador(a)

Documento assinado digitalmente
gov.br
AVELINO ROMERO SIMOES PEREIRA
Data: 16/04/2025 15:08:53-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.(ª) Dr.(ª) Avelino Romero

Documento assinado digitalmente
gov.br
MARIA ELVIRA DIAZ BENITEZ
Data: 16/04/2025 17:08:16-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.(ª) Dr.(ª) María Elvira Díaz-Benítez

Documento assinado digitalmente
gov.br
JANAINA DAMACENO GOMES
Data: 07/05/2025 15:02:30-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.(ª) Dr.(ª) Janaína Damaceno

Documento assinado digitalmente
gov.br
EURIDES DE SOUZA DOS SANTOS
Data: 12/05/2025 10:48:21-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof.(ª) Dr.(ª) Eurides de Souza Santos

Conceito: **APROVADA**

ABRIL de 2025

"Se o homem tivesse possibilidade de dominar o sol,
venderia o seu calor."

"O que é bonito no homem
é a dignidade."

(Maria Carolina de Jesus)

Dedico essa tese à toda minha família

Às amigas e amigos

Às mestras e mestres que atuaram na minha formação intelectual

A todos o coletivos e grupos dos quais fiz parte ao longo da minha vida

Aos grupos de pesquisa acadêmicos nos quais ampliei meus conhecimentos e principalmente, habilidades e técnicas em desenvolvimento de pesquisa.

À música

por ser meu pão
meu vinho
o meu chão
meu refúgio
minha cura
minha redenção

À todas aquelas e aqueles que zelam por mim enquanto durmo
que são minha luz enquanto me movo
em direção ao horizonte onde despontam
os meus desejos e sonhos

Agradecimento mais que especial ao Dr. José Rivair Macedo professor Titular no Departamento de História e coordenador do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, pela generosidade e gentileza pela indispensável ajuda no desenvolvimento deste trabalho ao desprender uma parcela do seu valioso tempo e ter ido pessoalmente à Sala de Pesquisa do Arquivo Público do RS providenciar cópias dos inventários de Tolentina (1901) e de Severino (1913), bem como um processo judicial de seu Severino, documentos estes que ajudaram consubstancialmente a minha pesquisa.

A Drª Patrícia Teixeira Santos do Programa de Pós-Graduação de História Unifesp pela amorosidade, ajuda e pela mediação com o professor Rivair Macedo. Toda a minha admiração e gratidão.

À Design e professora Drª Carol Noury pela gentil e afével colaboração na elaboração das marcas d'água e identidade visual do Catálogo Curatorial.

Agradeço ao querido amigo Hudson Lima pelo seu poder de persuasão e a linda campanha para que esse trabalho fosse desenvolvido sob as orientações da professora Luciana Requião que segundo Hudson, era a pessoa certa e uma excelente orientadora. E no final, ele tinha toda razão.

@s estimad@s convidad@s que compuseram as 4 bancas às quais essa tese foi submetida ao longo desses 4 anos de doutoramento por ajudarem no melhor direcionamento da condução da pesquisa para que essa Árvore-Tese alcançasse com êxito seus objetivos.

Ao GeCULTE por ter sido o chão e o refúgio no momento mais difícil que atravessamos, em especial, os aflitivos dias da pandemia d COVID-19. Pela profunda aprendizagem e compartilha de saberes e vida.

À CAPES pelo financiamento financeiro por meio da bolsa de estudo.

RESUMO

ROSA, Antonilde Pires. **Notas que Tocam os Mundos Delas: Maestra Joanídia Sodré, uma Névoa na República da Mancha Indelével**. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

O trabalho apresenta aspectos das múltiplas atuações políticas e artísticas da maestra, compositora, pianista, professora, diretora e Reitora, Joanídia Sodré. Uma mulher negra que em pleno período de implementação das políticas públicas eugenistas de raça e gênero, na primeira e início da segunda metade do século XX na República do Brasil conseguiu conquistar destaque político e ocupar cargos de chefia nas instituições musicais e acadêmicas do Rio de Janeiro. Avalio como Joanídia desenvolveu, em rede, táticas subversivas que lhe permitiu não somente alcançar o lugar de uma das personalidades centrais e importantes para o desenvolvimento do campo de formação e do cenário artístico musical no Rio de Janeiro e no Brasil, bem como, criar uma estrutura de poder coletivamente, que permitiu a construção de uma rede de mulheres atuando na campo musical dentro de uma pauta feminista. Investigo como a questão racial se configura como algo emblemático, uma vez que Joanídia Sodré precisou negociar sua condição de mulher negra com as práticas de branqueamento vigentes na época para que assim, pudesse ascender socialmente. Diante das violências, o racismo e a misoginia que estruturam as práticas arquivísticas, reflito como tais violências operam não só no aviltamento da memória de Sodré, mas também, historicamente no desenvolvimento de pesquisas e construção de memórias negras e feministas que visam romper com a violência do racismo patriarcal e a mentalidade colonial nas práticas arquivísticas. Com isso, busco apontar outras perspectivas de abordagens na pesquisa nos acervos que possam trazer novos horizontes para a musicologia documental e histórica. Faço também apontamentos das produções intelectuais e artísticas de Joanídia Sodré como pianista, maestra, compositora e atuações políticas com seu "artivismo" musical na Federal Brasileira pelo Progresso Feminino, suas políticas na Escola Nacional de Música, atuação como Vice-presidente do Centro Musical do Rio de Janeiro e alguns registros jornalístico da atuação de Joanídia Sodré como Reitora da Universidade do Brasil.

Palavras-chave: Joanídia Sodré. Eugenia brasileira. Violência arquivística. Raça e gênero na música. Redes feministas.

ABSTRACT

ROSA, Antonilde Pires. ***Notes That Touch Their Worlds: Maestra Joanídia Sodré, a Mist in the "Republic of the Indelible Stain".*** Doctoral Thesis (Ph.D. in Music) – Center for Letters and Arts, Federal University of the State of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

This thesis examines the multifaceted political, artistic, and institutional career of Joanídia Sodré (1903–1975), a pioneering Black Brazilian conductor, composer, pianist, educator, and academic leader. Situating her within the context of early-to-mid 20th-century Brazil—a period marked by state-sanctioned eugenicist policies promoting racial whitening and gendered exclusion—the study explores how Sodré navigated systemic racism and misogyny to become a central figure in Rio de Janeiro's musical and academic institutions. Rosa highlights Sodré's subversive strategies, including her creation of collaborative feminist networks within music, which enabled her to ascend to leadership roles such as Dean of the University of Brazil, Vice-President of the Rio de Janeiro Musical Center, and key positions in the National Music School. The analysis underscores her negotiation of racial identity in a society enforcing *branqueamento* (whitening practices), revealing how she balanced visibility and survival within oppressive structures. The thesis critiques archival practices shaped by patriarchal-colonial violence, which have historically erased Black and feminist contributions. Rosa investigates how racism and misogyny distort memory, silencing figures like Sodré and perpetuating gaps in musicological research. By centering Sodré's "artivism"—her fusion of artistic and political activism, notably in the *Brazilian Federation for Women's Progress*—the study repositions her as a catalyst for decolonial, feminist, and anti-racist interventions in music history. Rosa also examines Sodré's intellectual and artistic output, including her piano performances, compositions, and pedagogical innovations, while emphasizing her role in building collective power structures for women in music. The work proposes new methodologies for documentary and historical musicology, advocating for approaches that confront archival violence and amplify marginalized voices.

Keywords: Joanídia Sodré; Brazilian eugenics; archival violence; race and gender in music; feminist networks.

ÍNDICE DE IMAGEM

Imagem 1: Placa em homenagem à Joanídia Sodré. Escola de Música da UFRJ……. 19

Imagem 2. Walter Firmo. Catálago "No verbo do silêncio a síntese do grito". Sergio Burgi [org.]. 2022……..…….36

Imagem 3. Walter Firmo. Catálago "No verbo do silêncio a síntese do grito". Sergio Burgi [org.]. 2022……. ……..……...37

Imagem 4. Walter Firmo. Catálago "No verbo do silêncio a síntese do grito". Sergio Burgi [org.]. 2022……..…… 37

Imagem 5. Walter Firmo. Catálago "No verbo do silêncio a síntese do grito". Sergio Burgi [org.]. 2022…….…… 38

Imagem 6. álbum *Urucum* da rapper Karol Conka, Sony Music Brasil, 2022 …….……. 40

Imagem 7. álbum *Urucum* da rapper Karol Conka, Sony Music Brasil, 2022 ……..40

Imagem 8: Joanídia Sodré. Federação pelo Progresso Feminino - Fundo. Arquivo Nacional ……..……..……...44

Imagem 9: Documento do Arquivo pessoal de Joanídia Sodré - Biblioteca Alberto Nepomuceno ……...…… 52

Imagem 10: Documento do Arquivo Pessoal de Joanídia Sodré - Biblioteca Alberto Nepomuceno ……...……..…….. 53

Imagem 11: Acendedores de lampiões 1875 - 1925 Fonte: Coleção Virgílio Calegari. Acervo Fototeca Sioma Breitman – Museu Joaquim José Felizardo ……...……..… 57

Imagem 12: Joanídia Sodré. Arquivo Pessoal - Biblioteca Alberto Nepomuceno ..…..... 67

Imagem 13: Joanídia Sodré. Arquivo Pessoal - Biblioteca Alberto Nepomuceno ..…….. 72

Imagem 14 : Joanídia Sodré ……..……. 77

Imagem 15. Gravura de Joanídia Sodré ……..… 77

Imagem 16: Acervo pessoal de Joanídia Sodré - Biblioteca Alberto Nepomuceno …...…77

Imagem 17: Virgínia Leone Bicudo ……..……. 79

Imagem 18. Gravura de Virgínia Leone Bicudo ……...…….…79

Imagem 19. Virgínia Leone Bicudo ……..…….. 79

Imagem 20: Joanídia Sodré. Arquivo - Dissertação de Mestrado de Dalila Vasconcellos de Carvalho (2010)..... 81

Imagem 21: Joanidia Sodré. Arquivo pessoal - Biblioteca Alberto Nepomuceno ……. 85

Imagem 22: Joanídia Sodré: As diversas facetas da primeira maestrina brasileira (1994) de Ermelinda A. Paz. Página 8……. 86

Imagem 23: Joanídia Sodré: As diversas facetas da primeira maestrina brasileira (1994) de Ermelinda A. Paz. Página 9……. 87

Imagem 24: Joanídia Sodré: As diversas facetas da primeira maestrina brasileira (1994) de Ermelinda A. Paz. Página 9……. 88

Imagem 25: Joanidia Sodré. Arquivo pessoal - Biblioteca Alberto Nepomuceno ……. 91

Imagem 26: Summary - Photograph of large crowd of suffragists who took part in Congressional Union for Woman Suffrage procession of May 9, 1914, gathered on the steps of the U.S. Capitol (those in front line, white dresses with sashes, singing "The Woman's March"), advocating a federal amendment securing women's right to vote…….. 98

Imagem 27: Matéria do Jornal Diário de Notícias do ano de 1934. Hemeroteca - Biblioteca Nacional……...……. 106

Imagem 28: Programa do Theatro Municipal e Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro. Concerto Sinfônico - Série 1933. Hemeroteca - Biblioteca Nacional….107

Imagem 29: Programa do Theatro Municipal e Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro. Concerto Sinfônico - Série 1933. Hemeroteca - Biblioteca Nacional….108

Imagem 30: Notícia do Jornal Diário de Notícias, domingo, 2 de junho de 1935, página 16 - segunda secção. Hemeroteca - Biblioteca Nacional …….……..109

Imagem 31. Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica da Juventude. Arquivo pessoal de Wanda Albuquerque……..111

Imagem 32: Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica da Juventude. Arquivo pessoal de Wanda Albuquerque……..111

Imagem 33: Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica da Juventude. Arquivo pessoal de Wanda Albuquerque……..112

Imagem 34: Documentos do Concerto do 25º Aniversário da Federação Pelo Progresso Feminino (9 de agosto de 1922-1947). Concerto Hora Musico-literária. Fundo Federação Pelo Progresso Femini - Arquivo Nacional……..……. 115

Imagem 35: Documentos do Concerto do 25º Aniversário da Federação Pelo Progresso Feminino (9 de agosto de 1922-1947). Concerto Hora Musico-literária. Fundo Federação Pelo Progresso Femini - Arquivo Nacional …….. 116

Imagem 36: A escritora e declamadora Maria Sabina de Albuquerque ...…… 117

Imagem 37: Bertha Maria Júlia Lutz, ativista feminista, bióloga, professora, diplomata e política……...…… 117

Imagem 38: Peça Teatral A Mulher em Marcha. Documentos do Concerto do 25º Aniversário da Federação Pelo Progresso Feminino (9 de agosto de 1922-1947). Concerto Hora Musico-literária. Fundo Federação Pelo Progresso Femini - Arquivo Nacional…. 119

Imagem 39: Maria Eugênia Celso Carneiro de Mendonça. Acervo do Museu Online Bertha Lutz. UnB……..…… 123

Imagem 40: Documentos do Concerto do 25º Aniversário da Federação Pelo Progresso Feminino (9 de agosto de 1922-1947). Concerto Hora Musico-literária. Fundo - Federação Pelo Progresso Femini - Arquivo Nacional……...…… 124

Imagem 41: Ativistas da Federação Brasileira Pelo Progresso Feminino. Fundo do Arquivo Nacional…… 125

Imagem 42: Matéria do Jornal Correio da Manhã. Hemeroteca - Biblioteca Nacional….126

Imagem 43: Matéria do Jornal Correio da Manhã. Hemeroteca - Biblioteca Nacional …126

Imagem 44: Matéria do Jornal Diário de Notícias. Hemeroteca. Biblioteca Nacional…..127

Imagem 45: Programa Concerto organizado pela professora Lubélia Brandão de celebração do 51º aniversário da Federação. Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Arquivo Nacional…….. 128

Imagem 46: Matéria publicada no Jornal Diário de Notícias, Primeira Secção, Página Três, sexta-feira, 29 de abril de 1938. Hemeroteca - Biblioteca Nacional …...……. 129

Imagem 47: Matéria publicada no Jornal Diário de Notícias, Primeira Secção, Página Três, sexta-feira, 29 de abril de 1938. Hemeroteca - Biblioteca Nacional ……..…127/128/130

Imagem 48: Carta de Maria Isabel de Mesquita Sodré para Bertha Lutz. Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Arquivo Nacional ……..……. 131

Imagem 49: Coral Feminino do Instituto Nacional de Música. Fundo - Federação pelo Progresso Feminino - Arquivo Nacional ……...132

Imagem 50: Matéria do Jornal Diário de Notícias do ano de 1933. Hemeroteca - Biblioteca Nacional…….……..……...133

Imagem 51: Orquestra Infantil da Escola Nacional de Música. Acervo do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro……136

Imagem 52: Matéria do Jornal Diário de Notícias. Data: quarta-feira,19 de julho de 193913…… 141

Imagem 53: Texto de Mário de Andrade publicado na Revista do Brasil em 1939. Acervo do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro ……143

Imagem 54: Orquestra Sinfônica da Juventude. Cantora Wanda de Albuquerque. Arquivo pessoal de Wanda Maria de Albuquerque …….145

Imagem 55. Carta de Joanídia Sodré a Amarylio de Albuquerque. Arquivo pessoal de Wanda Maria de Albuquerque……146

Imagem 56: Orquestra Sinfônica da Juventude. Cantora Wanda de Albuquerque. Arquivo pessoal de Wanda Maria de Albuquerque ……...……..147

Imagem 57: Pianista Laís de Souza Brasil, aos 8 anos. Primeira apresentação pública de Laís de Souza Brasil em que solou o concerto Rondó em ré maior K.382, de Mozart, com a orquestra infantil criada e regida por Joanídia Sodré. Arquivo Instituto Piano Brasileiro. 147

Imagem 58: Pianista Laís de Souza Brasil. Acervo Alberto Lopes Leiloeiro …….. 148

Imagem 59: Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica da Juventude. Arquivo pessoal de Wanda de Albuquerque……150

Imagem 60: Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica da Juventude. Arquivo pessoal de Wanda de Albuquerque……150

Imagem 61: Sufragistas da Federação Brasileira Pelo Progresso Feminino. Fundo Federação Brasileira Pelo Progresso Feminino - Arquivo Nacional …… 152

Imagem 62: Documento do Acervo pessoal de Joanídia Sodré. Biblioteca Alberto Nepomuceno…….…… 153

Imagem 63: Documento do Acervo pessoal de Joanídia Sodré. Biblioteca Alberto Nepomuceno……...154

Imagem 64: Documento do Acervo pessoal de Joanídia Sodré. Biblioteca Alberto Nepomuceno……...155

Imagem 65: Maestro Francisco Braga. Jornal O Malho. Hemeroteca - Biblioteca Nacional……161

Imagem 66: Alberto Nepomuceno e Joanídia Sodré ……..162

Imagem 67: Matéria do jornal O Globo em 1946. Arquivo Pessoal de Joanídia Sodré. Biblioteca Alberto Nepomuceno……163

Imagem 68: Matéria do Jornal Diário de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional …164

Imagem 69: Humberto Milano e as 28 violinistas da OINM – Para Todos de 05/12/1925. Acervo do Arte de Toda Gente……...……165

Imagem 70: Matéria do Jornal Diário de Notícias. Hemeroteca - Arquivo Nacional …..165

Imagem 71: Matéria do Jornal Diário de Notícias. Hemeroteca - Arquivo Nacional …..167

Imagem 72: Carta do professor José Siqueira a Joanídia Sodré. Arquivo Pessoal José Siqueira. Biblioteca Alberto Nepomuceno ……168

Imagem 73: Documento do Acervo pessoal de Joanídia Sodré. Biblioteca Alberto Nepomuceno……..…… 169

Imagem 74: Documento do Acervo pessoal de Joanídia Sodré. Biblioteca Alberto Nepomuceno……..……..170

Imagem 75: Documento do Acervo pessoal de Joanídia Sodré. Biblioteca Alberto Nepomuceno…….…… 172

Imagem 76: Documento do Acervo pessoal de Joanídia Sodré. Biblioteca Alberto Nepomuceno……...173

Imagem 77: Matéria do Jornal Diário de Notícias. Hemeroteca - Arquivo Nacional …...175

Imagem 78: Matéria do O Mundo. Arquivo pessoal de Joanídia Sodré. Biblioteca Alberto Nepomuceno……...178

Imagem 79: Matéria do Jornal Diário de Notícias. Hemeroteca - Arquivo Nacional ….179

Imagem 80: Matéria do Jornal. Gazeta de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional..182

Imagem 81: Leonor Tolentino de Castro Fazenda. *Álbum do Centenário da Escola Nacional de Música de 1948* organizado por Joanídia Sodré - Arquivo da Biblioteca Alberto Nepomuceno……..……...186

Imagem 82: Documento. Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno……..191

Imagem 83: Documento. Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno …….191

Imagem 84: Matéria do Jornal Correio da Manhã. Hemeroteca - Biblioteca Nacional …200

Imagem 85: Matéria do O Jornal. Hemeroteca - Biblioteca Nacional ……..201

Imagem 86: Matéria do Diário de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional ……..204

Imagem 87: Matéria do Diário de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional ……..204

Imagem 88: Matéria do Diário de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional ……..206

Imagem 89: Matéria do Diário de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional ……..206

Imagem 90: Matéria do Diário de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional ……..207

Imagem 91: Matéria do O Jornal. Hemeroteca - Biblioteca Nacional ……..207

Imagem 92: Matéria do O Jornal. Hemeroteca - Biblioteca Nacional ……. 208

Imagem 93: Matéria de o Jornal. Hemeroteca - Biblioteca Nacional ……...209

Imagem 94: Matéria de O Jornal. Hemeroteca - Biblioteca Nacional …….……211

Imagem 95: Matéria do Diário de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional ……..213

Imagem 96: Documento do Acervo Pessoal de Joanídia Sodré. Arquivo da Biblioteca Alberto Nepomuceno/UFRJ…….……. 214

Imagem 97: Documento do Acervo Pessoal de Joanídia Sodré. Arquivo da Biblioteca Alberto Nepomuceno/UFRJ…….. 215

Imagem 98: Documento enviado pelo Reitor Hélio Fraga à Bertha Lutz. Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Arquivo Nacional……...……. 218

Imagem 99: Documento enviado por Bertha Lutz ao Reitor Hélio Fraga. Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Arquivo Nacional ……...219

Imagem 100: Ata de posse da Presidência do Centro Musical 1934. Acervo do SindMusi..227

Imagem 101: Ata de posse da Presidência do Centro Musical 1934. Acervo do SindMusi.227

Imagem 102: Ata de posse da Presidência do Centro Musical 1934. Acervo do SindMusi.228

Imagem 103: Fasces" The Symbol of Fascism | ArticHaeology / Articles on History. Disponível ArticHaeology …….229

Imagem 104: Fasces" The Symbol of Fascism | ArticHaeology / Articles on History. Disponível ArticHaeology……...…….…. 230

Imagem 105: Emancipation Memorial em Washington D.C. Disponível em Print ……..230

Imagem 106: Bandeira dos Estados Unidos do pódio na Câmara dos Representantes. Disponível em Print……231

Imagem 107: Matéria do Diário de Notícias. Hemeroteca - Arquivo Nacional ……231
Imagem 108: Ata de posse da Presidência do Centro Musical 1934. Acervo do SindMusi..232
Imagem 109: Ata de posse da Presidência do Centro Musical 1934. Acervo do SindMusi..233
Imagem 110: Documento do Acervo do SindMusi……....234
Imagem 111: Matéria do Jornal Diário de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional…...236
Imagem 112: Maestra Joanídia Sodré……..……...230
Imagem 113: Florence Price. Song of America……..……240
Imagem 114: Maya Angelou. Disponível na Internet ……..…….241

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1: Acervos Consultados …….. 18

Tabela 2: Cronologia das Conjunturas Políticas Abordadas na Pesquisa……. 45

Tabela 3: FTM - Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro/Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro……..96

Tabela 4: Cronologia das Transformações da UFRJ e da Escola de Música……...152

Tabela 5: Quadro Docente do Instituto Nacional de Música – 1890-1902……..188

Tabela 6: Quadro Docente do Instituto Nacional de Música – 1902 -1906…….188

Tabela 7: Quadro Docente do Instituto Nacional de Música – 1906 -1910…….189

Tabela 8: Quadro Docente do Instituto Nacional de Música – 1911 -1914…….....189

Tabela 9: Quadro Docente do Instituto Nacional de Música – 1915 -1920…….....190

Tabela 10: Quadro Docente Instituto Nacional de Música -1934 e 1935, Álbum do Centenário da Escola Nacional de Música organizadores Francisco Manoel da Silva e Joanídia Sodré 1848 - 1948……..192

Tabela 11: Concursos Públicos e Nomeação de Novas Docentes Concursadas da Escola Nacional de Música 1946 a 1967……196

Tabela 12: Presidentas(es).....220

Tabela 13: Matronas……..221

Tabela 14: Acadêmica…….221

Tabela 15: Acadêmica…….222

Tabela 16: Correspondente……..222

Tabela 17: Fichas de Propostas e Admissão das Associadas do Centro Musical……..224

Tabela 18: Obras da Compositora……...237

ÍNDICE DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1: Partitura da música March of the Women de Ethel Smyth……. …99
Exemplo 2: Partitura da Suite Calloirhe de Cécile Chaminade…… 101
Exemplo 3: Partitura da música La Nuit et l'Amour de Augusta Holmès……. 104
Exemplo 4: Partitura. Fundo - Federação Pelo Progresso Feminino…….121
Exemplo 5: Partitura. Fundo - Federação Pelo Progresso Feminino……..... 122
Exemplo 6. A Jaula……..... 246
Exemplo 7. A Jaula…… 247
Exemplo 8. A Jaula……..... 248
Exemplo 9. A Jaula…… 249
Exemplo 10. A Jaula…….. 249
Exemplo 11. Sympathy…….. 250
Exemplo 12. Sympathy…….. 251
Exemplo 13. Sympathy…….. 252
Exemplo 14. Fuga……... 258
Exemplo 15. Fuga……260
Exemplo 16. Fuga - Fuga 1 - Movimento Oblíquo…….261

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O “Precário Domicílio de Palavras”	19
O Testemunho do Olvido Histórico do Racismo Patriarcal	21
A Materialidade na Ausência	24
Presença: O Eco do Olhar Infinito	26
ƐPIFANIA: A Musicologia do Olhar & Outras Poiesis	32
1. JOANÍDIA SODRÉ: “Cenas Brasileiras da Sena Brasil”	44
1.1. Árvore Genealógica dos Avós Maternos de Joanídia Sodré	48
1.2. Joanídia Sodré: Rastros de Negridade	67
1.3. Joanídia Sodré e Pertencimento Racial: Silenciar é o Estrilo do Triunfar	72
1.3.1. Uma Face, Três Medidas	77
2. JOANÍDIA SODRÉ: Da Genialidade do Percutir o Piano ao Comando da Batuta	85
2.2. Joanídia Sodré: Nem Toda Bravura e Sutileza, Cabe no Alcear da Batuta	91
2.2.1. Maestra Joanídia Sodré: Protagonismo no Theatro Municipal do Rio de Janeiro	96
2.2.2. Maestra Joanídia Sodré: Protagonismo na Escola Nacional de Música	110
2.2.3. Joanídia Sodré: Atuação na Federação Brasileira pelo Progresso Feminino	125
2.2.3.1. O Orpheão Feminino	132
2.2.4. A Orquestra Infantil e as “Crianças Desvalidas”	136
2.2.5. É Joanídia! O testemunho de Wanda Albuquerque	145
3. JOANÍDIA SODRÉ: Construindo Redes	152
3.1. Fragmentos Cronológicos de Uma Trajetória Transbordante	183
3.2. Renovação do Quadro Docente	184
3.2. Joanídia Sodré: A Reitora da Universidade do Brasil/UFRJ - 1964 a 1967	200
3. 3. Joanídia Sodré: Fundação da Academia Nacional de Música (ANM)	220
3.4. Joanídia Sodré: Vice-Presidente do Centro Musical do Estado do Rio de Janeiro	224
4. JOANÍDIA SODRÉ: No Afã de Uma Musipoética	236
4.1. A Jaula	239
4.2. A Fuga	256
4.3. Voando com as Irmãs	263
6. Referências	274

Tabela 1

ACERVOS CONSULTADOS			
Acervo	**Instituição**	**Local**	**Modalidade**
1. Acervo Pessoal de Joanídia Sodré	Biblioteca Alberto Nepomucena da Escola de Música da UFRJ	Rio de Janeiro	Presencial
2. Acervo do Centro Musical do Rio de Janeiro	Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Presencial
3. Fundo da Federação Brasileira Pelo Progresso Feminino	Arquivo Nacional	Rio de Janeiro	Online
4. FTC - Centro de Documentação da Fundação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro – CEDOC/FTMRJ	SISGAM - O Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos - R J	Rio de Janeiro	Online
5. Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana de Porto Alegre	Cúria Metropolitana de Porto Alegre	Porto Alegre	Online
6. Arquivo Público do Rio Grande do Sul	Arquivo Público do Rio Grande do Sul	Porto Alegre	Online e Presencial
7. Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro - ACMRJ	Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Online
8. Acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS) - RJ	Museu da Imagem e do Som (MIS) - RJ	Rio de Janeiro	Online e Presencial
9. Arquivo pessoal de Wanda Albuquerque	Wanda Albuquerque	Rio de Janeiro	Presencial

INTRODUÇÃO
O “Precário Domicílio de Palavras”

> “Com um nome, mais dificilmente ela poderia ter sido esquecida. Um nome teria permitido a ilusão de conhecê-la e tornaria menos doloroso o fato de ela jamais ter tido qualquer existência fora do **precário domicílio de palavras**, o que permitiu que ela viesse a ser assassinada.”

(Saidiya Hartman)



Imagem 1: Placa em homenagem à Joanídia Sodré. Escola de Música da UFRJ

Na obra “*Perder a Mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão”* (2021), Saidiya Hartman teoriza sobre as práticas arquivísticas hegemônicas relacionadas a documentos e memórias de pessoas negras escravizadas, com destaque para as mulheres negras. A negligência deliberada das políticas hegemônicas na preservação das memórias históricas negras configura-se como uma política de morte. A precarização de acervos, ou seja, **o precário domicílio de palavras**, e o abandono das memórias de personalidades negras são também uma representação da transposição do aprisionamento de corpos negros nos porões dos navios negreiros às práticas arquivísticas.

Joanídia Sodré está aprisionada num precário domicílio de palavras, na casa em que ela foi, dentre todos os gestores, uma das mais ativas e importantes, diante do longo período

de sua atuação como gestora. As reformas estruturais e políticas que permitiram que a Escola de Música da UFRJ se transformasse no que é hoje foram ações da diretora. Ao contrário das mulheres negras que Saidiya Hartman busca tirar do esquecimento e salvar da morte, Joanídia Sodré tem nome, sobrenome, endereço e até um acervo pessoal. Por isso, digo que, diante das violências e do desejo de aniquilação dos opressores, a pessoa subjugada pode ter tudo, mas esse tudo não será o bastante para protegê-la das violências e dos diversos intentos de aniquilação, nem mesmo do precário domicílio de palavras.

O tratamento que Joanídia Sodré recebeu e recebe na Escola de Música da UFRJ, pela qual lutou para sua consolidação como uma das melhores do país, nos permite ver como a misoginia da estrutura do racismo patriarcal cis-heteronormativo e a mentalidade colonial estabelecem políticas e práticas efetivas de precarizar e extirpar existências e trajetórias notáveis, quando a protagonista é alguém que os opressores determinam que precisa ser aniquilada. E, para executar suas práticas de morte, no caso de Joanídia Sodré, primeiro, iniciaram com difamação e assédios tanto no âmbito privado quanto no público, onde os principais jornais e mídias da época serviram de palcos e cenários de tais horrores.

Porém, como Joanídia e seus feitos são muito mais grandiosos que a mediocridade, a indignidade e a brutalidade de todos que lutaram e lutam pela morte política e de sua memória histórica, os passos seguintes dos intentos de assassínios seguiram em direção à transformação das edificações consequentes das atuações políticas e do protagonismo de Joanídia em destroços. É impactante essa placa acima, em homenagem à gestora, fixada no hall da Sala da Congregação.

No letreiro, a redação textual a descreve no masculino "o diretor" e as demais referências a ela. Porém, diante das pesquisas nos documentos do acervo de Joanídia, percebe-se que esse tratamento "o diretor" não era unânime, pois há um grande volume de documentos nos quais Joanídia é tratada no feminino, tanto quando é referenciada como maestrina e diretora também. O que nos leva a pensar que essa recusa em reconhecê-la como uma liderança feminina parte de uma formalização institucional de dominação masculina. Algo que diz muito sobre as instituições de ensino e o campo musical, que não são apenas de dominação masculina, mas são estruturados pela misoginia, racismo e discriminação de classe, sexualidade, religião, etarismo, capacitismo e tantas outras formas de opressões.

Portanto, destacar as violências estruturais e estruturantes dentro das instituições de formação e no campo musical é fundamental para refletirmos sobre as maneiras pelas quais não só Joanídia Sodré, mas todas nós, pessoas que estamos no espectro daqueles que **devem morrer** porque somos **os condenados da terra**, como disse Frantz Omar Fanon na obra

publicada em 1961 pela editora Zahar, somos atravessadas sistematicamente, sobretudo dentro da Escola de Música da UFRJ, a instituição pela qual Joanídia Sodré, enquanto figura política, foi uma personalidade central.

Um dos pontos que causa estranhamento também é o fato de, até o momento, não ter sido feita nenhuma reparação, embora encontremos no site da Escola de Música da UFRJ um resumo de dez linhas, o que a coloca duplamente num **precário domicílio de palavras**, e uma foto de Joanídia, mas que, indubitavelmente, não faz jus ao legado político e à trajetória institucional da gestora. É curioso o fato de não ter nenhuma foto ou qualquer outro tipo de registro de imagem de Joanídia Sodré no hall da sala da Congregação que leva o seu nome, uma vez que, já em 1948, Sodré tinha uma leitura sobre a função social da imagem/fotografia. Foi ela quem organizou o "*Álbum de Docentes do Centenário da Escola Nacional de Música"*, Francisco Manoel da Silva e Joanídia Sodré em 1848, no qual ela mesma deixou uma fotografia sua.

Diante do tratamento dado a Joanídia Sodré e a todas as pessoas negras que atuaram ao longo da história da Escola de Música da UFRJ, só podemos afirmar que, na placa em sua homenagem no hall da sala da Congregação e em sua biografia no site da escola, só lhe restaram mesmo as violências do **precário domicílio de palavras**. A violência arquivística tem se empenhado ardilosa e sorrateiramente para que a extensa e relevante memória de Joanídia Sodré tenha o mesmo destino, tal qual o das mulheres estudadas por Saidiya Hartman, que delas nem os nomes restaram. Porém, acreditamos que ainda haverá nessa instituição uma gestão sensível o bastante para reparar não somente tamanha violência póstuma atribuída a Joanídia, mas que possa colocá-la no lugar à altura de sua importância histórica e política, sobretudo ao status que a Escola de Música da UFRJ ocupa hoje.

O Testemunho do Olvido Histórico do Racismo Patriarcal

O termo a **casa-dos-homens** foi apresentado por Daniel Welzer-Lang em *"A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia"* (2001), onde ele aborda a misoginia e as demais formas de opressão do patriarcado cis-heteronormativo. Em alguns contextos específicos, o termo soa como um eufemismo. Em determinados espaços/territórios do campo musical, trata-se, na verdade, não da **casa-dos-homens,** mas sim das **tabernas-dos-homenssauros-brancos**, pois a violência instituída é o diapasão que afina a orquestra das dinâmicas estruturais.

A casa-dos-homens-brancos nunca foi afável com as mulheres, pois ela foi

construída a partir da assimetria inerente à imposição de poder, ancorada nas opressões imperialistas do colonialismo, racismo, classicismo, misoginia, violência de gênero, sexualidade e todas as outras formas de subjugação humana. Eles usam as violências em todas as suas formas, medidas e proporções como moedas de troca nas relações de dominação e controle. Sendo assim, quando mulheres subversivas se insurgem e ousam habitá-la, elas são ardilosamente punidas de todas as formas, inclusive em suas memórias póstumas. A fúria é a primeira e constante reação que vem da **casa-dos-homens-brancos.** Disso, as resultantes são os intentos e as efetivas práticas de aniquilação de corpos indesejáveis que não partilham de suas barbáries, que vão desde as mortes físicas, morais, históricas, simbólicas e até as representativas.

Joanídia Sodré foi uma dessas mulheres não somente destemida, mas sobretudo de genialidade intelectual e política que causou fissuras nas ordens das **casinhas-dos-homens-brancos** e, por isso, foi perseguida em vida e continua sendo aviltada in memorian. Em sua dissertação de mestrado *"Renome, Vocação e Gênero: duas musicistas brasileiras"* (2010), Dalila Vasconcellos de Carvalho cita que Sodré é mencionada em narrativas por funcionários da Escola de Música da UFRJ como *"mulher horrorosa", "bruxa", "espírito mal-assombrado"* e outros xingamentos e ataques violentos que maculam a imagem e a trajetória de Joanídia Sodré. Nessas narrativas, podemos sentir o sadismo da frígida misoginia que se revela em normativas burocráticas que, na prática, desenvolvem papéis de cunho persecutório e de silenciamento.

Dalila Vasconcellos de Carvalho afirma que o acervo da pianista, maestrina e compositora sofre um tipo de descaso e violências das práticas arquivísticas da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

> A organização com feição de provisoriedade e inacabamento e o acesso restrito aos documentos indicam que o acervo de Joanídia não é considerado uma fonte importante de saber da própria Escola de Música. O que me faz compreender a reação ao meu projeto, seguida da seguinte pergunta: mas por que você escolheu estudar Joanídia? (CARVALHO, 2010, p. 58).

A citação nos permite pensar sobre os mecanismos que **a casinha-dos-homens-brancos** opera na lógica da interdição, e que, a priori, parecem algo despretensioso e insignificante, mas que, na verdade, revelam as ideias centrais que caminham para a constatação do racismo patriarcal. E assim, **a casinha-dos-homens-brancos** vai consolidando seus intentos de apagamento e morte. Por isso, Joanídia Sodré, que é uma

das principais protagonistas históricas da Escola de Música da UFRJ, está sendo deliberadamente jogada sob o cálido da misoginia, **ao testemunho do olvido histórico racista e patriarcal**.

Joanídia Sodré foi uma mulher notável do seu tempo e não deixou **as casinhas-dos-homens-brancos** confortáveis. O nosso trabalho aqui é somar com todas as outras pesquisadoras que lutam para salvar Joanídia Sodré e tantas outras mulheres do **precário domicílio de palavras** que configura um cômodo insalubre **da casa-grande-dos-homens-brancos.**

Joanídia Sodré nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 22 de dezembro de 1903 e faleceu na cidade do Rio de Janeiro no dia 7 de setembro de 1975, aos 72 anos. A compositora era filha única do casal João Sodré, dentista, e Leonídia Nunes Sodré. A família se mudou para o Rio de Janeiro quando Joanídia tinha cerca de cinco anos. Foram morar em Campos e mais tarde mudaram-se para Niterói. A pianista, regente, compositora, docente e gestora, Joanídia Sodré (1903-1975), foi uma personalidade feminina negra notável e de grande influência no campo artístico musical, no aprimoramento dos cursos e no ensino e na estabilidade profissional docente musical de nível superior do Brasil.

Vale destacar que a maestrina viveu na época em que as teorias eugenistas de gênero e raça foram institucionalizadas enquanto políticas públicas que visavam o suposto melhoramento/branqueamento da população brasileira. Isso refletiu inclusive no campo educacional, assim como observamos esse tratamento no campo musical onde surgiu o Mulatismo Musical de Curt Lange. Este fato por si só não é o suficiente para levantarmos suspeita sobre o pertencimento racial da pianista, porém, embora seja perceptível os processos de branqueamento nas imagens, podemos também perceber aspectos que nos levam a chegar na sua ascendência negra.

As imagens apontam para uma condição racial mestiça de pele clara de Joanídia. Pois, no país da devoção à mestiçagem, o contexto populacional do Brasil na época aponta para questões importantes ilustradas pela pensadora Jurema Werneck. "De maioria populacional equivalendo a 58% do total segundo o Censo do Império em 1872." (Martins, 2001, apud WERNECK, s/d, p. 05). Neste período havia políticas públicas de branqueamento da população brasileira fundamentadas nos estudos eugenistas europeus do final do séc. XIX e início do séc. XX: "De fato, ideias eugenistas surgidas na Europa do século XIX passam a impregnar o pensamento de diferentes formuladores do projeto de nação para o país recém-republicano." (WERNECK, s/d, p. 04).

A eugenia que visava o suposto melhoramento da população brasileira promoveu

estratégias de branqueamento de personalidades negras para que estas fossem posicionadas na história, devido a suas produções intelectuais e artísticas, como pessoas brancas. Tais práticas posicionaram personalidades negras como se fossem pessoas brancas. Sobre essa prática de branqueamento dentro e fora do campo musical, temos como exemplo a própria Francisca Gonzaga, Mário de Andrade, Machado de Assis, Virgínia Bicudo, dentre incontáveis outras personalidades negras.

A Materialidade na Ausência

Sempre fui muito cética com determinadas réplicas, tréplicas e constatações conferidas a mim, especialmente quando o assunto é sobre protagonismo de pessoas negras em lugares de prestígio social no Brasil. Desde quando comecei a estudar música, ainda na adolescência, algo sempre me incomodava e incomoda muito: a ausência de pessoas negras e mulheres na historiografia e na composição de repertórios musicais. E, toda vez que eu indagava sobre as personalidades negras brasileiras da música de concerto, sobretudo as mulheres negras, as/os professoras/es sempre me respondiam já em suas afirmativas: não tem pessoas negras fazendo isso e aquilo!, negando as respostas que eu desejava ouvir. Exceto o meu professor de canto da Escola de Música do Estado do Maranhão Lilah Lisboa de Araújo, Simão Pedro Amaral.

Simão, um homem negro, professor do Estado que dava aula de artes nas escolas públicas de Ensino Médio e na Escola de Música do Estado do Maranhão, desenvolvia na época uma pesquisa sobre as Orquestras das Irmandades Negras em São Luís. Ele compartilhava comigo alguns achados de suas investigações e isso me despertava muita curiosidade. Assim, ele plantou semente no meu cérebro que aos poucos foram germinando e se transformaram em arvoredos nas ramificações dos meus neurônios. Isso fez piorar ainda mais o desassossego da minha mente. Passei a ver e ler o universo musical através dos botõezinhos das flores brotadas nas raízes do meu arvoredo mental, plantado por meu querido e estimado professor de canto Simão Pedro Amaral.

As demais pessoas me respondiam dizendo que no Brasil não houve e não tinham pessoas negras notáveis em lugar de destaque na área da música de concerto, porém, nunca acreditei! Sempre me relacionei com minhas e meus professoras/es partindo do princípio que somos formados/as em áreas de conhecimento específicas, o que, muitas vezes, não nos permite conhecer sobre questões que saem do escopo dos limitados saberes adquiridos. Percebi que o universo musical, além de castrador, era e continua sendo em grande medida

acrítico, etnocêntrico e etnocrático, uma vez que posicionam repertórios de compositores europeus como prioritários e quando incluem músicas de outros compositores não europeus, como os brasileiros por exemplo, são sempre homens brancos que reproduzem em suas obras as estruturas e linguagens musicais europeias.

Para mim, sempre foi nítido que por trás das supostas "ausências" de corpos subjugados em determinado espaço de projeção política e social, da violência discursiva dominante e colonial, está consolidada a materialidade existencial da memória histórica e da presença, que por determinado período de tempo, foi física. Bem como, o legado da cultura e de personalidades negras no campo da música de concerto no Brasil.

A narrativa da "ausência negra" é uma estratégia que visa silenciar, bem como, negar os créditos ao povo negro brasileiro e seus pertencimentos como parte integrante e majoritária da sociedade brasileira em todos os seus aspectos. Os dizeres da suposta "ausência" de "pessoas de cor" têm seus mitos fundacionais na República da "mancha indelével", o que ocasionou um apagamento histórico em massa de personalidades negras em todas as esferas da sociedade brasileira, o que não significa que elas não existiram, mas sim, que foram simplesmente apagadas da memória histórica supremacista branca.

Durante toda a minha trajetória no campo musical e acadêmico, só tive conhecimento de Joanídia Sodré em 2019, quando ocorreu uma mini exposição dentro da Biblioteca Alberto Nepomuceno em comemoração ao aniversário da Escola de Música da UFRJ, onde fiz o meu mestrado no Programa de Pós-graduação em Música. Para entender as estratégias e negociações raciais empreendidas por personalidades negras emergentes na primeira metade do século XX, trago como um dos meus aportes teóricos o estudo da filósofa e antropóloga Janaína Damaceno Gomes por meio de sua tese de doutorado "Os Segredos de Virgínia: Um Estudo das Atitudes Raciais em São Paulo (1945-1955)". Damaceno afirma que Virgínia Bicudo "foi para mim uma ilustre desconhecida".

E ao me deparar com a história e trajetória da pianista, compositora, maestrina e reitora da Universidade do Brasil, Joanídia Sodré, descobri que Joanídia era "para mim uma ilustre desconhecida" para mim também, da mesma forma que todas as personalidades negras deletadas da história são para o Brasil e para o mundo. Mas, as histórias e trajetórias silenciadas, por outro lado, nos ensinam também que há sempre materialidade da existência negra no cerne de todo intento de silenciamento e epistemicídio antinegro.

Sendo assim, foi a partir dessas fábricas de "forjar ausências" que surgiram as minhas inquietações motivadoras para desenvolver todas as minhas pesquisas científicas e a minha carreira acadêmica. No mestrado, na área da musicologia histórica, pesquisei sobre os padrões

de representação de mulheres negras na ópera. Nela, foquei nos aspectos simbólicos e na gramática racial que racializa os vocabulários linguísticos e imagéticos estruturantes do imaginário racial brasileiro. Porém, nesta proposta de pesquisa de doutoramento, meu interesse é aprofundar o estudo sobre raça, gênero e classe em intersecção e observar quais impactos concretos ocorrem nas relações laborais e protagonismos de mulheres negras no campo da música de concerto.

Meu objetivo é, junto com os demais escritos dedicados a ela, resgatar Joanídia Sodré do **domicílio precário das palavras**, que materializa **o projeto incompleto de liberdade**, bem como fez Saidiya Hartman ao reescrever *"a história da garota morta no navio Recovery [Recuperação]", e "salvar a vida da garota, não da morte, da doença ou de um tirano, mas do esquecimento"*. Seguindo os passos de Hartman, poderei descortinar para que sejam reveladas todas as violências deferidas às mulheres pelos bárbaros agentes **da casa-dos-homens-brancos**.

Presença: O Eco do Olhar Infinito

Como por trás das supostas "ausências" de corpos subjugados em determinado espaço de projeção política e social, da violência discursiva dominante e colonial, está consolidada a materialidade existencial da memória histórica e física da presença negra e de mulheres, e demais grupos marginalizados, parto da premissa de que este trabalho se sustenta na presença feminina negra. Portanto, busco apontar suas estratégias de subversão e enfrentamento aos mecanismos de subalternização no campo musical, com base na trajetória da maestrina, compositora, pianista e gestora Joanídia Sodré (1903-1975), ressaltando mudanças políticas e epistemológicas no ensino superior de música e no cenário artístico musical do Rio de Janeiro entre 1925 e 1964.

Embora determinadas presenças não apareçam propositalmente na narrativa e na memória oficial, por outro lado, tais presenças estão materializadas e ecoando em lugares que só o infinito alcança. As políticas impeditivas da negação do direito ao olhar podem até impedir que corpos e memórias de pessoas de grupos historicamente aviltados sejam vistos por seus grupos, porém, essas presenças continuarão existindo como testemunho histórico, pois a presença, mesmo que após a morte, também tem agência e pode escapar da ordem da interdição.

Foi o que Joanídia Sodré propiciou ao organizar o *Álbum do Centenário da Escola Nacional de Música* de 1948, no qual cada docente da Escola Nacional de Música e da data

referente escolheu e concedeu as fotos de suas preferências para a composição do álbum. Com a organização institucional dessas fotografias, Joanídia contribui para que mesmo essas presenças jogadas à poeira do esquecimento dentro da instituição em que atuaram para que seja o que é hoje, essas presenças interditadas e silenciadas possam ser materializadas como um eco infinito em nosso olhar.

Por isso, proponho apontar as intersecções das trajetórias dessas mulheres e como, através da música, elas se cruzaram e os processos políticos que permitiram a Joanídia se posicionar como uma das figuras centrais do campo musical carioca. Nosso foco está concentrado no âmbito da docência superior na Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, e seus desdobramentos no campo profissional artístico musical.

Buscaremos com este trabalho problematizar as engrenagens de produzir ausências em relação à raça, gênero, classe social, dentre outros marcadores da diferença, uma vez que estes são primordiais para pensarmos essa estrutura que nega protagonismos, apaga memórias e mata de diversas formas com o epistemicídio personalidades de grupos historicamente marginalizados, aqui, especialmente as mulheres e personalidades negras. O debate racial será fundamental para estudar essa personalidade enigmática: Joanídia Sodré. Embora seja evidente o processo de branqueamento nas fotografias que compõem os acervos pesquisados, por outro lado, observamos marcadores de seu pertencimento racial.

Assim, os aspectos relevantes para a execução deste trabalho dizem respeito a algumas questões. Se, por um lado, raça, classe e gênero são amplamente estudados em distintas áreas, tais como: Sociologia, Antropologia, Educação, Comunicação, Letras, Artes, dentre outras[1], na Musicologia e Etnomusicologia, entretanto, ainda é inexpressivo. Vale sublinhar que, embora haja um número considerável sobre a temática negra nas práticas etnográficas na música, porém, a maioria destes traz as pessoas negras apenas como objeto de estudos.

Estes debates consideram a relevância do tema para a análise social da diferença e da

---

[1] Ver Alguns Laboratórios e Grupos de Pesquisa:
LaGente - Laboratório de Estudos de Gênero, Étnico-Raciais e Espacialidades-IESA/UFG
Ser-Tão - Ciências Sociais Pós-Graduação em Antropologia/UFG
Pindoba - Grupo de Pesquisa, Estudo e Extensão em Comunicação e Diferença. Trabalha com pesquisas sobre relações étnico-raciais e de gênero em interface com os estudos de comunicação, antropologia e performances culturais, com foco na construção da diferença/UFG
Obiah - Grupo Transdisciplinar de Estudos Interculturais da Linguagem/UFG
Coletivo Rosa Parks - Estudos e Pesquisas sobre Raça, Etnia, Gênero, Sexualidade e Interseccionalidades/UFG
NuSEX - Núcleo de Estudos em Corpos, Gêneros e Sexualidades/UFRJ
NEIM - Núcleo de Estudos Interdisciplinares Sobre a Mulher/UFBA
Grupo Estudos de Gênero, Corpo e Música/UFRGS
Feminaria Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros/UFBA
Africanias - Grupo de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ
Afrovisualidades: Estéticas e Políticas da Imagem Negra - PPCult-UFF/AEPIN/UERJ

desigualdade, já que, comumente, os marcadores de raça, gênero, sexualidade e classe social são centrais nas pesquisas sobre desigualdade e diferença. Desta maneira, trazer a trajetória de Joanídia Sodré (1903-1975) como chave de leitura do circuito musical e suas obras para ilustrar a história da música brasileira entre 1925 e 1970 se faz entender pelo fato de a história de vida da compositora se fundir às histórias dessas instituições e do campo musical tanto no ensino quanto nas práticas musicais da época.

Com todas essas questões, se lançam as seguintes inquietações:

a) Diante da história do desenvolvimento urbano do Brasil, como podemos entender as condições de trabalho que se impuseram às mulheres musicistas na sociedade brasileira?

b) De que maneira uma abordagem metodológica dialética, histórica, materialista e interseccional pode indicar uma perspectiva epistemológica da diferença?

c) Qual a trajetória dos estudos interseccionais no campo musicológico brasileiro?

d) Essa intersecção entre o campo de trabalho, raça e gênero teria implicações epistêmicas nos estudos musicológicos? Tais perguntas orientarão esse trabalho. A discussão a respeito de raça e gênero se pauta a partir das ausências.

- **Objetivo Geral**

Investigar a trajetória de Joanídia Sodré (1903-1975), a partir do protagonismo do trabalho de mulheres na docência superior em música na Escola Nacional de Música e da atuação de musicistas no cenário artístico musical na cidade do Rio de Janeiro ao longo das décadas de 1925 a 1970. Propõe-se fazer reflexões sobre as obras de Joanídia Sodré por meio da ideia de *MusiPoética*: músicas forjadas para expressar não somente aspectos subjetivos e estéticos, mas também os de dimensões históricas, políticas e socioculturais de forma poética, tanto musical quanto textual. Dito de outra maneira, compreender a maneira pela qual Joanídia dialogou com os movimentos contra-hegemônicos, bem como as redes institucionais de atuação que possibilitaram a ascensão de prestígio social e político da maestrina.

- **Objetivos Específicos**

1. Desenvolver reflexões a partir do contato com o acervo pessoal de Joanídia Sodré, sobre políticas, práticas e violências arquivísticas que promovem violências sistêmicas como o racismo, a misoginia e o epistemicídio, no campo da Musicologia Documental e Histórica.
2. Compreender e discutir questões sócio-culturais, musicais e políticas no contexto de atuação de mulheres musicistas na docência superior e no campo artístico musical no

século XX no Rio de Janeiro (1925 - 1970), numa perspectiva interseccional.

3. Compreender e refletir sobre a trajetória de Joanídia Sodré como leitura das relações, negociações institucionais e políticas;
4. Compreender em quais aspectos a produção de conhecimento e a entrada/saída dos grupos e núcleos na Escola Nacional de Música e no campo artístico se estabelecia a partir de marcadores de gênero, raça e classe;

- **Perspectivas e Vivências Teórica-metodológicas**

A metodologia é de caráter qualitativo do estudo da análise documental, partituras, documentos da época e fotografias pertencentes aos acervos com os quais trabalharemos e que possam indicar esse cenário artístico-cultural. Ao debate sobre interseccionalidade serão acrescidos os conceitos e perspectivas de rizoma, poética relacional e poética da diversidade proposta pelo martinicano Édouard Glissant, visando às políticas identitárias diaspóricas não essencialistas em suas dinâmicas de territorialidades e desterritorialidades quando são acionadas e necessárias para a promoção e consolidação de políticas de pertencimento e de vida.

Traremos abordagens dos processos históricos, dialéticos e materialistas aos quais adicionarei a perspectiva das "Performances do Tempo Espiralar", sistematizada pela pensadora Leda Maria Martins como forma de conjurar o tempo linear para que assim seja possível pensarmos as temporalidades não como ilhas isoladas e distanciadas, mas sim de forma dialógica. Isto é, compreender o tempo como uma flecha de luz que se atravessa rompendo o espaço rumo ao infinito para alumiar os pontos sombrios dos nossos universos-mundos em cada pessoa, cada povo e cada sociedade para que assim alcancemos na esfera do estético, o belo. Dito de outra maneira, para que todo ser humano em cada pontinho do planeta possa viver plenamente e poetizar sua humanidade.

No que diz respeito à metodologia no tratamento do uso das fotografias do *Álbum do Centenário da Escola Nacional de Música* de 1948, organizado por Joanídia Sodré e fotografias do acervo do SindMusi, desenvolvo reflexões sobre a função social da fotografia como questão fundamental no desenvolvimento de pesquisas e seus aspectos históricos por meio da imagem. Para tal, sistematizo o conceito de Musicologia do Olhar que diz respeito a vários aspectos do trabalhar com imagens em contexto musical visando a um caminho oposto da Musicologia Iconográfica.

Na minha perspectiva conceitual, o propósito é refutar as práticas de visualidades e apontar como as autoridades hegemônicas trabalham para controlar e perpetuar as relações de

poder e hierarquias entre seres humanos. A musicologia do olhar aspira descortinar e apontar os processos sistemáticos de epistemicídio, apagamento e exclusão da memória histórica de determinados grupos, em especial os arquivos e as memórias negras.

A musicologia do olhar é fundamental para a reparação histórica das personalidades negras, mulheres, e de outros grupos subjugados, pois o campo musical é etnocêntrico e consequentemente epistemicida e fúnebre estão sempre enterrando as memórias de pessoas condenadas pelo racismo patriarcal cis-heteronormativo capitalista. Enquanto a Musicologia Iconográfica é conservadora, voltada para uma musicografia e condescendente com as estruturas de opressões históricas, por outro lado, a Musicologia do Olhar é disruptiva e transgressora.

Não só refuta as práticas de visualidades, mas sobretudo propicia novas *poiesis* nos estudos musicais e produção de imagens que sejam capazes de romper com os apagamentos e o epistemicídio. Diante do exposto, as propostas teórico-metodológicas são:

1. análise do contexto histórico onde o objeto de estudo está inserido;
2. mapear documentos referentes ao quadro docente da Escola Nacional de Música e de artistas no acervo do Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ) atual Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro - SindMusi;
3. tabular e analisar os dados da documentação;
4. análise crítica dos dados extraídos dos documentos numa perspectiva filosófica do materialismo histórico dialético e os intercessores de raça, gênero e classe, dentre outros marcadores da diferença.

A Árvore-tese está organizada em dois Tomos. O primeiro foi estruturado em cinco capítulos: Políticas, Práticas e Violências Arquivísticas; Joanídia Sodré: Cenas Brasileiras da Sena Brasil; Joanídia Sodré: Da genialidade do percutir o piano ao comando da batuta; Joanídia Sodré: Construindo redes; Joanídia Sodré: No afã de uma *musipoética*. Nestes pontos rizomáticos da Árvore-tese, tratamos, respectivamente, sobre as relações de poder e estratégias institucionais de apagamento de memórias históricas de grupos subalternos.

Sobre as tramas sociorraciais da primeira metade do século XX e o silenciamento sobre a negritude de Joanídia Sodré; a trajetória de formação e atuação profissional de Joanídia Sodré como pianista e maestra; sobre atuação de Joanídia e composição de redes institucionais para ocupar espaço de poder; e por fim, estudos de algumas obras da compositora.

No segundo Tronco-Tomo “Catálogo Curatorial”, fazemos uma exposição das

mulheres que atuaram como docentes da Escola Nacional de Música cujas imagens compõem o *Álbum do Centenário da Escola Nacional de Música* de 1948, organizado por Joanídia Sodré e fotografias das propostas de admissão e fichas de inscrição de mulheres musicistas do Centro Musical do Rio de Janeiro que integram o acervo do SindMusi. Nele, desenvolvemos reflexões sobre o arquivo imagético e práticas de visualidade do império panóptico e a sistematização do conceito Musicologia do Olhar.

ƐPIFANIA

A Musicologia do Olhar & Outras Poiesis

> Os primeiros domínios da visualidade foram as escravidões nas *plantations*, monitoradas pela vigilância do supervisor - o substituto do soberano. Esta vigilância soberana foi reforçada pela punição violenta e sustentou a moderna divisão do trabalho. Então, a partir do final do século XVIII em diante, a visualização se tornou a marca do general modern;ço [...] a visualidade foi nomeada como tal em inglês por Thomas Carlyle, em 1840, para se referir ao que ele chamou a tradição da liderança heróica, que visualiza a história para sustentar a autoridade autocrática. Desta forma, visualizar é produzir visualidade, ou seja, é fazer os processos da história perceptíveis à autoridade. [...] A visualidade era considerada masculina, em tensão com o direito a olhar que tem sido descrito em diferentes situações como feminino, lésbico, queer, ou trans. [...]. Os líderes fascistas da Europa do século XX reivindicaram ter sido diretamente inspirados por Carlyle [...]. (MIRZOEFF, 2016, p. 747)

Neste trabalho, busco desenvolver uma musicologia do olhar, que representa, para a/o musicóloga/o negra/o e demais grupos marginalizados, uma reivindicação genuína: um manifesto pelo *'Direito de Olhar'*. O filósofo Nicholas Mirzoeff pontua como a visualidade se desenvolveu e se consolidou como instrumento de controle e dominação de corpos e grupos subalternizados. Como ilustra a citação, para que a classe dominante mantivesse o controle total dos escravizados, foi necessário desenvolver uma técnica que lhe permitisse não só visualizar todo o campo de plantação, mas sobretudo dominar as pessoas em situação de escravidão, o que permitiu o genocídio de milhões de povos indígenas e da população negra, só no Brasil, durante a ordem colonial e de colonialidade.

No que diz respeito à radicalidade da violência, a estrutura da visualidade é tão infalível que foi também utilizada como principal estratégia de controle pelos regimes nazistas, o que permitiu à Alemanha de Adolf Hitler a criação de campos de concentração, vigilância e interdição do direito de ir e vir, e assim promoveu o Holocausto de cerca de seis milhões de judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Essa prática se estendeu e perdura até hoje de uma forma muito mais sofisticada na era das tecnologias digitais e da inteligência artificial, porém com a mesma radicalidade da violência.

A Musicologia do Olhar é distinta da musicologia iconográfica e da iconografia musical, que estudam representações visuais relacionadas à música, como pinturas, gravuras, esculturas, fotografias, azulejos, manuscritos e outros suportes artísticos, desde que sirvam para reposicionar a música em seu lugar 'inacessível'. No que tange à musicologia iconográfica, Castagna (2008) destaca: “é o estudo de fontes visuais relacionadas à música, as

quais apresentam informações sobre instrumentos musicais e suas formas de execução, número e tipos de intérpretes, formas, dimensões e características dos espaços de apresentação musical (teatros, igrejas, residências ou ao ar livre), figurinos e cenários operísticos, entre outros." (CASTAGNA, 2008, p. 25).

A iconografia musical, embora represente uma abordagem mais ampla, apresenta objetivos comuns com a musicologia iconográfica. A iconografia musical analisa imagens que retratam instrumentos musicais, músicos, cenas de performance, partituras, danças ou contextos rituais e sociais em que a música está presente. Tem raízes nos estudos de história da arte e musicologia, com desenvolvimento significativo a partir do século XX, e foi sistematizada como abordagem metodológica por Erwin Panofsky, que a dividiu em três níveis: descrição pré-iconográfica (o que se vê), análise iconográfica (significados convencionais) e interpretação iconológica (contexto cultural mais amplo).

Destarte, tem como objetivos: reconstruir práticas musicais através de representações visuais; é possível inferir como a música era executada, quais instrumentos eram usados e qual era seu papel cultural; compreender contextos culturais uma vez que as imagens revelam valores sociais, religiosos e políticos associados à música em diferentes épocas; explorar relações interdisciplinares e conectar a música, artes visuais, antropologia, história e sociologia.

A Musicologia do Olhar se distingue de ambas, cujos objetivos finais são análises de imagens que reconstruam práticas musicais e compreendam contextos culturais. A Musicologia do Olhar está para além dessas fronteiras uma vez que parte de uma outra compreensão do próprio entendimento conceitual de música. Compreende a música como uma moeda tridimensional: som-imagem-movimento. Para a Musicologia do Olhar, esses três fenômenos são indissociáveis. A música nasce e traz como princípio fundante a imagem e o movimento.

Em primeiro lugar, no processo criativo, a música emerge como uma imagem sônica-mental-dinâmica que nas fases seguintes de pré-produção, produção e pós-produção se transforma em uma música-imagem-movimento, e se propaga como áudio, vídeo clipes, trilha de novelas, filmes, artes da cena e performances, dentre outras. Na interação da recepção com o ouvinte, artistas de outras áreas, marketing, publicidade, posts de redes sociais, a música-imagem-movimento se expande diante de expressões das subjetividades das pessoas.

A musicologia iconográfica e a iconografia musical usam as pinturas, gravuras, esculturas, fotografias, azulejos, manuscritos e outros suportes artísticos para garimpar conteúdos musicais com a intenção de extrair, isolar e colocar a música no "pedestal" para

assim afirmar a hegemonia e, paralelamente, deslocar a música de sua malha existencial. Como separar a música da sua própria condição existencial? Para a Musicologia do Olhar, a música, som, imagem e movimento são inseparáveis, uma vez que a música é tudo isso: som-imagem-movimento. Quando artistas visuais e músicos compõem obras musicais e pinturas narrando paisagens sonoras e imagéticas, eles estão lançando ao mundo de forma mais explícita aquilo que realmente a música é.

A Musicologia do Olhar visa a um estudo de pinturas, fotografias e outros suportes artísticos para dissolver as fronteiras e fazer com que a música-imagem-movimento possa se esparramar e ser a sua totalidade fora das barreiras, onde nada pode ser extraído e isolado. É uma proposta radical na qual a música não pode ser reduzida a símbolos musicais estabelecidos, na qual todo o corpo deve ser a chave de percepção e escuta.

Historicamente, música e pintura se entrelaçam em práticas sinestésicas, como nas telas de Caravaggio, que evocam sonoridades, ou nas composições abstratas de Kandinsky, inspiradas por sinfonias. A Musicologia do Olhar enxerga essas imagens como “corpos-tela” (Martins, 2021) que ecoam sons e afetos. A Musicologia do Olhar ressalta as práticas de existências de grupos subalternizados que narram memórias diaspóricas, evocando imagens mentais e composições que criam “paisagens de saberes” (Martins, 2021), transcendendo a partitura.

A Musicologia do Olhar amplia a concepção de arte ao tratar imagens como “formas pensantes” (Samain, apud Martins, 2021), integrando sonoridades, movimentos e afetos. A abordagem sinestésica, que convida a “escutar as imagens” (Campt, 2017), revela tensões e recusas em obras visuais e musicais. Na história da arte, a Musicologia do Olhar desloca narrativas eurocêntricas para periferias coloniais, conforme Anne Lafont (2021). Essas práticas reescrevem a história da arte a partir de corpos racializados, promovendo reparação histórica e reconhecimento de subjetividades marginalizadas, em diálogo com múltiplas ancestralidades.

A fotografia, desde o século XIX, documenta e reconfigura práticas musicais, indo além do registro iconográfico. A Musicologia do Olhar analisa fotografias como narrativas, permitindo que comunidades marginalizadas reivindiquem o “direito a olhar” (Mirzoeff, 2016). Alinha-se à luta por inclusão, confrontando a necropolítica e a vigilância, e a poéticas visuais que desafiam estereótipos (Collins, 2019), àquelas que criam contra-visualidades, como no Afrofuturismo, propondo novos imaginários de futuro. Essas práticas amplificam vozes silenciadas, promovendo uma redistribuição do sensível que valoriza a diversidade cultural e desafia a lógica panóptica (Bentham, 2008).

A inclusão de artistas negros e periféricos é central à Musicologia do Olhar, que rompe com o etnocentrismo do campo musical brasileiro e reivindica o “direito a olhar”. Parte da premissa de que imagens musicais, como fotografias e capas de álbuns, são formas pensantes que ecoam narrativas silenciadas. Inspirada por Mirzoeff e Campt, a Musicologia do Olhar transcende o privilégio do olhar, usando o corpo como ferramenta epistemológica. A Musicologia do Olhar é o caminho oposto; busca reestabelecer a dignidade humana de pessoas e grupos aviltados que atuam nos diversos campos musicais.

A Musicologia do Olhar diz respeito aos vários aspectos do trabalhar com imagens em contexto musical na perspectiva conceitual que se propõe a refutar as práticas de visualidades e aponta como as autoridades hegemônicas trabalham para controlar e perpetuar as relações de poder e hierarquias sociais. A Musicologia do Olhar aspira descortinar e apontar os processos sistemáticos de epistemicídio, apagamento e exclusão da memória histórica de determinados grupos. Partindo da proposição de Nicholas Mirzoeff, que pontua: “É a reivindicação a uma subjetividade que tem autonomia para organizar as relações do visível e do dizível.

O direito a olhar confronta a polícia que nos diz, ‘chispem, não há nada para ver aqui.’” (MIRZOEFF, 2016, p. 746). Diante das interdições que subtraem o direito a olhar aos grupos subalternizados às suas personalidades históricas no campo musical, a Musicologia do Olhar é a reivindicação das subjetividades e autonomia para que possamos estabelecer relações do visível e do dizível diante do silenciamento para que assim seja possível preservar as memórias que permitam às novas gerações referências para construir futuros.

Como uma mulher negra, lésbica, nordestina e de classe popular, sempre tive o meu direito de olhar para o meu passado histórico e de personalidades negras cerceado. No entanto, quando o poder hegemônico torna publica memórias históricas de grupos subalternizados, os processos ocorrem de forma aviltante. Tudo isso opera na concretude da modulação do nosso desejo e possibilidades de olhar. Um olhar de si é resultante do que aprendemos ao olhar para os nossos, pois a identificação e identidade individual são uma extensão das identidades coletivas. E quando o direito de olhar para as histórias e trajetórias de nosso povo é negado, o nosso olhar para dentro, em alguma medida, é subtraído.

Como disse anteriormente, a mim foi negado o direito de olhar e acessar as memórias das mulheres negras brasileiras que protagonizaram histórias de dor e glória no campo da música de concerto, já que num país racista e misógino, além do apagamento, é muito raro as musicistas negras contar suas histórias de conquistas sem trazer as marcas das violências. Por isso, desde o momento em que decidi pela minha formação musical, um dos meus principais

interesses foi reivindicar o meu direito a olhar; por uma Musicologia do Olhar. Como destaca Mirzoeff: “Você, ou seu grupo, permite que um outro te encontre, e ao fazê-lo, você encontra tanto o outro quanto a si mesmo. Isso significa requisitar o reconhecimento do outro a fim de ter um ponto de partida para reivindicar um direito e determinar o que é certo.” (MIRZOEFF, 2016, p. 746)

Esse tema se construiu no meu horizonte desde a minha graduação em Bacharelado em canto, quando comecei a me dedicar ao estudo/pesquisa da produção de conhecimento no campo musicológico sob a ótica interseccional de raça, gênero e classe, sexualidade, dentre outros. No entanto, o estudo das intersecções entre gênero, raça e classe no Brasil não é amplamente debatido no campo da musicologia brasileira.

Ao longo da minha trajetória de estudos, observei lacunas sobre o debate de gênero e raça e sua ausência enquanto tema central na trajetória intelectual acadêmica de pesquisadoras e pesquisadores negras/os. É essa dimensão conceitual da Musicologia do Olhar. Para tal, trago como fonte o *"Álbum de Docente do Centenário da Escola Nacional de Música”* organizado por Francisco Manoel da Silva e Joanídia Sodré e fotos das fichas de admissão das mulheres associadas ao Centro Musical do Estado do Rio de Janeiro.

A Musicologia do Olhar também é sobre as possibilidades de aquisição de saberes que o texto musical oferece a partir de interações com outros textos artísticos e não artísticos, como por exemplo quando um fotógrafo, artista plástico, cineasta e outros profissionais da área criam poéticas visuais. Temos como exemplos algumas fotografias de músicos e musicistas feitas pelo fotógrafo Walter Firmo, que fazem parte da exposição “Walter Firmo no verbo do silêncio a síntese do grito”, com curadoria de Sergio Burgi e Janaina Damaceno Gomes; a fotografia de um videoclipe; bem como o visual mood de um álbum musical.



Imagem 2. Walter Firmo. Catálago “No verbo do silêncio a síntese do grito”. Sergio Burgi [org.]. 2022.



Imagem 3. Walter Firmo. Catálago "No verbo do silêncio a síntese do grito". Sergio Burgi [org.]. 2022.

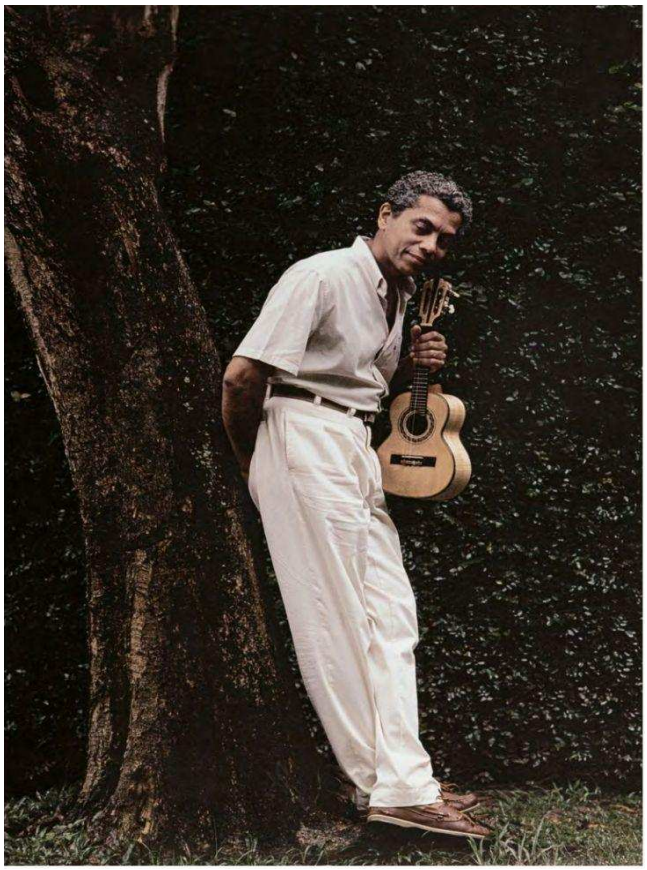


Imagem 4. Walter Firmo. Catálago "No verbo do silêncio a síntese do grito". Sergio Burgi [org.]. 2022.



Imagem 5. Walter Firmo. Catálago "No verbo do silêncio a síntese do grito". Sergio Burgi [org.]. 2022.

Ao fotografar personalidades da música brasileira, Walter se propõe a fazer da sua arte e estética política as imagens de pessoas negras de modo a afirmar a dignidade humana desses artistas que em vários lugares foram e são aviltados. Firmo não está reproduzindo cenários musicais e organologia; ele usa instrumentos e as musicalidades tanto dos artistas quanto dele, já que ele era cantor e teve uma banda musical que tocava nos programas de rádio na sua juventude.

O fotógrafo Walter Firmo está preocupado em construir imaginários para que gerações tenham o direito a olhar e de construir futuros ao visualizar imagens de pessoas negras com dignidade. O fotógrafo enfatiza: "O que eu desejava, então, era a realização de uma imagem reflexiva, sem abdicar da documentação direta [...], por exemplo, o maestro Pixinguinha sentado em sua vienense cadeira de balanço a exaltar os bons fluidos da vida, representando uma saudade ou, de outra forma, que a vida vale a pena e que a felicidade reside nisso." (FIRMO, 2022, p. 27).

Além de Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho), Walter fotografou vários artistas da música como: Dona Ivone Lara (Yvonne Lara da Costa), Paulinho da Viola (Paulo César Batista de Faria), o contrabaixista cubano Trinidad, dentre outros. Essas obras de arte integram o conjunto de mais de 260 imagens da exposição "Walter Firmo no verbo do silêncio a síntese do grito", com curadoria de Sergio Burgi e Janaina Damaceno Gomes. A exposição esteve em cartaz no Instituto Moreira Salles em São Paulo, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, de Brasília e de Belo Horizonte.

> Firmo questiona o ordenamento do mundo sugerido pela visualidade ao propor outros meios de divisão do sensível. Ele assume que tem direito a olhar, ele luta pelo seu direito a olhar. Compartilhar de seu olhar não nos leva a pensar a sua

> produção sob o ponto de vista de uma singularidade ou de uma autenticidade negra, o que facilmente cairia num essencialismo. Ao captar as mais distintas expressões da vida negra, organiza os nossos afetos para outra coisa: para a criação de um arquivo sentimental que se ramifica em "diversos futuros diferentes e, ao fazerem isso, abrem caminho para a possibilidade de múltiplas ancestralidades." (DAMACENO, 2022, p. 23)

Sobre as obras de arte de Walter Firmo, a curadora Janaína Damaceno destaca o papel fundamental que as imagens do fotógrafo têm para o rompimento das práticas de visualidades sobre as imagens de corpos negros, sobretudo no campo da indústria cultural. O afeto, a generosidade e a ética são os princípios fundantes da produção artística de Walter. Ela pondera: "a sua obra pode ser lida também em termos transnacionais, a partir daquilo que Paul Gilroy chama de cosmopolitismo negro [...] a obra de Firmo ajuda a preencher as peças faltantes para um entendimento mais amplo do Atlântico Negro." (DAMACENO, 2022, p. 21).

Em *"Poiesis do corpo-tela"*, na obra *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*[2], Leda Martins pondera que "as imagens podem ser sonoras e cinéticas e essas suas qualidades são contíguas." (MARTINS, 2021, p. 77). Com isso, podemos intuir que o olhar não é a única lente pela qual podemos contemplar uma imagem na sua totalidade. Por isso, ela nos convida, em primeiro lugar, a escutar os mais profundos e silenciosos sons que ecoam das imagens e saltam em nossos sentidos.

Ao vermos-ouvirmos as imagens do Reinado do Rosário no Jatobá que Leda nos presenteia em *"Afrografia da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá"* (2021), entendemos a contingência do ouvir e olhar das imagens. Assim, Leda Martins fundamenta epistemologicamente o conceito de Musicologia do Olhar. Olhar para as imagens do Álbum de fotografia organizado pela Joanídia Sodré, as fotografias de Walter Firmo e vários *visual mood* de artistas negras/os, é uma imersão sinestésica afetada por imagens que ecoam sons que grafitam. Destarte, como essas qualidades das imagens são contíguas e cinéticas, após tal experiência, nós também nos transformamos e não somos mais os mesmos, nossos olhos ficam sonoros e nossos ouvidos, desenhos.

No que tange ao *visual mood* de um álbum musical, trago como exemplo a identidade visual do álbum *Urucum*[3] (2022) da rapper Karol Conka, lançado pela Sony Music Brasil.

---

[2] MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiralar - poéticas do corpo-tela.** 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: o reinado do rosário do jatobá.** São Paulo: Perspectiva, 1997.
[3] Karol Conka. **Urucum.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vLh4mjbMyUg&list=PLPde7u7TncxYYdmTGMChem5GfTSrxyS84



Imagem 6. álbum *Urucum* da rapper Karol Conka, Sony Music Brasil, 2022.



Imagem 7. álbum *Urucum* da rapper Karol Conka, Sony Music Brasil, 2022.

O texto musical e as letras das músicas foram as referências para as composições poéticas das imagens. É considerado também as interpretações, emoções e subjetividades que são determinantes para que a artista alcance um estado de presença ou "clima/vibe" para o processo criativo do fotógrafo e também do cineasta que produz o clipe, pois, o *visual mood* tanto do álbum quanto do clipe é o mesmo. Diante do debate público sobre as imagens de controle que segundo Patricia Hill Collins[4]:

> Como parte de uma ideologia generalizada de dominação, as imagens estereotipadas da condição de mulher negra assumem um significado especial. Dado que a autoridade para definir valores sociais é um importante instrumento de poder, grupos de elite no exercício do poder manipulam ideias sobre a condição da mulher negra. Para tal, exploram símbolos, já existentes, ou criam novos. Hazel Carby sugere que o objetivo dos estereótipos não é "refletir ou representar uma realidade, mas funciona como um disfarce ou mistificação de relações sociais objetivas". Essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana. (COLLINS, 2019, p. 135/136)

Essas imagens eram e ainda são sistematicamente divulgadas nas mídias, nos programas de televisão, no cinema, etc. Como repulsa a essas práticas de visualidades racistas, artistas negras e negros periféricos de várias gerações e países, ao longo da história, se posicionaram por meio de suas artes construíram outras poéticas visuais referenciadas na própria cultura negra. Surgiram vários movimentos, tais como: *Black is beautiful, Black Power, Afrofuturismo, Encrespa, Geração Tombamento, Estética do Turbante*.

Desta maneira, Karol Conka, da *Geração Tombamento e Afrofuturista*, não só elabora uma poética de si, ela diz também como quer ser vista e se autoinscreve neste contexto. Aqui, as imagens não visam reproduzir dimensões e características dos espaços de apresentação musical; ao contrário, elas criam outras possibilidades imagéticas, embora estejam num contexto musical, isso nos permite também fazer um estudo musicológico das imagens sem ser incluído no campo da musicologia iconográfica, tendo em vista que essas poéticas visuais não buscam reproduzir cenários musicais e tampouco estudos de organologia.

Musicalmente falando, a Musicologia do Olhar conversa diretamente com a música programática que, ao contrário da música abstrata ou absoluta, elaborada por referenciais "puramente musicais", a música programática busca ilustrar e narrar poéticas musicais por meio de descrições de imagens e eventos extra musicais, como por exemplo, a literatura, a paisagem, as artes visuais e outras dramaturgias. Essa prática propiciou que compositoras/es

---

[4] COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e apolítica do empoderamento.** Tradução Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

negras/ou pudessem elaborar em suas músicas imagens e memórias do devir negro diásporico. Podemos escutar-olhar os poemas sinfônicos e outras obras programáticas como tais:

Passos no choro, Suspiro, Linda morena, Corta-jaca, Atraente, Água Do Vintém, dentre outras de Francisca Gonzaga; Ópera *Tom Tom: An Epic of Music and the Negro (1932),* de Shirley Graham Du Bois; *"Mississippi Suite", "Dances in the Canebrakes", "Three Spirituals", "Ethiopia's Shadow in America",* de Florence Price; *"Prelude for piano", "Stabat Mater", "Homunculus, C.F., for 10 percussionists",* de Julia Perry; *"Negro Folk Symphony" de William Levi Dawson; "The Ballad of the Brown King", Negro Speaks of Rivers", "Spiritual Suite",* de Margaret Bonds; *"Africa" Symphonic Poem", "The Symphony No.1 Afro-American", "Symphony No.2 in G minor Song of a New Race", "Symphony No.3 "Sunday Symphony"* de William Grant Still.

Com este conceito, sigo também os rastros da historiadora da arte. A afro-francesa, pesquisadora e professora Anne Lafont em sua obra *"Uma africana no Louvre*[5]*",* onde destaca: "Para finalizar essa tentativa de deslocar o quadro da intenção da artista para a vida da modelo, do Salão de Arte parisiense para a vida nas plantações e do corpo negro objeto para o corpo negro sujeito, eu gostaria de colocar as periferias provinciais e coloniais no centro da cronologia da história da arte." (LAFONT, 2021, p. 50).

Isto é, com a Musicologia do Olhar, me desloco da intenção da Musicologia tradicional e foco nas personalidades enquanto sujeitos, sublinhando os processos de sujeição impostos pelas estruturas dominantes. Como exemplo: deslocar o quadro da intenção dos compositores de óperas ditas "negras" para a vida das personagens e da/o musicóloga/o negra que sistematiza o estudo.

A história é descentralizada da narrativa heróica da visualidade; as periferias e corpos repugnados pela eugenia e o fascismo são centrais para a produção de narrativas anti-heróicas e transviadas. A Musicologia do Olhar é fundamental para a reparação e promoção da justiça histórica das personalidades negras, mulheres, e de outros grupos subjugados, pois o campo musical é etnocêntrico e consequentemente epistemicida e fúnebre, estão sempre enterrando memórias de pessoas condenadas pelo racismo e misoginia patriarcal capitalista e cis-heteronormativo.

Enquanto a Musicologia tradicional, a Iconográfica e a Iconografia Musical são conservadoras e condescendentes com as estruturas de opressões históricas, por outro lado, a

[5] LAFONT, Anne. **Uma africana no Louvre.** Tradução Ligia Fonseca Ferreira. 1 ed. Rio de Janeiro. Bazar do Tempo. 2022.

Musicologia do Olhar é disruptiva e transgressora. Não só refuta as práticas de visualidades e violências sistêmicas, mas sobretudo propicia novas poiesis nos estudos musicais que sejam capazes de romper com os apagamentos e o epistemicídio e promover um locus de enunciação (lugar de fala) não só das personalidades e personagens artísticas, mas principalmente da/o musicóloga/o para que possa usufruir da plenitude subjetiva, intelectual e humana no processo de desenvolvimento de seus estudos e pesquisas.

Confesso que meus olhos já estão quase cegos por causa dessa brancura fatídica e assimétrica do campo musical que turva os meus olhos. A Musicologia do Olhar é a forma pela qual reivindico o meu direito de olhar para o campo musical brasileiro sem o reflexo das violências da coloneidade, da misoginia e do fascismo da supremacia branca. Deixem-me ver e ouvir os corpos e as cores que possam restabelecer a lucidez dos meus olhos. As cores e os sons que são os antídotos contra a *redução auditiva*[6], a surdez e cegueira que segue em curso.

[6] Sobre a redução auditiva a que me refiro, é uma provocação à teoria de Adorno. A redução auditiva é sobretudo o epistemicídio e todos os tipos de pagamentos das músicas e memórias musicais de grupos e personalidades não brancas que são execrada dentro da academia musical que ainda é etnocêntrica, racistas, sexista, etarista, patriarcal, capacitista, lgbtqiapn+fóbica. Adorno pressupõe que ao deixar de ouvir a música ocidental de concerto, teremos a nossa escuta reduzida, ele ignora que no mundo, há outros sistemas musicais mais complexos que a estrutura musical europeia. Essa perspectiva de Adorno além de etnocêntrica, expressa uma mentalidade colonial. O epistemicídio musical opera de tal forma, cujo resultado não é somente a redução auditiva, mas sobretudo, a interdição de escutas de sistemas musicais de outros povos.

1. JOANÍDIA SODRÉ

“Cenas Brasileiras da Sena Brasil”



Imagem 8: Joanídia Sodré. Federação pelo Progresso Feminino - Fundo. Arquivo Nacional

Tabela 2

CRONOLOGIA DAS CONJUNTURAS POLÍTICAS ABORDADAS NA PESQUISA	
Trajetória de Joanídia Sodré (1903 - 1975)	
Conjunturas Governamentais	**Períodos**
Primeira República	1889 - 1930
Governo Provisório	1930 - 1945
Estado Novo	1937 - 1945
Quarta República	1945 - 1964
Ditadura Militar	1964 - 1985

> A lei é singela: *é declarada extinta desde a data desta lei a escravidão no Brasil.* Era apenas um pequeno texto legal, mas suas palavras e alcance constituíam sangue, dor, sofrimento e luta. O texto era a soma de tantos herois e mártires que, pela vida e pela palavra, abraçaram a causa da liberdade. Nabuco afirmava que era só o começo de uma grande caminhada. É um clarão de liberdade, mas apenas uma porta de entrada numa imensa obra de resgate de mulheres e homens, crianças e velhos, que haviam sido escravos ou eram descendentes de escravos. Uma obra que não realizamos, que nunca realizaremos em sua plenitude – pois ficará para sempre **a mancha indelével** do sofrimento –, mas que precisamos nos esforçar, a cada dia, todos os dias, sempre, para realizar. Tudo que for feito para discriminar favoravelmente o negro será sempre incomensuravelmente menos do que o que foi feito para discriminá-lo negativamente, e menos também do que é a discriminação que ainda sofre. (Presidente do Senado Federal José Sarney)

A apresentação da 2ª edição da obra *"1823 - 1888 A abolição no Parlamento 65 anos de Luta"* (2020) publicada em 2012 pelo Senado Federal, tem como signatário o então Presidente do Senado, o Senador e Ex-Presidente da República José Sarney. Ele usa o termo *"a mancha indelével"*, pronunciado primeiramente por José Bonifácio ao se referir à cor das pessoas negras em seu texto de representação da sua proposta de extinção do tráfico negreiro à Assembleia Constituinte de 1823.

Segundo o estudioso Edson Lopes Cardoso em *"A mancha indelével da cor uma aproximação às questões raciais no Brasil: Sobre a Constituição de 1823"* (2023), com esse termo, Bonifácio definiu o estigma sobre a população negra e tal estigma é naturalizado pela mesma constituição que, embora considerasse as pessoas negras libertas como cidadãos brasileiros, negava a essas pessoas, no Artigo 94, o direito político, no qual as proibia de

votar. Para Cardoso, na nossa primeira Constituição já estava instaurada a hierarquização da cidadania pela cor da pele.

Joanídia Sodré viveu numa época na qual o Brasil se consolidava enquanto nação e, para tal, forjou e consolidou políticas públicas racistas a partir de pseudos estudos científicos eugenistas europeus, cujos objetivos eram afirmar aos colonizadores intervenções que visavam o suposto melhoramento racial e civilizatório do Brasil. O séc. XX foi um cenário de intensas e diversas conjunturas políticas que impactaram diretamente nas instituições de formação e práticas musicais que ainda estão latentes até hoje.

A primeira fase da trajetória de Joanídia Sodré no campo musical, ou seja, a sua formação discente, consolidou-se num período histórico da Primeira República (1889-1930), quando foi fundada a Universidade do Rio de Janeiro em 7 de setembro de 1920, por meio do Decreto n.º 14.343, e o Instituto Nacional de Música (1890-1937) foi anexado à Universidade como a Faculdade de Ensino Superior de Música. Nos primeiros trinta anos da República Brasileira e ainda na adolescência, Joanídia graduou-se no Instituto Nacional de Música (1890-1937).

Joanídia Sodré nasceu no ano de 1903 e faleceu em 1975. Ela viveu um longo período de 75 anos. A compositora não foi só um testemunho, mas sim, uma agente que não só foi atravessada por todas essas transformações e as questões raciais, ela também negociou com todas essas estruturas para consolidar seus projetos políticos e de vida. Sodré era uma mulher que estava atenta e ativa com alguns movimentos sociais e políticos de seu tempo. Desde criança, orientada pela família, ela participava de eventos nos quais podemos perceber o alinhamento aos movimentos libertários tanto pela emancipação negra quanto das mulheres.

Joanídia fez recital em eventos comemorativos de abolicionistas. Além de compor o hino feminista e fazer um concerto em homenagem ao movimento, ela também integrou a gestão da *Federação Brasileira pelo Progresso Feminino* (1924-1986). A Federação tem como suas instituições fundantes a *Federação Brasileira das Ligas pelo Progresso Feminino* (1922-1924) e a *Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher* (1919-1922). Joanídia era amiga pessoal de Bertha Maria Júlia Lutz (1894-1976), que presidiu a Federação desde a sua fundação. A maestra era uma mulher politicamente bem articulada e agiu com diplomacia para transitar por tantos espaços distintos e opostos.

Em 1925 Joanídia Sodré foi admitida como docente do Instituto Nacional de Música até o Governo Provisório (1930-1937), pois o Instituto, devido às reformas da conjuntura política do Estado Novo (1937-1945), foi transformado e passou a ser chamado de Escola Nacional de Música (1937-1965) e foi anexado à Universidade do Brasil. O Presidente

Getúlio Vargas sancionou a Lei n.º 452 que reorganizou e transformou a Universidade do Rio de Janeiro em Universidade do Brasil (1937-1965), em 5 de julho de 1937.

Durante a Ditadura Militar (1964-1985), Joanídia assumiu o cargo de primeira reitora interina da Universidade do Brasil. Em 20 de agosto de 1965, foi sancionada a Lei n.º 4.759[7], que qualificou as universidades e escolas técnicas federais da União em instituições de ensino superior federais denominadas com o nome de seus Estados. A partir desse momento, a Universidade do Brasil passou a ser a Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ[8] (1965), e a Escola Nacional de Música foi transformada na Escola de Música da UFRJ (1965). Sodré foi, por 21 anos, diretora da Escola de Música.

[7] LEI Nº 4.759, DE 20 DE AGOSTO DE 1965 Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4759-20-agosto-1965-368906-publicacaooriginal-1-pl.html

[8] Uma breve história da UFRJ https://ufrj.br/acesso-a-informacao/institucional/historia/

1.1. Árvore Genealógica dos Avós Maternos de Joanídia Sodré

O imaginário, entendido como um conjunto de representações, símbolos, narrativas e imagens que moldam a percepção coletiva e individual de uma sociedade, é um campo dinâmico e contestado. Ele não é apenas um reflexo passivo da realidade, mas um espaço ativo de disputa onde diferentes grupos sociais, políticos e culturais competem para impor suas visões de mundo.

Cornelius Castoriadis, em sua obra A *Instituição Imaginária da Sociedade*, argumenta que o imaginário é a base da construção social, pois é através dele que as sociedades criam significados e instituições. Ele afirma: “O imaginário social é a criação de significações e de instituições que não têm uma determinação natural ou racional, mas que são postas em ser pela atividade criadora da sociedade." (CASTORIADIS, 1982, p. 127). Essa perspectiva destaca que o imaginário não é neutro; ele é moldado por dinâmicas de poder que definem quais significações prevalecem. Por exemplo, narrativas dominantes sobre progresso, nação ou identidade são frequentemente impostas por elites políticas e econômicas para legitimar sua autoridade.

Gilbert Durand, em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, complementa essa visão ao explorar como os arquétipos e símbolos do imaginário são organizados em estruturas que orientam o comportamento humano. Ele observa: "O imaginário é o reservatório de imagens que, ao mesmo tempo, estruturam o psiquismo humano e são estruturadas pelas condições históricas e sociais" (DURAND, 2001, p. 45). Assim, o imaginário é um espaço de disputa porque diferentes grupos tentam controlar essas imagens para influenciar as estruturas sociais.

Stuart Hall em seus estudos sobre cultura e identidade, enfatiza o papel do imaginário na construção de hegemonia. Ele argumenta que o poder cultural reside na capacidade de definir o que é "comum" ou "normal" em uma sociedade. Hall escreve: "A hegemonia não é a imposição de uma ideologia, mas a capacidade de enquadrar o imaginário coletivo, de modo que certas formas de pensar e agir pareçam naturais" (HALL, 1996, p. 23).

Na política, isso se manifesta na propaganda, nos discursos e nas narrativas midiáticas. Por exemplo, durante regimes autoritários, o controle do imaginário é exercido por meio da censura e da disseminação de símbolos nacionais que reforçam a obediência. Já em democracias, a disputa ocorre nas redes sociais, na publicidade e nos debates públicos, onde diferentes atores competem para moldar a opinião pública.

Um caso emblemático é a construção do imaginário em torno da "nação" em contextos pós-coloniais. Frantz Fanon, em *Os Condenados da Terra* (1961), descreve como o

imaginário colonial impõe uma visão de inferioridade aos povos colonizados, mas também como esses povos rearticulam o imaginário para construir narrativas de resistência: "A descolonização é a criação de novos homens, mas também de um novo imaginário, onde o colonizado se reconhece como sujeito de sua própria história." (FANON, 1961, p. 88).

Na contemporaneidade, a internet e as redes sociais intensificaram a disputa pelo imaginário. Plataformas como X tornam-se arenas onde narrativas concorrentes, sejam elas políticas, culturais ou comerciais, buscam capturar a atenção e a adesão dos usuários. Como aponta Pierre Lévy, o ciberespaço é um "espaço de inteligência coletiva", mas também de manipulação: "As tecnologias digitais amplificam o imaginário, mas também o fragmentam, criando bolhas onde diferentes grupos constroem suas próprias verdades" (LÉVY, 1995, p. 112). Essa fragmentação, no entanto, não elimina a disputa; ao contrário, ela a intensifica, pois cada grupo busca expandir sua influência para além de suas fronteiras digitais.

O imaginário é um espaço poderoso de disputa porque é o terreno onde se constroem os significados que orientam a ação humana e as estruturas sociais. Como demonstrado por Castoriadis, Durand, Hall e Fanon, ele é simultaneamente um produto da história e um instrumento de poder. Na era digital, essa disputa se torna ainda mais complexa, com a proliferação de narrativas em um ambiente hiperconectado. Compreender o imaginário como um campo de batalha é essencial para analisar as dinâmicas de poder e resistência em qualquer sociedade.

Da mesma maneira que a cultura visual figura um campo de disputa e nos faz reivindicar o nosso *"Direito de Olhar"*, o imaginário também é, e por isso, entro na disputa também, pelo qual reivindico o meu *"Direito de Imaginar"*. A Musicologia do Olhar é também sobre afirmar a nossa legitimidade de imaginar. A interseção entre música, visualidade, imaginário constitui um campo fértil para a musicologia contemporânea, especialmente ao considerarmos a Musicologia do Olhar, que investiga como a experiência musical é mediada por dimensões visuais e simbólicas.

Como observa Nicholas Cook (2001), "a música não existe no vácuo; ela é constantemente reconfigurada por sua interação com outras mídias, como a imagem, o gesto e o espaço" (COOK, 2001, p. 3). Essa perspectiva ressalta que a performance, a notação musical e até mesmo a materialidade dos instrumentos e principalmente os sujeitos que produzem o cenário musical e cultural são elementos que moldam nosso "olhar" sobre a música, transformando-a em um artefato cultural multifacetado.

A imaginação, por sua vez, emerge como eixo central na construção de significados musicais. Gaston Bachelard (2008), em sua obra A *Poética do Espaço*, defende que "a

imaginação não é apenas a faculdade de formar imagens, mas a de transformar as realidades presentes" (BACHELARD, 2008, p. 15). Nos estudos musicais, essa ideia se traduz na capacidade dos estudiosos, musicólogos, compositores, intérpretes e ouvintes de transcender o som puro, criando narrativas, memórias e paisagens interiores e disputas. José Miguel Wisnik (2017) ao refletir sobre a música brasileira, afirma que "o imaginário musical é um território onde o ouvido se faz olho, projetando visões sonoras que dialogam com a cultura" (WISNIK, 2017, p. 47).

A Musicologia do Olhar convida-nos a enxergar a música como um fenômeno intermidiático, a imaginação liberta seus sentidos ocultos, e o direito de imaginar assegura que essa prática permaneça viva e inclusiva. Como propõe Edward Said (1993), "a música é, antes de tudo, um ato de resistência contra o silêncio imposto" (SAID, 1993, p. 102), lembrando-nos de que seu estudo deve ser tão plural quanto as vozes que a compõem.

A Musicologia do Olhar tem a imaginação como um de seus pilares, logo, assim como o olhar, o imaginar também é um direito. Constitui uma prática emancipatória que desafia as estruturas de opressão no campo musical e além. Ao escutar as imagens e ao reivindicar a autonomia do olhar, sujeitos subalternizados reescrevem suas histórias, resgatam memórias e constroem futuros possíveis. Essa abordagem não apenas repara injustiças históricas, mas também propõe uma nova forma de habitar o mundo.

Diante das imagens manipuladas e esbranquiçadas, da breve reflexão exposta sobre imaginário como disputa, e considerando a estrutura racial histórica do Brasil que se intensificou com as políticas eugenistas implementadas no início do século XX, reivindico o meu Direito de Olhar e Imaginar Joanídia Sodré como uma mulher de ascendência negra de pele clara, que diante das classificações raciais atuais do IBGE, pode ser lida como uma pessoa parda.

É de amplo conhecimento os processos de branqueamento de personalidades negras mestiças de pele clara. No campo musical brasileiro temos como exemplo, o próprio Mário de Andrade. Sua identidade racial foi frequentemente apagada ou minimizada em narrativas oficiais diante do pacto do silêncio negociado por ele mesmo. No Brasil, a miscigenação era celebrada como um ideal, mas a negritude ou a ancestralidade indígena eram frequentemente subordinadas à branquitude em termos de prestígio social.

Seguindo os passos de Mário de Andrade, Joanídia Sodré teve a sua identidade enquadrada como uma intelectual "universal" ou "cosmopolita". Essa "neutralização" racial é vista como parte de um processo de branqueamento, onde figuras públicas de ascendência africana eram assimiladas a uma identidade nacional mais homogênea e europeizada. Ao

confrontar a "sobrevivência do arquivo da escravidão no presente" (HARTMAN, 2021, p. 6), a autora questiona as narrativas lineares de progresso e convida a reconhecer a continuidade entre passado e presente nas estruturas de opressão.

Para Hartman, o arquivo racial não é apenas um repositório de atrocidades, mas um campo de batalha onde é possível ressignificar fragmentos e insurgir-se contra a ordem da narrativa dominante. Como ela afirma, "a tarefa é habitar as brechas do arquivo, ouvindo o que nunca foi registrado" (HARTMAN, 2021, p. 15). Essa abordagem desafia a historiografia convencional e abre espaço para epistemologias radicalmente contra-hegemônicas. Para tal, a autora sistematizou o conceito de fabulação crítica. Ela destaca:

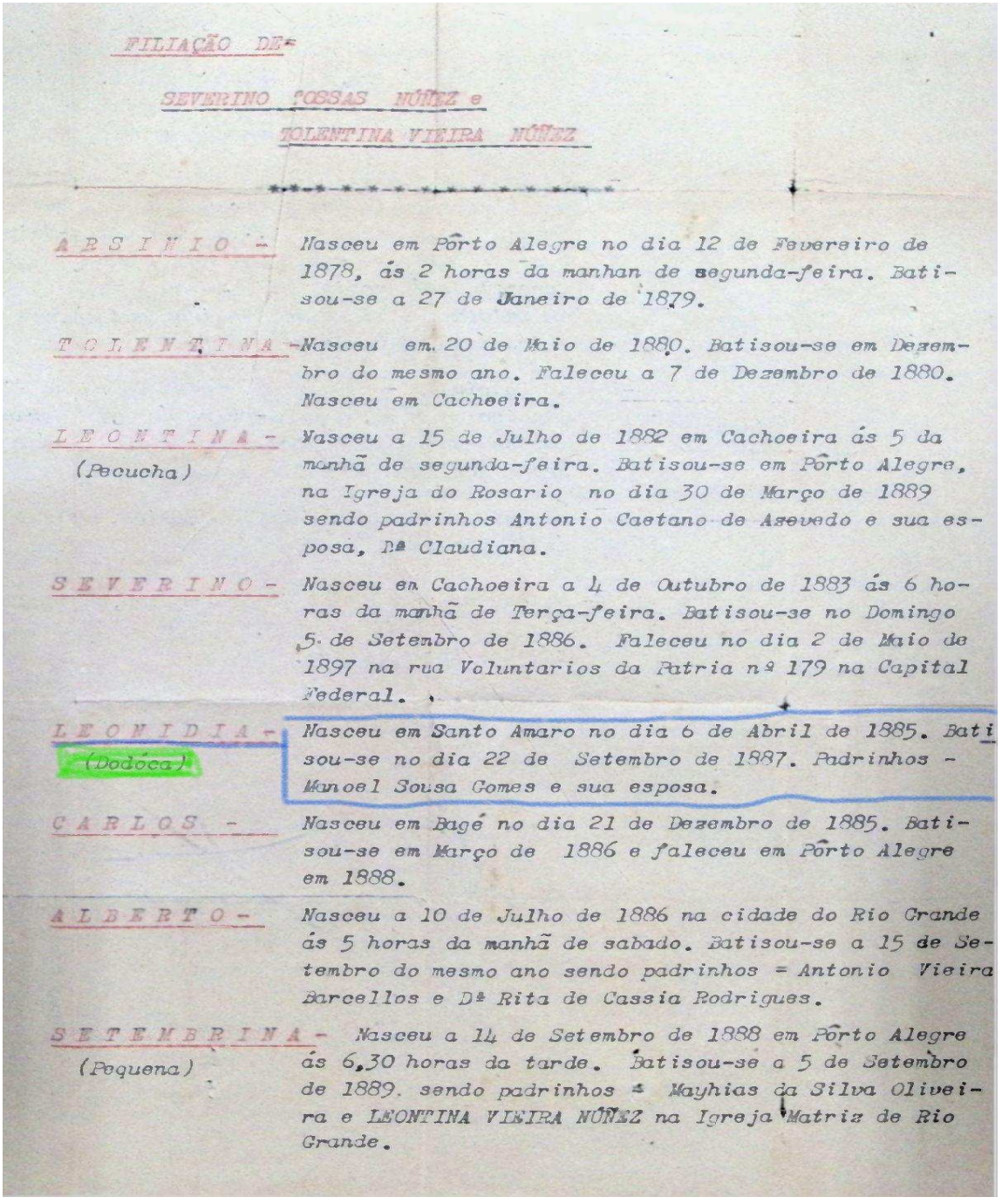
> O método que guia essa prática de escrita é melhor descrito como **fabulação crítica**. “Fábula” denota os elementos básicos da história, os blocos de construção da narrativa. Uma fábula, de acordo com Mieke Bal, é “uma série de eventos relacionados lógica e cronologicamente que são causados e experimentados por atores. Um evento é uma transição de um estado a outro. Atores são agentes que realizam ações. (Não são necessariamente humanos.) Agir é causar ou experimentar um evento. (HARTMAN, 2020, p. 28/29).

A fabulação crítica de Hartman surge da insatisfação da pensadora com o arquivo tradicional. Ela argumenta que os registros históricos da escravidão foram criados pelos opressores, e não pelos oprimidos. O resultado é um arquivo que reduz pessoas a meras estatísticas, propriedades ou figuras passivas, apagando suas subjetividades, desejos, lutas e vidas internas. O arquivo, nesse sentido, não apenas documenta a violência, mas a repete, silenciando as vozes que mais importam.

Hartman se apropria de fragmentos, notas de rodapé e pequenos indícios para "fabular" a vida de indivíduos, como a história de Vênus, uma mulher escravizada que aparece em poucas linhas de um documento judicial. Nesse processo, ela recria não apenas o que foi, mas o que "poderia ter sido", explorando a complexidade e a humanidade das vidas perdidas. Ela nos convida a ler o arquivo "contra a seu próprio grão", buscando nos vestígios da violência as sementes da resistência e da esperança.

A fabulação crítica não se limita a um método acadêmico; é uma prática ética e política. Ao dar visibilidade a vidas que foram negadas, Hartman não busca "redimir" os mortos, mas confrontar o "pós-vida da escravidão", ou seja, como as estruturas de dominação racial e de apagamento histórico continuam a moldar o presente. Sua obra nos força a reconhecer que a história da escravidão não é um passado distante, mas uma presença ativa em nossa sociedade.

Com isso, a fabulação crítica nos desafia a repensar a própria ideia de "verdade" histórica, mostrando que a objetividade do arquivo é uma ilusão e que a história, para ser mais completa e humana, precisa ser confrontada com a imaginação e a empatia. É um convite para uma escrita que, ao mesmo tempo, revela os limites do conhecimento e se arrisca a imaginar um mundo que não seja apenas uma repetição da violência. Sendo assim, parto dessa perspectiva para fabular a ascendência negra da compositora e maestra Joanídia Sodré.



FILIAÇÃO DE=

SEVERINO FOSSAS NÚÑEZ e

TOLENTINA VIEIRA NÚÑEZ

ARSINIO - Nasceu em Pôrto Alegre no dia 12 de Fevereiro de 1878, ás 2 horas da manhan de segunda-feira. Batisou-se a 27 de Janeiro de 1879.

TOLENTINA - Nasceu em 20 de Maio de 1880. Batisou-se em Dezembro do mesmo ano. Faleceu a 7 de Dezembro de 1880. Nasceu em Cachoeira.

LEONTINA - (Pecucha) Nasceu a 15 de Julho de 1882 em Cachoeira ás 5 da manhã de segunda-feira. Batisou-se em Pôrto Alegre, na Igreja do Rosario no dia 30 de Março de 1889 sendo padrinhos Antonio Caetano de Azevedo e sua esposa, Dª Claudiana.

SEVERINO - Nasceu em Cachoeira a 4 de Outubro de 1883 ás 6 horas da manhã de Terça-feira. Batisou-se no Domingo 5 de Setembro de 1886. Faleceu no dia 2 de Maio de 1897 na rua Voluntarios da Patria nº 179 na Capital Federal.

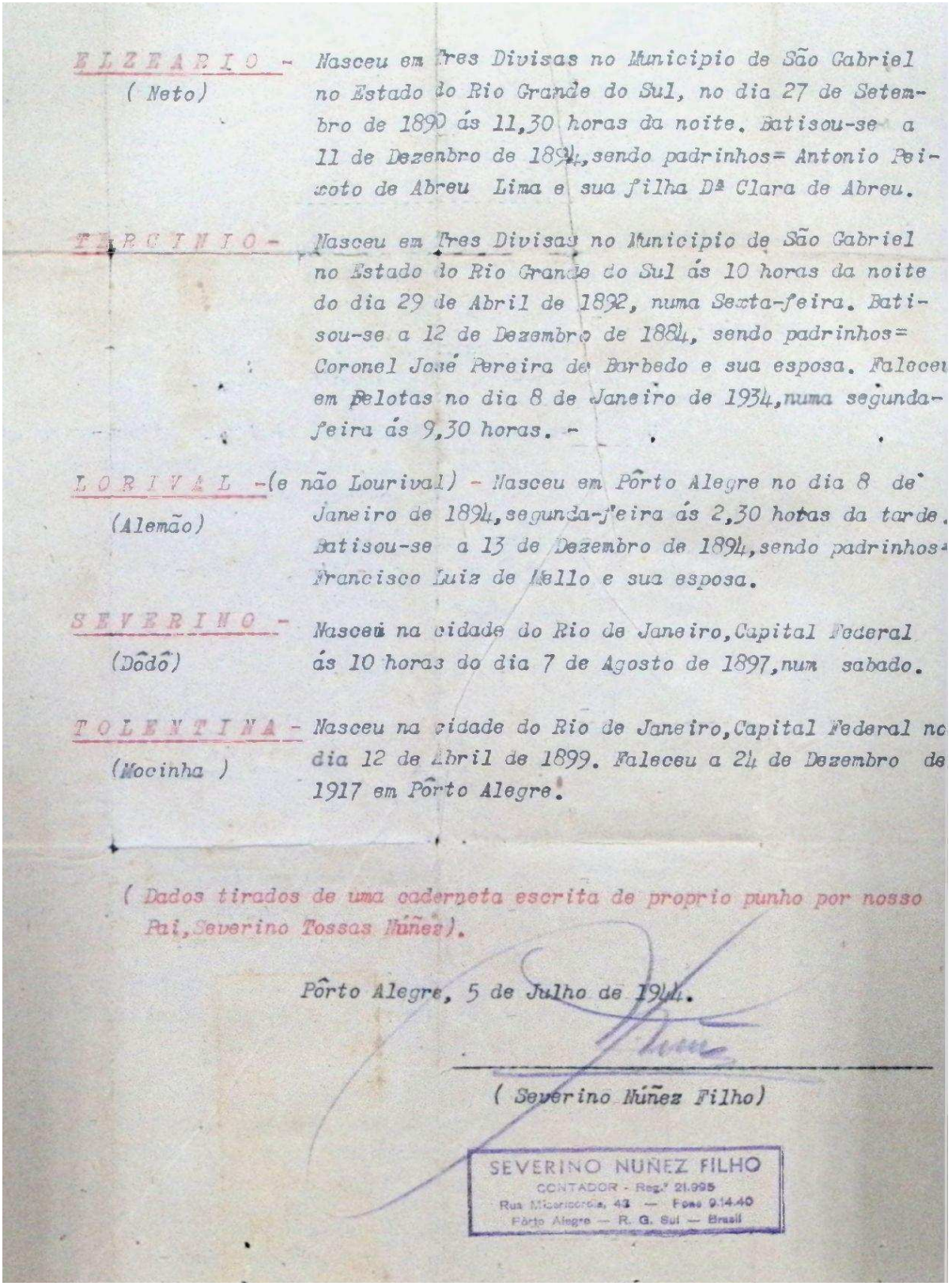
LEONIDIA - (Dodóca) Nasceu em Santo Amaro no dia 6 de Abril de 1885. Batisou-se no dia 22 de Setembro de 1887. Padrinhos - Manoel Sousa Gomes e sua esposa.

CARLOS - Nasceu em Bagé no dia 21 de Dezembro de 1885. Batisou-se em Março de 1886 e faleceu em Pôrto Alegre em 1888.

ALBERTO - Nasceu a 10 de Julho de 1886 na cidade do Rio Grande ás 5 horas da manhã de sabado. Batisou-se a 15 de Setembro do mesmo ano sendo padrinhos = Antonio Vieira Barcellos e Dª Rita de Cassia Rodrigues.

SETEMBRINA - (Pequena) Nasceu a 14 de Setembro de 1888 em Pôrto Alegre ás 6,30 horas da tarde. Batisou-se a 5 de Setembro de 1889. sendo padrinhos = Mayhias da Silva Oliveira e LEONTINA VIEIRA NÚÑEZ na Igreja Matriz de Rio Grande.

Imagem 9: Documento do Arquivo pessoal de Joanídia Sodré - Biblioteca Alberto Nepomuceno



ELZEARIO - (Neto) Nasceu em Tres Divisas no Municipio de São Gabriel no Estado do Rio Grande do Sul, no dia 27 de Setembro de 1890 ás 11,30 horas da noite. Batisou-se a 11 de Dezembro de 1894, sendo padrinhos= Antonio Peixoto de Abreu Lima e sua filha Dª Clara de Abreu.

TARCINIO - Nasceu em Tres Divisas no Municipio de São Gabriel no Estado do Rio Grande do Sul ás 10 horas da noite do dia 29 de Abril de 1892, numa Sexta-feira. Batisou-se a 12 de Dezembro de 1884, sendo padrinhos= Coronel José Pereira de Barbedo e sua esposa. Faleceu em Pelotas no dia 8 de Janeiro de 1934, numa segunda-feira ás 9,30 horas. -

LORIVAL - (e não Lourival) - Nasceu em Pôrto Alegre no dia 8 de Janeiro de 1894, segunda-feira ás 2,30 horas da tarde. (Alemão) Batisou-se a 13 de Dezembro de 1894, sendo padrinhos= Francisco Luiz de Mello e sua esposa.

SEVERINO - Nasceu na cidade do Rio de Janeiro, Capital Federal (Dôdô) ás 10 horas do dia 7 de Agosto de 1897, num sabado.

TOLENTINA - Nasceu na cidade do Rio de Janeiro, Capital Federal no (Mocinha) dia 12 de Abril de 1899. Faleceu a 24 de Dezembro de 1917 em Pôrto Alegre.

(Dados tirados de uma caderneta escrita de proprio punho por nosso Pai, Severino Tossas Núñez).

Pôrto Alegre, 5 de Julho de 1944.

(Severino Núñez Filho)

SEVERINO NUÑEZ FILHO
CONTADOR - Reg.º 21.995
Rua Misericordia, 43 — Fone 9.14.40
Pôrto Alegre — R. G. Sul — Brasil

Imagem 10: Documento do Arquivo Pessoal de Joanídia Sodré - Biblioteca Alberto Nepomuceno

Em busca por uma imagem da mãe de Joanídia no acervo pessoal da compositora, sob posse da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, não encontrei nenhuma foto ou qualquer outra imagem de dona Leonídia Nunes. Em vez disso, encontrei a árvore genealógica dos pais dos avós maternos de Joanídia. Nesta aventura me questiono sempre: por quais razões, ao invés de deixar uma imagem, Joanídia preferiu deixar uma árvore genealógica da relação de parentesco de primeiro grau de sua mãe registrada em cartório, elaborada por seu tio Severino Nunez Filho?

O documento se refere à filiação do casal Severino Nunes y Tossas e Tolentina Vieira Nunez. Dados do Processo de Habilitação Matrimonial do casal e da Certidão de Batismo de Leonídia, enviados pelo Arquivo Histórico da Cúria Metropolitana de Porto Alegre, afirmam que seu Severino era filho do casal de espanhóis José Nunes e Nidal e Antonia Tossas. Já, dona Leonídia era filha de Maria José da Costa Vieira e seu Carlos Antonio Vieira natural do município de Jaguarão situado no extremo sul do Rio Grande do Sul, e na fronteira do Uruguai.

No capítulo *"Jaguarão: uma cidade negra"* do livro *"Territórios negros em Jaguarão"* (2022), Caiuá Cardoso Al-Alam:

> "O tráfico transatlântico de africanos/as escravizados/as, tinha íntima relação com o porto de Jaguarão. Se realizava na região a chamada *"terceira perna"* do tráfico, escoando para esta localidade africanos e africanas recém-chegados nos portos de Rio de Janeiro e também Salvador, que vinham ser comercializados. O tráfico transatlântico para a região de Jaguarão era miúdo, feito junto com outros produtos, sem grandes especialistas no processo, mas intenso. (AL-ALAM, 2022, p. 9)

Esses dados apresentados por Al-Alam confluem com o estudo realizado por Keila Grinberg no tópico: *"Portos de Chegada, locais de quarentena e venda"*, publicado no *"Inventário dos Lugares de Memória do Tráfico Atlântico de Escravos e da História dos Africanos Escravizados no Brasil"* (2013), organizado pelo Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense em parceria com o projeto da Unesco *"Rota do Escravo: Resistência, Herança e Liberdade"*. No qual Grinberg:

> Local: Porto de Jaguarão – Jaguarão – RS
> Entraram pela antiga cidade portuária, situada no Rio Jaguarão, entre o Uruguai e o Brasil, inúmeros escravos, ao longo do século XIX, vindos de diversas regiões da África e do Brasil, para o trabalho nas charqueadas. Na antiga Praça do Comércio, hoje o Mercado Público da cidade, realizava-se o comércio de compra e venda de escravos. Jaguarão também era caminho para os escravos traçarem rotas de fuga e caminhos para a liberdade, ao longo do século XIX, no vizinho Uruguai. (GRINBERG, 2013, p. 18)

Como um lugar estratégico tanto para os colonizadores quanto para os escravizados que usavam o rio Jaguarão como rota de fuga para o Uruguai, intuímos que essa região ora podia ser a porta do céu, ora entrada para o inferno, dependendo dos resultados dos empreendimentos de ambos os lados. Embora a população da cidade não se estruture exclusivamente em grandes fazendas, Caiuá Cardoso Al-Alam enfatiza que a mão de obra escravizada foi o modus social da cidade e foi um dos principais portos de entrada do contrabando e venda do tráfico negreiro na região sul do Brasil. “Com a expansão da produção agrícola e criação de gado vacum, o número de pessoas escravizadas na localidade foi aumentando. [...] Jaguarão foi espaço intenso da produção saladeiril, com a constituição de charqueadas, que abasteciam o mercado local e regional”. (AL-ALAM, 2022, p. 9).

> No primeiro censo da Câmara Municipal, em 1833, chamado de Mapa Geral, haviam 5.457 habitantes, sendo 2.601 tidos como negros, e destas pessoas 70 eram livres. Em 1859, o índice de escravizados/as na cidade, que era de 5.059, só ficava inferior na província ao de Porto Alegre. Em números percentuais, relacionado ao número de pessoas ao todo da população, Jaguarão ficava com 28% de pessoas escravizadas, sendo o maior número na província, inclusive em relação a Pelotas, o principal pólo charqueador. No primeiro censo nacional em 1872, registrou-se 3.248 escravizados/as, mas os dados mais confiáveis foram gerados um ano depois, com a obrigatoriedade da matrícula de escravizados com a lei do Ventre Livre, senhores realizaram declaração de forma mais contundente, registrando em 1873 o número de 4.592 pessoas escravizadas. Um número considerável de pessoas que viviam na condição da escravidão. (AL-ALAM, 2022, p. 9)

Diante das referências acima, Jaguarão figurava como um pólo central na economia escravocrata do Sul brasileiro, sendo que somente o município possuía 28% do total da mão de obra escrava do Rio Grande do Sul. A diversidade do trabalho escravizado também aponta a necessidade de, em alguns contextos, desconstruirmos a ideia dominante da *Plantation* para assim não naturalizarmos pseudos verdades disseminadas pela supremacia branca, sobretudo quando se trata da escravidão na região Sul do país. Sobre esse assunto, o autor pondera:

> Importante considerar que a experiência da comunidade negra em Jaguarão e nas Américas não se deu apenas na escravidão. Muitos homens e mulheres já haviam conquistado suas cartas de alforrias e experienciavam suas vidas em liberdade, o que denota experiências negras mais complexas do que as que veiculam apenas aos grilhões. A marcada presença africana na cidade, legou a cidade uma numerosa população negra, que depois ficou responsável por criar diferentes instituições, como clubes, sociedades, um forte associativismo, que marcaram as lutas contra o racismo e por cidadania do povo negro em Jaguarão. Ainda, realizou íntima relação com comunidades negras do outro lado da fronteira, do Uruguai, articulando práticas de ajuda mútua, de acolhimento para fugas da escravidão, de trocas e parcerias entre associações negras interfronteiras e compartilhando relações

> familiares. Uma experiência histórica riquíssima, complexa e atlântica. (AL-ALAM, 2022, p. 9)

Esses dados históricos e esse intenso êxodo fronteiriço entre o Rio Grande do Sul e o Uruguai propiciaram que a cidade de Jaguarão estabelecesse laços comerciais importantes não somente com o Uruguai, mas com países que usavam o rio como um recurso estratégico para suas atividades econômicas e políticas, isso, até a atualidade com o Mercosul. Segundo o artigo *"História - Jaguarão (RS)"*, do site do IPHAN que concedeu o título de Patrimônio Histórico ao município, a cidade foi um território de disputa entre Portugal e Espanha, ou seja, é um território multirracial, pois antes dos europeus e os africanos, lá habitavam as mais diversas etnias indígenas. O texto sublinha:

> Em 1802, devido às questões militares entre Portugal e Espanha, estabeleceram-se, na região, as forças do coronel Marques de Sousa, comandante das tropas portuguesas. Com o término do conflito, a coluna Marques de Sousa retirou-se e, no local, permaneceu apenas uma pequena guarda de 200 homens. A partir do acampamento dessa guarda, se desenvolveu o povoado situado entre o arroio Lagões, o Quartel Mestre e o rio Jaguarão. Em 1812, a povoação foi elevada à freguesia, com o nome de Divino Espírito Santo do Cerrito, e à Vila de Jaguarão, em 1832, e à cidade, em 1855. (IPHAN, s/d)

Jaguarão tem um histórico parecido com os demais municípios e Estados cujas fundações estiveram sob disputa de Portugal e outras nações, como a França, Holanda, etc. A nota sublinha ainda que esse povoado se organizou de forma a transitar entre as duas nações. "A população sempre transitou entre os dois lados, atravessando o rio Jaguarão em suas idas e vindas cotidianas. A povoação se formou e desenvolveu voltada para o Uruguai, apesar de separada pelo rio". (IPHAN[9], s/d).

Voltando à árvore genealógica, estão registrados alguns dados pessoais de Dona Leonídia (Dodoca), mãe de Joanídia e de seus tios maternos. Dodoca nasceu na cidade de Santo Amaro do Sul, atual município de General Câmara - RS, no dia 6 de abril de 1885 e teve o senhor Manoel Souza Gomes e sua esposa como padrinho e madrinha. Seu batizado aconteceu no dia 22 de setembro de 1887, quando ela tinha 2 anos de idade. Só da parte de sua mãe, Joanídia Sodré teve 12 tios.

Através da árvore genealógica podemos fazer uma pequena cartografia do percurso que os avós de Joanídia e seus filhos trilharam na região. O documento aponta que a família tem Porto Alegre como ponto de partida da sua itinerância, porém até o momento não temos

[9] História - Jaguarão (RS). Site do IPHAN disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1536/ Acesso em: 12/01/2025

mais informações sobre os nascimentos e outros dados sobre a trajetória de vida dos avós maternos da maestra e compositora Joanídia Sodré. Como está descrito na filiação de seu Severino e dona Tolentina Nunez, o primogênito do casal, Arsinio, nasceu em Porto Alegre no dia 12 de fevereiro de 1878.

A Capital do Rio Grande do Sul é marcada pela presença e sustentada pela mão de obra escrava negra. Na sua dissertação de mestrado *"Territórios Negros em Porto Alegre/RS (1800-1970): Geografia histórica da presença negra no espaço urbano"* (2017), Daniele Machado Vieira disserta que a Irmandade do Rosário fundada em 1786, uma instituição presidida por uma coletividade negra além de construir sua própria igreje em Porto Alegre, distribuiam cartas de alforria entre seus membros. Seus objetivos principais eram criar condições propícias para que as pessoas negras tivessem boas condições materiais, intelectuais e humanas. Além da Irmandade, ele referencia os territórios negros na Capital do Rio Grande do Sul.

> No período colonial, os territórios negros estavam concentrados no núcleo central ou nas suas bordas. Ao longo do século XIX, a presença negra é identificada em diversas faces da vida urbana. Os levantamentos populacionais revelam que, em 1780, os pretos compunham cerca de 1/3 da população (PICCOLO, 1991, p. 41). Esse número cresce e em 1814 quase metade dos habitantes da cidade eram negros. Em 1858, esse grupo representa 30% do conjunto da população, ou seja, para cada dois brancos havia um negro. (VIEIRA, 2017, p. 88)

O autor relata que o *"mito de fundação"* de Porto Alegre se constituiu na figura dos açorianos e estancieiros. Nos anos de 1950, a classe dominante impôs a imagem do "gaúcho" como significante e significado, o que propiciou o imaginário do "gauchismo" como identidade oficial do Rio Grande do Sul. Isso apagou a memória histórica da população negra e dos povos indígenas.



Imagem 11: Acendedores de lampiões 1875 - 1925 Fonte: Coleção Virgílio Calegari. Acervo Fototeca Sioma Breitman – Museu Joaquim José Felizardo

Quando o Estado começou a investir na urbanização de Porto Alegre, os serviços de construção civil e todos os outros que envolviam a artesania foram desenvolvidos por pessoas negras escravizadas, fugidas, alugadas e libertas. Em seu estudo, Daniele Machado Vieira apresenta essa foto que reproduzo acima, de um grupo de trabalhadores acendedores de lampiões. Ou seja, a zona rural não era o único espaço no qual a população estava alojada.

Foi para Cachoeira do Sul e o Vale do Taquari formado pelas cidades: Santo Amaro e Taquari que os avós de Joanídia Sodré seguiram em itinerância. No período entre 1880 e 1885, seu Severino e sua família residiram nas cidades de Cachoeira do Sul e Santo Amaro (General Câmara - RS), e nessa fração de tempo-espaço o casal teve quatro filhos. Tolentina, a segunda filha, nasceu em 20 de maio de 1880 em Cachoeira e faleceu em dezembro do mesmo ano. Na mesma cidade nasceram Leontina, em 15 de julho de 1882, e Severino, em 4 de outubro de 1883. Depois do nascimento do menino, mudaram-se para Santo Amaro, onde nasceu a mãe de Joanídia Sodré, dona Leonídia, em 6 de abril de 1885.

Sobre a presença negra e seus descendentes no município de Cachoeira do Sul, no artigo *"Pensando mulheres escravizadas e libertas: Um olhar interseccional para as cartas de alforria de Cachoeira do Sul/RS"* (2019), Marina Camilo Haack faz um recorte temporal entre 1850 e 1888, no qual ela destaca:

> Em 1859, Cachoeira contava com uma população escravizada de 1.628 indivíduos, dos quais 853 eram homens e 775 eram mulheres, em 1872 havia 1.081 homens escravizados e 1.055 mulheres escravizadas. Contudo, estes dados por si só não explicam essa diferença, tendo em vista que em outras regiões mesmo representando o menor número as mulheres conquistavam a maior parte das alforrias.15 Além disso, o fim do tráfico atlântico promoveu uma maior "crioulização" da população escravizada, e um maior equilíbrio de sexos. (HAACK, 2019, p. 338)

A escravidão foi um marco em Cachoeira do Sul e, assim, a população local também é marcada pela negritude. A autora aponta também sobre a condição de escravos/as libertos/as, cujas alforrias eram conquistadas por meio de pagamento, tempo de serviço, prestação de serviço, ou compra de alforria por parte de entidades ou outros negros/as libertos.

A cidade de Santo Amaro do Sul também utilizou o trabalho escravizado de africanos e seus descendentes. Em *"O povoamento do Vale do Taquari, Rio Grande do Sul"* (2017), Marcos Rogério Kreutz e Neli Teresinha Galarce Machado destacam:

> Além do trabalho, o cativo desempenhou importante papel como combatente, ou seja, era soldado em guerras e lutas, especialmente, na Revolução Farroupilha e na Guerra do Paraguai. Cabe explicar que lhes era prometida a liberdade, mas, em muitos casos, a promessa não se concretizou, pois morriam em combate, entre

> outras situações. Na região do Vale do Taquari não foi diferente. Com a demanda crescente de produtos para abastecer o mercado interno, os colonos açorianos sozinhos não davam conta de todas as atividades. Assim, os escravizados foram muito importantes para o desenvolvimento da região. No início do século XIX, como Taquari produzia muito trigo, necessitava de mão de obra escrava. Para ter uma ideia, em 1814, de toda a população de escravizados africanos, 7% estava concentrada em Taquari. (KREUTZ, MACHADO, 2017, p 64/67)

As pessoas negras trabalhavam em diferentes áreas e não só na zona rural. A autoria continua afirmando que na metade do século XX houve uma redução na quantidade de escravizados no Vale do Taquari e isso se deu devido ao declínio do tráfico negreiro e das rebeliões dos cativos. "A maioria dos donos de fazenda ou de algum outro tipo de negócio não tinha mais do que cinco escravos naquele período. Entre os fazendeiros que tinham um número elevado de escravizados estava Manoel Alves dos Reis Louzada, o Barão de Guaíba." (KREUTZ; MACHADO, 2017, p. 67).

Após essa morada de 5 anos em Cachoeira e no Vale do Taquari em Santo Amaro, eles seguiram para a cidade de Bagé, município do Rio Grande do Sul. Lá nasceu o menino Carlos, porém há uma incongruência na data de nascimento dele. No registro de filiação de seu Severino Tossas Nunez e Tolentina Vieira Nunez diz que Carlos nasceu no dia 21 de dezembro de 1885. Essa data conflita com o período de nascimento da mãe de Joanídia Sodré, Leonídia Nunez Sodré, nascida em 6 de abril de 1885.

Bagé se configura num dos municípios do Rio Grande do Sul onde houve a maior concentração de negros escravizados e na pós-abolição. Tiago Rosa da Silva, na publicação *"Sujeitos, projetos e lutas políticas: um olhar sobre a imprensa negra em Bagé/RS no Pós-abolição (1913-1952)"* (2018), segundo o autor, houve um projeto da classe dominante em apagar a predominância negra e indígena na história da cidade, em vista de um apelo por uma cidade de cidadãos brancos "europeus". Ele traz os seguintes dados:

> No ano de 1846, Bagé tinha uma **população de 4.104 pessoas.** Destas, os **livres somavam 2.884,** ao passo que os **escravizados somavam 1.212.** Assim, observa-se que o percentual de escravizados era de 29,5% (MATHEUS, 2016, p. 76). Já no censo de 1859, a população de Bagé salta para o número de 12.343 pessoas, ao passo que os trabalhadores escravizados somam 4.016, perfazendo um total de 32,53% da população da cidade. O mais interessante nesses números é que a porcentagem de escravizados em Bagé só é menor do que a das cidades de Jaguarão e Pelotas, ficando à frente de importantes localidades escravistas, como a cidade portuária de Rio Grande e a capital da Província Porto Alegre. Esses dados demográficos são importantes para percebermos a grande presença negra na cidade de Bagé, reforçando a necessidade de se observar as múltiplas experiências de sujeitos negros tanto no mundo da escravidão como também em processos de liberdade. (SILVA, 2018, p. 330)

A citação ilustra uma Bagé predominantemente negra e mestiça considerando a população escravizada e os libertos. O autor enfatiza que a história oficial construiu a narrativa de uma Bagé "de vida pacata, cujas praças e ruas bicentenárias cercam-se de prédios históricos e que denotam a riqueza de tempos passados [...] Sem conflitos sociais; uma cidade que desde o século XIX assistiu ao progresso impulsionado pelas colônias de imigrantes espanhóis, italianos e portugueses." (SILVA, 2018, p. 328).

Segundo Tiago Rosa da Silva, a realidade social de Bagé diverge da história dominante. Ele afirma que, assim como no resto do país, os escravizados e libertos se insurgiram contra a ordem colonial da escravidão, fugiram, criaram Quilombos e insurreições. As práticas de apagamento da história negra e indígena se consolidaram e perduraram ao longo dos séculos seguintes. Ele enfatiza que uma das consequências também foi o apagamento do protagonismo negro no pós-abolição e na era Republicana em Bagé.

Em curso, Severino e sua prole mudaram para a cidade do Rio Grande no Rio Grande do Sul. Lá nasceu Alberto no dia 10 de julho de 1886. Em *"A Cidade do Rio Grande: Escravidão e presença negra"* (2008), Luiz Henrique Torres aponta que era comum a atividade escrava na cidade. Segundo relato do comerciante francês John Luccock:

> [..] A dificuldade em conseguir escravos e os altos preços "pode justificar o bom trato que lhes davam", parecendo estarem "melhores e mais felizes" do que em outras províncias. [...] A mão-de-obra negra também estaria ligada aos ofícios de carpinteiro e outras ocupações, sendo alugados para desenvolver essas atividades e, devido à carência de especialização profissional, eram "bastante estimados pelas suas prendas para que os protejam de fadigas excessivas e maus tratos". Escravos eram ocupados no ofício de lavar roupa no sul da Vila [...] Um negro podia ganhar "numa hora dois vinténs, ou seja, cerca de quatro dinheiros, quantia suficiente para lhes prover o alimento por todo um dia". Quando um negro é encontrado vadiando "e se lhe aconselha a tomar qualquer serviço, a resposta mais comum é: já ganhei meu dia. [...] Porém, Luccock relata que o racismo está presente, pois basta que uma pessoa tenha "a tez de um preto para que se o designe como objeto sobre o qual a tirania se pode exercer. (TORRES, 2008, p. 102)

Os serviços dos escravizados e os negros e mestiços libertos eram diversificados. Na literatura sobre os estudos da escravidão no Brasil é comum tais relatos, dentre eles, os escravos de ganho, artesas, artistas, os estivadores, etc. Rio Grande era a principal porta de entrada da rota do tráfico negreiro no Rio Grande do Sul em 1850. As pessoas negras tinham uma ampla atuação no cenário urbano e rural. Depois do Rio Grande, a família foi morar na Capital.

Em Porto Alegre, nasceu a bebê Setembrina (pequenina) no dia 14 de setembro de 1888. Da Capital, a jornada seguiu para a cidade de Tres Divisas, município de São Gabriel,

onde nasceram Elzeario, no dia 27 de setembro de 1890, e Tercínio, no dia 29 de abril de 1892. O trajeto retornou a Porto Alegre, onde o casal teve outro filho, Lorival (alemão), que veio ao mundo no dia 8 de janeiro de 1894.

No artigo *"Maçonaria e Abolição: Aspectos do processo de emancipação da população negra no município de São Gabriel/RS"* (2017), Viviane Coelho dos Santos e Rodrigo Lemos Simões informam que "em São Gabriel o processo de emancipação se inicia entre os maçons, dentro da Loja Rocha Negra. A loja foi fundada no dia 29 de junho de 1873, por 11 maçons." (SANTOS e SIMÕES, 2017, p. 78). O presidente Marechal Conde de Porto Alegre concedeu a carta de alforria a dois escravizados que estavam sob posse de um jovem médico baiano de 25 anos, Dr. Jonathas Abit Filho, e ao novo ocupante do posto de Primeiro Orador da loja, o Sr. Sebastião Barreto Pereira Pinto Filho.

> Outra situação interessante e comum no período, diz respeito a alforria por remuneração, ou seja, quando o senhor emprestava um valor para que o escravizado comprasse sua alforria. Neste caso específico, não fica claro como seria esse pagamento, ou como se deu o acordo firmado entre o escravizado Floriano e seu senhor em relação a este empréstimo. Contudo, podemos presumir que esse pagamento seria através de prestações de serviços, pois tal negociação era muito usada pelos senhores no mesmo período. (SANTOS e SIMÕES, 2017, p. 78).

Segundo os autores, era uma exigência da Loja, cujos membros, influenciados pelos ideais iluministas, não aceitavam mais a sociedade sustentada pela escravidão. São Gabriel no século XIX era socialmente composta por militares, comerciantes e estancieiros que utilizavam mão de obra escrava. O Sul não foi a região política na qual os avós de Joanídia Sodré se firmaram para fazer morada.

A Capital do país, Rio de Janeiro, foi o destino no qual seu Severino e dona Tolentina se lançaram e finalmente repousaram. Agora no Sudeste, o casal teve seus dois últimos filhos. No dia 7 de agosto de 1897, nasceu Severino (Dôdô), e a caçula Tolentina (mocinha) nasceu no dia 12 de abril de 1899. Luiz Carlos Soares, no seu estudo *"A Escravidão Industrial no Rio de Janeiro do século XIX"*, faz uma apresentação do contexto da atual Capital do País:

> Em 1852, foram classificados como "fábricas" pela Câmara Municipal da Corte, 419 estabelecimentos, enquanto que no ano de 1861 o Almanak Laemmert apresentava uma relação de 1.146 "fábricas". [...] De acordo com o levantamento que realizamos na documentação da Junta do Comércio, Agricultura, Fábricas e Navegação e nos Relatórios dos Ministérios do Império e da Fazenda, nos final dos anos 1840, existiam 35 estabelecimentos que podiam ser considerados como manufaturas, enquanto que, no final dos anos 1850, o número das manufaturas já chegava a 89. Os ramos mais importantes eram os de chapéus, têxteis, sabão e velas, rapé, calçados e fundição e máquinas.[...] Os números de estabelecimentos

> industriais apresentados pelo Almanak Laemmert para os anos 1873 e 1881, se comparados com os números de 1852 e 1861, mostram claramente a estagnação do setor industrial do Rio de Janeiro entre os anos 1860 e início dos anos 1880. A relação de 1873, com 965 estabelecimentos, mostrava uma redução no número de estabelecimentos, em função das dificuldades surgidas depois de 1860, enquanto que a relação de 1881, com 1.242 estabelecimentos, já indicava uma certa recuperação para o setor industrial, recuperação esta que ainda não tinha sido suficiente para a alterar o quadro de estagnação reinante neste setor. (SOARES, s/d p. 3)

Luiz Carlos Soares segue afirmando que no início do século XIX havia um pequeno número de empreendimentos classificados como fábricas; a maioria era configurada como oficinas artesanais. A partir de 1840, o empreendimento industrial cresceu na cidade e em várias regiões do país, e o aumento demográfico estimulou a industrialização. Para o desenvolvimento industrial, foi preciso reformular a estrutura alfandegária em 1844 e impôs-se a tarifa de 30% sobre produtos industriais e sobre matérias-primas importadas. A região onde se instaurou esse complexo industrial foi no distrito de Ponta da Areia, em Niterói - Barão de Mauá, e no ano de 1848 foi registrado um total de aproximadamente 400 trabalhadores.

A historiadora Beatriz Nascimento aponta a necessidade do desenvolvimento de outras epistemologias e abordagens nos estudos sobre a população negra escravizada no Brasil. Ela diz também da importância de um olhar que encontre a humanidade, os estados físicos e psicológicos, apesar das opressões, que permitiram às pessoas negras reivindicar para si condições favoráveis a partir de suas posições. Sendo assim, por causa da escravidão:

> Havia urgência de mudanças, entre os 5 milhões de negros que habitavam todas regiões do país, destes, somente 700.000 mantinham-se como escravos no Oeste de São Paulo e fronteiras do Paraná envolvidos na economia cafeeira, às vésperas de 13 de maio de 1888. Os demais eram livres, chegando a isso de várias maneiras e estratégias até, pelo menos 1887, com a Abolição da Escravatura em Ceará e Amazonas. (NASCIMENTO, 2018, p. 367).

Beatriz Nascimento contesta essa história unilateral da escravidão e dos Quilombos, criada a contento da indústria editorial para ser vendida através dos livros didáticos e oficializada pelo sistema educacional formal e informal brasileiro. Em seus estudos, busca desconstruir essa dualidade subumana construída sobre as pessoas negras escravizadas, as quais, por vezes, são apresentadas como coisas e vítimas e, por outras, como heróis libertários. Para Beatriz Nascimento, estas outras formas de relação deram margem para as comunidades quilombolas se desenvolverem de forma autônoma.

> Um dos setores mais importantes da economia era as atividades portuárias, de onde ecoavam os produtos para o mercado externo. Embora a História Oficial só cite os trabalhadores agrícolas, domésticos e de ganho, este era um dos setores em que o negro também emprestava sua força de trabalho. Enfim, toda a mão de obra necessária ao desempenho nacional despendia dos negros, pois ainda não havia o grosso da imigração europeia. Neste contexto, os trabalhadores dos portos de Recife, Salvador e, principalmente, Rio de Janeiro e Santos, eram mão de obra de ponta da qual dependia a eficácia das operações de embarque e desembarque da economia de exportação brasileira. A estiva, portanto, tinha uma tradição de trabalhadores livres e que interviam no processo social e político. Eles mais do que outros, são porta-vozes dos anseios de liberdade da massa de escravos, por se constituírem, ao lado dos negros de ofício, uma elite esclarecida.
> […] Durante este século *(XX)* os trabalhadores portuários egressos dessas lutas, participam, através de seus sindicatos, nas fases mais importantes de nossa história política. São eles que apoiam sucessivamente Getúlio Vargas, João Goulart e se articulam com Leonel Brizola, então Governador do Rio Grande do Sul e depois deputado Federal pelo Rio de Janeiro, na Campanha da Legalidade e no Parlamentarismo às vésperas da Revolução Militar de 1964, sendo muitos deles mortos e cassados nos seus direitos de cidadania pela ditadura. (NASCIMENTO, 2018, p. 367/368/369, *grifo nosso*).

A autora discorre sobre uma história que possa devolver a humanidade à população negra do período da escravatura. Para ela, não foi este modelo de "negro cativo", de formação de quilombos e resistência negra, o único e exclusivo no Brasil. Mesmo na senzala e demais espaços ocupados pelos/as escravizados/as, outros modelos de grupos foram organizados. Alguns praticavam, por exemplo, a troca de favores e vassalagem, apontada inclusive como causa do acúmulo de riquezas do Chico Rei, em Vila Rica.

Outros tinham diferentes atividades, como a de vendedores. Essa família viveu um processo migratório intenso e por diversos lugares. Uma cartografia das andanças dessa família nômade nos permitirá enxergar melhor essa itinerância. Um fato que nos chama atenção é a condição nômade da família. Uma condição que os distancia de uma família socialmente privilegiada economicamente, com posse de terra e imobiliário.

É importante sublinhar que o processo de mestiçagem nas colônias não ocorreu apenas das interações naturais entre pessoas de grupos raciais distintos, mas sobretudo de um projeto de dominação e exploração da mão de obra escravizada. Tal projeto é chamado por intelectuais feministas negras de Estupro Colonial.

Angela Davis, ao tratar do contexto estadunidense, fala sobre as *breeders*: mulheres negras escravizadas eram submetidas à função de reprodutoras: as mulheres negras passaram a ser cada vez mais avaliadas em função de sua fertilidade (ou falta dela): aquela com potencial para ter dez, doze, catorze ou mais filhos era cobiçada como um verdadeiro tesouro." (DAVIS, 2016, p. 19). Elas eram tratadas como animais que precisavam parir mais

crianças, vistas como bezerros, para serem escravizadas. Para tal, elas eram estupradas pelos seus senhores e feitores, viviam em situações de vulnerabilidade e todo tipo de coerção e violação sexual.

Aqui no Brasil a situação das mulheres escravizadas não foi tão diferente. Sueli Carneiro enfatiza que: [...] a exaltação sexual da escrava e o culto à sensualidade da mulata [...] mais do que explicar os ataques sexuais às escravas parecem cumprir uma função justificadora do senhor de escravos enquanto vítima [...] de superexcitação genésica das escravas negras." (CARNEIRO, 1995, p. 546). A filósofa segue afirmando que o estupro colonial ao qual as mulheres negras escravizadas foram submetidas propiciou a miscigenação da sociedade brasileira e *o mito da cordialidade e democracia racial*.

Voltando à família dos avós maternos de Joanídia Sodré, não temos informações sobre o pertencimento racial documentado, mas, aqui trabalhando o conceito de documento expandido a partir da proposta da literata e escritora Saidiya Hartman, sendo assim, o corpo também é um documento que, se não diz tudo, pode dizer muito sobre as condições humanas, sociais, políticas e culturais de uma pessoa e de um grupo. Embora sob os efeitos do branqueamento, observamos diante de várias fotografias de Joanídia Sodré rastros de negridade.

As rotas migratórias de seus avós e sua prole também são algo a serem consideradas, pois, como o infortúnio da escravidão, além de ter sido a estrutura socioeconômica de toda a sociedade brasileira, estava presente em todos os Estados e cidades nas quais seu Severino e Dona Tolentina moraram. A sociedade escravocrata estabeleceu também *habitus* que nos permitem compreender os *modus operandi* das dinâmicas e relações sociais da época.

Ainda sobre a mestiçagem e a construção de uma suposta identidade nacional reivindicada pelo ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema do Governo de Getúlio Vargas, podemos dizer que o Brasil sempre foi forjado em duas dimensões: um Brasil ideal para a elite escravocrata e um Brasil real que é assolado pelas fantasias e a irracionalidade de uma branquitude entorpecida de uma mentalidade colonial e profundamente afetada pela violência simbólica. "Embora continuasse a haver polêmica [...] de aperfeiçoamento racial, havia consenso sobre o significado e o valor da brancura - consenso que se expressava nas virtualidades masculinas de virilidade, força e coragem, na 'europeidade' e na concordância de que essa era a raça do futuro do Brasil." (DÁVILA, 2006, p. 50)

Considerando que, embora a classe dominante se valha de toda a estrutura de poder e exerça controles por via das múltiplas violências, por outro lado, nem tudo é capturável, por isso, o "Homem Brasileiro" dos eugenistas foi abortado, o ventre, o mundo real o expurgou.

Porém, no que tange às ramificações introjetadas ao espectro humano, a eugenia se concretizou numa considerável medida.

Eneida da Cunha na entrevista "A equação racial brasileira" afirma que o projeto de educação brasileiro foi racializado no período, até então a quantidade de professores negros era muito grande, isso é uma coisa histórica [...] Esses professores negros foram tirados de sala de aula. Os alunos negros foram medidos, escrutinados e foram assim classificados e hierarquizados dentro de sala de aula. (CUNHA, s/d, TV UNEB)". Sobre as políticas racialistas desenvolvidas no Rio de Janeiro, Cunha enfatiza:

> Rio de Janeiro é um exemplo extraordinário de cidade branqueada [...] essa era uma grande questão da eugenia. Rio de Janeiro foi uma cidade que nos últimos vinte anos do séc. XIX saiu de 20% de brancos para 50% só com a imigração [...] Eles fizeram isso em cinquenta anos [...] O movimento eugenista que congregou não só intelectuais, escritores, jornalistas, médicos e pensadores de políticas públicas do séc. XX. Ela tinha dois eixos: um era o branqueamento e o outro o saneamento. O eixo do saneamento se desdobra na questão sanitária, de saúde e na educação, que é fundamental. (CUNHA, s/d, TV UNEB).

Sem desmerecer as cores e belezas decorrentes das interações e relações afetivas entre pessoas de grupos raciais e étnicos distintos, a mestiçagem forçada e desumanizada gerou um grande carma brasileiro: o mulatismo, cujo próprio termo já localiza os sujeitos no espectro da animalização. O antropólogo Kabengele Munanga sublinha que a elite brasileira usou estrategicamente a miscigenação como instrumento de alienação coletiva da população negra. Com isso, promoveram a divisão e rivalidade entre pessoas negras de tons de pele distintos e a tentativa da redução demográfica. "Graças à ideia de branqueamento, ia evitar os prováveis conflitos raciais conhecidos em outros países, de um lado, e por outro, garantir o comando do País ao segmento branco, evitando a sua 'haitinização'." (MUNANGA, 2020, p. 82).

Muniz Sodré critica como a elite acadêmica se refere aos trabalhos focados na eugenia no Brasil; para eles, o debate racial eugênico é entendido como anacrônico. Porém, é importante salientar os aspectos atemporais do racismo e reconhecermos tal evento como uma expressão das mazelas humanas em diversas sociedades ao redor do mundo amparados numa temporalidade.

Por ser um evento humano, o racismo não pode ser colocado na órbita do anacronismo, pois são as pessoas que determinam as dinâmicas sociais na sua contemporaneidade e não o tempo. "Hoje se modernizou a letra da lei penal, e são também estudados como anacronismo os preconceitos da eugenia, que repercutiam e eram debatidos nas elites ideológicas - construtoras do senso comum [...] Isto é fato de entendimento

objetivo.” (SODRÉ, 2023, p. 77). O anacronismo é um recurso discursivo, mais que conceitual, do qual a supremacia branca se vale para se desresponsabilizar de tratar das mazelas forjadas por ela. Por isso, é mais fácil acusar de anacronismo estudos que apontam historicamente suas estruturas de sujeição e violências humanas.

- **Nunca vi a mãe de Joanídia!: O testemunho de Wanda de Albuquerque**

Uma questão muito instigante da história familiar de Joanídia Sodré é a ausência de documentos e registros imagéticos de sua mãe, dona Dondoca - Leonídia Nunez Sodré e demais familiares maternos. A fim de obter alguma informação, perguntei à dona Wanda de Albuquerque sobre o assunto, e a resposta dela foi:

> Quando conheci a Joanídia, eu conheci somente ela e o pai.
> Eu não sei te dizer se eles eram separados, se a mãe não participava ou se tinha morrido. Isso eu não posso te garantir nada.
> Era só o pai. O pai sempre com ela. Tô te dizendo que o pai tudo era Joanídia.
> Só me lembro dele dizer assim: É Joanídia!
> O pai era colado, onde ela ia, ele ia. O pai dela era fanático por ela.

Porém, todas as autoras que desenvolveram estudos e publicaram sobre a maestra trazem a informação de que Joanídia morava com seus pais em Niterói. Ermelinda A. Paz, a Acadêmica da Academia Nacional de Música, instituição fundada por Joanídia Sodré em 1994, no artigo *“Joanídia Sodré: As diversas facetas da primeira maestrina brasileira”* (1994), enfatiza que Joanídia “começou a estudar piano e a aprender as primeiras notas com sua mãe. Suas primeiras aparições como recitalista e logo a seguir como compositora.” (PAZ, 1994, p. 07). No entanto, a pergunta que sempre faço é: por quais razões dona Leonídia Nunez Sodré foi excluída da vida social da filha e da memória da família?

Com quem e onde dona Leonídia aprendeu a tocar piano? Dona Leonídia abriu mão da vida musical em detrimento da carreira da filha? Quais aspectos da condição humana de Leonídia a interditavam da vida pública ao ponto de dona Wanda, alguém cujo ambiente familiar Joanídia frequentava, dizer que Joanídia não tinha mãe? Qual é o grande mistério de dona Leonídia Nunez Sodré?

Por quais razões Joanídia deixou de registrar essa árvore genealógica dos pais de sua mãe e não preservou nenhuma fotografia ou qualquer outro tipo de imagem e demais documentos que nos permitissem saber um pouco da história da sua família materna?

1.2. Joanídia Sodré: Rastros de Negridade



Imagem 12[10]: Joanídia Sodré. Arquivo Pessoal - Biblioteca Alberto Nepomuceno

> Como será o corpo do homem brasileiro, do futuro homem brasileiro, não do homem vulgar ou inferior, mas do melhor exemplar da raça? Qual a sua altura? O seu volume? A sua cor? Como será a sua cabeça? A forma do seu rosto? A sua fisionomia?. Em 1938, o ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, dirigiu essas perguntas a um grupo de antropólogos e intelectuais nacionalistas. Ele queria chegar ao fundo de um problema que o incomodava: a estátua do "Homem Brasileiro" que havia encomendado para ornamentar a entrada do novo prédio do Ministério da Educação e Saúde (MES) parecia racialmente degenerada em vez de viril e ariana, como ele imaginava que viriam a ser os brasileiros. (DÁVILA, 2006, p. 47)

O historiador porto-riquenho Jerry Dávila é um dos estudiosos da eugenia nos processos de implementação de políticas públicas racistas na primeira metade do século XX no Brasil. No que tange aos estudiosos brasileiros, vemos uma negligência e um silenciamento diante da temática por uma maioria esmagadora; quem tem se debruçado aos estudos das questões raciais são, em grande parte, as/os intelectuais negras/os. Dávila narra que o ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, era a pessoa que o presidente Getúlio Vargas nomeou para encontrar uma saída para o problema que desde a Primeira

[10] Foto do documento Nep. N. 3.122 do Departamento de Educação Complementar da Secretaria Geral de Educação e Cultura da Prefeitura do Distrito Federal de 25 de junho de 1952.

República passou a ser uma questão central: a identidade nacional.

A escultura do "Homem Brasileiro" foi encomendada ao escultor Celso Antônio; o artista esculturou os biotipos das pessoas que via na sociedade brasileira: a figura de um caboclo, pessoas negras, homem das matas, de raça mestiça. A obra foi rejeitada e vista como degenerada pelo ministro Capanema e sua equipe de cientistas, sociólogos e antropólogos. "Os cientistas estavam todos de pleno acordo. Edgar Roquette Pinto, diretor do Museu Nacional de Antropologia, desaconselhou a escolha de quaisquer tipos raciais que, em sua opinião, mais cedo ou mais tarde desapareceriam." (DÁVILA, 2006, p. 49)

Jerry Dávila segue apontando os posicionamentos da comitiva de intelectuais. O jurista Francisco Oliveira Vianna, além de concordar com Pinto, sugeriu que a escultura representasse todas as raças europeias presentes no Brasil. Por outro lado, o professor da Escola de Medicina do Rio de Janeiro concordou que a obra deveria ser de fenótipo branco e aproveitou para solicitar mais repasse de verbas para o desenvolvimento de pesquisas eugenistas. Segundo o autor, o ministro da Educação e Saúde queria um "Homem Brasileiro" que complementasse em poética visual e estilística o ideal de modernidade que fizesse jus à exuberância do novo prédio do Ministério arquitetado por Charles Le Corbusier, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer.

Dávila ressalta também que a modernidade do prédio chamou a atenção dos Estados Unidos, que contratou a mesma equipe de arquitetos para elaborar o projeto da nova construção da sede da ONU. "Com efeito, o projeto causou tal impacto, em especial nos Estados Unidos, que nos anos depois Nelson Rockefeller reuniu a mesma equipe para projetar o prédio da Organização das Nações Unidas (ONU)." (DÁVILA, 2006, p. 48). A elite brasileira queria mostrar ao mundo um Brasil "civilizado e moderno" construído sob ideias importadas dos colonizadores. A elite escravocrata reivindicava uma identidade nacional de fora para dentro, ou seja, espelhada nos países europeus, o que se configura num grande paradoxo.

Muniz Sodré em *"O Fascismo da Cor: Uma radiografia do racismo nacional"* (2023), enfatiza que a República Brasileira se configurou numa "Empresa Brasil", estruturada pelos moldes coloniais da sociedade. "Muito diferente do americano (Estados Unidos) é o caso do Brasil, marcado por baixa cultura republicana, ou seja, por mediações sociais mais 'familiais' (relação de parentesco, compadrio, amizade e cooptação grupal) do que legais." (SODRÉ, 2023, p. 25). Ele pondera que a transição da sociedade Imperial para a Republicana ocorreu por intermédio dos militares com suporte inglês. A República foi dominada por fazendeiros escravocratas; não houve uma construção nacional dos estados e sim, a ocupação

de empresas "multissecular da empresa colonial".

Muniz Sodré salienta que a dinâmica de transição da sociedade agrária para a urbana não alterou a situação da população negra, que continuou marginalizada e nas ruas. A história da nação brasileira se estrutura na garantia de poder e riqueza entre gerações familiares e conchavos. Embora a classe dominante apelasse para uma modernização, por outro lado, mantinha-se uma mentalidade, estrutura social e política colonial, pois para não perder o poder, não pensava numa reestruturação política e econômica que lhe permitisse autonomia da dominação dos países imperialistas.

O racismo agora passa a ser parte da ordem, da lei e das políticas de Estado. O acesso à terra que aos negros foi impedido pela *Lei das Terras em 1853,* foi permitido aos imigrantes europeus; com isso, afirmavam que a cor da pele dita prioridades e direitos. Sodré pondera que na baixa cultura republicana brasileira se ergueu na assimetria racial que dificultava a mobilidade social da população negra e indígena. Sobre a estrutura socioeconômica republicana, "empresa Brasil", Muniz Sodré enfatiza:

> Essa modalidade de constelação territorial/nacional é verificável em vários espaços coloniais do passado, mas pode ser comparada a outras no presente histórico, a exemplo de países europeus administrados como se fossem empresas "enclave de negócios" (banco, principalmente) por oligarquias financeiras em conluio com o Estado. Por trás de tudo, uma oligarquia armada, vocacionada para a militarização da sociedade e para a tutela da vida republicana. (SODRÉ, 2023, p. 26)

A baixa cultura republicana da elite fazendeira brasileira, na verdade, era o principal problema do desenvolvimento do Brasil, pois mantinha a concentração de renda e promovia a desigualdade sociorracial, e sempre se articulava com os militares para a sua permanência no poder, o que ocorre até os dias atuais. Diante do exposto, podemos observar que Joanídia Sodré, uma mulher negra de família interracial, faz parte de um grupo de gerações da primeira metade do século XX que viveram todas essas movimentações políticas e midiáticas em torno da estrutura racial brasileira posta sob a ótica dos estudos e as políticas públicas eugenistas.

A mestiçagem, segundo o antropólogo Kabengele Munanga no livro *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil* (2020), nos fala que houve duas vertentes defensoras da implementação das políticas públicas eugenistas: a radical, que defendia o extermínio da população negra e afirmava que a mestiçagem era um empreendimento nocivo ao povo brasileiro, uma vez que os negros e seus descendentes formavam uma raça inferior e eram degenerados; e a segunda, considerada uma eugenia leve ou positiva, que colocava a mestiçagem como a saída para o problema da presença negra, ou seja, como o processo de branqueamento, pelo qual ao longo

de algumas décadas a população negra desapareceria e assim, a população seria toda branca e arianizada.

Munanga afirma que essas teorias afirmavam a inferioridade intelectual e desestruturação psíquica das pessoas negras. Nina Rodrigues foi um dos principais defensores desse pensamento. Rodrigues rejeita as propostas de unidade étnica e advoga pela "institucionalização e à legalização da heterogeneidade" por meio jurídico e pela "responsabilidade penal atenuada"; isso propiciaria a promoção das desigualdades entre as raças legalmente, refutando os termos da Constituição que posiciona todas as pessoas como "iguais". "A criminalidade do mestiço brasileiro torna-se uma manifestação de fundo degenerativo e, portanto, ligada às más condições antropológicas do cruzamento. Essa ideia permite-lhe argumentar contra o livre-arbítrio." (MUNANGA, 2020, p. 58)

Essa ideologia da inferiorização das pessoas negras e indígenas foi amplamente defendida e tratada em todas as áreas de conhecimento. Na literatura brasileira da época, os principais literatos aderiram e fizeram disso o enredo e conteúdo de suas obras. Kabengele informa sobre as obras de Euclides da Cunha como *Os Sertões*, publicado em 1902, um ano antes do nascimento de Joanídia Sodré. A figura do sertanejo para Euclides da Cunha, segundo Munanga, era a raça que podia representar o Brasil, pois o sertanejo se constituía numa raça mestiça, sem ascendência negra, já que era uma resultante de brancos com indígenas.

> Todo brasileiro é um mestiço, quando não é no sangue, o é nas ideias. Mas, não é por isso - completa - que o Brasil será uma nação de "mulatos", porque na mestiçagem a seleção natural faz prevalecer, após algumas gerações, o tipo racial mais numeroso, que no caso do Brasil é a raça branca, graças à intensificação da imigração europeia, ao fim do tráfico negreiro, ao decréscimo da população negra após a abolição e ao extermínio dos índios. Dentro de dois ou três séculos, a fusão entre as três raças será talvez completa e o brasileiro típico, mestiço, bem caracterizado. Fica claro para nós que a mestiçagem, no pensamento de Romero, representa apenas uma fase transitória e intermediária no pavimento da estrada que levaria a uma nação brasileira presumidamente branca. (MUNANGA, 2020, p. 55)

O extrato deixa bem explícito que a mestiçagem era aceitável mas sem a presença negra e indígena. A radicalidade do racismo desses pensadores é a expressão também da agressividade, violência, a instrumentalização do ódio e o fascismo que constituiu a elite brasileira e permanece até hoje. A crença dos eugenistas que defendiam o extermínio ou isolamento da população negra era no atavismo, segundo Kabengele; para eles, as pessoas mestiças de ascendência negra tendiam a manifestar traços físicos, morais e intelectuais de seus antepassados. Isso era uma ameaça, pois o Brasil seria uma nação de seres inferiores e

degenerados.

Ela cita uma fala do Padre Antonil: “O Brasil é o inferno dos negros, purgatório dos brancos e paraíso dos mulatos e mulatas.” Zacarias Wagner contou que “os mulatos nada fazem. Mimosos do tempo, vivem caçando passarinhos e comendo frutas selvagens [...] São, contudo, bons soldados e amam o serviço militar.” (MUNANGA, 2020, p. 69). Sobre essa construção ontológica e psíquica do mestiço pelo antropólogo Francisco José de Oliveira Viana, o professor Kabengele pondera que negavam a ascendência negra, pois o mestiço de Viana era descendente de indígenas e brancos, o que deixa evidente o racismo antinegro. Com isso, a elite buscava dividir, impedir pacto de solidariedade e apoio mútuo para manter o domínio dos povos subalternizados. Isso não livrou o mestiço do estereótipo e do racismo.

A racialização eugenista tinha um caráter fascista cuja finalidade era posicionar os brancos arianos como raça superior e assim afirmar o poder de dominar os demais grupos étnicos e raciais. O fascismo, como entendemos hoje, começou nas sociedades europeias no início do século XX como forma de vida da supremacia branca e são esses princípios nos quais a sociedade patriarcal escravocrata e fazendeira brasileira se inspirou e instaurou o fascismo no Brasil.

1.3. Joanídia Sodré e Pertencimento Racial: Silenciar é o Estrilo do Triunfar



Imagem 13: Joanídia Sodré. Arquivo Pessoal - Biblioteca Alberto Nepomuceno

> [...] Assim, no Brasil, não é de bom tom "puxar o assunto da cor", diante de uma pessoa preta ou parda. Evita-se a referência à cor, do mesmo modo como se evitaria a referência a qualquer outro assunto capaz de ferir a susceptibilidade do interlocutor – em geral, diz-se que **"em casa de enforcado, não se fala em corda".** Em contraposição, em qualquer contenda com uma pessoa de cor, a primeira ofensa que se lhe assaca é a referência a sua origem étnica. [...] *8. Quanto ao efeito sobre o grupo discriminado:* onde o preconceito é de marca, a consciência da discriminação tende a ser intermitente; onde é de origem, tende a ser contínua, obsedante. Em geral, o homem de cor, no Brasil, toma consciência aguda da própria cor nos momentos de conflito, quando o adversário procura humilhá-lo, lembrando-lhe a aparência racial, ou por ocasião do contato com pessoas estranhas, podendo passar longos períodos sem se envolver em qualquer situação humilhante, relacionada com a identificação racial. Isto é verdade, principalmente, para o homem de cor que vive numa pequena comunidade, onde predominam os contatos primários e onde, portanto, os indivíduos se conhecem pessoalmente uns aos outros. À medida que aumenta a frequência dos contatos secundários, se torna mais constante, para o indivíduo de cor, o risco de ser tratado em função dos traços raciais – e, portanto, de um estereótipo – pelo menos nas situações de contato categórico. (NOGUEIRA, 2006, p. 299/300)

O sociólogo Oracy Nogueira, em seu ensaio *"Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: Sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil"* (2006), aponta vários aspectos das relações sociorraciais decorrentes do sistema de hierarquização e opressões de raça. Um deles diz respeito à etiqueta que orienta os comportamentos e as interações ordinárias inter e intrapessoal e institucional.

No fragmento acima, ele pondera que, aqui no Brasil, a etiqueta ordena o

silenciamento, tanto para as pessoas negras quanto para as pessoas não negras. Pois assim, a pessoa negra não será ofendida e não tomará consciência da sua condição racial; já por outro lado, a pessoa branca não terá exposta a sua susceptibilidade ao racismo. A pessoa não negra não se verá como um racista em potencial.

Observamos tal conduta na trajetória da compositora Joanídia Sodré. Ela nasceu no início do século XX, em 22 de dezembro de 1903, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, ou seja, no período no qual as teorias eugenistas se transformaram em políticas públicas e sob posicionamentos racistas radicais, e na região do país onde o racismo até hoje é extremado. Portanto, personalidades e pessoas negras comuns tiveram que interagir com múltiplas e distintas estratégias que lhes permitissem sobreviver e, outras, conseguir galgar espaço de prestígio e mobilidade social.

Uma parte considerável daqueles que conseguiram ocupar espaços de destaque e liderança política tiveram que silenciar sobre suas raízes negras; sendo assim, o caso de Joanídia não é uma exceção. Muniz Sodré ilustra as estratégias do presidente da República Nilo Peçanha, que, para ascender social e politicamente, silenciou sobre a sua negridade. Sodré enfatiza:

> A história de vida de Nilo Peçanha (1867-1924), o sétimo presidente da República, caracteriza parcialmente o funcionamento dessa forma social. Um dos políticos mais destacados do século XX, ele nasceu em Campos de Goytacazes, filho de um modesto [...], e de uma filha de agricultores, gente pobre que às vezes o alimentava, segundo suas próprias palavras, "a pão dormido e paçoca". Tinha pele escura, o que permite classificá-lo fenotípicamente como preto, mulato ou pardo. Desta gradação não tinha dúvidas a imprensa da época, que costumava publicar charges e anedotas sobre a sua cor, nem os círculos aristocrata de Campos, que a ele se referiam como "o mulato do Morro do Coco", em alusão ao bairro pobre de onde provinha. (SODRÉ, 2023, p. 122)

Muniz Sodré destaca as contradições das atitudes de Nilo, que mesmo sendo um abolicionista, negava a sua negritude por meio de cosméticos. Ele casou-se com uma mulher branca da alta elite, a bisneta do Barão de Muriaé. Ele destaca também que outros presidentes da República Brasileira, negros mestiços de pele clara, também negaram suas descendências negras como Campos Sales, Rodrigues Alves e Washington Luis. Tais condutas são narradas em outras obras e trajetórias. Além das questões sobre as estratégias no agenciamento de suas negritudes, Joanídia Sodré comunga num fragmento de tempo e de território. A família da maestra mudou-se para Campos de Goytacazes entre 1903 e 1911. O presidente Nilo Peçanha ainda era vivo.

Esses eventos raciais nos solicitaram uma compreensão histórica de como as condutas raciais no Brasil foram consolidadas. No Brasil instaurou-se racismo fenotípico, ou seja, pelo fenótipo: conjunto de características físicas, dentre as quais se destacam a cor de pele e traços como estrutura da boca, nariz e outras partes do corpo. Isso Oracy Nogueira nomeou de "preconceito de marca". O sociólogo aponta os principais aspectos que caracterizam as relações raciais e as práticas de racismo em nossa sociedade. São eles:

1. *Quanto ao modo de atuar; 2. Quanto à definição de membro do grupo discriminador e do grupo discriminado; 3. Quanto à carga afetiva; 4. Quanto ao efeito sobre as relações interpessoais; 5. Quanto à ideologia; 6. Quanto à distinção entre diferentes minorias; 7. Quanto à etiqueta; 8. Quanto ao efeito sobre o grupo discriminado; 9. Quanto à reação do grupo discriminado; 10. Quanto ao efeito da variação proporcional do contingente minoritário; 11. Quanto à estrutura social; 12. Quanto ao tipo de movimento político que inspira.*

No que tange ao modo de atuar, segundo Nogueira, há uma preterição de pessoas com melanina acentuada na pele, porém se uma pessoa negra for inteligente, educada e economicamente estável, terá algumas concessões, ou seja, ele será tolerado como uma exceção, o que implica dizer que as outras pessoas negras não terão a mesma oportunidade. Quando nos referimos à definição do sujeito que discrimina em relação ao discriminado, é utilizado o critério da aparência racial. "Assim, a concepção de branco e não-branco varia, no Brasil, em função do grau de mestiçagem, de indivíduo para indivíduo, de classe para classe, de região para região." (NOGUEIRA, 2006, p. 294)

Sobre a dimensão afetiva, onde o preconceito é de marca, ele tende a ser mais intelectivo e estético e assim, o racismo opera de forma variável e centrado nos aspectos fisiológicos denominados "negróides". "Os traços negróides, especialmente numa pessoa por quem se tem amizade, simpatia ou deferência, causam pesar, do mesmo modo por que o causaria um 'defeito' físico." (NOGUEIRA, 2006, p. 296)

Nas tramas das relações interpessoais observamos as características típicas do "racismo à brasileiro", onde as relativizações são estabelecidas e uma pessoa branca pode ser racista com uma pessoa negra ao mesmo tempo que se mostra amigável com uma pessoa negra do seu meio social e cotidiano. Já nos aspectos ideológicos, permanece a eugenia pela defesa da miscigenação e o assimilacionismo:

> Não obstante acobertar uma forma velada de preconceito, a ideologia brasileira de relações inter-raciais, como parte do ethos nacional, envolve uma valorização ostensiva do igualitarismo racial, constituindo um ponto de referência para a

> condenação pública de manifestações ostensivas e intencionais de preconceito, bem como para o protesto de elementos de cor contra as preterições de que se sentem vítimas. Além disso, dado o orgulho nacional pela situação de convivência pacífica, sem conflito, entre os elementos de diferente procedência étnica que integram a população, as manifestações ostensivas e intencionais de preconceito assumem o caráter de atentado contra um valor social que conta com o consenso de quase toda a sociedade brasileira, sendo por isso evitadas. (NOGUEIRA, 2006, p. 296)

Ideologicamente, a sociedade brasileira exalta o branqueamento. Desejam e realizam estrategicamente, por meio de relações interraciais, o nascimento de indivíduos salvadores, ou seja, crianças que nascem de pele clara para o "melhoramento de famílias". Quando isso acontece, a criança é recebida com glória, porém quando ocorre o contrário, as expressões são de frustrações, lamúria e assim, a criança é vista com acusações de maldição.

Quando acontece de nascer na mesma família crianças de tons de pele distintas, as mais claras são tratadas de forma diferenciada daquelas de tom de pele mais escura, que crescerão num ambiente familiar marcado pela hostilidade e discriminação. Oracy sublinha ainda mais que, quanto à distinção entre diferentes minorias, as pessoas mais embranquiçadas recebem privilégios. "Se ouve alegar, como agravante, em relação aos japoneses, sírios e outros grupos de imigrantes, que os mesmos 'não se casam com brasileiros' e procuram preservar seu próprio patrimônio cultural – língua, religião, costumes." (NOGUEIRA, 2006, p. 298)

A etiqueta racial diz respeito à citação que inicia esse tópico: *"Evita-se a referência à cor, do mesmo modo como se evitaria a referência a qualquer outro assunto capaz de ferir a susceptibilidade do interlocutor – em geral, diz-se que 'em casa de enforcado, não se fala em corda"*. O silenciar não é sobre não dizer, é sobretudo o reforço do mito da democracia racial. Ao nos referirmos aos impactos do racismo sobre o grupo discriminado, observa-se que a consciência das experiências racistas ocorre diante do conflito do ato em que a pessoa negra é vitimada.

Ainda há um grupo considerado de pessoas negras que dizem nunca terem sofrido racismo no Brasil. Já no que se refere à reação do grupo discriminado, tende a ser de forma pessoal, cujo indivíduo recorre às estratégias compensatórias que lhe permitem a aprovação das pessoas. Quanto ao efeito da variação proporcional do contingente minoritário, Oracy Nogueira afirma que: "a tendência é se atenuar nos pontos em que há maior proporção de indivíduos do grupo discriminado [...] no Brasil, a impressão generalizada é a de que os indivíduos de cor esbarram com manifestações mais frequentes e ostensivas de preconceito." (NOGUEIRA, 2006, p. 303)

No que tange à estrutura social, para o autor as discriminações raciais são encobertadas pelo discurso de classe. Acompanhamos uma parte considerável de intelectuais brasileiros, durante os acirrados debates sobre a implementação das Políticas de Ações Afirmativas, que o problema da população era uma questão de vulnerabilidade econômica e sendo assim, diante de políticas de oportunidades de emprego e distribuição de renda, a população negra deixaria de ser aviltada. Porém, essas pessoas esqueceram de apontar explicações convincentes sobre os casos de pessoas negras milionárias que sofreram e sofrem racismo até hoje. Não falaram porque não tinham conhecimento, mas sim, estrategicamente para que não expressem em suas próprias palavras, suas incongruências e má intenção.

Nogueira encerra abordando sobre o tipo de movimento político que inspira as pessoas negras discriminadas racialmente; é confundido com a luta de classe e as noções de "educação" e "instrução". "Uma pessoa pode ser educada sem ser instruída e vice-versa. O conceito de 'educação' envolve, [...] a ideia de 'polidez' ou 'tato', [...] enquanto o de 'instrução' inclui [...] a de 'erudição' ou acervo de conhecimento formal, bibliográfico ou acadêmico." (NOGUEIRA, 2006, p. 304). Isso significa dizer que uma pessoa possa ter uma erudição intelectual, mas isso não quer dizer que ela tenha letramento racial e não possa praticar atos racistas.

Em seu estudo, o sociólogo nos apresenta algumas das incontáveis raízes do racismo, o que implica dizer que não é possível tratar o assunto de forma superficial, na opinião pessoal e no achismo, como fizeram e fazem pessoas contrárias e críticas às pautas do movimento negro organizado. Toda essa discussão que trouxemos até aqui opera e ordena o campo musical em todos os lugares e está presente em relatos ordinários e extraordinários de personalidades e todos os profissionais negros que atuam no campo musical.

Para ilustrar como o racismo ordena o campo e as práticas musicais no Brasil, poderia fazer várias teses e inúmeras citações aqui, porém trago como exemplo o *"Mulatismo Musical"* de Francisco Curt Lange (1903-1997), musicólogo alemão naturalizado uruguaio que atuou na memória histórica musical latino-americana. Lange era amigo de Gilberto Freyre e ambos teorizam em suas áreas específicas de conhecimento sobre o mito da democracia racial.

Lange teoriza sobre os músicos negros, os quais ele emprega toda a teoria racialista da eugenia e faz uma apresentação embranquecida das personalidades negras, como por exemplo, o compositor padre José Maurício Nunes Garcia. Uma concepção racista da eugenia dita "positiva" que defendia o branqueamento da população negra e uma pseudo-harmonia social entre grupos raciais hierarquizados pela violência colonial.

1.3.1. Uma Face, Três Medidas



Imagem 14 : Joanídia Sodré



Imagem 15. Gravura de Joanídia Sodré

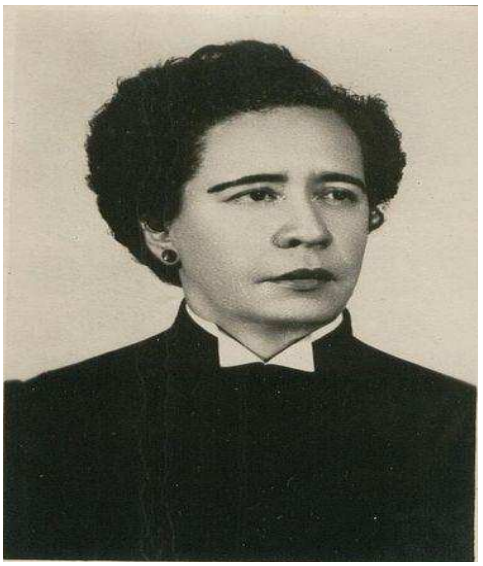


Imagem 16: Acervo pessoal de Joanídia Sodré - Biblioteca Alberto Nepomuceno

Até o momento não encontrei nada referente a Joanídia tratando do seu pertencimento racial e da sua condição de mulher negra publicamente, porém encontrei em seu arquivo pessoal essas duas imagens:

1. uma gravura na qual a artista supostamente (já que a assinatura está inelegível) de nome Auriana Silva a retrata com algumas alterações fisiológicas apresentando a Joanídia Sodré com a aparência branqueada;

2. uma fotografia sem tratamento (branqueamento) num documento do Nep. N. 3.122 do Departamento de Educação Complementar da Secretaria Geral de Educação e Cultura da Prefeitura do Distrito Federal (Rio de Janeiro) de 25 de junho de 1952.

Ou seja, o fato de Joanídia não falar publicamente da sua negritude não significa dizer que não era uma questão debatida no âmbito da sua vida privada. A trajetória de Sodré é muito semelhante à da socióloga e psicanalista Virgínia Leone Bicudo, que nasceu em 21 de novembro de 1910 na cidade de Luz, São Paulo, e faleceu em 2003 em São Paulo, São Paulo. Virgínia Bicudo e Joanídia Sodré foram contemporâneas. Sodré nasceu em 22 de dezembro de 1903 em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e faleceu na cidade do Rio de Janeiro no dia 7 de setembro de 1975.

Ambas consolidaram suas trajetórias profissionais e políticas numa sociedade na qual a eugenia e a misoginia eram a base ideológica em todas as suas esferas. Essa estrutura propiciou que Virgínia e Joanídia guardassem segredos em comum: suas negritudes. Na "República da Mancha Indelével" para pessoas negras desejosas pelo triunfar, o pacto era esse: silenciar. Janaína Damaceno Gomes aclama: "Espero que, em breve, tenhamos a notícia de outras Virgínias." (GOMES, 2013, p. 43). Não trago notícias de outra Virgínia, mas de Joanídia, uma mulher negra que, mesmo em campo de atuação distinto, junto com Bicudo, conseguiu não só ocupar a Casa-dos-homens-brancos, mas causar fissuras em tal estrutura.

A filósofa e antropóloga Janaína Damaceno Gomes, em sua tese de doutorado *"Os Segredos de Virgínia: Um Estudo das Atitudes Raciais em São Paulo (1945-1955)"* (2013), faz uma análise a respeito da construção histórica de intelectuais de mulheres e homens negros na academia a partir da trajetória das obras e produções intelectuais de Virgínia Leone Bicudo. "Em 1945, Virgínia Leone Bicudo torna-se uma das primeiras mestres em sociologia no Brasil pela Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo (ELSP)." (GOMES, 2013, p. 16).

Janaína relata também que na época já se constituía um fluxo considerável da ascensão econômica e social de mulheres negras na sociedade brasileira. Ou seja, a trajetória de Joanídia Sodré não é um fenômeno extraordinário. Segundo Damaceno, Virgínia Bicudo enriqueceu, investiu no setor imobiliário com sua renda financeira adquirida com trabalho enquanto psicanalista e professora universitária.



Imagem 17: Virgínia Leone Bicudo



Imagem 18. Gravura de Virgínia Leone Bicudo



Imagem 19. Virgínia Leone Bicudo

A psicanalista e socióloga desenvolveu pesquisas sobre as relações raciais mesmo que essa temática não fosse âmago de seu campo de atuação.

> Entre o período de 1945 a 1955, Virgínia Leone Bicudo publicou duas pesquisas baseadas no "Estudo de Atitudes Raciais": uma deu origem a sua dissertação de mestrado Estudo de Atitudes Raciais de Pretos e Mulatos em São Paulo, defendida na Escola Livre de Sociologia e Política (1945) e a outra denominada Atitudes dos Alunos dos Grupos Escolares em Relação com a Cor dos seus Colegas (1953), foi resultado de sua participação na equipe do Projeto Unesco-Anhembi, coordenado por Florestan Fernandes e Roger Bastide. Estas duas pesquisas foram seus únicos textos sobre relações raciais, o restante de sua produção versa quase que exclusivamente sobre Higiene Mental, Psicologia e Psicanálise. (GOMES, 2013, p. 64/65)

Gomes sublinha que Virgínia trouxe pela primeira vez no campo da sociologia e psicologia social a pauta sobre “as atitudes de pretos e mulatos e não de brancos” para ilustrar a discriminação racial em São Paulo e que seu estudo foi base teórica dos estudos dos principais teóricos das relações étnico-raciais da época, como os autores Florestan Fernandes, Roger Bastide e Guerreiro Ramos. Vemos que Virgínia Bicudo desenvolveu estudos e estava próxima dos principais intelectuais das relações raciais brasileiras.

Porém, Janaína enfatiza que Virgínia Bicudo ascendeu socialmente e passou a integrar a classe de alta elite branca paulistana. Mas isso a fez silenciar não só sobre os estudos acerca dos dilemas da população negra, mas principalmente sobre a sua condição de mulher negra. “Virgínia enriqueceu com a psicanálise, tornou-se célebre e requisitada entre ministros e senadores, [...] Mas nesse processo ela não embranqueceu, ela apenas perdeu a cor. [...] Ela não teve uma morte branca, ela morreu como uma mulher negra.” (GOMES, 2013, p. 153).

Com seu programa de rádio novelas, Virgínia antecipou alguns programas da tarde de TV, como por exemplo o *“Caso de Família”*, apresentado pela jornalista Christina Rocha. No programa, as/os convidadas/os relatam conflitos cotidianos de família, vizinhança, etc., e são supervisionadas/os pelos psicólogos Anahy D'amico e Ildo Rosa da Fonseca. O *“Supernanny”*, comandado pela pedagoga e escritora argentina naturalizada brasileira Cris Poli, supervisiona e orienta pais a solucionarem problemas relacionados a comportamentos e educação de seus filhos. “Seus programas de rádio eram um sucesso. Pequenas rádio novelas onde atores encenavam situações cotidianas de tensão familiar e Virgínia analisava psicanaliticamente cada uma delas com minúcia.” (GOMES, 2013, p. 63)

Segundo Damaceno, quando se tratava do assunto referente à negritude de Virgínia, a ordem era o silêncio, e isso dificultou a identificação da negritude de Virgínia ao longo da nossa história, que atravessa a época em que ela viveu e posteriormente. Sobre o silêncio de Bicudo e seus contemporâneos a respeito da sua condição negra, a autora pondera: “Nem através de suas palavras, nem através das palavras de outros intelectuais, a não ser por uma passagem rápida numa carta que Pierson envia ao seu ex-orientador. [...] mas parece nunca ter sido problematizado o fato de que uma mulher negra ou mestiça estava indo a campo.” (GOMES, 2013, p. 111)

Já no que diz respeito à Joanídia Sodré, ainda não encontramos nenhum registro dela debatendo sobre as questões raciais e muito menos sobre sua condição de mulher negra. O que até o momento nos aponta para um certo distanciamento da pauta, porém não distante do problema, uma vez que ela foi atravessada pelas violências do racismo patriarcal e convivia com pessoas negras, pois havia um número expressivo de docentes tanto no Instituto Nacional

de Música quanto na Escola Nacional de Música. Nesta fotografia de divulgação da Maestra Joanídia à frente da Orquestra Filarmônica de Bonn, podemos observar, embora a imagem tenha passado por processo de branqueamento, os traços de ascendência negra de Joanídia.



Imagem 20: Joanídia Sodré. Arquivo - Dissertação de Mestrado de Dalila Vasconcellos de Carvalho (2010)

A presença negra nessas instituições vem desde o Conservatório Imperial, cuja grande parte do corpo discente era formada por pessoas negras. Vale ressaltar que o ofício da execução musical era um ofício das classes populares e médias, pois é um trabalho de artesania e as elites tinham repulsa ao trabalho manual. No início, a profissão de músico não era sobre status e glamour. Damaceno relata que a Virgínia Bicudo também foi injuriada e xingada de bruxa.

> Acusações de bruxaria! Mulheres tanto no campo psicanalítico quanto nas Ciências Sociais sempre são acusadas de bruxaria. Se o caso mais notório em nosso campo parece ser o de Ruth Landes (CORRÊA, 2003) ela não é o único e expressa um tipo de olhar em direção às práticas femininas que se eram recorrentes na primeira metade do século XX, não deixam de todo nos assombrar ainda hoje. Contra estudantes negros, a acusação de bruxaria mais recorrente entre nós é a de militante! Sempre haverá um professor em alguma banca com o dedo em riste para acusar: "Bruxo!", "Militante!". Dá no mesmo. É um jeito delicado de dizer que não fazemos ciência, de que não nos distanciamos de nossos objetos! "Bruxa!". Não são erros de militância, são erros de quem está em processo. (GOMES, 2013, p. 60/61).

Citei no início do trabalho extrato da dissertação de Dalila Vasconcelos no qual Joanídia Sodré, dentre vários xingamentos, é chamada de bruxa. Isso expressa o sintoma da misoginia e do racismo patriarcal da *casa-dos-machos-brancos.* Eu e Janaína Damaceno somos também contemporâneas, compartilhamos enquanto mulheres negras, histórias e vivências acadêmicas que nos mobilizam e nos lançam a querer desvendar tantos mistérios que orbitam sobre as memórias de mulheres dos nossos antepassados, principalmente, no campo acadêmico e científico.

Eu também busco analisar as produções intelectuais de Joanídia Sodré expressadas em suas obras, suas performances, seus feitos enquanto gestora e atuação política no campo musical. Damaceno enfatiza: "Durante grande parte de minha vida acadêmica, Virgínia Leone Bicudo foi para mim uma ilustre desconhecida." (p. 43). Sobre a Joanídia Sodré eu também digo o mesmo. Joanídia era *"para mim uma ilustre desconhecida"* da mesma forma que Virgínia foi para Janaína Damaceno. Numa mesa central da sala principal do setor administrativo da Biblioteca estava um álbum de fotografia e, eu, a professora Andrea Adour coordenadora do Africanias e mais alguns colegas começamos a apreciar as fotografias e fui entrando em choque ao ver tantas pessoas negras embranquecidas e mulheres cujos nomes nunca tinha escutado.

O choque foi maior ao ver que neste álbum os homens brancos não eram a maioria. Após fotografar o álbum com a câmera do meu celular, mostrei as imagens para Janaína Damaceno, pois no segundo semestre de 2019 cursei a disciplina *"Perspectivas de Interseccionalidade: Afrovisualidades", ministrada por ela no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades/ PPCULT/ UFF,* na qual estudamos teoria sobre imagens e contra visualidades negras.

Como trabalho final, fiz uma apresentação do álbum articulado com a literatura estudada, para assim aproveitar a turma letra sobre o assunto e fazer uma consulta coletiva sobre algo que ainda turvava o meu juízo e olhar: a descendência negra de Joanídia Sodré. Por unanimidade, a turma reconheceu a negritude maestra e compositora, o que me deixou mais confortável no meu posicionamento em relação à condição de mulher negra de Sodré.

Diante dos conhecimentos e vivência na pesquisa sobre a trajetória de Virgínia Leone Bicudo, Janaína Damaceno fez a leitura visual e prontamente me apontou caminhos para o desenvolvimento desta pesquisa que desenvolvo sobre a trajetória de Joanídia Sodré. Janaína foi a primeira e continua sendo uma das pessoas mais importantes no acompanhamento e aconselhamento deste trabalho. Assim, ela testemunha o descortinamento de mais segredos de outra Virgínia: a pianista, compositora, maestra, professora de música, diretora da Escola

Nacional de Música e Reitora Interina da Universidade do Brasil, Joanídia Sodré, outra mulher negra bem sucedida.

Sodré é uma personalidade central do campo musical do Rio de Janeiro e do Brasil do século XX, que em alguma medida se espelha em Virgínia Bicudo também. "A menina Bicudo aprendeu a gostar de música com o piano que o pai fez questão de comprar para os filhos." (GOMES, 2013, p. 48). Joanídia aos 5 anos de idade também se encantou pelo piano e já fazia recitais para o público. Embora Virgínia Bicudo não tenha seguido a carreira de pianista, ela e Joanídia estavam num universo feminino de seus tempos, onde tocar piano era uma prática predominante entre as meninas e mulheres.

O antropólogo Édison Carneiro, que teve bastante projeção na carreira de etnógrafo e nos estudos do folclore nos anos 1930, também silenciou sobre seu pertencimento racial. Lélia Gonzalez também teorizou sobre seu processo de branqueamento e do seu irmão, Jaime de Almeida, jogador de futebol que iniciou sua carreira no Clube Atlético Mineiro e ao se destacar foi convidado para jogar no Clube de Regatas Flamengo, no Rio de Janeiro. À medida que ascendiam socialmente, afastaram-se de suas condições negras. Lélia afirma que a construção do seu letramento racial se deu nas sessões de terapia na psicanálise. E tudo começou com as provocações do seu marido Luiz Carlos Gonzalez. Em *"Lélia Gonzalez"* (2010), Alex Ratts e Flávia Rios trazem esses relatos da Lélia.

Em *"Tornar-se Negro Ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social"* (2021), a psiquiatra e psicanalista Neusa Santos Souza analisa a história de Luísa, uma médica negra recém-formada. Sua família pertencia à classe média baixa do Rio de Janeiro. Sua avó era empregada doméstica, seu pai era bancário e sua mãe era funcionária pública. Sobre a discussão em relação ao pertencimento racial da médica, Neusa afirma: "O ideal do ego de Luísa caracteriza-se por uma identidade como difícil, o nobre, o melhor, o branco. Criança ainda, aprendeu a depreciar, rejeitar e deformar o próprio corpo para configurá-lo à imagem e semelhança do branco." (SOUZA, 2021, p. 94)

Nilo Peçanha, Campos Sales, Rodrigues Alves, Washington Luís, Carlos Gomes, Machado de Assis, Francisca Gonzaga, Mário de Andrade, Joanídia Sodré, Virgínia Leone Bicudo, Édison Carneiro, Jaime de Almeida, Lélia Gonzalez, Luísa e tantas outras pessoas negras, são pequenas placas tectônicas, com super energias mecânicas que se desprenderam nas suas controvérsias e se movimentaram, para que num futuro haja abalos sísmicos com terremotos e maremotos de ondas revoltas e indomáveis, nascidas da radicalidade, afúria e do *Àṣẹ* das existências negras que habitam os solos, o fundo do Atlântico, do Pacífico, do Mar Vermelho, de toda terra e todos os mares do planeta, capazes de pôr um fim neste mundo

parido pela ordem colonial, para que possam surgir outras ordens existenciais e humanitárias, como muito deseja em sua *"Poética Negra Feminista"*, Denise Ferreira da Silva.

O fim deste mundo não pode ser mais adiado.

ESTE CATIVEIRO PRECISA ACABAR!

2. JOANÍDIA SODRÉ

Da Genialidade do Percutir o Piano ao Comando da Batuta

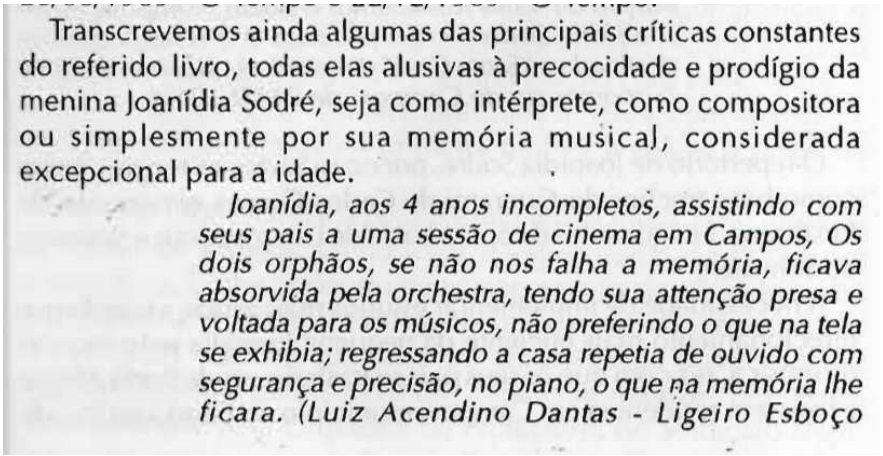


Imagem 21: Joanidia Sodré. Arquivo pessoal - Biblioteca Alberto Nepomuceno

Além do vasto acervo de matérias jornalísticas que trazem notas biográficas e da trajetória profissional de Joanídia Sodré, Ermelinda A. Paz foi quem sistematizou dados consistentes sobre a compositora. As estudiosas Dalila Vasconcellos de Carvalho e Aline Santos Paz de Souza, em seus estudos *"O gênero da música: a construção social da vocação"* (2010) e *"Mulheres e Música: Expectativas tácitas e explícitas a partir do Instituto Nacional de Música (1890-1920)*" (2019), também desenvolveram pesquisas sobre Sodré. Porém, grande parte de seus escritos são interpretações e resenhas do trabalho de Ermelinda e de matérias jornalísticas. Sendo assim, no que tange aos dados oficiais, trabalharei com os informes das fontes primárias.

Em *"Joanídia Sodré: As diversas facetas da primeira maestrina brasileira"* (1994), Ermelinda afirma que Joanídia nasceu no dia 22 de dezembro do ano de 1903, numa residência situada na Rua dos Andradas, em Porto Alegre, e que a maestra era filha do casal João Sodré e Dona Leonídia Nunes Sodré. Seu pai era um profissional liberal formado e atuava como dentista. Por outro lado, Dona Leonídia atuava no ambiente doméstico e nos cuidados educacionais da filha, pois foi ela quem ensinou a menina a tocar piano.

Por ser filha única, Joanídia recebeu toda a dedicação e cuidados da família que, além de incentivar, investiu e deu todos os suportes materiais e subjetivos para que a filha tivesse um ambiente fértil para o seu letramento musical e desenvolvimento profissional. Paz enfatiza que Sodré iniciou sua jornada quando ainda tinha quatro anos, ou seja, no ano de 1907. Na época, Joanídia começou a estudar piano e a aprender as primeiras notas com sua mãe, realizando suas primeiras aparições como recitalista e, logo a seguir, como compositora (PAZ, 1994, p. 07). Em consulta ao acervo pessoal de Joanídia Sodré, a autora relata que esse momento da infância da pianista foi registrado em várias matérias de jornais da época.

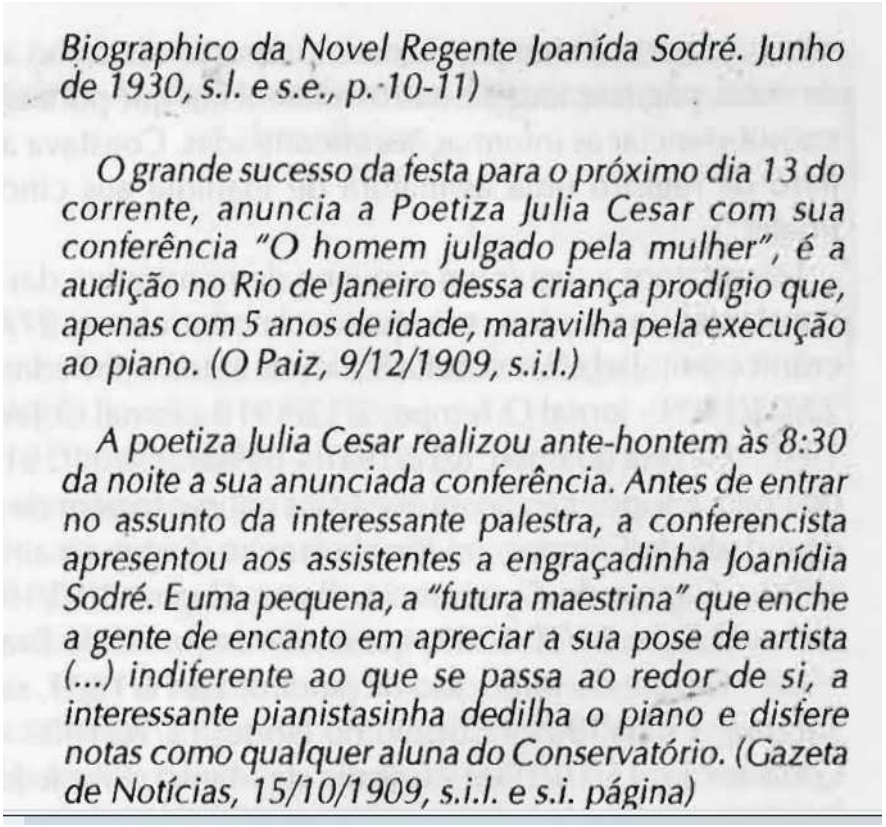


Transcrevemos ainda algumas das principais críticas constantes do referido livro, todas elas alusivas à precocidade e prodígio da menina Joanídia Sodré, seja como intérprete, como compositora ou simplesmente por sua memória musical, considerada excepcional para a idade.

Joanídia, aos 4 anos incompletos, assistindo com seus pais a uma sessão de cinema em Campos, Os dois orphãos, se não nos falha a memória, ficava absorvida pela orchestra, tendo sua attenção presa e voltada para os músicos, não preferindo o que na tela se exhibia; regressando a casa repetia de ouvido com segurança e precisão, no piano, o que na memória lhe ficara. (Luiz Acendino Dantas - Ligeiro Esboço

Imagem 22: Joanídia Sodré: As diversas facetas da primeira maestrina brasileira (1994) de Ermelinda A. Paz. Página 8

A matéria acima, aponta que nesse ano de publicação, a pianista tinha 4 anos e sua família já havia mudado para a cidade de Campos, município do Estado do Rio de Janeiro.



Biographico da Novel Regente Joanída Sodré. Junho de 1930, s.l. e s.e., p.·10-11)

O grande sucesso da festa para o próximo dia 13 do corrente, anuncia a Poetiza Julia Cesar com sua conferência "O homem julgado pela mulher", é a audição no Rio de Janeiro dessa criança prodígio que, apenas com 5 anos de idade, maravilha pela execução ao piano. (O Paiz, 9/12/1909, s.i.l.)

A poetiza Julia Cesar realizou ante-hontem às 8:30 da noite a sua anunciada conferência. Antes de entrar no assunto da interessante palestra, a conferencista apresentou aos assistentes a engraçadinha Joanídia Sodré. E uma pequena, a "futura maestrina" que enche a gente de encanto em apreciar a sua pose de artista (...) indiferente ao que se passa ao redor de si, a interessante pianistasinha dedilha o piano e disfere notas como qualquer aluna do Conservatório. (Gazeta de Notícias, 15/10/1909, s.i.l. e s.i. página)

Imagem 23: Joanídia Sodré: As diversas facetas da primeira maestrina brasileira (1994) de Ermelinda A. Paz. Página 9

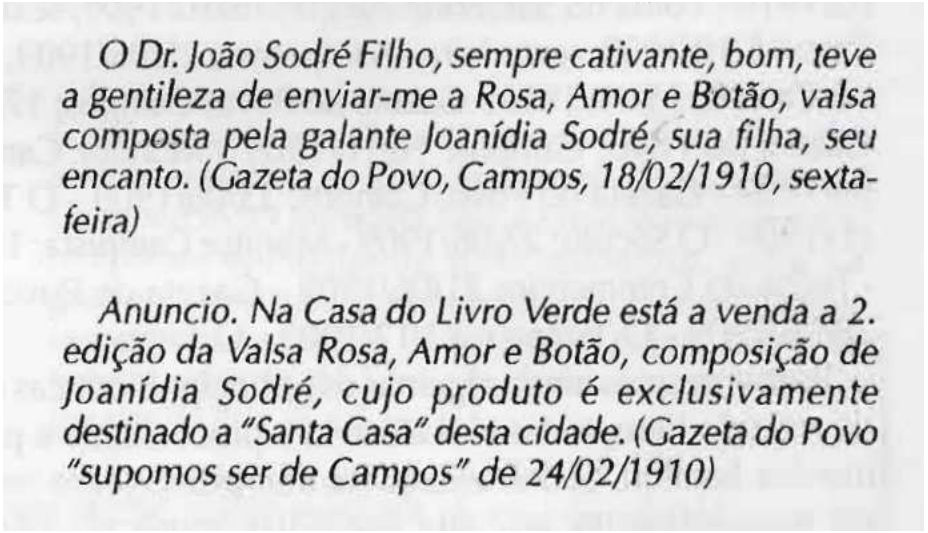
No extrato acima, podemos observar a menina Joanídia já inserida em evento focado nas pautas de emancipação das mulheres. Como podemos perceber, o título da conferência *O homem julgado pela mulher* já ilustra a perspectiva circundante do movimento sufragista. Naquela época, quais mulheres estavam debatendo politicamente o sistema patriarcal, as opressões de gênero e a autonomia das mulheres? A conferencista e âncora da apresentação da menina Joanídia Sodré ao seu piano foi a poeta Francisca Júlia César da Silva Münster.

Numa das poucas publicações que encontrei sobre a conferencista, as autoras Rebecca Silveira da Costa e Luana Antunes Costa, no artigo *Francisca Júlia: a musa impossível do século XIX?* (s/d), fazem um breve estudo das obras da poeta e não apresentam nenhum dado sobre a atuação de Júlia César no movimento sufragista. Porém, o tema de sua conferência nos permite interpretar que, em alguma medida, ela debateu publicamente sobre as condições das mulheres na sociedade patriarcal, pois quais discussões, argumentos e reflexões possíveis podemos elaborar num evento com tal temática?

Não há também dados sobre a autoria do evento, nem sobre como Joanídia Sodré foi

incluída na Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, mas há registros de sua atuação na Federação desde a década de 1920. Segundo Costa e Costa : "Francisca Júlia nasceu no dia 31 de agosto de 1871, em Eldorado, localizada no Estado de São Paulo. Sua produção literária percorreu os caminhos do Parnasianismo e do Simbolismo, no entanto, foi no Parnasianismo que ela se inseriu no universo literário." (COSTA, COSTA, s/d, p. 7). Assim como as demais mulheres do seu tempo, que ousaram habitar as **casas-dos-homens**, a escritora Júlia também teve a sua trajetória atravessada pelas violências condicionantes da misoginia estruturante da sociedade patriarcalista.

Seguindo com o histórico de Joanídia Sodré, Ermelinda Paz apresenta as notas jornalísticas:



O Dr. João Sodré Filho, sempre cativante, bom, teve a gentileza de enviar-me a Rosa, Amor e Botão, valsa composta pela galante Joanídia Sodré, sua filha, seu encanto. (Gazeta do Povo, Campos, 18/02/1910, sexta-feira)

Anuncio. Na Casa do Livro Verde está a venda a 2. edição da Valsa Rosa, Amor e Botão, composição de Joanídia Sodré, cujo produto é exclusivamente destinado a "Santa Casa" desta cidade. (Gazeta do Povo "supomos ser de Campos" de 24/02/1910)

Imagem 24: Joanídia Sodré: As diversas facetas da primeira maestrina brasileira (1994) de Ermelinda A. Paz. Página 9

O piano não foi só a chave que abriu o portão de entrada de Joanídia Sodré ao poderoso universo musical, mas também foi, sobretudo, a ferramenta que lhe propiciou mergulhar nas mais diversas áreas de conhecimento dos estudos musicais. Como ilustra a matéria, sobretudo na área da composição e regência, devido ao fato de as características idiomáticas do piano exigirem do instrumentista não só o desenvolvimento técnico para a sua execução, mas, igualmente importante, o domínio de conteúdos musicais, como teoria musical, harmonia, ritmo, leitura rítmica e melódica à primeira vista, coordenação motora das mãos e dos pés etc. Porém, nem todo pianista é maestro ou compositor; por outro lado, a maioria esmagadora de regentes e compositores, quando não emergiram de uma carreira pianística, possuem o piano como seu instrumento principal de trabalho.

Ermelinda segue dissertando sobre a trajetória de formação e protagonismo da menina Sodré. Segundo a autora, depois de aprender piano com sua mãe, Leonídia Nunes Sodré,

Joanídia foi estudar com o músico Eurico Costa, que expressava publicamente sua estima pela aluna. Com a excelência do desenvolvimento da filha, João Sodré e sua companheira decidiram investir numa formação musical que a preparasse para fazer o teste de habilidade específica para a admissão no curso superior em música do Instituto Nacional, o que obrigou, mais uma vez, a mudança da família. Agora, em Niterói, Joanídia Sodré estava num campo fértil para o seu desenvolvimento profissional.

Como esperado, Joanídia foi admitida para integrar o corpo discente do Instituto, no ano de 1916, para o Curso de Piano, sob orientação de Alberto Nepomuceno. Ela também buscou formação nas demais áreas disciplinares nas quais atuou profissionalmente. Na área da composição musical, formou-se nas disciplinas basilares: Harmonia, Contraponto, Fuga, Instrumentação e Composição; e, em Regência, sob mentoria do maestro Francisco Braga. Sendo assim, Joanídia Sodré graduou-se nas três áreas: Bacharel em Instrumento-piano, Composição e Regência.

A introdução do piano nos lares das elites e da classe média da sociedade brasileira permitiu a um grupo expressivo de mulheres romper com o enclausuramento em seus lares e se lançar nos palcos do mundo profissional do campo musical. Sendo assim, Joanídia Sodré cresceu cercada de outras mulheres em movimento e, juntas, seguiram na mesma direção.

Em seu canal no YouTube, o Instituto Piano Brasileiro (IPB) publicou um mini vídeo-documentário intitulado *63 Pianistas brasileiras "voltam à vida"|63 Brazilian women pianists "come back to life*[11]*"*, no qual apresenta um grupo de pianistas brasileiras contemporâneas de Joanídia Sodré que também tiveram projeção profissional. São elas:

Anna Stella Schic (1922-2009), Estelinha Epstein (1914-1980), Guiomar Novaes (1896-1979), Nise Obino (1918-1995), Tia Amélia (Amélia Brandão Nery) (1897-1983), Tia Inah (Inah Machado Sandoval) (1906-2003), Antonietta Rudge (1885-1974), Babi de Oliveira (1908-1993), Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Lucia Branco (1903-1973), Emilia De Benedictis (1919-1996), Magda Tagliaferro (1893-1986), Maria Luisa Priolli (1915-2000), Nayde Alencar de Sá Pereira (1913-1976), Carolina Cardoso de Menezes (1913-2000), Isabel Mourão (1932-2016), Lina Pesce (1913-1995), Neusa França (1920-2016), Nininha Velloso Guerra (1895-1921), Vicky Adler (1944-?) Yara Bernette (1920-2002), Branca Bilhar (1886?-1928), Cacilda Borges Barbosa (1914-2010), Clarisse Leite (1917-2003), Dinorá de Carvalho (1895-1980), Ivy Improta (1925-2010), Joanídia Sodré (1903-1975), Lydia

[11] Instituto Piano Brasileiro - IPB publicou o mini vídeo-doc 63 Pianistas brasileiras "voltam à vida" | 63 Brazilian women pianists "come back to life. Acesso em: 05/11/2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yMHz4Zi02fM

Alimonda (1917-2014), Eunice Katunda (1915-1990), Honorina Silva (1915 - ca.1999), Lourdes França (1912-2003), Lucy Salles (? - ?), Norma Bojunga (1934-1990), Ophelia Nascimento (1909-?), Sonia Maria Strutt (1944?), Anna Candida Gomyde (1911-1998), Julinha Wagner Cohin (Juliana Wagner) (? - ?), Cynthia Priolli (? -1999), Belkiss Carneiro de Mendonça (1928-2005), Lidia Simões (1912-1985), Najla Jabôr (1915-2001), Rachel Peluso (1908-2005), Adelaide Pereira da Silva (1938?), Irany Leme (? - 2013), Lina Pires de Campos (1918-2003), Maria Alice Saraiva (1913-2001), Maria Antonia de Castro (1910-1946), Maria de Lourdes Gondim (1901-1987), Sigrid Nepomuceno (1896- 1985?), Amélia de Mesquita (1866-1954), Aracy Pereira da Silva (1908-2008), Carmen Vitis Adnet (1929-2014), Cesarina Riso (1939? - 2019), Elvira Bello Lobo (1874 - ?), Felicja Blumental (1908-1991), Ninfa Glasser (1919-2008), Anna Carolina (Pereira da Silva) (1911-1995), Dora Bevilacqua (1913-1997), Elzira Polonio Amabile (1897-1983), Esther Naiberger (1925-2019), Lucília Guimarães Villa-Lobos (1886-1966), Maria do Carmo Botelho (1904 - 1989), Rosana Martins (1948 - 2020).

2.2. Joanídia Sodré: Nem Toda Bravura e Sutileza, Cabe no Alcear da Batuta



Imagem 25: Joanidia Sodré. Arquivo pessoal - Biblioteca Alberto Nepomuceno

Em 1924, ao concluir sua graduação em Bacharelado Regência e Composição onde cursou as disciplinas Harmonia, Contraponto, Fuga, Instrumentação, Joanídia Sodré começou a desenvolver sua carreira profissionalmente como maestra. Segundo Paz: "A conquista do título de Maestrina por Joanídia foi altamente noticiada no Brasil e no mundo. Encontramos referências inclusive em jornais franceses. No Brasil, no sul, onde ela nasceu, no norte, no nordeste e no sudeste, o título foi celebrado e destacado em toda a imprensa." (PAZ, 1994, p. 240).

Joanídia cresceu sob os olhares de uma audiência patriarcal cujos padrões de referência e experiências são conservadores, o que resulta em julgamentos severos e exigências desumanizadoras, sobretudo no que se refere às atuações de mulheres cujas trajetórias são marcadas pela misoginia, pela violência de gênero e pelo racismo patriarcal.

Paz (1994) destaca a repercussão da colação de grau em Regência da maestra. Algo que chama atenção são as afirmações que apontam Joanídia como a primeira maestra do Brasil e da América Latina. A mídia nacional noticiou amplamente o evento. Criou-se uma narrativa sobre Joanídia Sodré de caráter sensacionalista e, com essa minha contestação, não estou desmerecendo a magnitude da trajetória de Sodré, mas considero importante ponderar sobre a mentalidade colonial da sociedade brasileira da época e também da atualidade, pois

tais perspectivas estão presentes em vários momentos nos trabalhos publicados sobre Joanídia.

A autora traz algumas informações publicadas em jornais:

> No dia 28 de junho de 1924 o periódico O Brasil, em sua primeira página trouxe a seguinte notícia: "PARA CONQUISTAR O TÍTULO DE MAESTRO: fará hoje a defesa oral de sua magnífica partitura a musicista Joanídia Sodré" (O Brasil, 29 de junho de 1924, Ed.783, p.1). No dia 30, informações sobre o evento davam conta de que a defesa, marcada para às 13 horas, no INM, só começou às 15h (O imparcial, Ed.4209, p.8). A sessão deu início assumindo a mesa principal, os maestros Francisco Braga, Ronchini Agostinho Gouvêa, Henrique Oswald e Barrozo Netto, além desses, a própria Joanídia, convidada a assumir o "lugar dos examinados". O auditório estava repleto de "representantes da melhor sociedade", músicos e jornalistas. Durante todo o tempo, Joanídia se manteve "calma, sorridente, com a serenidade de quem tem plena consciência do seu preparo" (O imparcial, 29 de junho de 1924, Ed.4209, p.8). (PAZ, 1994, p. 240).

O título superior de Joanídia lhe deu destaque nacional e internacional. Porém, isso não basta para imputar-lhe o discurso sensacionalista e a famigerada presunção dos estudos musicológicos, que estão sempre em busca de criar mitos, heróis e heroínas com o fatídico discurso de gênio e pioneirismo, algo que, infelizmente, é naturalizado nos estudos até agora publicados sobre Joanídia Sodré.

Ao seguir com tais perspectivas, as autoras expressam também seus preconceitos e o rebaixamento de saberes. O fato de desconhecermos algo não significa que ele não exista. Ao desconhecermos histórias e trajetórias de outras mulheres maestras que antecederam Joanídia Sodré, isso já é o bastante para nos sentirmos autorizadas a afirmar que Joanídia é a primeira maestra da América Latina? O que tal afirmação, de fato, imprime no contexto de produção de conhecimento dentro da academia e dos saberes não acadêmicos, tendo em vista que, somente aqui no Brasil, há registros de outras maestras.

Aline da Paz destaca, inclusive, em sua tese, uma lista de nomes de mulheres musicistas que já eram reconhecidas e nomeadas como maestrinas. A autora aponta, como resultado de suas consultas nos acervos da Hemeroteca e da Biblioteca Nacional, nomes de alunas do Instituto Nacional de Música citadas como maestrinas na mídia nacional no período de 1890 a 1930:

> "Alcina Cunha Valle, Alcina Navarro, Alcina Valle, Amélia de Mesquita, Camilla da Conceição, Carmem Casado Lima, Celina Roxo, Clara Vilhena da Cunha Fonseca, Elisa Pinto de Souza, Elvira Bello Lobo, Elvira Xavier Figueiredo, Estephania Manso, Joanídia Sodré, Lucilia Guimarães, Maria Candida de Castro, Maria Celeste Jaguaribe de Mattos (Celeste Jaguaribe), Maria da Glória de Moura, Maria Pardal Sampaio Pereira, Maria Paulina Lopes, Nize Baptista Vieira, Olivia

> Cunha, Thessália Silva, Zélia Autran e Zilda Rainezi Chiaboth." (PAZ, p. 209 - 212).

Além dessas musicistas do INM, há outras que, mesmo sem passar por uma instituição formal de letramento musical, atuaram profissionalmente como maestras, como, por exemplo, Francisca Gonzaga. O que diferencia a condição de maestra entre Joanídia Sodré e Francisca Gonzaga? O título de formação acadêmica de Joanídia? A quem interessa esse discurso?

Ermelinda (1994) descreve que, em 1927, Joanídia Sodré foi convidada pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro a reger um coral de 500 vozes, como ilustra a fotografia acima, com a Orquestra de Professores do Sindicato Musical. Segundo Paz, ainda no ano de 1927, a maestra venceu o concurso "Prêmio Viagem à Europa" com uma ópera em um ato, intitulada *Casa Forte*, cujo libreto tem a autoria de Goulart de Andrade.

Com a conquista, ao mesmo tempo que requeria a oportunidade de aperfeiçoar seus saberes em regência, Sodré se afirmava como compositora, já que o critério de aprovação do concurso era a composição de uma obra musical. Segundo a autora, para tal resultado, Sodré ficou imersa em um processo criativo que durou 20 horas, em regime de internato, no Instituto Benjamim Constant.

Registros jornalísticos e o texto de Ermelinda A. Paz (ano) destacam que a jovem maestra, vencedora do concurso, viajou no ano de 1928 para o seu novo e intenso processo de qualificação na Academia de Música de Berlim. Sob a orientação do professor Waghalter, fez seu curso de aperfeiçoamento em Regência e Prática de Direção Sinfônica e também regeu a Ópera Estatal de Viena (*Stadtoper*) durante o tempo em que trabalhou como regente interna da instituição.

Ao reger a Filarmônica de Berlim, na Sala Beethoven, Joanídia se consagrou como uma das primeiras maestras a reger uma das orquestras mais aclamadas do mundo. Tais fontes informam também que, ao voltar para o Brasil, em 1930, Joanídia Sodré fez uma série de concertos no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Promoveu o concerto da programação artística do Segundo Congresso Feminista, em 1931, dentre outros eventos importantes do cenário musical carioca.

A regente comandou a Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro, formada por músicos do Centro Musical do Estado do Rio de Janeiro, atual Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro (Sindmusi). O musicólogo Hudson Cláudio Neres Lima enfatiza que:

> É importante destacar a importância da Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro como precursora de um novo centro de formação musical para o estabelecimento dos profissionais da música no período. Em 12 de outubro de 1912, Francisco Nunes (1879-1934), músico mineiro, compositor e professor de clarinete do Instituto Nacional de Música, juntamente com Francisco Braga, fundou a Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro, iniciativa que mereceu amplo apoio de toda a elite cultural carioca. Esta benemérita instituição bateria o recorde de longevidade, antes do surgimento da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), pois manteve-se atuante de 1912 a 1933. (LIMA, 2023, p. 171)

Joanídia tinha uma relação de estima com Alberto Nepomuceno e Francisco Braga, profissionais com os quais compunha parcerias de trabalho, estudo e aprendizado. A orquestra da Sociedade é hoje a atual Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB). Sodré comandou a Orquestra do Theatro Municipal numa temporada com vários concertos. Segundo o breve histórico da Orquestra no site do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, fundado em 02 de maio de 1931, a OSTM [...] Francisco Braga, o primeiro maestro titular do Theatro e autor do Hino da Bandeira. A Orquestra fez a primeira apresentação no dia 05 de setembro de 1931, às vésperas da data comemorativa da Independência do Brasil.

Ou seja, até o ano de 1930, quando a maestra Joanídia Sodré regeu o primeiro de uma série de Concertos Sinfônicos no Theatro Municipal, a instituição ainda não tinha uma orquestra. Ela regeu em outros estados do país e, em 1933, fundou o Orfeão Feminino, destinado à formação de coros femininos. Criou, no mesmo ano, a Orquestra Infantil, que anos depois se transformou na Orquestra Sinfônica da Juventude da Escola Nacional de Música.

Para entendermos como, historicamente, a música orquestral se estruturou no Brasil no início do século XX e quais eram as condições e possibilidades de produção de temporadas de grandes concertos sinfônicos no Rio de Janeiro e alguns deles regidos por Joanídia Sodré, como veremos mais à frente, Hudson Cláudio Neres Lima (2023) ressalta que foi no ano de 1897 que a orquestra do Instituto Nacional de Música foi fundada, sob a direção do compositor e instrumentista Leopoldo Miguéz (1850-1902), com a finalidade de arregimentar novos alunos para os cursos de instrumentos de outros naipes orquestrais, que eram deficitários e dificultavam a formação de um grupo musical estável na instituição.

O maestro e professor do Instituto Nacional de Música realizou eventos musicais para que os jovens se sentissem atraídos e se matriculassem em tais cursos: “Foi organizada a orquestra para a realização de um “Ciclo Miguéz”, com quatro concertos entre os dias 20 de junho e 14 de julho. No programa dos concertos, aparecem relacionados os nomes dos alunos que participaram da orquestra.” (LIMA, 2023, p. 163). Em relação à estrutura da orquestra, o

musicólogo pontua que são listados, entretanto, apenas os naipes de violino, violoncelo, flauta, oboé, clarineta e harpa (LIMA, 2023, p. 163).

Ou seja, havia no Instituto, na época, o embrião do que, no ano de 1924, se transformou na Orquestra do Instituto Nacional de Música, mas que só foi reconhecida como um instrumento institucional por meio do Decreto nº 19.852, de 11 de abril de 1931, quando a Universidade do Rio de Janeiro foi reformada.

Hudson enfatiza que, diante da estrutura da orquestra do Instituto Nacional de Música e das características e demandas do repertório executado, foi necessário contratar mais músicos profissionais: “Consta também no programa a informação de que o ciclo se destinava “à caixa beneficente dos professores”, ao estabelecimento de prêmios para os alunos das classes de trompa, fagote, oboé e contrabaixo.” (LIMA, 2023, p. 163). A tradição da música sinfônica no Rio de Janeiro foi se estabelecendo por iniciativas de várias instituições.

2.2.1. Maestra Joanídia Sodré: Protagonismo no Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Tabela 3

FTM - Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro/Rede Web de Museus do Estado do Rio de Janeiro					
Protagonismos da Maestra Joanídia Sodré no Teatro Municipal do Rio de Janeiro					
Vinculação Pessoa	**Ano de realização**	**Tipo de evento**	**Instrumentação**	**Local**	**Vinculação de Evento**
1.Maestra Joanidia Sodré/Dirigente	1930	Concerto Symphonico com Grande Orchestra	Orquestra	Programa do Theatro Municipal	Theatro Municipal
2.Joanidia Sodré/Regente Max Pauer/Pianista	1931	Grande Concerto da Sociedade de Concertos Symphonicos	Orquestra e Piano	Programa do Theatro Municipal	Sociedade de Concertos Symphonicos e Empreza Silvio Piergili
3..Joanidia Sodré/Maestrina regente	1931	1º Concerto Extraordinário em Homenagem ao 2º Congresso Feminista		Programa do Theatro Municipal	Sociedade de Concertos Symphonicos
4.Joanidia Sodré/Regente	1931	Grande Concerto Sinfônico	Orquestra	Programa do Theatro Municipal	Evento em comemoração à data da independência política da República do Uruguai
5. Joanidia Sodré/Regente; Marietta Campello Barrozo/Solista	1933	1º Concerto Sinfônico		Programa do Theatro Municipal	Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro
6.Joanidia Sodré/Regente Moriz Rosenthal/Solista	1934	Série 1934 2 Concertos Sinfônicos Extraordinários	Orquestra Municipal e Piano	Programa do Theatro Municipal	Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro
7. Joanidia Sodré/Regente; Léo Cherniavsky/Violinista	1934	2º Concertos Symphonico Extraordinário - Série 1934	Orquestra Municipal	Programa do Theatro Municipal	Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro
8. Joanidia Sodré/conferencista; Mário Neves/pianista; Haendel/compositor; François Couperin/compositor; Rameau/compositor; J. S. Bach/compositor; Scarlatti/compositor; Mozart.	Festival do Rio de Janeiro de 1956	Conferência de Encerramento do Festival do Rio de Janeiro de 1956 - O Cravo e a sua Origem	Conferência	Programa do Theatro Municipal	Festival do Rio de Janeiro

1º. *"Concertos Symphonicos com Grande Orchestra. Maestra Joanídia Sodré".* Theatro Municipal do Rio de Janeiro no dia 17 de julho de 1930 às 17h. Programa Musical:

I Parte
I - Beethoven: *1 Symphonia Op. 21*
a) Adagio Molto - Allegro con brio
b) Andante Cantabile
c) Minueto - Allegro Molto Vivace
d) Adagio - Allegro Molto Vivace

II Parte
II - Sibelius: *Finlandia 1. audição*
III - Bizet: *L`Arlesienne Suite n. 1*
a) Preludium
b) Mennuetto
c) Adagietto
d) Carillon
IV - Weber: "*Ouverture Ober"*

2º. *"Grande Concerto da Sociedade de Concertos Symphonico Orquestra e Piano"*. Maestra Joanidia Sodré, pianista Max Pauer. Programa do Theatro Municipal e Sociedade de Concertos Symphonicos e Empreza Silvio Piergili num sábado, 2 de maio de 1931 às 16:30h. Programa Musical:

I Parte
I - Mozart: *Symphonia n. 30 em Mi bemol Maior*
a) Adagio - Allegro
b) Andante com moto
c) Minuetto
d) Final
II Parte
I - Beethoven: *Concerto n. 5 em Mi bemol Maior*
Solista - pianista Max Pauer
a) Allegro
b) Adagio um pouco mosso
c) Rondo Allegro

II - Francisco Braga: *Marabá -Poema Symphonico*
III - Wagner: *Tannhauser - Ouvertur*

3º. *"1º Concerto Extraordinário em Homenagem ao 2º Congresso Feminista e Grande Orquestra".* Maestra Joanidia Sodré. Programa do Theatro Municipal e Sociedade de Concertos Symphonicos, n. 170. Sábado, dia 27 de junho de 1931, às 16h. Programa Musical:

I Parte
I - Ethel Smyth: *Ouverture 1ª audição*
II - Branca Brilhar: *Romance 1ª audição*
III - Angelo França - *Jamais*
IV - Francisco Braga - *Desejo*
Solista: Sr. Lydia Salgado
V - Cécile Chaminade - *Suite "Calloirhe"*
a) Prelude
b) Pas
c) Scherzettino
d) Pas des Cymbales

VI - Augusta Holmes - *La Nuit*
VII - Sibelius - *Finlandia*
II Parte
I - Chopin: *Concerto em mi menor para piano Op. II*
a) Allegro maestoso
b) Larghetto: Romanza
c) Rondo - Vivace
Solista: Maria Antonietta (diplomada pelo Instituto Nacional de Música

Joanídia Sodré abriu o concerto em Homenagem ao *2º Congresso Feminista* com uma obra da compositora sufragista britanica naturalizada alemã Dame Maria Ethel Smyth e na época a compositora ainda estava viva. Destaca a nota biográfica escrita pela Maestra Joanídia apenas a data de nascimento da compositora:

> A compositora embora nascida em Londres (23 de abril de 1858) é accentuadamente uma **musicista** allemã. Estudou no Conservatório de Leipzig e posteriormente com Heinrich von Herzogenberg. Sua relação de composições tem vastas dimensões: as óperas Fantasia (1898), *Der Wald* (1901), *The Wreckers* (1906), *The boatswain´s mate* (1918) muitas peças para orchestra como *Serenata* (1890), a *Ouverture Antonio e Cleopatra*, música de camara (Sonatas, etc.) canções, peças para canto e orgão. Dentre suas obras destaca-se typicamente a *Marcha das Mulheres,* peça na qual ella poz todo o enthusiasmo do seu coração de sufragista militante.

Sodré não informou de qual obra a *Ouverture* pertence, se é a entrada de *Antonio e Cleopatra* ou de *The Wreckers* (1906). Encontrei a gravação da Ouverture de *The Wreckers* da *Royal Scottish National Orchestra*[12] regida por Sir Alexander Gibson. Sodré foi a primeira a executar a obra *Ouverture - 1ª audição,* aqui no Brasil.

A compositora Ethel Smyth era uma personalidade renomada no eixo Europa - Estados Unidos. Ela foi a primeira musicista a ter uma ópera encenada no Metropolitan Opera House, em Nova York. Antes de ir estudar na Alemanha, Joanídia Sodré já era integrante da Federação Brasileira Pelo Progresso Feminino e a temporada na Europa propiciou à maestra estabelecer contato musicalmente e ter acesso ao repertório de mulheres alinhadas com as pautas feministas da época.

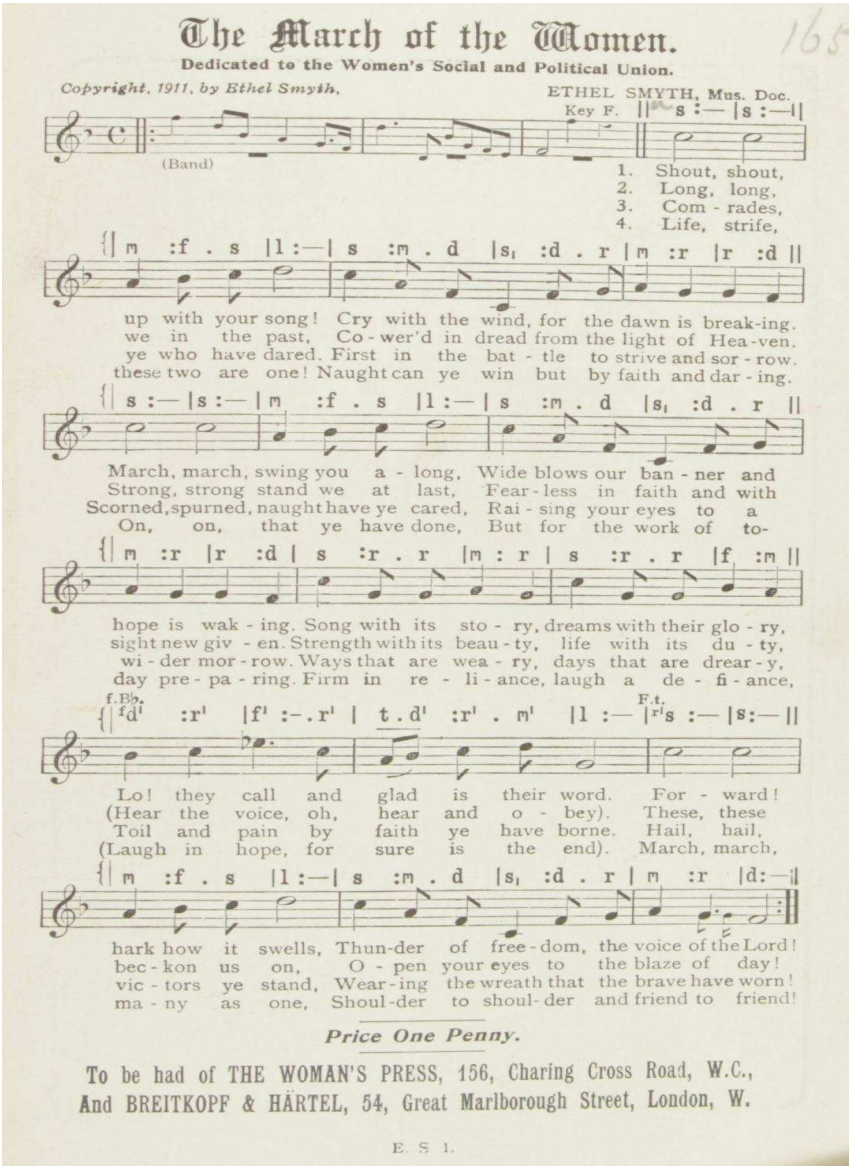
Há também a gravação da obra *"Marcha das Mulheres*[13]*"*, com performance do Coral Feminino da Glasgow University Chapel e regido pela Maestra Katy Lavinia Cooper.



Imagem 26: Summary - Photograph of large crowd of suffragists who took part in Congressional Union for Woman Suffrage procession of May 9, 1914, gathered on the steps of the U.S. Capitol (those in front line, white dresses with sashes, singing "The Woman's March"), advocating a federal amendment securing women's right to vote.

[12] Ethel Smyth - The Wreckers (Overture) (1906). Royal Scottish National Orchestra. Acesso em: 05/11/2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dj9U3QLTd1c

[13] Ethel Smyth - March of the Women Glasgow University Chapel Choir. Acesso em: 05/11/2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PnMjOAxktS0



The March of the Women.

Dedicated to the Women's Social and Political Union.

Copyright, 1911, by Ethel Smyth.

ETHEL SMYTH, Mus. Doc.

Key F.

(Band)

1. Shout, shout,
2. Long, long,
3. Com - rades,
4. Life, strife,

up with your song! Cry with the wind, for the dawn is break-ing.
we in the past, Co - wer'd in dread from the light of Hea - ven.
ye who have dared. First in the bat - tle to strive and sor - row.
these two are one! Naught can ye win but by faith and dar - ing.

March, march, swing you a - long, Wide blows our ban - ner and
Strong, strong stand we at last, Fear - less in faith and with
Scorned, spurned, naught have ye cared, Rai - sing your eyes to a
On, on, that ye have done, But for the work of to-

hope is wak - ing. Song with its sto - ry, dreams with their glo - ry,
sight new giv - en. Strength with its beau - ty, life with its du - ty,
wi - der mor - row. Ways that are wea - ry, days that are drear - y,
day pre - pa - ring. Firm in re - li - ance, laugh a de - fi - ance,

Lo! they call and glad is their word. For - ward!
(Hear the voice, oh, hear and o - bey). These, these
Toil and pain by faith ye have borne. Hail, hail,
(Laugh in hope, for sure is the end). March, march,

hark how it swells, Thun-der of free - dom, the voice of the Lord!
bec - kon us on, O - pen your eyes to the blaze of day!
vic - tors ye stand, Wear - ing the wreath that the brave have worn!
ma - ny as one, Shoul - der to shoul - der and friend to friend!

Price One Penny.

To be had of THE WOMAN'S PRESS, 156, Charing Cross Road, W.C.,
And BREITKOPF & HÄRTEL, 54, Great Marlborough Street, London, W.

E. S. 1.

Exemplo Musical 1: Partitura da música March of the Women de Ethel Smyth. Disponível no site[14]: Lob Music Library Wordpress

A música *"Marcha das Mulheres",* de Ethel Smyth na qual, segundo Sodré *"ella poz todo o enthusiasmo do seu coração de sufragista militante",* teve uma calorosa recepção pelas feministas e anos depois, a obra foi adotada como o hino do sufragismo Inglês pela *União Social e Política das Mulheres* (WSPU). A letra da canção é da atriz, escritora, jornalista, sufragista e dramaturga inglesa Cicely Mary Hamilton. Uma de suas dramaturgias mais popular é a peça teatral feminista *"How the Vote was Won"*, uma crítica às reações dos homens anti-sufragista contra a greve das mulheres. A nota *"Ethel Smyth: The March of the Women*[15]*"* do site da British Library nos informa o seguinte:

[14]Lob Music Library Wordpress. Acesso em: 05/11/2023. Disponível em: https://lobmusiclibrary.wordpress.com/2019/05/02/march-march-swing-you-along-ethel-smyths-life-and-music/

[15] Ethel Smyth: The March of the Women. Acesso em: 05/11/2023. Disponível em: https://www.bl.uk/collection-items/smyth-march-of-the-women

Ethel Smyth's rousing *March of the Women* was composed in 1910 to words by Cicely Hamilton, with a tune adapted from a traditional Italian melody. Emmeline Pankhurst (1858–1928) introduced it as the official anthem of the Women's Social and Political Union and it became associated with the suffrage movement more generally. This small pamphlet with the tune and words, easily portable and perfectly designed for distribution at rallies, was published by The Women's Press in 1911, the same year it was sung on Pall Mall in celebration of the release from prison of a number of activists. The following year, the conductor Thomas Beecham (1879–1961) apparently heard it sung in Holloway Prison, where Smyth and Pankhurst were imprisoned.

←Tradução Livre
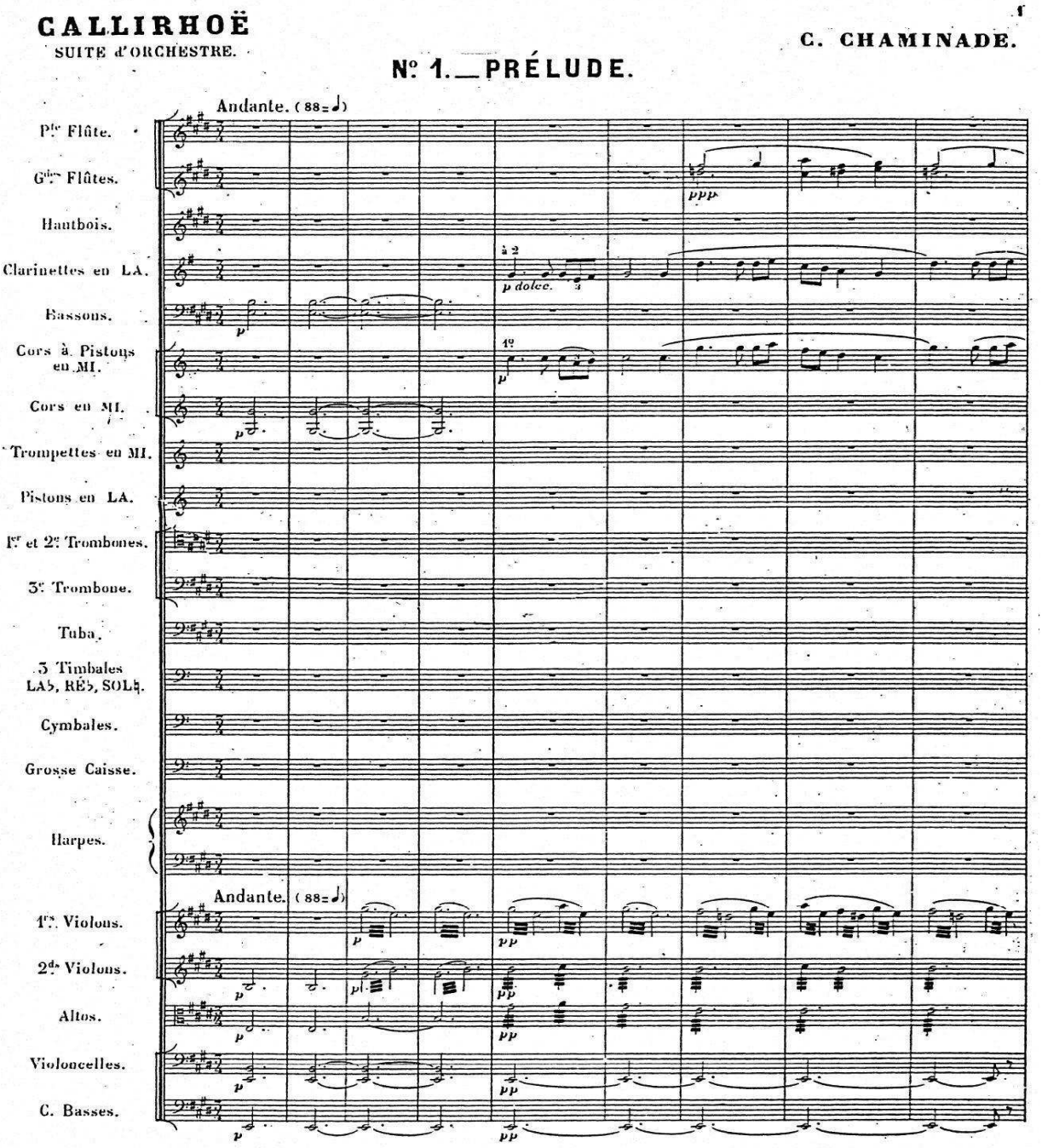
↓

A animada "March of the Women" de Ethel Smyth foi composta em 1910 com poema de Cicely Hamilton, e a melodia foi adaptada de uma melodia tradicional italiana. Emmeline Pankhurst (1858–1928) a introduziu como o hino oficial da União Social e Política das Mulheres, e ela foi incorporada pelo movimento sufragista de maneira mais geral. Este pequeno panfleto com a melodia e as palavras, facilmente transportável e perfeitamente projetado para distribuição em comícios, foi publicado pela The Women's Press em 1911, o mesmo ano em que foi cantado em Pall Mall em celebração à libertação da prisão de um número de ativistas. No ano seguinte, o maestro Thomas Beecham (1879–1961) aparentemente a ouviu sendo cantada na Prisão de Holloway, onde Smyth e Pankhurst estavam presos.

No que tange ao hino sufragista inglês *"The March of the Women"*, há vários manuscritos da obra e em várias tonalidades. A partitura ilustrada na página seguinte está em uníssono, na tonalidade de Fá Maior e para acompanhamento ao piano. A melodia está numa tessitura da região vocal que valoriza o brilho e o corpo da voz feminino e numa extensão favorável ao canto coletivo. Seguindo a sua escola de composição - o nacionalismo, Ethel Smyth usou uma canção folclórica italiana como referência para sua composição. A obra teve sua primeira récita em janeiro de 1911, num evento de acolhimento de um grupo de sufragistas que acabavam de sair da prisão.

A versão performada pelo Coral Feminino da Glasgow University Chapel está arranjada para um coral feminino a 4 vozes e acompanhada por um órgão. O lançamento dessa obra impactou as mulheres ao ponto de ser performada em todas as manifestações das ativistas, sobretudo nos comícios, nas prisões e nos manifestos por meio de greve de fome. Além de Ethel Smyth, a maestra também trouxe outras musicistas, como, por exemplo, a compositora brasileira Branca Brilhar e as francesas Cécile Chaminade e Augusta Holmes.

Diferentemente dos outros programas musicais da sua série de Concertos no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, para este concerto promovido pela Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, Sodré escreveu as notas biográficas das autoras e das obras executadas sob sua regência. Sobre Branca Brilhar ela escreveu: "Branca Brilhar, pianista (e compositora) festejada e também muito dada à *creação*, cuja morte relativamente recente fez

desaparecer uma vida de que muito se esperava" (SODRÉ, 1931, p. 2). Infelizmente, não foi possível encontrar gravação da música *Romance* e mais informações sobre a vida e obra da compositora Branca Brilhar. Joanídia fez a estreia mundial da obra *Romance* - 1ª audição, da compositora. Joanídia também incluiu obra da compositora Cécile Chaminade em seu concerto.



Exemplo Musical 2: Partitura da Suite Calloirhe de Cécile Chaminade. Site[16]: IMSLP

[16] Partitura da Suite Calloirhe de Cécile Chaminade. Acesso em: 05/11/2023. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Callirho%C3%AB,_Op.37_(Chaminade,_C%C3%A9cile)

Seguindo as notas biográficas escrita por Joanídia sobre a compositora e pianista francesa Cécile Chaminade ela sublinha:

> De todas as mulheres compositoras é Cecíle Chaminade a que conseguiu maior popularidade. Não há pianista que ao ficar em condições de já poder tocar uma melodia não trave conhecimento com algumas das suas páginas singelas mas bem expressivas, que são hábeis iniciar no vasto mundo da música feito pelo tacto admirável do coração feminino, modalidade do carinho com que a mão materna guia os primeiros passos da creança. Chaminade nasceu em Paris, em 8 de agosto de 1861. Bem pequenina começou os estudos musicaes com Le Couppey, Godard, Marsick e Savart com rápido proveito, a ponto de aos oito annos já compor músicas religiosas. Aos dezoito annos era pianista e compositora, não mais lhe faltando, por diante, a successão ininterrupta de triumphos. Escreveu muitíssimo para piano, de sua imaginação creadora também saíram outros, obras, como *As Amazonas* (1888), symphonia com côro, *A Sevilhana*, opera cômica, o bailado *Callirhoê,* do qual hoje ouvimos uma suite e cuja estréia se deu em Marselha, em 1888, com grande êxito, muitas suites para orchestra, dois *Trios,* um *Konzertstück* para piano e orchestra, etc. (SODRÉ, 1931, p. 3).

Quando Sodré escreveu essa nota, Cécile Chaminade ainda era viva. Ela faleceu em 13 de abril de 1944 (86 anos) em Monte Carlo. Cécile Chaminade é uma das compositoras francesas relevantes do final do romantismo. Há uma gravação da *Suite "Calloirhe",* de Cécile executada pela *Orquestra Sinfônica de Salta*[17] sob a regência da Maestra Yeny Delgado. A partitura da peça nos aponta a observarmos a grade da primeira parte da partitura, observamos uma orquestração da escola romântica. Nela, a instrumentação requer uma massa sonora diferente da orquestração do período clássico.

A obra Callirhoë Suite, Op. 37 (1857–1944) se divide em quatro movimentos: *Prélude, Pas du voile, Scherzettino e Pas des cymbales*. As danças possuem características melodiosas e exaltam as vibrações da natureza por meio da exploração dos timbres dos instrumentos de sopro, harmonias com expressões cromáticas. Em *"Nota do Programa do Concerto Thursday"*, Febuary 24, 2022 às 7:30 PM Neidorff-Karpati Hall, da Orquestra Filarmônica da Manhattan School of Music regido pelo Maestro Perry So. Há uma breve análise da obra na qual Perry destaca:

[17] Cécile Chaminade *Suite "Calloirhe",* Orquestra Sinfônica de Salta, regência de Yeny Delgado. Acesso em: 05/11/2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oUKKuLPgulQ

The four selections in the orchestral suite begin with the **Prélude**, a lovely, atmospheric pastorale that sets the scene—a landscape of oleander, olive trees, and pines with a statue of Venus in a fountain and the sea just visible beyond— and concludes with a section of merry wit. The second number, **Pas des écharpes** (Dance of the scarves), has become one of Chaminade's most performed pieces through her various arrangements. Trying to win over Callirhoë, Alcméon has had his slaves bring many sumptuous scarves, which they offer to her in this dance. (She picks the most somber and dances with it as a funeral garment.) In the lighthearted **Scherzettino**, Callirhoë dances with Venus's attendant cupids, who have enticed Callirhoë with their charming games. The **Pas des cymbales** originated as the second of two piano duets, Op. 36, which Chaminade composed in 1886 and incorporated into the ballet suite. One of the entertaining dances just after the Scherzettino, its Arabian-like touches show Chaminade capitalizing on the French interest in "exotica"—music that purports to represent foreign lands—much in the way of Saint-Saëns or Chabrier. The piece makes a lively conclusion to this highly entertaining suite, which makes one wonder why the ballet has not been revived except in an audio recording realized by Martin Yates and the BBC in 2016.

←Tradução Livre
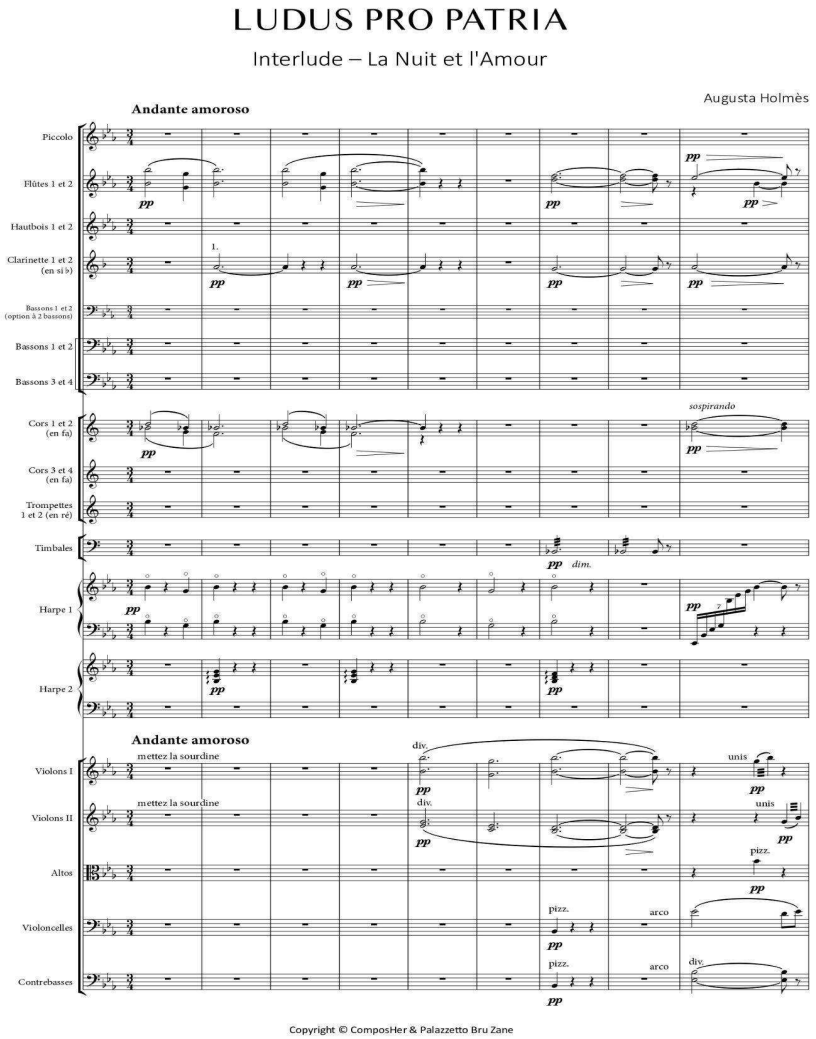
↓

As quatro seleções na suíte orquestral começam com o Prélude, uma pastorale encantadora e atmosférica que prepara o cenário - uma paisagem de oleandro, oliveiras e pinheiros com uma estátua de Vênus em uma fonte e o mar apenas visível ao longe - e conclui com uma seção de alegre perspicácia. O segundo número, Pas des écharpes (Dança dos lenços), tornou-se uma das peças mais executadas de Chaminade através de suas várias adaptações. Tentando conquistar Callirhoë, Alcméon fez com que seus escravos trouxessem muitos lenços suntuosos, que eles oferecem a ela nesta dança. (Ela escolhe o mais sombrio e dança com ele como se fosse um traje fúnebre.). No Scherzettino descontraído, Callirhoë dança com os cupidos acompanhantes de Vênus, que seduziram Callirhoë com seus jogos encantadores. O Pas des cymbales teve sua origem como o segundo de dois duetos para piano, Op. 36, que Chaminade compôs em 1886 e incorporou na suíte de balé. Uma das danças animadas logo após o Scherzettino, seus toques à maneira árabe mostram Chaminade capitalizando o interesse francês em "exótica" - música que pretende representar terras estrangeiras - de maneira semelhante a Saint-Saëns ou Chabrier. A peça proporciona uma conclusão animada para esta suíte altamente divertida, o que faz com que nos perguntemos por que o balé não foi revivido, exceto em uma gravação de áudio realizada por Martin Yates e a BBC em 2016.

Musical e estilisticamente falando, a partir da audição da gravação da obra supracitada, reconhecemos tais características: virtuosismo instrumental, exuberância orquestral, harmonia tradicional, carga dramática, dinâmicas contrastantes, exploração de sonoridades, pequenos solos instrumentais, contrapontos, texto musical muito melodioso, modulações, cromatismo, texturas densas, timbres e dinâmicas galantes, transformações de temas, fluidez de movimento. Sobre Augusta Holmes, Joanídia Sodré enfatiza:

> Augusta Holmes ocupa lugar de destaque entre as compositoras, pelo seu elevado mérito e pela sua originalidade. Nasceu em Versailles no dia 16 de dezembro de 1847, aos 23 annos naturalizou-se francesa porque seus paes eram irlandeses e em 20 de janeiro de 1903, faleceu cercada de muita estima e admiração. Como pianista foi creança-prodígio. Estudou com Lambert e Closé e recebeu os ensinamentos de Cesar Franck na composição. A sua bagagem musical é notável pela quantidade e pela qualidade, como o provam: as operas *Hero e Leandro*, *A Montanha Negra*

> (1895), as obras symphonicas Irlanda, talvez o seu trabalho, e *Polomia,* que são poemas de 1883, *An pays bleu* (1891), Suite, *Or Argonautas* (1880), *Ludus pro patria*, *Ode triumphal* (1889), *Hymno às Paz* (1890), todas três com côro, apsolma *In exitu* (1873), etc. Augusta Holmes foi uma das mais ardorosas propagandistas de Wagner, o que lhe valeu profunda estima do mestre, e nas suas obras, cujas letras são também suas, lhe expõe uma personalidade robusta, vibrante, rica de colorido, curiosamente viril. (SODRÉ, 1931, p. 3).

Como parte estruturante da peça "*La Nuit et l'Amour",* Augusta Holmes escreveu a *"ode-symphonie"*-Ludus pro patria, em 1888, para coros e orquestra com recitação de versos e a partir desse intermezzo, compôs o *Interlúdio Noite* e Amor. Ele é um movimento entre duas partes da obra. A nota de contextualização de *"Nuit et L'amour, La (Augusta Holmès)*[18]*"* do site Palazzetto Bru Zane-Centre de Musique Romantique Française, pontua que a compositora se inspirou na pintura homônima do artista francês Pierre Puvis de Chavannes.



Exemplo Musical 3: Partitura da música La Nuit et l'Amour de Augusta Holmès. Site[19]: IMSLP

[18] Nuit et L'amour, La (Augusta Holmès)#" do site Palazzetto Bru Zane - Centre de Musique Romantique Française. Acesso em: 05/11/2023. Disponível em: http://www.bruzanemediabase.com/eng/Works/Nuit-et-l-Amour-La-Augusta-Holmes

[19] Partitura da música La Nuit et l'Amour de Augusta Holmès. Acesso em: 05/11/2023. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Ludus_pro_patria_(Holm%C3%A8s%2C_Augusta_Mary_Anne)

A música apresenta temas de bravura e românticos. A crítica à obra destaca também que Holmès escolheu trabalhar com o gênero musical *ode-sinfonia*, cuja característica principal é o narrador, buscou pulverizar as fronteiras entre ópera, sinfonia e oratório, perseguindo o ideal de "obra de arte total" wagneriana. A nota narra:

La Nuit et l'Amour is a purely symphonic interlude, marked **"Andante amoroso molto lento",** which picks up the tender, passionate lines which are only ever spoken: "Love! Inspiration of Fruitful Ecstasy!/Love! Conqueror of conquerors/Who makes the virgin blush at the touch of your wing, […] / Join together lips and hearts!" The lyrical main melody, played first on the cellos, unfurls in a great orchestral crescendo until it reaches the central unison section and its extensive *più forte*. The influence of the German master can be seen in the way she overlaps phrases, as well as in her style of string writing which is reminiscent of the prelude to *Lohengrin*. This piece of music was transcribed by the composer herself for solo piano under the title of *La Nuit* and published in Paris by Léon Grus.

←Tradução Livre
↓

"La Nuit et l'Amour" é um interlúdio puramente sinfônico, marcado como "Andante amoroso molto lento", que retoma as linhas ternas e apaixonadas que são apenas pronunciadas. "Amor! Inspiração do Êxtase Frutífero!/Amor! Conquistador dos conquistadores/ Que faz a virgem corar com o toque de sua asa, [...]/Uni os lábios e os corações!" A melodia lírica principal, inicialmente interpretada pelos violoncelos, se desdobra em um grande crescendo orquestral até alcançar a seção central em uníssono e sua extensa parte mais forte. A influência do mestre alemão pode ser vista na maneira como ela sobrepõe as frases, assim como em seu estilo de escrita para cordas, que lembra o prelúdio de Lohengrin. Esta peça de música foi transcrita pela própria compositora para piano solo sob o título de "La Nuit" e publicada em Paris pela editora Léon Grus.

A obra é classificada como um *Oratório-ode-symphonie* e nela observamos os aspectos musicais: pequenos temas dramáticos, leitmotiv, exploração de registros e timbres instrumentais, complexidade nas combinações orquestrais e harmônicas, orquestra como discurso dramático, paisagens sonoras, dinâmicas contrastantes, valorização instrumental do naipe de metal. Tais aspectos são dominantes nas proposições musicais de Wagner.

4º. *"Grande Concerto Sinfônico".* Maestra Joanidia Sodré**.** Evento em comemoração à data da independência política da República do Uruguai, Programa do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sábado, 18 de julho de 1931 às 21h. Programa Musical:

I Parte
Mendelssohn: *3ª Sinfonia em lá menor*
Introduction e Allegro um poco agitato
Scherzo-Vivace non troppo
Adagio Cantabile
Allegro Guerreiro
Finale Maestoso

II Parte
Eduardo Fabini: *"Isla de los Ceibos"*
Ouvertura-1ª audição
Alberto Nepomuceno: *Série Brasileira*
Alvorada na Serra
Intermédio
A`sesta na rêde
Batuque
Eduardo Fabini: *"Campo"-Poema Sinfônico, 1ª audição*

5º. *"2 Concertos Sinfônicos Extraordinários"*. Maestra Joanídia Sodré e solista pianista Moriz Rosenthal como solista. Orquestra Municipal e Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro No dia 25 de setembro, terça-feira, às 21h, *Série 1934*. Programa Musical:



Dois grandes concertos symphonicos sob a regencia de Joanidia Sodré

Tocarão, como solistas, o grande pianista Rosenthal e o notavel violinista Cherniavsky

O pianista Rosenthal, ladeado pela maestrina Joanidia Sodré e violinista Charniansky

Dentro de alguns dias realizar-se-ão dois grandes concertos symphonicos, sob a regencia da consagrada maestrina Joanidia Sodré, no Theatro Municipal, tocando, com a orchestra municipal, dois notaveis solistas, o pianista Rosenthal e o violinista Cheoricovsky.

O primeiro será ás 21 horas, de 25 do corrente e o segundo, no dia 4 de outubro proximo.

O insigne pianista polonez executará o grande concerto em mi menor de Chopin.

O nosso publico acaba de applaudir com enthusiasmo esse extraordinario artista. E sua collaboração ao primeiro concerto será de grande successo.

Cherniavsky, de passagem por esta capital, acedeu em tomar parte no segundo concerto, o que permittirá o nosso publico ouvil-o, pela primeira vez, como solista, o vibrante director do "TrioCherniavsky" de Londres.

Iniciará, assim, a grande regente, sempre tão aplaudida e admirada, a temporada e 1934 de concertos symphonicos do "Centro de Intercambio Musical Luso Brasileiro.

Imagem 27: Matéria do Jornal Diário de Notícias do ano de 1934. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

I Parte
Orquestra Municipal
Compositor:
Haydn: *Synphonia em sol maior*
Adagio-Allegro
Allegretto
Menuetto-Moderato
Finale-Presto

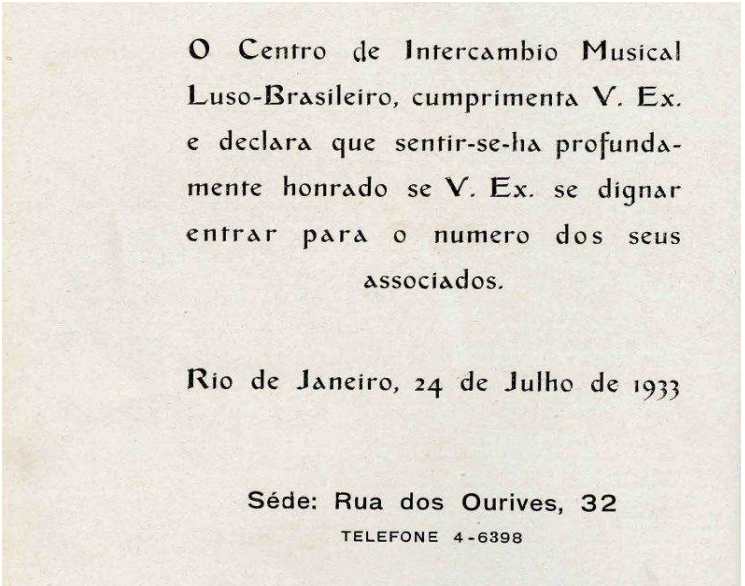
II Parte
Orquestra Municipal
Compositores:
Chopin: *Concerto em mi menor para piano e orquestra*
Solista: pianista Moriz Rosenthal
Allegro Maestoso
Romanze-Larghetto
Rondo Vivace
Orquestra Municipal
Fabine: *"Isla de los Ceibos" - Ouvertura*
Glazounow-*"Stenka Rasine"- poema symphonico*

6º. *"1º Concerto Sinfônico - Série 1933"*. Maestra Joanidia Sodré, solista Marietta Campello Barrozo. Programa do Theatro Municipal e Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro, segunda-feira, 24 de julho de 1933 às 17h. Programa Musical:

I Parte
Carlos Gomes: *"Hymno Triumphal às Camões*
Orchestra-fanfarra e Banda
Marcos Portugal: *"Basculho" - Ouverture*
Oscar Silva: *"Suíte Oriental"*
Alberto Nepomuceno: *"As Uyaras", lendas Amazônicas*
Poesia do Dr. Mello Morais Filho
Coro Feminino, solo e Orchestra
Solista: Professora Marietta Campello Barrozo

II Parte
Miguez: *Symphonia em Si bemol menor*
Orquestra-fanfarra e coros
Grave-Allegro
Larghetto
Scherzo - Presto
Allegro com fuoco-Andante

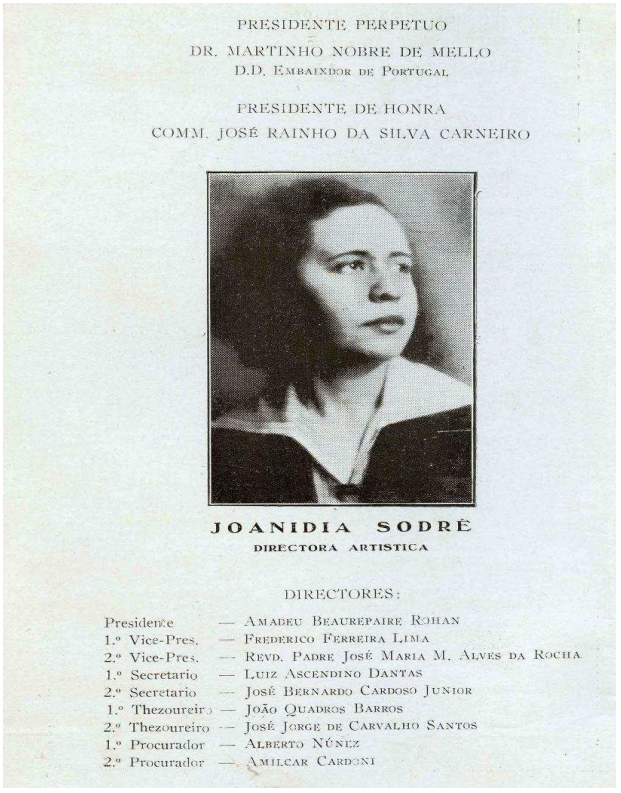
Nota do programa: Com concurso da Banda do Corpo de Bombeiros, Fanfarra do Batalhão Naval e do Corpo de Marinheiros Nacionais.


O Centro de Intercambio Musical Luso-Brasileiro, cumprimenta V. Ex. e declara que sentir-se-ha profundamente honrado se V. Ex. se dignar entrar para o numero dos seus associados.

Rio de Janeiro, 24 de Julho de 1933

Séde: Rua dos Ourives, 32
TELEFONE 4-6398

Imagem 28: Programa do Theatro Municipal e Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro. Concerto Sinfônico - Série 1933. Hemeroteca - Biblioteca Nacional


PRESIDENTE PERPETUO
DR. MARTINHO NOBRE DE MELLO
D.D. EMBAIXDOR DE PORTUGAL

PRESIDENTE DE HONRA
COMM. JOSÉ RAINHO DA SILVA CARNEIRO

JOANIDIA SODRÉ
DIRECTORA ARTISTICA

DIRECTORES:

Presidente — AMADEU BEAUREPAIRE ROHAN
1.º Vice-Pres. — FREDERICO FERREIRA LIMA
2.º Vice-Pres. — REVD. PADRE JOSÉ MARIA M. ALVES DA ROCHA
1.º Secretario — LUIZ ASCENDINO DANTAS
2.º Secretario — JOSÉ BERNARDO CARDOSO JUNIOR
1.º Thezoureiro — JOÃO QUADROS BARROS
2.º Thezoureiro — JOSÉ JORGE DE CARVALHO SANTOS
1.º Procurador — ALBERTO NÚNEZ
2.º Procurador — AMILCAR CARDONI

Imagem 29: Programa do Theatro Municipal e Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro. Concerto Sinfônico - Série 1933. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

A maestra Joanídia Sodré recebeu o convite do Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro para se associar à entidade. O documento está anexado ao programa do concerto supracitado. O convite foi feito pela presidência da Sociedade que também compôs a equipe de produção do Concerto da Maestra. Após o convite, Joanídia Sodré assinou contrato para o cargo de regência por 10 anos com a instituição. Uma matéria do jornal *Diário de Notícias* de quarta-feira, 8 de fevereiro de 1933, com a manchete *"A regência dos concertos do Centro de Intercâmbio Musical Luso Brasileiro"*, traz essa notícia:

> Na última assembléia do Centro de Intercâmbio Musical Luso Brasileiro foi aprovada a autorização à directoria para que contractasse por dez annos a consagrada maestrina Joanídia Sodré para directora artística e regente dos seus concertos. Nessas condições foi, há dias, lavrado o respectivo contrato, tendo a notável professora catedrática do Curso Superior do Instituto Nacional de Música tomando posse ante-hontem do cargo de que foi investido. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1933, p. 9)

Os conhecimentos adquiridos e a jornada bem-sucedida de Joanídia na Alemanha foram o pilar da projeção da maestra com a sua chegada aqui no Brasil, e isso se dá porque nessa época o campo musical brasileiro já não estava tão alinhado com a academia musical francesa. A academia musical brasileira estava impregnada com o estilo musical wagneriano. A música sinfônica brasileira incorporou uma sonoridade densa e dramática. Agora,

especializada e conhecendo as novas tendências musicais da Alemanha e da Europa, Joanídia Sodré figura como uma grande referência no país.

7º. *"Dois Concertos Sinfônicos Extraordinários".* Maestra Joanidia Sodré; solista Léo Cherniavsky, Programa do Theatro Municipal, Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro, quinta-feira, 4 de outubro de 1934 às 21h. Programa Musical:

I Parte
Schumann: *Symphonia em si bemol maior*
Andante un poco maestoso - Allegro molto vivace
Larghetto
Scherzo - Molto vivace
Allegro animato e grazioso

II Parte
Mendelssohn: "*Concerto em mi menor para violino e orchestra"*
Solista: Léo Cherniavsky
Allegro molto appassionato
Andante
Allegro molto vivace
Braga: *"O contractator dos Diamantes"*
Prelúdio (Quadro final)
Wagner: *"Navio Phantasma" - Ouvertura*

8º. *Grande Concerto Symphonico pela Orchestra Municipal.* Temporada Official de 1935. Maestra Joanídia Sodré, solista Amelie Petersen. Programa do Theatro Municipal. Quarta-feira, 5 de junho, às 17 horas.


TEMPORADA OFFICIAL DE 1935
Concessionaria: — Empresa Artistica Theatral Limitada
QUARTA-FEIRA, 5 — A's 17 horas — QUARTA-FEIRA, 5
GRANDE CONCERTO SYMPHONICO pela
ORCHESTRA MUNICIPAL
Sob a regencia da Maestrina
JOANIDIA SODRÉ
Solista
AMELIE PETERSEN
Bilhetes á venda aos seguintes preços: Frizas e Camarotes, 75$000; Poltronas, 15$000; Balcões nobres, 12$000; Balcões, 10$000 e Galerias, 10$000 — Sello incluido.

Imagem 30: Notícia do Jornal Diário de Notícias, domingo, 2 de junho de 1935, página 16 - segunda secção. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

9º. *"Conferência "O Cravo e a sua origem".* Conferencista: Joanídia Sodré, Diretora da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil e *"Concerto de Cravo"* do pianista Mário Neves. Encerramento do Festival do Rio de Janeiro de 1956. Programa do Theatro Municipal, Sexta-feira, 30 de novembro de 1956, às 21h (no foyer do Teatro).

Essa série de concertos comandados por Joanídia foi realizada inicialmente em conjunto com a orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos e posteriormente com a Orquestra do Theatro Municipal, e, a partir do ano de 1933, sob financiamento do Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro. Para expressar a sua excelência e domínio na prática da regência, Joanídia Sodré performou um repertório focado na música orquestral desde o período clássico, século XVIII, até a música orquestral Romântica do século XX. Nessa cartografia sonora, ela teve que se instrumentalizar para ler e interpretar diversas características e estilos musicais.

2.2.2. Maestra Joanídia Sodré: Protagonismo na Escola Nacional de Música

Joanídia teve uma atuação expressiva diante da Orquestra Sinfônica da Escola Nacional de Música[20], a mais antiga orquestra do Estado do Rio de Janeiro, fundada oficialmente no ano de 1924 quando a Escola ainda era o antigo Instituto Nacional de Música. Segundo o histórico do grupo musical, foi na gestão do professor Alfredo Fertin de Vasconcelos (1862-1934) que o campo da música instrumental celebrou essa conquista. A nota destaca também:

> O ano de 1938 marca a estreia das mulheres à frente da orquestra. **A primeira delas foi Joanídia Sodré (1903-1975),** em concerto realizado no dia 20 de outubro. **A segunda maestrina foi Cleofe Person de Mattos (1913-2002),** importante personalidade da música brasileira do século XX como musicóloga e regente, que dirigiu a Orquestra da Escola Nacional de Música ainda como aluna do curso de regência, orientada pelo maestro Francisco Mignone. A década de 1940 foi marcada também pelo início da longa gestão de Joanídia Sodré. A diretora da Escola Nacional de Música passou a figurar constantemente como regente da orquestra em temporadas que chegavam a 14 concertos anuais, como as de 1958 e 1961. É também no período que a Orquestra da Escola Nacional de Música produziu sua primeira encenação de ópera, a Moema do compositor Delgado de Carvalho (1872-1921), apresentada no Teatro Municipal em 12 de janeiro de 1949, com a regência de Affonso Martinez Grau (1898-1963), integrando as comemorações do centenário da ENM. (Grifos da autoria)

Joanídia Sodré no comando da Orquestra da Escola Nacional de Música figura uma posição de poder muito importante, uma vez que, dentro de um campo de disputa de correntes e estéticas musicais estruturantes da trajetória da instituição, a maestra teve em suas mãos o poder de disputa e de imposição. O musicólogo Avelino Romero (2007) reflete sobre o poder que os agentes produtores musicais estabelecem nas estruturas da cadeia do fazer musical e pontua que suas influências impactam na formação técnica, estética, fazeres artísticos e até mesmo nas conjunturas institucionais do campo musical.

A autoria destaca a dimensão castradora do conservadorismo que ceifa as veias criativas e subversivas nas atribuições de significantes e significados musicais. "E isso pode advir tanto da formação que o músico recebe naqueles espaços de produção e reprodução, que são as escolas, quanto do exercício do fazer musical nas orquestras e demais conjuntos em que atua, igualmente responsáveis pela produção e reprodução" (ROMERO, 2007, p. 33).

Com os novos saberes adquiridos no ofício da regência, Joanídia Sodré chega ao Brasil com sede de aplicá-los e, sobretudo, criar uma frente inovadora no cenário musical a partir das atuações das feministas sufragistas com as quais teve diálogos no contexto musical

[20] Orquestra Sinfônica da UFRJ (OSUFRJ). Acesso em: 05/11/2023. Disponível em: https://musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=68&Itemid=114

na Europa, na estruturação de orquestra e repertório da música sinfônica. Além da orquestra da Escola Nacional de Música, Sodré circulou e participou da reestruturação de outras orquestras, como, por exemplo, a do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e da Orquestra Sinfônica Brasileira - OSB, bem como outras instituições musicais em vários Estados da Federação Brasileira e outros países da América Latina como a Argentina, Uruguai, Venezuela, etc.


MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

UNIVERSIDADE DO BRASIL

ESCOLA NACIONAL DE MÚSICA

1.º Concerto Oficial

SÉRIE DE 1943

QUINTA-FEIRA, 27 DE MAIO

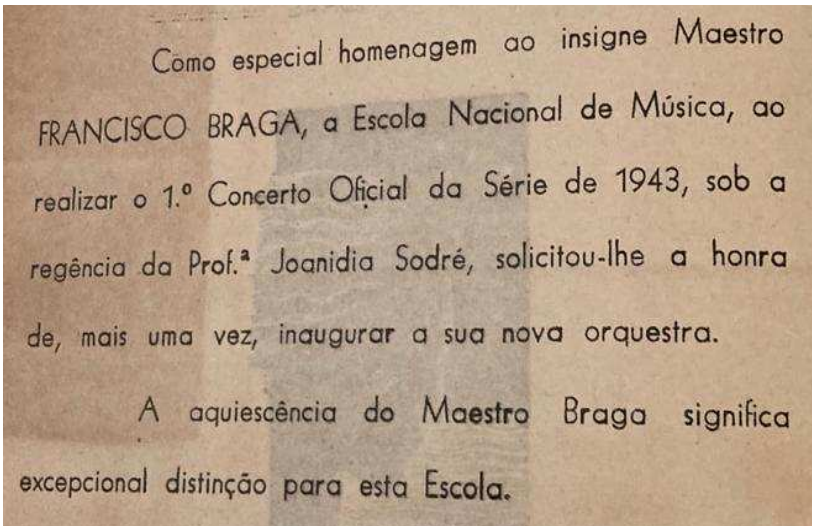
ÀS 17 HORAS

CONCERTO SINFÔNICO

REGENTES: FRANCISCO BRAGA
JOANIDIA SODRÉ

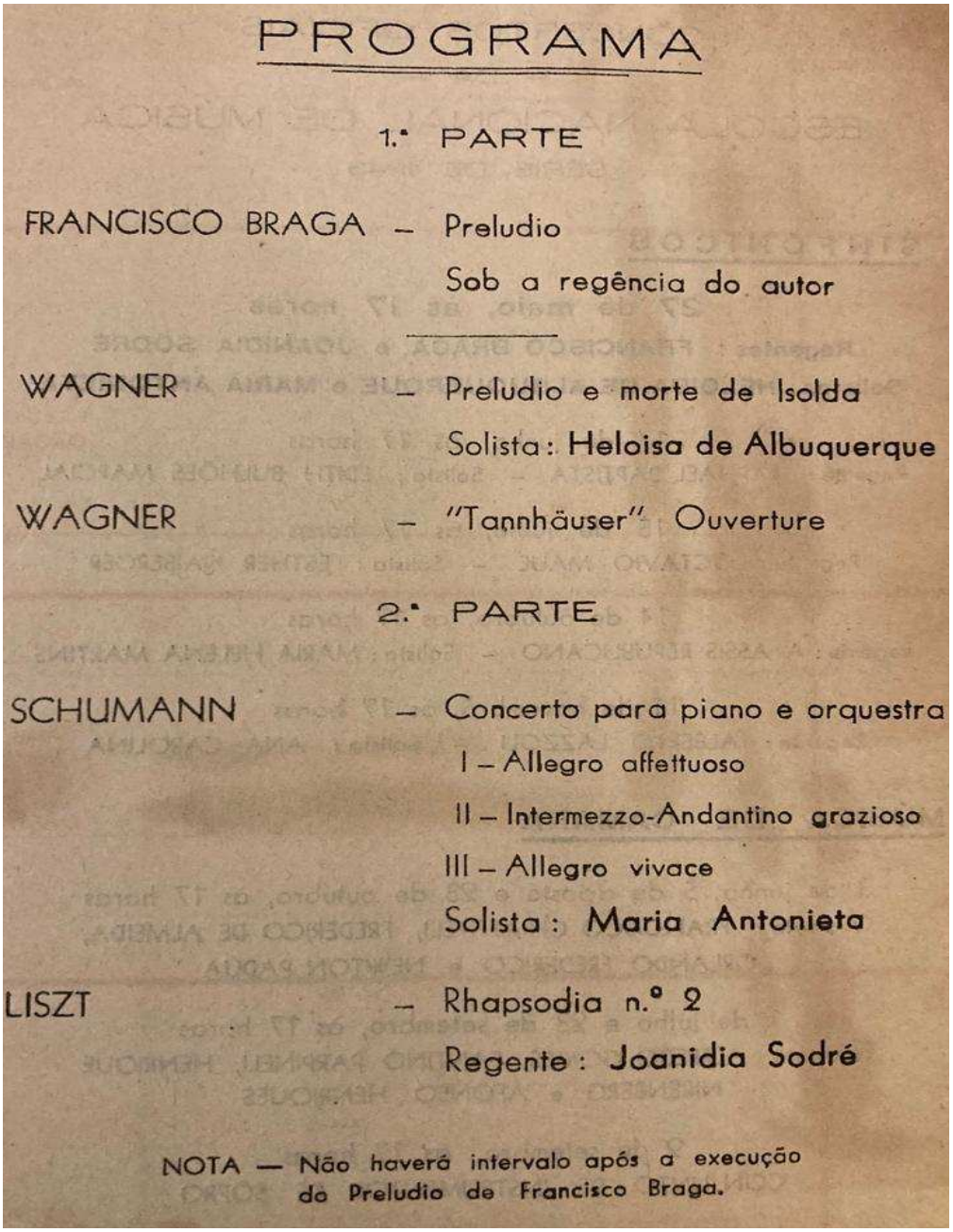
SOLISTAS: HELOISA DE ALBUQUERQUE
MARIA ANTONIETA

Imagem 31. Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica da Juventude. Arquivo pessoal de Wanda Albuquerque


Como especial homenagem ao insigne Maestro FRANCISCO BRAGA, a Escola Nacional de Música, ao realizar o 1.º Concerto Oficial da Série de 1943, sob a regência da Prof.ª Joanidia Sodré, solicitou-lhe a honra de, mais uma vez, inaugurar a sua nova orquestra.

A aquiescência do Maestro Braga significa excepcional distinção para esta Escola.

Imagem 32: Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica da Juventude. Arquivo pessoal de Wanda Albuquerque



PROGRAMA

1.ª PARTE

FRANCISCO BRAGA – Preludio
Sob a regência do autor

WAGNER – Preludio e morte de Isolda
Solista: Heloisa de Albuquerque

WAGNER – "Tannhäuser" Ouverture

2.ª PARTE

SCHUMANN – Concerto para piano e orquestra
I – Allegro affettuoso
II – Intermezzo-Andantino grazioso
III – Allegro vivace
Solista: Maria Antonieta

LISZT – Rhapsodia n.º 2
Regente: Joanidia Sodré

NOTA — Não haverá intervalo após a execução do Preludio de Francisco Braga.

Imagem 33: Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica da Juventude. Arquivo pessoal de Wanda Albuquerque

Sobre a figura do(a) maestro(a) como um agente produtor, Avelino Romero pondera que: "Daí a importância de ocupar espaços na direção de umas e outras, a exemplo do poder que detém um regente na manipulação e escolha do repertório a ser executado pela orquestra que dirige" (ROMERO, 2007, p. 33).

Neste lugar, Joanídia deixou sua marca, pois atuou na inclusão das mulheres e de um repertório eclético que engloba tanto os cânones dos principais períodos da história da música europeia e brasileira, quanto às obras de compositoras feministas. Porém, devido à sua formação musical, que tem o Alberto Nepomuceno como o professor de grande influência,

nota-se na trajetória de regência de Joanídia Sodré uma constância do repertório nacionalista. Assim, Sodré afirma sua posição dentro da disputa de escolas e repertórios musicais, sobretudo, dentro da Escola Nacional de Música e do campo musical de concerto brasileiro.

- **Concertos Feministas**

Como integrante da Federação Brasileira Pelo Progresso Feminino, a maestra trabalhou na inclusão das pautas feministas tanto na sua prática artística quanto na sua atuação como docente e gestora da Escola Nacional de Música. Além de construir uma rede de apoio entre as ativistas da Federação, Joanídia estendeu essa rede entre as docentes e discentes da Escola e isso lhe permitiu movimentar pautas e projetos políticos não só dentro da escola, mas no cenário artístico no Rio de Janeiro, em outros Estados Brasileiro e no exterior, ilustrado em diversos documentos componentes do acervo pessoal da maestra, como por exemplo, ofícios pelos quais outras gestoras e gestores solicitavam apoio à maestra diretora para a estruturação e reestruturação de suas instituições musicais e orquestras.

Destarte, enquanto o nazi-fascimo ganhava corpo no Brasil e se configurava como o maior grupo fora da Alemanha, Joanídia ousava e promovia recitais e concertos feministas protagonizados exclusivamente por mulheres dentre de uma Escola de Música que também tem um histórico de atravessamentos do conservadorismo radical, racista, misógino, sexista, e fascista. Portanto, é sobre alguns desses eventos promovido por Joanídia e suas parcerias entre a Escola Nacional de Música e a Federação Brasileira Pelo Progresso Feminino que trataremos aqui.

10º. *"Concerto Sinfônico - Concerto Oficial - Série de 1938"*. Maestra: Joanídia Sodré, solista Nayde Jaguaribe de Alencar. Federação Pelo Progresso Femino e Escola Nacional de Música. Quarta-feira, 19 de outubro de 1938 às 21h. Programa Musical:

I Parte
Nepomuceno: *"Sinfonia em sol menor"*
Allegro com enthusiasmo
Andante quasi adagio
Presto Vivace
Con fuoco

II Parte
Chopin: *"Concerto em mi menor para piano e orquestra"*
Allegro maestoso
Romanze - Larghetto
Rondo vivace
Solista: Nayde Jaguaribe de Alencar
Miguez: *"Avè, Libertas! - Poema Sinfonico"*
Wagner: *"Tannhauser" - Ouverture*

"Concerto do 25º Aniversário da Federação Pelo Progresso Feminino (9 de agosto de 1922-1947)". Concerto Hora Musico-literária. Organização da maestra Joanídia Sodré e da escritora Maria Sabina. Salão da Escola Nacional de Música, 18 de agosto de 1947 às 17h.

Programa Musical

I - Maria Luiza Priolli[21]

a) Berceuse
b) Capricho - Serenata
c) Papillons
d) Estudo em Dó maior

Solista Piano: Professora Yolanda Ferreira

e) Virginia Fiuza: *O adormecer*

II - Celeste Jaguaribe:[22] "*Poente"*

a) Gina de Araújo: "*Rosée"*

Solista Canto: Sylvia Moscowi

III - Joanídia Sodré: "*Trio em Si bemol Maior"*

a) Allegro moderato
b) Scherzo - Allegro vivace
c) Romance - Andante
d) Final - Allegro ma non troppo

Solista Piano: Yolanda Ferreira, **Solista Violino:** Liége Aurora, **Solista Violoncelo:** Carmen Braga Bourguy

IV - Hino Feminista[23]**:** *Música de Joanídia Sodré e letra de Maria Eugênia Celso.*

Classe da professora Maria Luiza Priolli sob sua regência.

FESTIVAL ARTÍSTICO (Comédia e Música). Promovido por um grupo de alunos da Escola. Quinta-feira, 20 de outubro de 1938 às 21 horas.

5º Concerto da Série: "RECITAIS DE EX - ALUNOS" **.** Recital de Piano por Maria Antonieta Vieira (medalha de ouro de 1931). Data: sábado, 22 de outubro de 1938, às 17 horas.

Nas atividades com temáticas feministas, além da dimensão artística, a maestra também expandiu a pauta para o campo educativo, envolvendo alunas e alunos não só como espectadores, mas também como agentes na construção do evento. Para a organização e realização da festividade de celebração do aniversário de 25 anos da Federação Pelo Progresso Feminino, Joanídia Sodré se inspirou em alguns eventos realizados em outros países nos quais a música e a arte dramática foram imperativas.

---

[21] Maria Luisa Priolli - Berceuse (Arnaldo Rebello, piano).Acesso em: 05/11/2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SAVAed2IWFQ

[22] Celeste Jaguaribe: "*Poente"*. Júlia Carvalho (piano) / Aline Jales (canto). Acesso em: 05/11/2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KSj2QcrfPaE

[23] Joanídia Sodré - Hino feminista (André Pédico, piano). Acesso em: 05/11/2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TqN2ozevpKE

Junto com o programa das festividades da Federação estão documentos como fotos, notas biográficas e críticas aos protagonistas de três artistas internacionais. Na arte musical estão a cantora de ópera Rosalie Miller - soprano e a pianista Ninon Romaine. Uma matéria do New York Times: "*Rosalie Miller, Soprano And Teacher, Dies at 84*[24]*",* do dia 20 de maio do ano 1972 anunciando o falecimento da cantora inglesa Rosalie Miller destaca que ela foi membro do corpo docente do Instituto de Arte Musical de Nova York.

Em 1925 ela interpretou o papel de Pamina na ópera *"A Flauta Mágica"* no Festival Mozart de Baden-Baden e realizou cinco recitais em Londres, 15 em Paris e se apresentou em Berlim e Dresden. Na década de quarenta, ela atuou como docente do Workshop de Ópera da Escola de Música do Henry Street Settlement e no final da carreira, dava aulas de canto em sua casa.

BR RJANRIO Q0.BLZ, PES.CLA, TXT.2 - prospectos convites e programas sobre a soprano rosalie miller, a pianista ninon romaine, a artista dora kalina, e concerto oficial na Escola Nacional de Música da universidade do brasil e programas d - Dossiê. Rosalie Miller faleceu a bordo do Kungsholm em Southampton, Inglaterra, na terça-feira aos 84 anos em 1972.

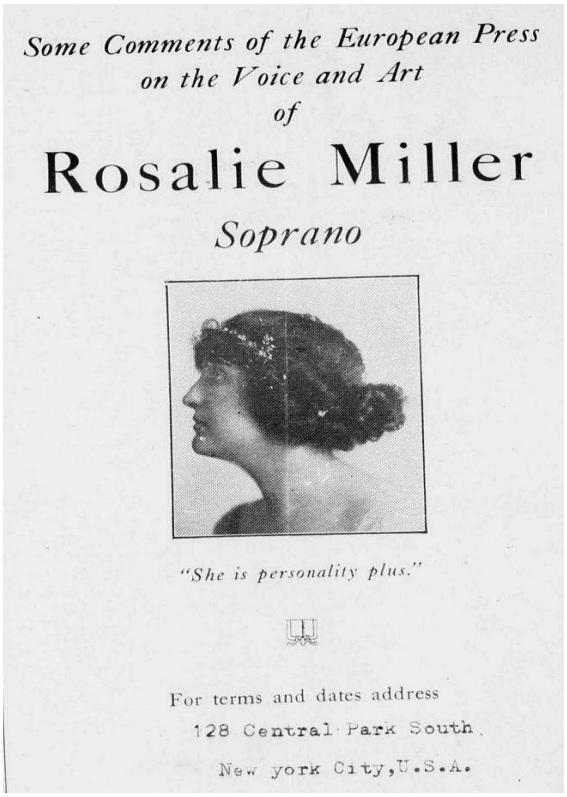


Imagem 34: Documentos do Concerto do 25º Aniversário da Federação Pelo Progresso Feminino (9 de agosto de 1922-1947). Concerto Hora Musico-literária. Fundo Federação Pelo Progresso Femini - Arquivo Nacional

[24] New York Times: "Rosalie Miller, Soprano And Teacher, Dies at 84. Acesso em: 05/11/2023. Disponível em: https://www.nytimes.com/1972/05/20/archives/rosalie-miller-soprano-84-and-teacheridies-at.html

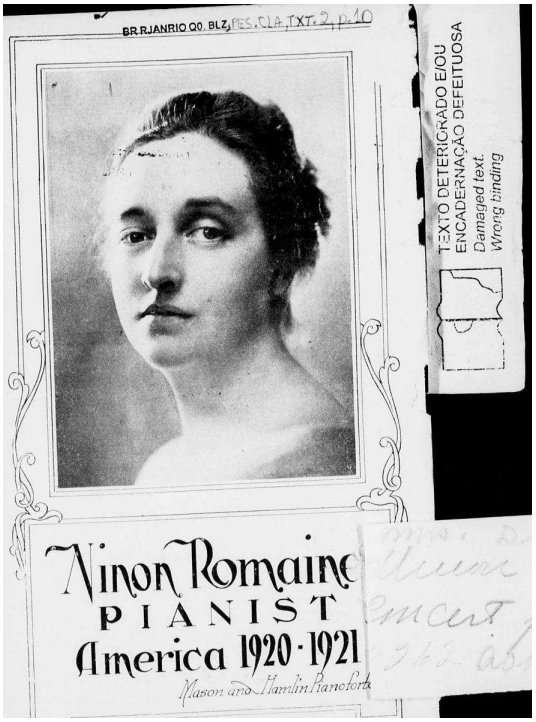


Imagem 35: Documentos do Concerto do 25º Aniversário da Federação Pelo Progresso Feminino (9 de agosto de 1922-1947). Concerto Hora Musico-literária. Fundo Federação Pelo Progresso Femini - Arquivo Nacional

No que diz respeito à pianista Ninon Romaine são pouquíssimas informações sobre sua trajetória profissional em acervos de jornais online. No entanto, Joanídia Sodré deixou notas biográficas sobre a artista e do seu trabalho. Segundo os escritos de Sodré, Ninon era Estadunidense e desenvolveu uma carreira bem sucedida no cenário musical dos Estados Unidos e da Europa. Porém, não consegui localizar nenhum registro da vinda delas ao Brasil.

Há um compilado de críticas sobre a excelência artística das performers escritas por especialistas em jornais de vários países da Europa e dos Estados Unidos destacando o reconhecimento internacional de ambas as musicistas. Música e teatro estão imbricadas nas práticas artísticas das ativistas sufragistas e no conjunto de documentos há como referência três peças teatrais escritas e protagonizadas só por mulheres.

1ª *"Tell It The Judge",* by Anne Little Brandes under direction Miss Jessi Talmadge.

2ª *"Gruach",* by Gordon Bottomley, Smith College Commencement Dramatic. Academy of Music, June 12th and 13th.

3ª *"Poltarnees Beholder of Ocian",* 3 scene. A narrative of Lord Dunsany with music and pantomime, devised by Dorothy Brewster Smith, produced under the direction of Oliver W. Larkin. Teller of the Tale, Elizabeth Church, Smith College Commencement Dramatic. Academy of Music, June 12th and 13th.

Seguindo os movimentos internacionais de inclusão das mulheres e das pautas políticas das sufragistas no campo da música de concerto e demais expressões artísticas, Joanídia Sodré atuou nessa mesma perspectiva aqui no Brasil e além dos eventos musicais supracitados, na noite de efemérides aos 25 anos da Federação, houve também a encenação da peça teatral descrita abaixo:

Peça Teatral: "*A Mulher em Marcha"*

Teatralização em 1 ato e 3 quadro (cenas), dramaturgia de Maria Sabina dedicada à Drª Bertha Lutz.



Imagem 36: A escritora e declamadora Maria Sabina de Albuquerque



Imagem 37: Bertha Maria Júlia Lutz, ativista feminista, bióloga, professora, diplomata e política.

Personagens e intérpretes:

1. A menina: *Mariza Marinho*
2. A senhora: *Lourdes Cysneiros*
3. A índia: *Finoca Xavier*
4. A portuguesa: *Maria Eugênia Duarte*
5. A negra: *Maria Elisa Lopes*
6. A mãe de família: *Maria Christina Fonseca Marques*
7. A professora: *Apparecida Oliveira Paulo*
8. A enfermeira: *Thalita Pereira*
9. A operária: *Rosa Dulce de Maria Vianna*
10. A empregada de escritório: *Leny Ottoni de Oliveira*
11. A intelectual: *Leda Nancy Santos*
12. A funcionária pública: *Rosa Violeta Argollo*
13. A estudante: *Velma Pessôa*
14. A doutora: *Aldinha Teixeira*
15. A deputada: *Thais Florinda Pinto*
16. A diplomata: *Celia Bandeira*

A peça conta a história de luta das mulheres no Brasil. A personagem Menina entra numa aventura pela descoberta da luta pela autonomia das mulheres, e a personagem Senhora, antes de tratar do tema das mulheres, conta sobre o mito fundacional da população brasileira, o mito das três raças: indígena, portuguesa e negra. A Senhora em diálogo com a Menina explica por quais razões o nome da história a ser encenada é "Mulher em Marcha", e a justificativa é: "porque a mulher não ficou estática.

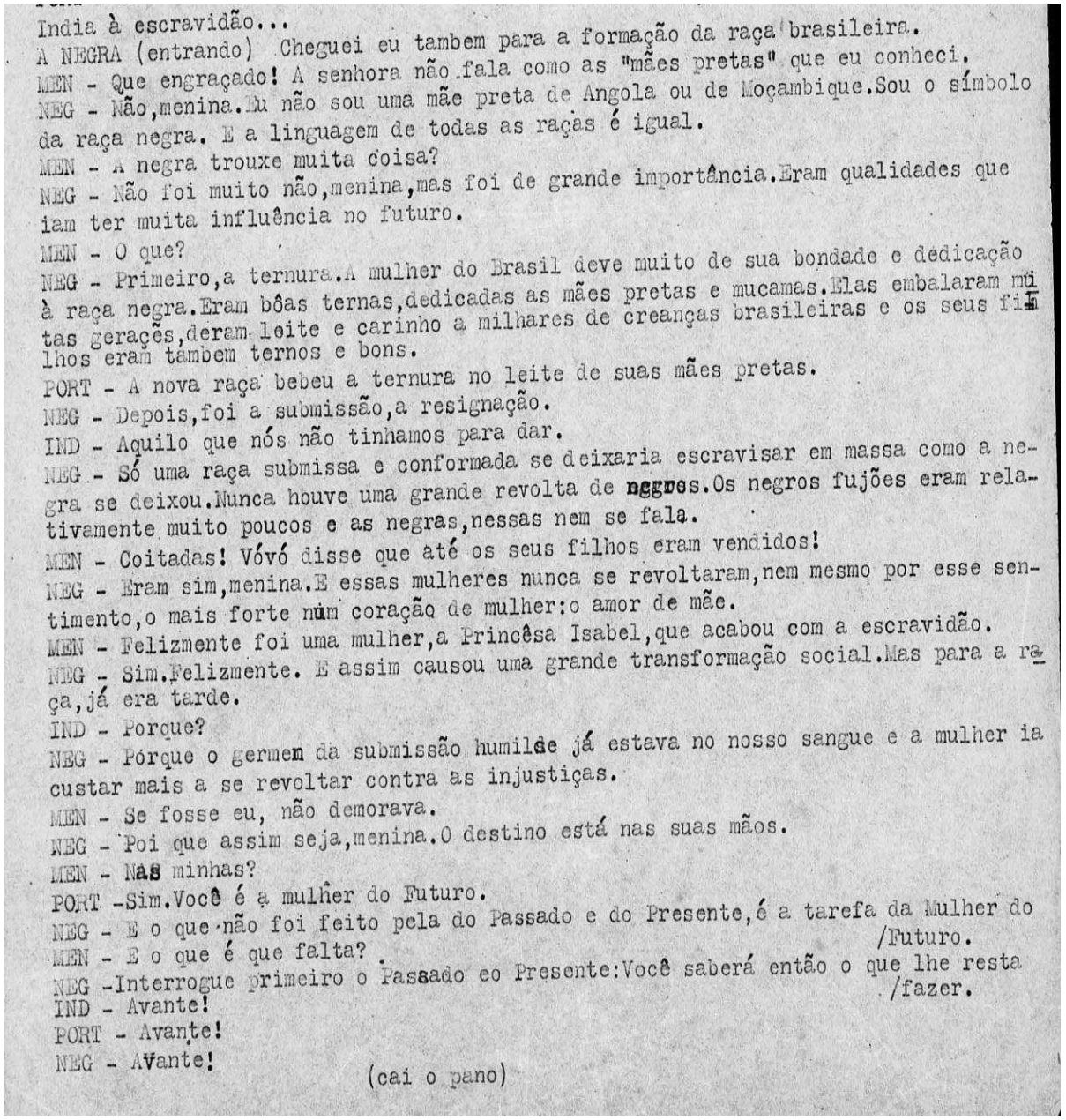
Se não tivesse marchado para o Futuro, ainda hoje seria completamente escrava". Na explicação sobre a condição de escravidão, a Senhora afirma à Menina que há vários tipos de escravo no Brasil e que as mães-pretas não foram as únicas. Para as sufragistas, a condição de opressão e submissão patriarcal sobre as mulheres era um tipo de escravidão. O final da primeira cena assim encerra:

> **Menina:** E porque tanta injustiça com as mulheres da nossa terra?
> **Senhora:** Não só as da nossa terra. Eram as do mundo inteiro. Mas vamos imaginar a nossa história particular que é um exemplo da luta das mulheres do resto do mundo. Por essas razões, vamos primeiro procurá-la nas três raças que formaram a brasileira: a índia, portuguesa e a negra. Imagina, pois, filhinha, que você mesma pode interrogar e saber a história da luta da mulher do Brasil pela sua libertação.

Em busca da sua libertação, a Menina segue sua jornada e encontra as demais personagens: *A índia, A portuguesa, A negra, A mãe de família, A professora, A enfermeira, A operária, A empregada de escritório, A intelectual, A funcionária pública, A estudante, A doutora, A deputada, A diplomata*, que lhes narram sobre suas lutas por autonomia. Vale destacar que os debates e reflexões seguem o pensamento da pauta feminista da época, ou seja, com as limitações sobre as demandas das mulheres sem o reconhecimento das especificidades das mulheres negras e indígenas, embora as mulheres negras e indígenas e a

pauta racial estejam representadas. Porém, o entendimento e a perspectiva são a universalizante das mulheres.

A personagem *Índia* informou a *Menina* que ela já existia antes da "descoberta", que era livre, mas "cheia já de superstições e preconceitos dos homens". Desta maneira, a dramaturga Maria Sabina tenta problematizar a temática da colonização do Brasil e uma discussão sobre as opressões de gênero às mulheres dos povos indígenas a partir de relatos dos naturalistas ingleses.



India à escravidão...
A NEGRA (entrando) Cheguei eu tambem para a formação da raça brasileira.
MEN - Que engraçado! A senhora não fala como as "mães pretas" que eu conheci.
NEG - Não,menina.Eu não sou uma mãe preta de Angola ou de Moçambique.Sou o símbolo da raça negra. E a linguagem de todas as raças é igual.
MEN - A negra trouxe muita coisa?
NEG - Não foi muito não,menina,mas foi de grande importância.Eram qualidades que iam ter muita influência no futuro.
MEN - O que?
NEG - Primeiro,a ternura.A mulher do Brasil deve muito de sua bondade e dedicação à raça negra.Eram bôas ternas,dedicadas as mães pretas e mucamas.Elas embalaram muitas gerações,deram leite e carinho a milhares de creanças brasileiras e os seus filhos eram tambem ternos e bons.
PORT - A nova raça bebeu a ternura no leite de suas mães pretas.
NEG - Depois,foi a submissão,a resignação.
IND - Aquilo que nós não tinhamos para dar.
NEG - Só uma raça submissa e conformada se deixaria escravisar em massa como a negra se deixou.Nunca houve uma grande revolta de negros.Os negros fujões eram relativamente muito poucos e as negras,nessas nem se fala.
MEN - Coitadas! Vóvó disse que até os seus filhos eram vendidos!
NEG - Eram sim,menina.E essas mulheres nunca se revoltaram,nem mesmo por esse sentimento,o mais forte num coração de mulher:o amor de mãe.
MEN - Felizmente foi uma mulher,a Princêsa Isabel,que acabou com a escravidão.
NEG - Sim.Felizmente. E assim causou uma grande transformação social.Mas para a raça,já era tarde.
IND - Porque?
NEG - Pórque o germem da submissão humilde já estava no nosso sangue e a mulher ia custar mais a se revoltar contra as injustiças.
MEN - Se fosse eu, não demorava.
NEG - Poi que assim seja,menina.O destino está nas suas mãos.
MEN - Nas minhas?
PORT -Sim.Você é a mulher do Futuro.
NEG - E o que não foi feito pela do Passado e do Presente,é a tarefa da Mulher do /Futuro.
MEN - E o que é que falta?
NEG -Interrogue primeiro o Passado eo Presente:Você saberá então o que lhe resta /fazer.
IND - Avante!
PORT - Avante!
NEG - Avante!
(cai o pano)

Imagem 38: Peça Teatral A Mulher em Marcha. Documentos do Concerto do 25º Aniversário da Federação Pelo Progresso Feminino (9 de agosto de 1922-1947). Concerto Hora Musico-literária. Fundo Federação Pelo Progresso Femini - Arquivo Nacional

Para ilustrar o assunto, a Índia diz: *"Não se sabe porque, em muitas tribos, os índios tinham um pavor supersticioso das mulheres. Elas não podiam ver os objetos do culto sob pena de morte"*. Além dos relatos dos viajantes europeus, os livros *Iracema* e *O Guarani* de José de Alencar também são referências para a narrativa na qual a Menina afirma já saber da história dos índios brasileiros por ter lido tais obras.
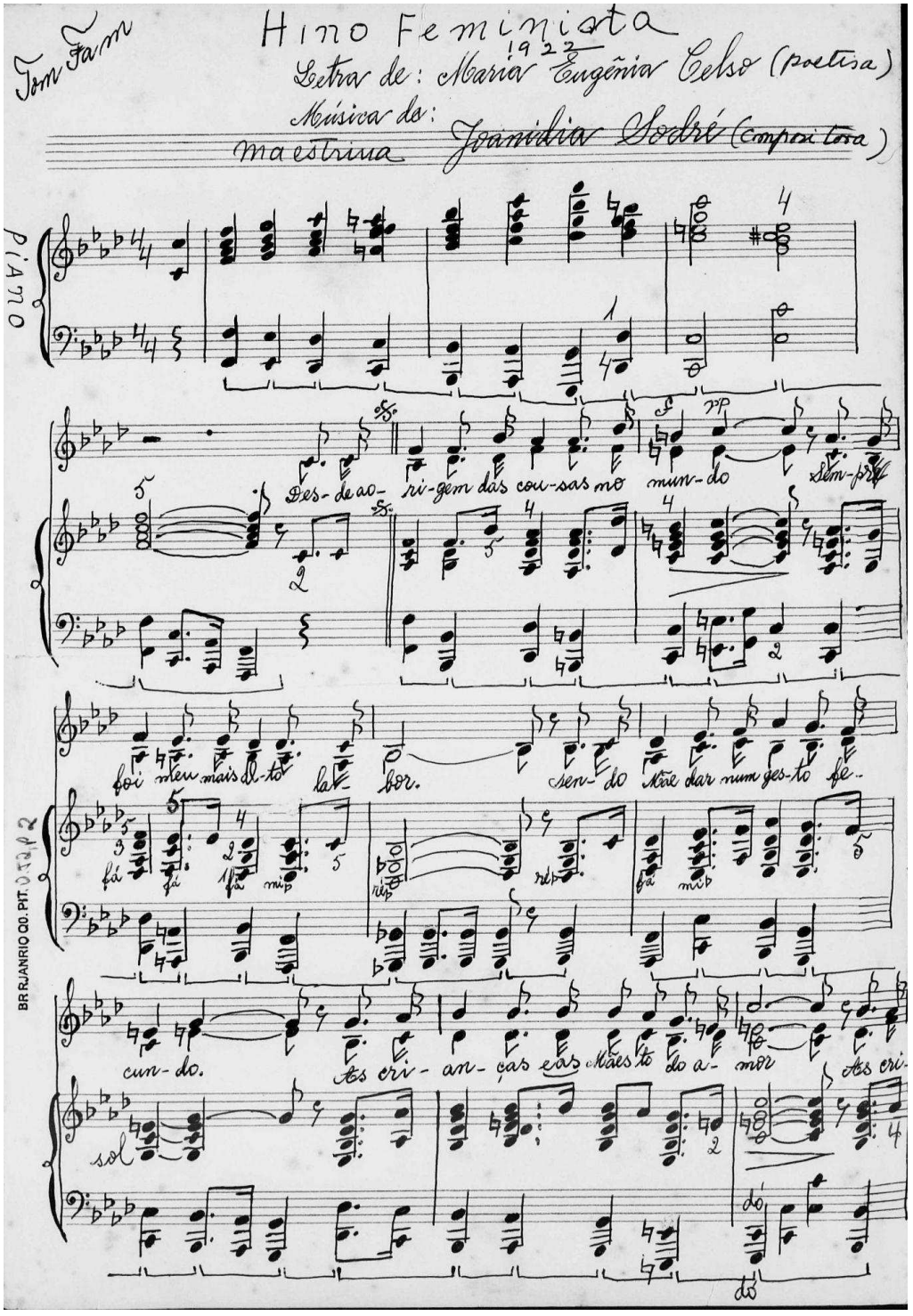
Ao falar da sua condição, a Portuguesa afirma que *"era mais escravizada do que a Índia"*. A Índia afirma que: *"Ao menos, era livre de movimentos, tinha a liberdade da vida primitiva, podia ir e vir à vontade"*. A Portuguesa responde: *"as portuguesas, não! Tinha que ter filhos, trabalhar em casa, viver reclusa e na mais completa ignorância"*. A dramaturga naturaliza o ideal eugenista, pois destaca a Portuguesa como ideal de beleza.

Nessa narrativa, a dramaturga reproduz vários estigmas e estereótipos sobre as mulheres e a população negra e exalta a Princesa Isabel como a salvadora dos escravizados. Essas narrativas foram profundamente problematizadas e refutadas pelas ativistas indígenas e dos feminismos negro. Não pecarei na profanação da heresia da prolixidade em analisar esse texto, uma vez que, aqui no Brasil, as feministas negras já fizeram e fazem isso sistematicamente. No que tange às reflexões teóricas, temos os escritos das pensadoras Beatriz Nascimento e Lélia Gonzalez e tantas outras. O enredo segue com as narrativas das demais personagens exaltando seus dramas, lutas e conquistas. A dramaturgia assim se encerra: (A Menina vem à boca da cena)
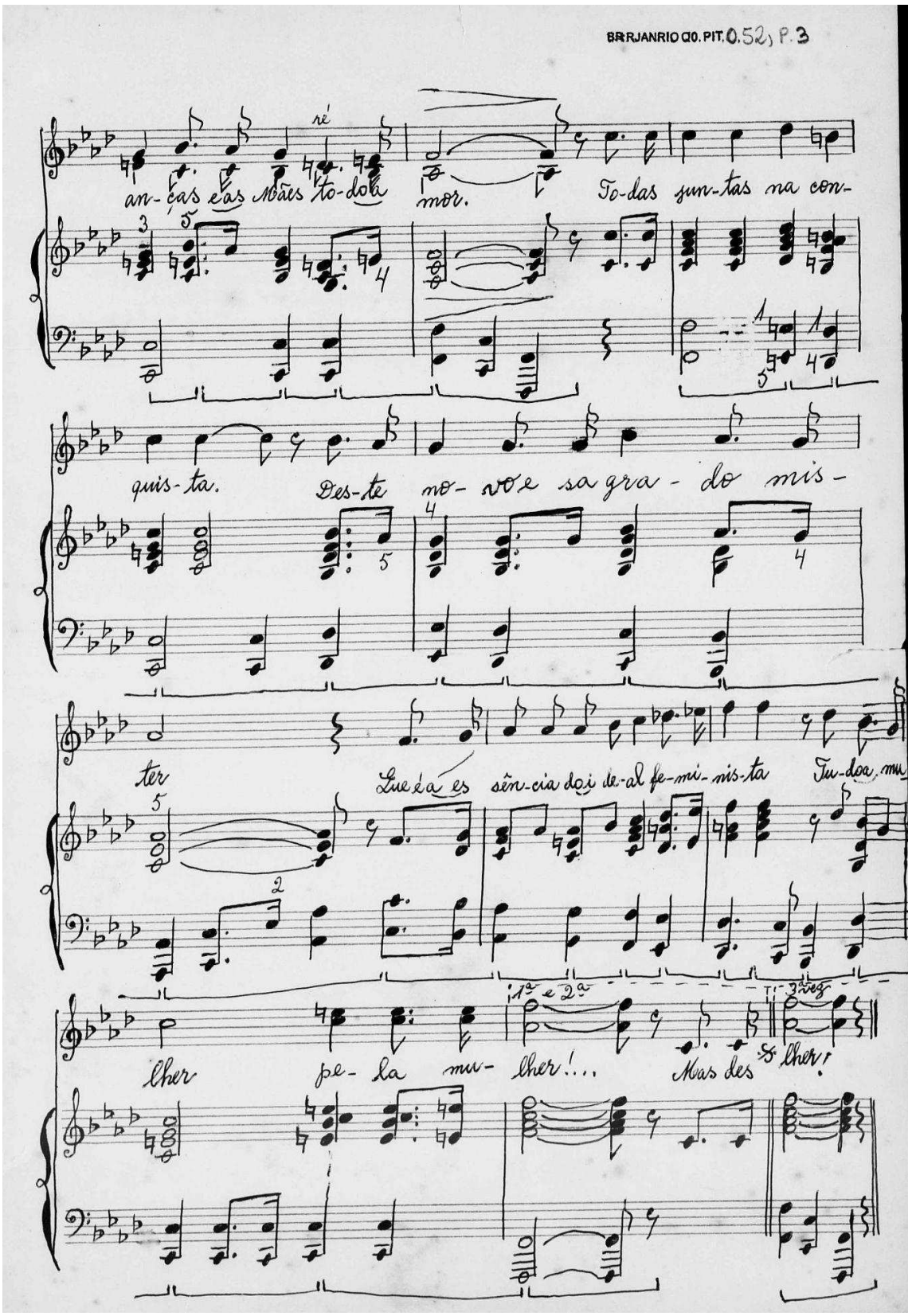
> **Menina:** Sim. É verdade que a imaginação tem uma força extraordinária. Parece que eu vivi toda esta história. Mamãe! Mamãe! (entra a Senhora). Quero mesmo ser a mulher do Futuro. Olhe: Lá estão elas, as que fizeram tanto. (vão entrando as personagens do 2ª quadro). E agora parece que vejo a índia, a portuguesa e a negra. Toda a nossa raça!
> **A Senhora:** Sim, minha filha.
> **Menina:** Como elas marcharemos para o Futuro.
> **A senhora:** E havemos de conseguir muito.
> **A Menina:** Vamos! Sigamos a eterna procissão do progresso.
> **A Senhora:** "A MULHER EM MARCHA!"
> **(**Saem todas em marcha, aos sons do Hino da Federação)

Maria Sabina com a sua obra ***"****A Mulher em Marcha"*, se baseou e estabeleceu diálogos diretos com a música *The March of the Women* - hino da *União Social e Política das Mulheres* (WSPU), do sufragismo Inglês composto pela compositora Ethel Smyth. É importante enfatizar que o Hino da Federação Brasileira Pelo Progresso Feminino entoado no final do espetáculo, trata-se do Hino Feminista composto por Joanídia Sodré sob encomenda da fundadadora da entidade, a bióloga, educadora, diplomata e política, a paulista Bertha

Maria Júlia Lutz radicada no Rio de Janeiro, professora da Universidade do Brasil e amiga pessoal de Joanídia.



Exemplo Musical 4: Partitura. Fundo - Federação Pelo Progresso Femini - Arquivo Nacional.



Exemplo Musical 5: Partitura. Fundo - Federação Pelo Progresso Femini - Arquivo Nacional.

A letra da composição de Sodré é de autoria da escritora e jornalista Maria Eugênia Celso.



Imagem 39: Maria Eugênia Celso Carneiro de Mendonça. Acervo do Museu Online Bertha Lutz. UnB

A nota biográfica do Museu Regional de São João Del Rei[25] destaca que:

> Maria Eugênia Celso Carneiro de Mendonça, natural de São João del-Rei, foi uma mulher à frente de seu tempo. Grande ativista do feminismo, foi uma das líderes do movimento no Brasil e, em 1931, era nomeada como representante do país no II Congresso Internacional Feminista ocorrido no Rio de Janeiro. [...] Ocupou o cargo no Ministério da Educação e Cultura e participava ativamente do movimento feminista do início do século lutando ao lado de Bertha Lutz (outra grande representando do feminismo brasileiro) e de outros grandes nomes em favor da emancipação política e social da mulher. Chegou a exercer o cargo de vice-presidente da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Em 1934 foi uma das responsáveis, junto com Lutz e Jerônima Mesquita, pelo Manifesto Feminino ou Declaração dos Direitos das Mulheres.

Maria Eugênia e tantas outras sufragistas foram personalidades com muita influência política e tentaram criar alianças que lhes permitissem implementar as pautas feministas. Sodré e Eugênia se inspiraram na música *"Marcha das Mulheres"*, da compositora Ethel Smyth, cuja obra teve uma calorosa recepção pelas feministas e, anos depois, a obra foi adotada como o hino do sufragismo inglês pela *União Social e Política das Mulheres* (WSPU).

Além de fotografias, compêndio de críticas jornalísticas sobre a excelência das práticas profissionais e mini bio da cantora de ópera inglesa Rosalie Miller e da pianista estadunidense Ninon Romaine, encontra-se também, num conjunto de vários tipos de documentos sobre o aniversário de 25 anos da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, que somam 38 páginas, sobre Dora Kalina, os documentos acima referenciados e um flyer da apresentação da atriz polonesa no Teatro Serrador no Rio de Janeiro em 1941. Uma matéria

[25] Museu Regional de São João Del Rei.
https://museuregionaldesaojoaodelrei.museus.gov.br/maria-eugenia-celso-carneiro-de-mendonca/

da *Revista da Semana* do mesmo ano relata que a artista veio como uma das atrações principais do Festival de Arte realizado no dia 27, em benefício do Serviço de Obras Sociais e da Cruz Vermelha Britânica.

Não há registro de Dora Kalina como programação das celebrações da Federação em 1947, mas certamente foi uma das fontes de inspiração para a construção do evento, os processos de formação e preparação do elenco da peça *"A Mulher em Marcha"*, da dramaturga brasileira Maria Sabina. As mulheres da Federação lutavam para que as pautas feministas fossem incluídas nos processos de formação profissionais de moças e mulheres nas mais diversas áreas de conhecimento; inclusive, havia dentro da Federação a Associação das Professoras Universitárias.



Imagem 40: Documentos do Concerto do 25º Aniversário da Federação Pelo Progresso Feminino (9 de agosto de 1922-1947). Concerto Hora Musico-literária. Fundo - Federação Pelo Progresso Femini - Arquivo Nacional.

Assim, se moviam para que os direitos das mulheres fossem tematizados na sala de aula, no palco, na política partidária e na sociedade em geral. É importante destacar que uma das personalidades centrais dessas ações foi uma mulher negra, a compositora, maestra e diretora artística da Federação, Joanídia Sodré, que aceitou e jogou a *sena* do racismo para disputar espaços de poder e se tornar numa das personalidade mais influente do campo musical brasileiro do século XX. Sodré seguiu a mesma direção da psicanalista negra mais influente do país da época, Virgínia Bicudo.

2.2.3. Joanídia Sodré: Atuação na Federação Brasileira pelo Progresso Feminino



Grupo apanhado pela objectiva de "Vida Domestica" após o almoço offerecido no Automovel Club á doutora Maria Ritta Soares de Andrade, advogada sergipana, que representou o Estado de Sergipe na Conferencia Penal e Penitenciaria. De pé: d.d. Luiza Sapienza, bibliothecaria da Federação Pelo Progresso Feminino; Maria Eugenia Celso, conselheira; Bertha Lutz, presidenta e Mary Corbett; sentadas: d.d. Marianna Gurjão, academica de direito Maria Luiza Doria Bittencourt; dra. Maria Ritta Soares de Andrade; dra. Maria Alexandrina Ferreira Chaves; maestrina Joanidia Sodré e dra. Anna Guttrie.

Imagem 41: Ativistas da Federação Brasileira Pelo Progresso Feminino. Fundo do Arquivo Nacional

A maestra Joanídia Sodré além de atuar como uma das personalidades centrais da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, ela era amiga pessoal de Bertha Maria Júlia Lutz (1894 - 1976), a fundadora da Federação. A Federação tem como suas instituições fundantes a *Federação Brasileira das Ligas pelo Progresso Feminino* (1922 - 1924) e a *Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher* (1919 - 1922). Um breve histórico da Instituição de comemoração dos 50 anos, nos apresenta dados sobre a fundação.

O documento informa:

> A Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, organização de defesa dos direitos da mulher foi fundada, em 9 de agosto de 1922, por Bertha Lutz e um grupo de brasileiras das mais representativas daquela época[26] [...]. Ao correr de meio século de existência da Federação, a situação da mulher brasileira passou por uma transformação radical, quer no terreno econômico, social, profissional, cultural, quer no conceito público de sua qualidade de cidadão. Este marco, foi em grande parte devido a muito esforço e não poucos sacrifícios, notadamente ao correr dos anos de campanha que culminaram na concessão dos direitos políticos e dos direitos civis.

[26] Da. Stella de Carvalho Guerra Duval, Da. Julia Lopes de Almeida e sua filha Margarida Lopes de Almeida, Da. Jeronyma Mesquita, Da. Isabel Imbassahy, Dra. Carmen Portinho, Escritora Maria Eugênia Celso, Maria Sabina de Albuquerque, Diva de Miranda Moura, Carmem de Carvalho Pinto e Dra. Maria Luiza Doria Bittencourt

No período de fundação da Federação Joanídia Sodré ainda era aluna do Instituto Nacional de Música. A maestra era uma mulher politicamente bem articulada e agiu com diplomacia para transitar por tantos espaços distintos. A sua relação com o sufragismo foi algo marcante na sua carreira e tudo que ela fazia era divulgado e celebrado pelas suas parceiras sufragistas. Selecionamos algumas matérias, como por exemplo, uma do Jornal Correio da Manhã, sexta-feira, 28 de março de 1930. Pág. 3, as ativistas manifestam apoio à Maestra Joanídia Sodré na Alemanha.



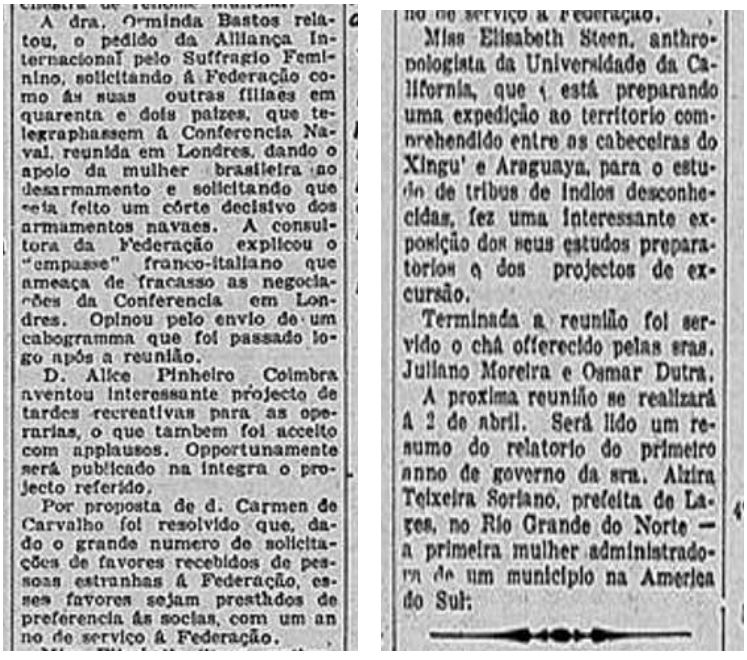
FEDERAÇÃO BRASILEIRA PELO PROGRESSO FEMININO

Uma grande victoria da mulher brasileira — A expedição da anthropologista Elisabeth Steen — A mulher e a Conferencia Naval

Realizou-se a semanal da directoria da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, sob a presidencia da dra. Bertha Lutz.

No expediente foi lida uma carta da maestrina Joanidia Sodré, presentemente em Berlim, communicando que vae dar um concerto regendo a "Orchestra Philarmonica de Berlim". Ficou resolvido enviar felicitações á joven compositora, pela grande victoria, sendo a primeira vez na historia da musica moderna que uma mulher sul-americana terá a honra de reger uma orchestra de renome mundial.

Imagem 42: Matéria do Jornal Correio da Manhã. Hemeroteca - Biblioteca Nacional



A dra. Orminda Bastos relatou, o pedido da Alliança Internacional pelo Suffragio Feminino, solicitando á Federação como ás suas outras filiaes em quarenta e dois paizes, que telegraphassem á Conferencia Naval, reunida em Londres, dando o apoio da mulher brasileira ao desarmamento e solicitando que seja feito um córte decisivo dos armamentos navaes. A consultora da Federação explicou o "empasse" franco-italiano que ameaça de fracasso as negociações da Conferencia em Londres. Opinou pelo envio de um cabogramma que foi passado logo após a reunião.

D. Alice Pinheiro Coimbra aventou interessante projecto de tardes recreativas para as operarias, o que tambem foi acceito com applausos. Opportunamente será publicado na integra o projecto referido.

Por proposta de d. Carmen de Carvalho foi resolvido que, dado o grande numero de solicitações de favores recebidos de pessoas estranhas á Federação, esses favores sejam prestados de preferencia ás socias, com um anno de serviço á Federação.

Miss Elisabeth Steen, anthropologista da Universidade da California, que está preparando uma expedição ao territorio comprehendido entre as cabeceiras do Xingu' e Araguaya, para o estudo de tribus de Indios desconhecidas, fez uma interessante exposição dos seus estudos preparatorios e dos projectos de excursão.

Terminada a reunião foi servido o chá offerecido pelas sras. Juliano Moreira e Osmar Dutra.

A proxima reunião se realizará a 2 de abril. Será lido um resumo do relatorio do primeiro anno de governo da sra. Alzira Teixeira Soriano, prefeita de Lages, no Rio Grande do Norte — a primeira mulher administradora de um municipio na America do Sul.

Imagem 43: Matéria do Jornal Correio da Manhã. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

Transcrição de trecho da matéria:

> Realizou-se a [...] da directoria da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, sob a presidência da dra. Bertha Lutz. **No expediente foi lida uma carta da maestrina Joanídia Sodré presentemente em Berlim, communicando que vai dar um concerto regendo a "Orchestra Phylarmonica de Berlim." Ficou resolvido enviar felicitações à jovem compositora, pela grande vitória, sendo a primeira vez na história da música moderna, uma mulher sul-americana terá a honra de reger orchestra de renome mundial.**
> A dra. Orminda Bastos relatou o pedido da Alliança Internacional pelo Sufragismo Feminino como [...] outras filiais em quarenta e dois países que telegrafassem a Conferência Naval, reunida em Londres, dando o apoio da mulher brasileira no desarmamento e solicitando que seja feito um corte decisivo dos armamentos navaes. A Consultora da Federação explicou o "impasse" franco-italiano que ameaça de fracasso as negociações da Conferência em Londres. Opinou pelo envio de um cabogramma que foi passado logo após a reunião. [...]

Ao voltar antecipadamente da Alemanha para o Brasil devido à ascensão do nazismo, a Maestra regeu o Concerto Extraordinário (citado no tópico acima referente ao protagonismo de Sodré no Teatro Municipal do Rio de Janeiro) no Terceiro Congresso Nacional Feminino. O evento foi noticiado na Primeira Secção, Página Dois do Jornal Diário de Notícias, sexta-feira, 9 de outubro de 1930.



SEXTA FEIRA, 9 DE OUTUBRO DE 193

O encerramento do Terceiro Congresso Nacional Feminino

Como oradora official da solemnidade, falou a poetisa Maria Sabina

A delegação da Bahia offerece um chá ás congressistas

Flagrante colhido por occasião do chá

Encerrou-se, hontem, com grande solemnidade, o Terceiro Congresso Nacional Feminino. Compareceram á sessão, os srs presidentes da Camara e do Senado, prefeito do Districto Federal e os ministros de Estado.

Como oradora official, a brilhante poetisa Maria Sabina de Albuquerque pronunciou magnifi-

de phrases

tos Dumont

teressante certamen

cognominado o "Pae da Aviação".

2) — As phrases que concorrerem ao prelio deverão ser breves, expressivas e facilmente intelligiveis;

3) — Seus autores deverão envial-as á Secretaria do Touring Club, com o seu nome, en-

co discurso, no qual analysou as actividades femininas nos varios departamentos sociaes. Em seguida as diversas delegadas estaduaes, prestando significativa homenagem, dirigiram palavras de saudação á deputada Bertha Lutz, que, com indiscutivel habilidade, presidiu ao importante certamen feminino. A deputada Bertha Lutz, agradecendo a enthusiastica manifestação de suas companheiras, reaffirmou a sua fé na causa feminista que vem defendendo com a maior sinceridade.

Terminou a bella solemnidade com a execução do Hymno da Mulher e o Hymno Nacional, irreprehensivelmente executados, sob a direcção da maestrina Joanidia Sodré.

HOMENAGEM DA DELEGAÇÃO BAHIANA A'S REPRESENTANTES DOS OUTROS ESTADOS

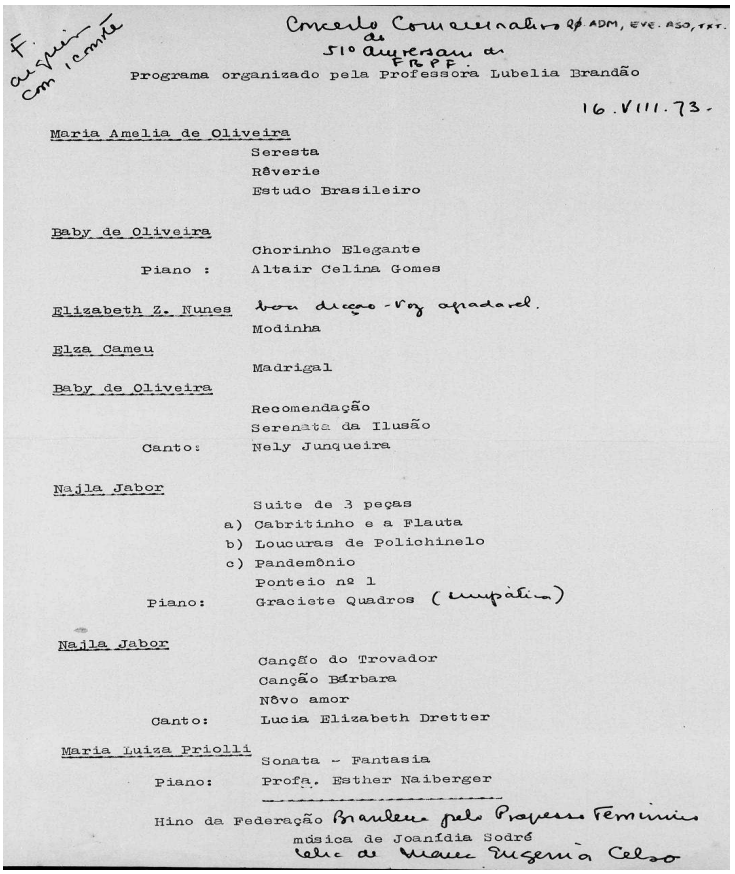
O chá offerecido pela delegação bahiana, no Hotel Gloria, ás

representantes dos Estados no Terceiro Congresso Nacional Feminino teve uma alta distincção e elegancia. A elle compareceram, pessoalmente, o sr. ministro da Viação e o deputado da Bahia na Camara Federal, deputado Clemente Mariani. Foram dos pelas delegadas da Bahia, Maria Luiza Bittencourt, Carmen Costa e Emilia Ferreira, que offereceram o chá, os convidados foram cumulados de gentilezas.

A senhorita Maria Mercedes de Souza Lopes saudou a delegação da Bahia, interpretando os sentimentos da colonia bahiana na capital da Republica, offerecendo o Estado da Bahia a senhorita Maria Sophia Galvão Vianna. A senhorita Carmen Germano Costa, em phrases cheias de emoção e de enthusiasmo, exprimio a enthusiasta alegria que a Bahia official e particular prestava aquella homenagem, ás dedicadas collaboradoras do Terceiro Congresso Nacional Feminino.

Imagem 44: Matéria do Jornal Diário de Notícias. Hemeroteca. Biblioteca Nacional

Joanídia Sodré foi tesoureira e diretora artística da Federação. As atividades musicais eram dirigidas por ela. Ela também convidava e incentivava outras professoras e alunas da Escola Nacional de Músicas e musicistas do cenário artístico ao ativismo sufragista. Um dos programas de um Concerto organizado pela professora Lubélia Brandão de celebração do 51º aniversário da Federação.



Concerto Comemorativo do ADM, EVE. ASO, TRT.
51º Aniversário da
F.B.P.P.
Programa organizado pela Professora Lubelia Brandão
16.VIII.73.

Maria Amelia de Oliveira
Seresta
Rêverie
Estudo Brasileiro

Baby de Oliveira
Chorinho Elegante
Piano : Altair Celina Gomes

Elizabeth Z. Nunes — boa dicção - voz apadorada.
Modinha

Elza Cameu
Madrigal

Baby de Oliveira
Recomendação
Serenata da Ilusão
Canto: Nely Junqueira

Najla Jabor
Suite de 3 peças
a) Cabritinho e a Flauta
b) Loucuras de Polichinelo
c) Pandemônio
Ponteio nº 1
Piano: Graciete Quadros (Lumpálica)

Najla Jabor
Canção do Trovador
Canção Bárbara
Nôvo amor
Canto: Lucia Elizabeth Dretter

Maria Luiza Priolli
Sonata - Fantasia
Piano: Profa. Esther Naiberger

Hino da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino
música de Joanídia Sodré
Letra de Maria Eugenia Celso

Imagem 45: Programa Concerto organizado pela professora Lubélia Brandão de celebração do 51º aniversário da Federação. Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Arquivo Nacional

No programa constam nomes e obras de compositoras bastante conhecidas no campo da música de câmara vocal e a mais popular delas é a Baby de Oliveira. É muito difícil encontrar um aluno de canto lírico no Brasil que nunca cantou ou não conhece uma música da Baby, em especial a música Recomendação[27]. Não sei por quais razões e os mistérios que essa canção traz em segredo que nos faz gostar tanto de cantá-la. E, não é por acaso que ela aparece no programa no repertório de canto. Lembro quando estava na graduação do curso de Bacharelado em Canto e nas semanas dos recitais de provas finais dos semestres, as/os professores das bancas brincarem e aos risos dizerem: *"Quantos vão cantar Recomendação?"*

[27] Recomendação, Babi de Oliveira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KKee6Wejz8E Acesso em 04/09/2024

Sodré é noticiada em Matéria publicada no Jornal Diário de Notícias, Primeira Secção, Página Três, sexta-feira, 29 de abril de 1938, regendo na solenidade da Federação na de celebração do dia Pan-americano.



PAGINA TRES — PRIMEIRA SECÇÃO

A Mulher Brasileira e o Pan-americanismo

Como transcorreram as commemorações ao "Dia Pan-americano", hontem, no Itamaraty, promovidas pela Federação Brasileira pelo Progresso Feminino

Imagem 46: Matéria publicada no Jornal Diário de Notícias, Primeira Secção, Página Três, sexta-feira, 29 de abril de 1938. Hemeroteca - Biblioteca Nacional



Dois aspectos da solemnidade de hontem, no I

Realizou-se, hontem á tarde, no salão de Conferencias do Itamaraty, uma sessão solemne, organizada pela Federação Brasileira pelo Progresso Feminino e patrocinada pelo ministro das Relações Exteriores, embaixador Oswaldo Aranha, em commemoração ao "Dia Pan-Americano".

Assumindo a presidencia da mesa, o ministro Oswaldo Aranha convidou, para della participarem, as sras. Jeronyma Mesquita, presidente da Federação; Estella Guerra Duval, Anna Amelia Queiroz Carneiro de Mendonça, Leontina Licinio Cardoso, Alba Canizares do Nascimento e ao ministro Hildebrando Accioly, secretario geral do Ministerio.

Aberta a sessão, usou da palavra a sra. Leontina Licinio Cardoso, que leu o discurso da sra. Bertha Lutz, impedida de comparecer, por motivos imperiosos. Começou por analysar o que tem sido a actuação feminina em pról do Pan-americanismo, recordando as Conferencias de Montevidéo e Buenos Aires. Passou em seguida a estudar a situação da mulher nos diversos paizes da America e especialmente no Brasil, registrando os ultimos progressos do nosso Poder Legislativo. Finalmente, offereceu o programma a ser executado ás pessoas presentes.

Sob a regencia da maestrina Joanita Sodré, o Coral Feminino executou o hymno Pan-americano.

XIX, já esse ideal procurava tomar forma nos esforços geniaes e libertadores de Bolivar e dos Inconfidentes, incitando todos os povos do continente a se unirem numa vasta confederação. E' que a America, em consequencia de causas varias, raciaes, geographicas, historicas e psychologicas, tem uma alma, uma mentalidade, uma consciencia propria. Ella foi a creação de esforços collectivos e fraternaes e não poderia ter subsistido sem intensa collaboração humana. Dahi o ser a solidariedade continental o traço mais caracteristico da physionomia politica dos povos americanos.

Inspirado por esse sentimento de solidariedade, os povos americanos vêm creando no continente uma vasta super-estructura moral e espiritual, que é o orgulho da America. A essa obra ingente devemos dar todo o nosso esforço.

Mas não nos esqueçamos de que ha um meio de empobrecer o conceito do pan-americanismo, privando-o de todo o seu dynamismo, e esse meio consiste em erigir esse ideal em totalidade derradeira, em fim supremo. Acima do ideal pan-americano, está a communhão universal e os altos valores humanos — o conhecimento, a caridade, o sentido do bello, a justiça, para os quaes ha-de aspirar eternamente a alma humana. Cultivemos, pois, o pan-ame

Seguiu-se a sra. Anna Amelia Queiroz Carneiro de Mendonça, que dissertou sobre o Pan-americanismo. Começou por analysar o que representa o dia 14 de abril na vida do Continente, as commemorações que envolve e os esforços que concretiza, para a paz integral da America.

Terminou, pedindo para o Novo Mundo a paz, "este anseio real do pan-americanismo, que não póde perder-se na derrocada de tantos e tão generosos propositos de confraternização".

Após prolongada salva de palmas, o Trio Feminino dirigido pela maestrina Joanidia Sodré, executou um variado programma musical.

Terminada a parte a cargo da maestrina, levantou-se o ministro Oswaldo Aranha, que pronunciou o seguinte discurso:

"E' com especial agrado que assisto a esta manifestação pan-americana a que a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino quiz emprestar, com a presença de suas illustres associadas, todo o brilho e enthusiasmo.

Foi uma idéa feliz a de se escolher um dia para commemoração, em toda a America, do ideal pan-americano.

Esse ideal é uma realidade viva no nosso continente. Elle corresponde á tendencia inacta da personalidade humana para integrar-se num todo que a ultrapassa. O individuo abandonado a si mesmo é impotente. Elle procura completar e desenvolver o seu ser integrando-se em totalidades cada vez mais vastas: a familia, o grupo profissional, a Nação, o Estado, o Continente, e finalmente a sociedade internacional, a humanidade inteira e os valores espirituaes, para os quaes não existem fronteiras, nem no espaço, nem no tempo.

A creatura humana procura, assim, exaltar-se no esforço collectivo, na communhão de seres possuidos da mesma inspiração e dominados pelo mesmo enthusiasmo, esforço fecundo, de onde nascem todos os grandes emprehendimentos.

O pan-americanismo representa essa ascensão do nosso espirito no sentido de uma totalidade que ultrapassa a nação e se completa na vida continental.

Antes mesmo das guerras de independencia do começo do seculo na. Cultivemos, pois, o pan-americanismo, mas como um meio para, através delle, attingirmos finalidades ainda mais nobres e mais elevadas, porque universaes.

Aliás a America tem consciencia do seu universalismo. Em todos os seus esforços ella visa sempre o universal, abraçando, como naquella visão admiravel de Pascal, a humanidade inteira, "o grande ser que se renova sempre multiplo e uno da sua grandeza".

O pan-americanismo do Brasil foi e será a organização continental e sua aspiração maior, a da communhão universal.

A obra feminina é sempre conjunctural, pois — parcella de forças eternas e expressão de ansias infinitas — é a mulher a grande integradora do todo humano, aquella que lhe dá o movimento e o sentido incessante do aperfeiçoamento.

Esta é a parte maior que cabe realizar na tarefa pan-americana: completar e universalizar as conquistas da cultura e da civilização continentaes.

E' para mim motivo de alegria e de confiança dar o meu concurso e o meu applauso á acção da mulher brasileira, — a maior riqueza nas reservas incalculaveis do meu paiz, — em pról desta obra que procura tornar o mundo melhor e a vida mais feliz".

Grande enthusiasmo acolheu as palavras do ministro, tendo o Cattal Feminino a cargo da maestrina Joanidia Sodré executado o Hymno Nacional.

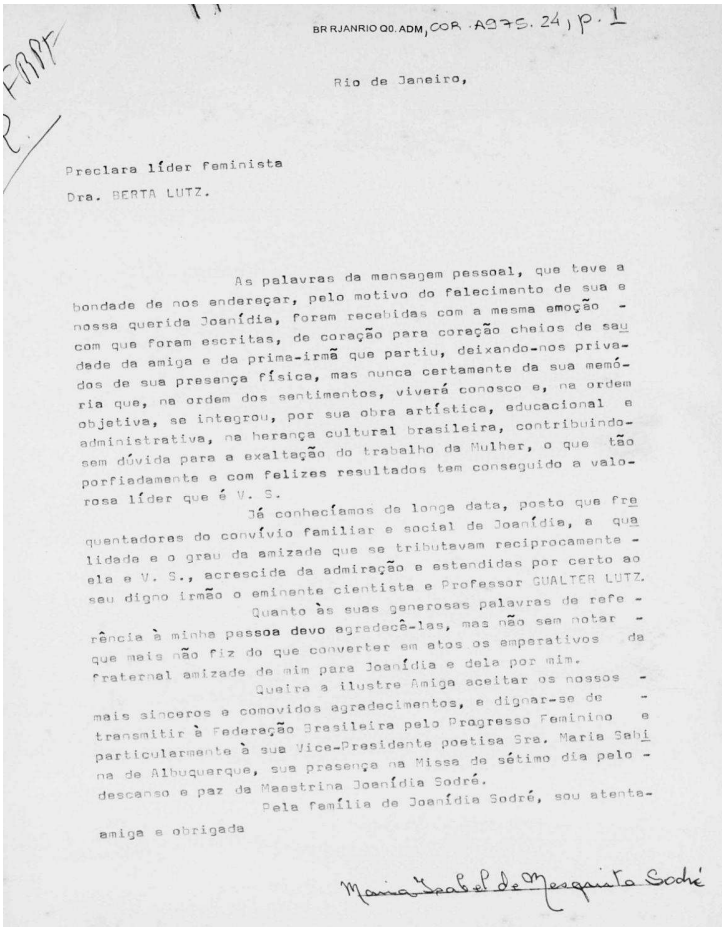
O salão de conferencias do Itamaraty estava completamente cheio, apresentando um bellissimo aspecto. Estavam presentes varios membros do Corpo Diplomatico: embaixador dos Estados Unidos, embaixador do Japão, embaixador do Peru', ministro da Bolivia, ministro da China, ministro da Republica Dominicana, ministro da Colombia, ministro da Venezuela, ministro do Equador, encarregados de Negocios da Hespanha, Turquia e Hungria; além de grande numero de pessoas da nossa melhor sociedade.

Um livro de Luiz da Camara Cascudo commentado em Paris

PARIS, 28 — (A. N.) — O numero de março da revista "La Géographie", orgão da Sociedade de Geographia de [illegible] publicou uma not[illegible]

Imagem 47: Matéria publicada no Jornal Diário de Notícias, Primeira Secção, Página Três, sexta-feira, 29 de abril de 1938. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

Joanídia Sodré atuou na Federação Brasileira pelo Progresso Feminino e manteve a sua amizade com Bertha Lutz até o fim da sua existência. Quem afirma é a própria Bertha numa carta de pesar pelo falecimento da Maestra endereçada a uma prima-irmã de Joanídia, a senhora Maria Isabel de Mesquita Sodré que respondeu à palavras de lamento e conforto de Lutz:



BR RJANRIO Q0. ADM, COR. A875. 24, p. 1

Rio de Janeiro,

Preclara líder feminista
Dra. BERTA LUTZ.

As palavras da mensagem pessoal, que teve a bondade de nos endereçar, pelo motivo do falecimento de sua e nossa querida Joanídia, foram recebidas com a mesma emoção - com que foram escritas, de coração para coração cheios de saudade da amiga e da prima-irmã que partiu, deixando-nos privados de sua presença física, mas nunca certamente da sua memória que, na ordem dos sentimentos, viverá conosco e, na ordem objetiva, se integrou, por sua obra artística, educacional e administrativa, na herança cultural brasileira, contribuindo-sem dúvida para a exaltação do trabalho da Mulher, o que tão porfiadamente e com felizes resultados tem conseguido a valorosa líder que é V. S.

Já conhecíamos de longa data, posto que frequentadoras do convívio familiar e social de Joanídia, a qualidade e o grau da amizade que se tributavam reciprocamente - ela e V. S., acrescida da admiração e estendidas por certo ao seu digno irmão o eminente cientista e Professor GUALTER LUTZ.

Quanto às suas generosas palavras de referência à minha pessoa devo agradecê-las, mas não sem notar - que mais não fiz do que converter em atos os emperativos da fraternal amizade de mim para Joanídia e dela por mim.

Queira a ilustre Amiga aceitar os nossos - mais sinceros e comovidos agradecimentos, e dignar-se de - transmitir à Federação Brasileira pelo Progresso Feminino e particularmente à sua Vice-Presidente poetisa Sra. Maria Sabina de Albuquerque, sua presença na Missa de sétimo dia pelo - descanso e paz da Maestrina Joanídia Sodré.

Pela família de Joanídia Sodré, sou atenta-

amiga e obrigada

Maria Isabel de Mesquita Sodré

Imagem 48: Carta de Maria Isabel de Mesquita Sodré para Bertha Lutz. Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Arquivo Nacional

Lutz e Sodré estabeleceram uma amizade a base de lealdade, companheirismo e apoio mútuo. Mesmo com as agitações dentro da Escola Nacional de Música, as agendas tumultuadas das atividades artística, docência e de gestão, Joanídia dedicava parte do seu tempo para a Federação Brasileira pelo Progresso Progresso Feminino. Nela, além de viajar nacional e internacionalmente como delegada, Joanídia atuou como diretora artística e tesoureira. Foi na tesouraria da Federação que ela atuou por um longo tempo, e quem afirma isso é a própria Bertha Lutz num documento enviado ao reitor da UFRJ (o documento está no tópico de atuação de Joanídia na reitoria da Universidade do Brasil), após o falecimento da maestra.

2.2.3.1. O Orpheão Feminino



Imagem 49: Coral Feminino do Instituto Nacional de Música. Fundo - Federação pelo Progresso Feminino - Arquivo Nacional

Além das funções desempenhadas no Instituto Nacional de Música, Joanídia Sodré atuou em outras instituições musicais e fundou grupos pensando tanto no ensino quanto na formação artística, que pudesse alimentar as demandas musicais da época. Para atender às demandas artísticas do movimento feminista sufragista, ela fundou o Orpheão Feminino. A documentação da trajetória do grupo encontra-se, em parte, no acervo pessoal da maestra, na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, no Fundo da Federação pelo Progresso Feminino do Arquivo Nacional, e outra parte está registrada em matérias de jornais, na coluna do *Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro*, instituição na qual Sodré trabalhou sob contrato por dez anos como diretora artística e regente.

Há inúmeras reportagens em vários jornais noticiando sobre o assunto; porém, por uma questão pragmática, trabalhamos com alguns registros do jornal *Diário de Notícias*. A coluna *Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro*, na edição de quarta-feira, 31 de maio de 1933, notícia: "Serão inauguradas, hoje, às 15 horas, no salão nobre da Liga Manarchica D. Manoel II, à rua do Acre, 55, as aulas do Orfeão Feminino, fundado pela maestrina brasileira Joanídia Sodré. Moverá uma palestra o professor De Marques." (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1933).

Outra matéria, intitulada *"O Orfeão Feminino fundado pela maestrina Joanídia Sodré e o Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro"*, publicada na quinta-feira, 6 de abril de 1933, traz mais detalhes sobre as figuras públicas e políticas atuantes no Centro de Intercâmbio Musical.



O "Orfeão Feminino" fundado pela maestrina Joanidia Sodré e o Centro de Intercambio Musical Luso-Brasileiro

O C. I. M. Luso-Brasileiro, em sua ultima reunião de directoria resolveu annexar ao mes-

Maestrina Joanidia Sodré

mo o "Orfeão Feminino" fundado pela maestra Joanidia Sodré, sua directora artistica, o qual se destina á formação de côros femininos que poderão ser aproveitados em quaesquer execuções artisticas.

Foram consignados em acta as cartas dos senhores embaixadores da Gran-Bretanha, do Japão, dos Estados Unidos da America, do Mexico, da Belgica, e dos senhores ministros da Hungria, da Austria, da Colombia, da Noruega, da Dinamarca, da Suissa, da Tcheco-Slovaquia, da Polonia, da Venezuela, do Ministerio da Educação e Saude Publica, do Ministerio das Relações Exteriores, do dr. Fernando de Magalhães d.d. reitor da Universidade, do sr. Conde de Affonso Celso d.d. presidente perpetuo do Instituto Historico Brasileiro, em que felicitavam e agradeciam a communicação da fundação do Centro de Intercambio Musical Luso-Brasileiro; além de muitos outros officios e cartas de associações e particulares.

S. ex. o sr. ministro da Austria enviou ao Centro uma interessante noticia sobre a realização, em Vienna, do Grande Concurso Internacional de Canto e Piano a realizar-se em 26 de maio e 16 de junho do corrente anno, para o qual estão destinados valiosissimos premios.

O sr. Clemens Krauss, director da Opera Estadual de Vienna, é o encarregado da organização mundial na grande capital austriaca, o presidente do jury do grande concurso, que é patrocinado pelo sr. prefeito de Vienna. S. ex., o sr. ministro da Colombia teve a gentileza de offerecer ao Centro algumas composições do insigne maestro Emilio Murillo, que é considerado naquelle paiz, um dos melhores interpretes do seu folk-lore.

O maestro Ignatz Waghalter, professor do Conservatorio de Riga, director regente da Opera Municipal de Berlim, e director artistico e regente da Sociedade Symphonica da mesma capital, agradeceu a sua inscripção como socio honorario do Centro de Intercambio Musical Luso-Brasileiro, interessando-se vivamente pelo progresso do Centro.

Sociedade de Concertos

Imagem 50: Matéria do Jornal Diário de Notícias do ano de 1933. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

Transcrição:

> O C. I. M. Luso-Brasileiro, em sua última reunião de directoria resolveu anexar ao mesmo o Orfeão Feminino fundado pela maestra Joanídia Sodré, sua directora artística o qual se destina à formação de coros femininos que poderão ser aproveitados em quaisquer execuções artísticas. Foram consignados em acta as cartas dos senhores embaixadores da Gran-Bretanha, do Japão, dos Estados Unidos da América, do México, da Bélgica e dos senhores ministros da Hungria, da Áustria, da Colômbia, da Noruega, da Dinamarca, da Suissa, da Tcheco-Eslováquia, da Polônia, da Venezuela, do Ministério da Educação e Saúde Pública, do Ministério das Relações Exteriores, do dr. Fernando de Magalhães, d. d. reitor da Universidade, do sr. Conde de Celso, d. d. presidente perpétuo do Instituto Histórico Brasileiro em que felicitaram e agradeciam a communicação da fundação

> do Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro; além de muitos outros ofícios e cartas de associações e particulares. O sr. Clemens Krauss, director da Opera Estadual de Vienna, é o encarregado da organização mundial na grande capital austríaca, e presidente do jury do grande concurso, que é patrocinado pelo sr. prefeito de Vienna, s. ex. sr. ministro da Colômbia teve a gentileza de offerecer ao Centra algumas composições do insigne maestro Emillio Murillo, que é considerado naquele paiz, um dos melhores intérpretes do seu folk-lore.O maestro Ignate Waghaiter, professor do Conservatório de Riza, director regente da Opera Musical de Berlim, o director artístico e regente da Sociedade Symphonica da mesma capital, agradeceu a sua inscrição como sócio honorario do Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro, interessando-se vivamente pelo progresso do Centro.

Além de suas habilidades políticas e talento musical, Joanídia falava fluentemente francês, inglês e alemão, o que lhe permitia contatos com diversos países. O seu cargo de diretora artística e maestra do *Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro* ampliou ainda mais esse elo e o aporte político da regente compositora. Para consolidar seus objetivos e atuação no movimento social feminista, Joanídia articulou e juntou as três instituições: Instituto Nacional de Música, Federação pelo Progresso Feminino e *Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro* por meio do *Orpheão Feminino*.

O coral era composto por alunas do Instituto e por coristas de outras instituições da cidade. O *Orpheão* era filiado ao *Centro de Intercâmbio* para atuar nos eventos artístico-políticos da Federação e do Centro de Intercâmbio. A matéria intitulada *"Dia Pan-Americano - Sessão comemorativa, amanhã no Itamaraty"*, publicada no *Diário de Notícias*, Primeira Secção, p. 5, em 27 de abril de 1938, informa:

> A Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, de que é presidente Bertha Lutz, promove para amanhã às 17 horas, uma sessão do ministério do dia Pan-Americano sob o patrocínio do ministério das Relações Exteriores. Abrirá a sessão a sra. Bertha Lutz; seguir-se-ão o hymno feminino e o hymno pan-americano, pelo Coral Feminino, sob a regência da maestra Joanídia Sodré; falará então a senhora Anna Amélia Carneiro de Mendonça. Em continuação será executado o *Trio em si bemol* da maestrina Joanídia Sodré, em quatro tempos, pela pianista Judith Montanhas da Cruz, Violinista Liége Aurora e a violoncelista Carmem Braga Bourguly. Declamar uma poesia a sra. Maria Sabine. Encerrando a sessão, falará o sr. Osvaldo Aranha, ministro das Relações Exteriores. O coral Feminino executará então, o hymno nacional. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1938)

É importante salientar a atuação das sufragistas dentro da União Pan-Americana e a articulação internacional das federações femininas. O protagonismo musical de Joanídia na coletiva sufragista lhe permitiu projeção internacional tanto nos países da América Latina quanto na Europa. Veremos um pouco mais disso no capítulo seguinte. Uma reportagem, dentre tantas, publicada no *Diário de Notícias*, Primeira Secção, p. 6, sexta-feira, 22 de

dezembro de 1933, na coluna *M-Ú-S-I-C-A*, com a manchete *"O Orpheão Feminino vae homenagear a maestrina Joanídia Sodré"*, relata o texto integral:

> Transcorre hoje o aniversário da maestrina Joanídia Sodré, a grande regente e compositora tão conhecida do nosso público. Para a nossa elite social e artística esse é um dia festivo. E serão inúmeras as provas de admiração e estima dadas à aniversariante. Sua residência em Gragoatá, Nictheroy, estará aberta ao seu vasto círculo de admiradores e amigas e de sua exma família. Entre outras manifestações que lhe serão tributadas terá destaque especial a do Orpheão Feminino de que ella é directora e organizadora e do Centro de Intercambio Musical Luso Brasileiro, de que é directora artística. O Orpheão será representado por uma commissão composta das senhoritas Yolanda Santos Lima, Edith de Vasconcellos, Anna Lucy Leite, Judith Cruz, Elza Leite, Joaquina Pereira e Joselita Sodré Frões. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1933).

A relação de Joanídia Sodré com suas redes era também ornada de afetos com suas alunas e companheiras de luta. Sodré recebia homenagens e mimos de suas cantoras e amigas. Há várias notícias nas quais suas alunas e alunos comunicavam ao público admiração e afeição pela maestra e professora.

2.2.4. A Orquestra Infantil e as “Crianças Desvalidas”



Imagem 51: Orquestra Infantil da Escola Nacional de Música. Acervo do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro

Dentre tantas, uma das criações da maestra Sodré foi a Orquestra Infantil. Esse projeto, que visava à formação musical e ao desenvolvimento da música orquestral e artística no Rio de Janeiro, bem como à formação de futuros alunos da Escola Nacional de Música, dividiu opiniões, tendo em vista a conjuntura social e política da época, alicerçada pela eugenia racial, de gênero e pela discriminação de classe.

Em algumas matérias de jornais, que figuram entre os principais documentos sobre o grupo, críticos da elite tecem duros julgamentos sobre a iniciativa social de Joanídia e seus músicos mirins, por meio dos quais discriminam parte dos componentes da orquestra. O *Diário de Notícias* publicou, na coluna *Música*, assinada pelo(a) crítico(a) D’OR, a matéria intitulada “Orquestra Infantil”, no domingo, 9 de julho de 1939, p. 11, Segunda Secção:

> A ânsia de publicidade vae, infelizmente, tomando um carácter epidemico alarmante, na Escola Nacional de Música. Trabalhar pelo desejo de progredir, fazer arte pelo prazer de evoluir, é coisa que passa longe das cogitações do que mal orientam a sua existência. **O que se quer, o que se deseja a vida força e para cujo**

> **bom resultado se commetem as maiores ilegalidades, desrespeitando-se o regulamento e desacatando - se a honorabilidade profissional dos mestres,** é trazer uma publicidade brilhante em torno de certas realizações, publicidade que traga a luz do dia o espírito dynamico, a disciplina, o avanço pedagógico da escola no curto período de um anno em que está sob a actual direcção.
> Já falamos do "Côro Barroso Netto", com os soldados do corpo de bombeiros e um grupinho de moças treinadas nos coros das igrejas. Já falamos também da Orchestra Symphonica composta de elementos da Orchestra do Theatro Municipal e músicos do Centro Musical. Hoje, queremos nos referir à nova grande iniciativa de Joanídia Sodré e que é nada mais nada menos, que uma Orquestra Infantil.
> Que bella realização de facto, não seria essa, se todos aquelles garotos fossem alunos dos cursos instrumentaes da Escola de Música! Que campo vasto de experiências ella não representaria para aquelles pequeninos artistas enfrentando no início dos estudos os segredos do conjucto, conhecendo os efeitos soberbos da orchestração, familiarizando - se com a ordem e a disciplina que fazem a base dos agrupamentos symphonicos! Que bello seria. **Mas, a Orchestra Infantil de Joanídia Sodré reune, apenas, uns poucos de elementos das classes de instrumentos de Escola de Música, e o resto ella foi buscar entre os meninos do "Asylo de Menores Desvalido", da Praça 15, foi recrutar entre aquelles pobres orphãozinhos que já sabem tocar e já entendem de prática orquestral, porque fazem parte do conjuncto que mantém em seu asylo.** (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1939, **Grifos da autora**)

Na matéria, Joanídia Sodré é acusada de práticas ilegais por ter atuado na formação de grupos musicais que pudessem subsidiar e suprir a necessidade de profissionais capazes de atender às demandas do campo musical da época. Como vimos anteriormente, não havia um campo estruturado de grupos instrumentais para a prática do repertório da música sinfônica; sendo assim, não só Joanídia, mas também produtores e gestores musicais faziam esse movimento de reunir parte de grupos musicais distintos para que pudessem realizar seus eventos.

Por trazer estudantes e músicos profissionais que não possuíam filiação institucional com a Escola Nacional de Música, Sodré foi acusada de *"se commetem as maiores ilegalidades, desrespeitando-se o regulamento e desacatando-se a honorabilidade profissional dos mestres"*. Mas a questão que fica é: o que seria mesmo essa tal ilegalidade? Segundo as autoras Zenilde Nunes Batista e Maria Teresa Micely Kerbauy, em *A gênese da extensão universitária brasileira no contexto de formação do ensino superior*, publicação online de Periódicos da FCLAR/UNESP: "Já no primeiro ano da era Vargas, o ministro Francisco Campos providenciou a elaboração do Estatuto das Universidades Brasileiras a primeira referência legal à Extensão Universitária. Foi o Decreto nº 19.851, de 11 de abril de 1931." (BATISTA; KERBAUY, 2018).

Ou seja, em 9 de julho de 1939, quando Sodré estreou o seu projeto de Extensão com a Orquestra Infantil, tendo como parte de seus integrantes crianças que não eram alunos da

Escola, ela estava totalmente em conformidade com o Estatuto das Universidades. Ainda sobre a finalidade da Extensão Universitária, Zenilde Nunes Batista e Maria Teresa Micely Kerbauy afirmam que, para além dos benefícios próprios das universidades, ela busca a integração da sociedade com a academia e o compartilhamento de saberes produzidos:

> Destinava-se principalmente à difusão de conhecimentos úteis à vida social e coletiva, à solução de problemas sociais e à propagação de ideias e princípios que salvaguardam os altos interesses nacionais. Ela era uma das atividades precípuas à 'vida social' universitária. (BRASIL, art. 42, § 1º, 1931, apud BATISTA; KERBAUY, 2018).

A reportagem afirma que Joanídia pretendia enganar a sociedade ao induzir que o grupo era composto apenas por alunos da Escola:

> Na realidade, são meros elementos estranhos, chamados a se reunirem sob a falsa denominação de 'Orchestra Infantil da Escola de Música'. Comprehende-se que taes processos não são dignos nem representam nada de útil nem de proveitoso para o futuro musical do Brasil. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1939).

A matéria acusa Sodré de fazer uso de benefício próprio para conquistar um lugar de poder no campo musical nacional. A autoria do texto faz alguns questionamentos e responde em seguida:

> De que serve reunir no palco da Escola de Música, os meninos desvalidos e fasel-os tocar num asylo e não mais trabalhar naquela escola pois, que não lhe pertencem? Que lucro haverá para o progresso do ensino, e para a evolução dos alunnos? Nenhum, mas restara, apenas, a "fita", a apparencia bonita de um grupo de creanças tocando, num arremedo das grandes orchestras infantis da Europa e da América do Norte, orchestras de verdade, estas sim, como as que se vêem já não dizemos nos Conservatórios que são os centros musicaes especializados, mas nas escolas de Ciências, secundárias e superiores, onde se organizaram os orpheões, os "glee-clubs" e os mais diversos conjuntos instrumentaes. Lá, porém, não se pensa em enganar o público e faltar com a lealdade e o respeito à própria música, lesando - a em realizações à altura dos seus nobres designios, para envolvel-a em constantes espectaculos de ilusões e pyrotechnia. Na Europa e na America, o movimento de renovação musical é um facto e é coisa séria e por demais acatada para que se brinque de "fazer música e fazer pedagogia."

A autoria da matéria se posiciona de forma bastante distópica em relação à funcionalidade da universidade pública. A crítica interroga: "De que serve reunir no palco da Escola de Música, os meninos desvalidos e fasel-os tocar num asylo e não mais trabalhar naquela escola, pois que não lhe pertencem?" (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1939).

Como já vimos anteriormente, naquela época a universidade não tinha a mesma

finalidade de um conservatório musical, cuja função é a formação técnica para a execução do repertório estudado. A universidade já se estruturava no tripé ensino, pesquisa e extensão, e esses três pilares atribuíam valor e serventia à reunião das crianças desvalidas no palco da Escola de Música, com integridade e legitimidade de pertencimento. Elas não estavam ali para trabalhar, já que não eram funcionárias da instituição.

Se as crianças desvalidas não podiam participar da orquestra porque eram crianças, então, por quais razões elas iriam à Escola Nacional de Música para trabalhar? Sobre o questionamento: *"O lucro para o progresso do ensino, e para a evolução dos alunnos?"* (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1939).

A Orquestra Infantil propiciou o aprendizado e o desenvolvimento técnico dessas crianças, ao mesmo tempo que elas se desenvolviam biológica e humanamente. Anos depois de sua fundação, a Orquestra Infantil se transformou na Orquestra Sinfônica da Juventude da Escola Nacional de Música, que subsidiava com instrumentistas o quadro de profissionais da Orquestra Sinfônica da Escola.

A crítica advoga por uma formação de orquestra infantil composta exclusivamente por alunos da Escola de Música, expressando, assim, uma exclusividade do letramento musical apenas para as crianças da elite carioca que ocupavam o quadro discente da instituição. Sodré e outro professor de piano são acusados de falta de ética e de práticas indevidas em outras áreas disciplinares, pois, na opinião da matéria:

> [...] para a acquisição do conhecimento de orchestra, todos porém dirigidos e orientados pelo respectivo cathedratico da cadeira de regencia e não por qualquer professor de outra materia, envolvendo-se indevidamente em seara alheia, exatamente como aquele professor de piano que organiza o conjunto coral. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1939).

Finalizando sua crítica, a autoria afirma insurgir-se contra a Escola Nacional de Música, porque o desejo é a integralidade da educação e da cultura, que: "[...] descamba por um princípio terrível, arrastando em sua queda a nossa tradição musical, o nosso presente e o nosso futuro artística." (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1939).

Considerando o papel social da universidade, essa reportagem revela um grande paradoxo, pois a integração e a integridade da educação e da cultura se estabelecem pela extensão universitária, exatamente o que Joanídia Sodré fazia com os grupos musicais não acadêmicos, que supriam a falta de profissionais para as atividades musicais dentro e fora da Escola.

A crítica faz um argumento em defesa do *"nosso presente e do nosso futuro artistica"*, mas não tinha a capacidade de entender o presente, pois parece desconhecer o estatuto e demais normativas de regulamentação da universidade pública de seu tempo. Defendia o *futuro*, mas não conseguiu ampliar sua visão para enxergá-lo.

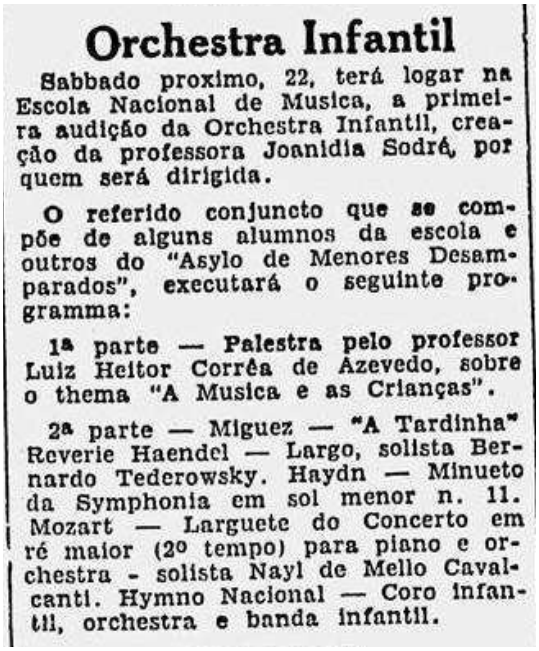
Em outra matéria, "Orchestra Infantil", uma versão expandida da reportagem referenciada acima, publicada na terça-feira, 25 de julho de 1939, p. 9, Segunda Secção, assinada por D'OR, o autor segue com suas duras críticas a Joanídia Sodré, mas, por outro lado, apresenta algumas outras informações sobre a atuação das crianças. Sobre o repertório executado pela orquestra, a autoria relata:

> Não lhe negamos, pois, esse mérito e até louvamos a maneira como soube vencer em tão rude terreno, conseguindo, em curto período, um resultado bem apreciável e superior ao que se poderia esperar. Restrição feito do "LARGO", de Handel, onde a harpa e o violino solo se mantiveram divorciados entre si, em rythmo e afinação, todo o programma foi executado numa perfeição relativa, sobresahindo, entretanto, o "MINUETTO", de Haydn, este interpretado de modo surprehendente. Só temos, pois, o que elogiar nessa orchestra, tendo, porém, muito o que dizer quanto às suas condições de existência.

O texto aponta algumas dificuldades e o bom desempenho das crianças. O que é indicado como erros e problemas não é nada mais do que o esperado de qualquer ser humano em processos de aprendizagem e, sobretudo, de crianças em fases iniciais de letramento de determinado conteúdo, o que não as torna menos competentes ou incapazes de superar suas limitações e agir de forma diferente nas próximas oportunidades. Embora o texto não enfatize, o fato é que a orquestra teve sucesso em sua estreia, permaneceu sob a batuta de Joanídia e desempenhou um papel social importante.

O repertório musical não foi totalmente incluído na crítica, o que evidencia a conveniência da autoria. Uma notícia publicada na quarta-feira, 19 de julho de 1939, p. 9, Segunda Secção, no *Diário de Notícias*, divulgou a programação completa do evento de estreia da Orquestra Infantil. Joanídia buscou trazer um debate sobre a função social da música no universo infantil para, assim, colocar a dimensão social da Escola Nacional de Música no desenvolvimento de projetos de extensão.

O palestrante convidado por Sodré foi o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, um dos estudiosos do campo musical na área chamada de música folclórica brasileira. Antes de ser empossado na cadeira da disciplina do curso do Instituto Nacional de Música, ele trabalhou como bibliotecário do Instituto e como diretor executivo da *Revista Brasileira de Música*.



Orchestra Infantil

Sabbado proximo, 22, terá logar na Escola Nacional de Musica, a primeira audição da Orchestra Infantil, creação da professora Joanidia Sodré, por quem será dirigida.

O referido conjuncto que se compõe de alguns alumnos da escola e outros do "Asylo de Menores Desamparados", executará o seguinte programma:

1ª parte — Palestra pelo professor Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, sobre o thema "A Musica e as Crianças".

2ª parte — Miguez — "A Tardinha" Reverie Haendel — Largo, solista Bernardo Tederowsky. Haydn — Minueto da Symphonia em sol menor n. 11. Mozart — Larguete do Concerto em ré maior (2º tempo) para piano e orchestra - solista Nayl de Mello Cavalcanti. Hymno Nacional — Coro infantil, orchestra e banda infantil.

Imagem 52: Matéria do Jornal Diário de Notícias. Data: quarta-feira, 19 de julho de 1939

Essa outra matéria apresenta o programa musical da Orquestra Infantil. Sobre o repertório executado pelas crianças, podemos ter uma referência sonora a partir de gravações de algumas músicas. Podemos ouvir a música *À tardinha*[28] do compositor brasileiro Leopoldo Miguez com a gravação publicada no canal do Youtube *"Not Your Forte"*, o proprietário do canal não informou a ficha técnica da gravação. A obra *Largo*[29] - tema instrumental, e tema vocal é a aria *Ombra mai fu*[30], do protagonista da ópera *Xerxes* e é uma das músicas mais populares do compositor Georg Friedrich Handel no mundo operístico e da música de concerto.

Na busca realizada não foi possível encontrar registros sonoros nem do *Minuet* e nem da *Symphonia G minor nº 11* de Haydn referenciada no programa. O *Larghetto*[31] - *'Coronation' Concerto* para Piano e Orchestra No. 26 em Ré (D) major KV537 de Mozart, segundo a gravação, apresenta algumas dificuldades técnicas para piano e orquestra. Outro dado é que, além da orquestra, havia também o coral e a banda infantil, mas não há informações de suas filiações com a Escola.

Ao contrário das ações de Joanídia Sodré, que tangenciam a democratização do

---

[28] Leopoldo Miguez - 12 Peças Características - 11 À tardinha. Acesso em: 05/11/2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Dpu8gpDiAxg

[29] Tema instrumental-Handel - Largo (from 'Xerxes') Opera. Acesso em: 05/11/2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uMlxM69ZJFA

[30] Tema vocal- "Ombra Mai Fu / Largo" - G.F. Handel - Kathleen Battle. Acesso em: 05/11/2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tucK_H-Q5y0

[31] Mozart - Concerto for Piano and Orchestra No.26 in D major, KV537, 'Coronation' - Larghetto. Acesso em: 05/11/2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DZPy4hUXhfY

letramento musical e incluem cidadãos da sociedade nos espaços da Escola de Música, a autoria da reportagem apresenta baixa cultura republicana e democrática. Em geral, a maior parte dos colunistas dos jornais eram pessoas da elite, ou melhor dizendo, herdeiros da hegemonia escravocrata, a qual entendeu e tratou como um problema a aquisição de conhecimento por pessoas subalternizadas.

Para tal, criou a Lei de 1835, que impedia o acesso ao ensino oficial, como ler e escrever, bem como o ofício e as artes, aos seres humanos escravizados. Essa elite fascista, que maculava a imagem de Joanídia Sodré, era parte do mesmo grupo social que exigiu a criação de um banco público que lhe indenizasse por ter explorado sob violência extrema e promovido o extermínio de povos indígenas e negros com o tráfico humano da ordem colonial europeia.

Na matéria, observamos que a autoria repudia a orquestra não só por ser infantil, mas por esta ser composta de crianças pobres e negras. Há uma defesa para que o grupo fosse composto apenas por alunos(as) da Escola, que também eram crianças. Está expresso nessa reportagem um projeto de mundo que se sustenta até hoje.

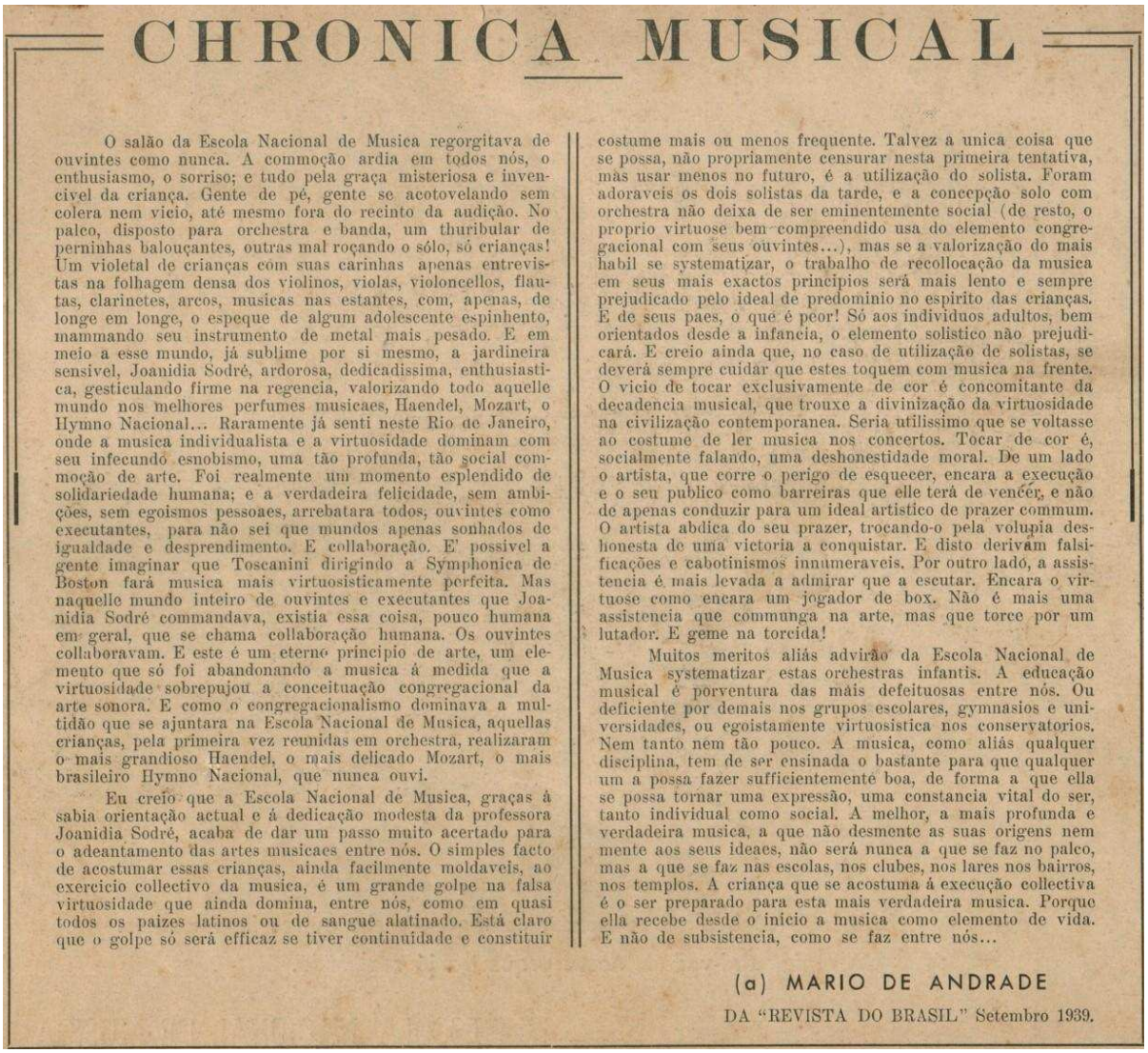
Esse ideal foi reencarnado quando as políticas de ações afirmativas foram incorporadas nas universidades brasileiras e a tal elite acadêmica, contrária ao projeto, utilizou o argumento da precarização das universidades e do rebaixamento intelectual, pois, segundo essas pessoas, os(as) estudantes cotistas não teriam competências cognitivas para estarem ali: *"na realidade, são meros elementos estranhos"*.

Esses argumentos racistas foram completamente desmoralizados diante dos resultados de pesquisas realizadas pelas próprias universidades e por diversos pesquisadores. Em "*Impactos das cotas no ensino superior: um balanço do desempenho dos cotistas nas universidades estaduais"* (2021), os autores Daniel Calbino Pinheiro, Rafael Diogo Pereira e Wescley Silva Xavier desenvolveram um estudo a partir dos dados de 15 pesquisas referentes ao desempenho de alunos cotistas em 12 universidades brasileiras.

Os pesquisadores ponderam: "Os dados nos permitem afirmar que a implantação das cotas não gerou perda de desempenho nas universidades, [...] os cotistas obtiveram rendimentos similares aos demais estudantes, superando-os, inclusive, nos índices de diplomação e nas menores taxas de evasão" (PINHEIRO; PEREIRA; XAVIER, 2021, p. 26).
É comprovado também que o que afeta, de forma danosa, o desenvolvimento de estudantes negros(as) e de classes populares são as opressões sistêmicas: racismo, misoginia, violência de gênero, de classe e demais violências institucionais.

Se houve rejeição ao projeto de extensão universitária de Joanídia por parte de críticos

musicais da elite carioca, por outro lado, o projeto da maestra foi bem recebido e elogiado por intelectuais que estavam pensando e buscando possibilidades de letramento musical como ferramenta social e de profissionalização de músicos, dentro de um ideal de modernidade referenciada nos principais países da ordem colonial europeia, como o escritor Mário de Andrade um personagem central da escola modernista e nacionalista do Brasil que registrou suas inferências sobre a Orquestra Infantil.



CHRONICA MUSICAL

O salão da Escola Nacional de Musica regorgitava de ouvintes como nunca. A commoção ardia em todos nós, o enthusiasmo, o sorriso; e tudo pela graça misteriosa e invencivel da criança. Gente de pé, gente se acotovelando sem colera nem vicio, até mesmo fora do recinto da audição. No palco, disposto para orchestra e banda, um thuribular de perninhas balouçantes, outras mal roçando o sólo, só crianças! Um violetal de crianças com suas carinhas apenas entrevistas na folhagem densa dos violinos, violas, violoncellos, flautas, clarinetes, arcos, musicas nas estantes, com, apenas, de longe em longe, o espeque de algum adolescente espinhento, mammando seu instrumento de metal mais pesado. E em meio a esse mundo, já sublime por si mesmo, a jardineira sensivel, Joanidia Sodré, ardorosa, dedicadissima, enthusiastica, gesticulando firme na regencia, valorizando todo aquelle mundo nos melhores perfumes musicaes, Haendel, Mozart, o Hymno Nacional... Raramente já senti neste Rio de Janeiro, onde a musica individualista e a virtuosidade dominam com seu infecundo esnobismo, uma tão profunda, tão social commoção de arte. Foi realmente um momento esplendido de solidariedade humana; e a verdadeira felicidade, sem ambições, sem egoismos pessoaes, arrebatara todos, ouvintes como executantes, para não sei que mundos apenas sonhados de igualdade e desprendimento. E collaboração. E' possivel a gente imaginar que Toscanini dirigindo a Symphonica de Boston fará musica mais virtuosisticamente perfeita. Mas naquelle mundo inteiro de ouvintes e executantes que Joanidia Sodré commandava, existia essa coisa, pouco humana em geral, que se chama collaboração humana. Os ouvintes collaboravam. E este é um eterno principio de arte, um elemento que só foi abandonando a musica á medida que a virtuosidade sobrepujou a conceituação congregacional da arte sonora. E como o congregacionalismo dominava a multidão que se ajuntara na Escola Nacional de Musica, aquellas crianças, pela primeira vez reunidas em orchestra, realizaram o mais grandioso Haendel, o mais delicado Mozart, o mais brasileiro Hymno Nacional, que nunca ouvi.

Eu creio que a Escola Nacional de Musica, graças á sabia orientação actual e á dedicação modesta da professora Joanidia Sodré, acaba de dar um passo muito acertado para o adeantamento das artes musicaes entre nós. O simples facto de acostumar essas crianças, ainda facilmente moldaveis, ao exercicio collectivo da musica, é um grande golpe na falsa virtuosidade que ainda domina, entre nós, como em quasi todos os paizes latinos ou de sangue alatinado. Está claro que o golpe só será efficaz se tiver continuidade e constituir costume mais ou menos frequente. Talvez a unica coisa que se possa, não propriamente censurar nesta primeira tentativa, mas usar menos no futuro, é a utilização do solista. Foram adoraveis os dois solistas da tarde, e a concepção solo com orchestra não deixa de ser eminentemente social (de resto, o proprio virtuose bem compreendido usa do elemento congregacional com seus ouvintes...), mas se a valorização do mais habil se systematizar, o trabalho de recollocação da musica em seus mais exactos principios será mais lento e sempre prejudicado pelo ideal de predominio no espirito das crianças. E de seus paes, o que é peor! Só aos individuos adultos, bem orientados desde a infancia, o elemento solistico não prejudicará. E creio ainda que, no caso de utilização de solistas, se deverá sempre cuidar que estes toquem com musica na frente. O vicio de tocar exclusivamente de cor é concomitante da decadencia musical, que trouxe a divinização da virtuosidade na civilização contemporanea. Seria utilissimo que se voltasse ao costume de ler musica nos concertos. Tocar de cor é, socialmente falando, uma deshonestidade moral. De um lado o artista, que corre o perigo de esquecer, encara a execução e o seu publico como barreiras que elle terá de vencer, e não de apenas conduzir para um ideal artistico de prazer commum. O artista abdica do seu prazer, trocando-o pela volupia deshonesta de uma victoria a conquistar. E disto derivam falsificações e cabotinismos innumeraveis. Por outro ladó, a assistencia é mais levada a admirar que a escutar. Encara o virtuose como encara um jogador de box. Não é mais uma assistencia que communga na arte, mas que torce por um lutador. E geme na torcida!

Muitos meritos aliás advirão da Escola Nacional de Musica systematizar estas orchestras infantis. A educação musical é porventura das mais defeituosas entre nós. Ou deficiente por demais nos grupos escolares, gymnasios e universidades, ou egoistamente virtuosistica nos conservatorios. Nem tanto nem tão pouco. A musica, como aliás qualquer disciplina, tem de ser ensinada o bastante para que qualquer um a possa fazer sufficientemente boa, de forma a que ella se possa tornar uma expressão, uma constancia vital do ser, tanto individual como social. A melhor, a mais profunda e verdadeira musica, a que não desmente as suas origens nem mente aos seus ideaes, não será nunca a que se faz no palco, mas a que se faz nas escolas, nos clubes, nos lares nos bairros, nos templos. A criança que se acostuma á execução collectiva é o ser preparado para esta mais verdadeira musica. Porque ella recebe desde o inicio a musica como elemento de vida. E não de subsistencia, como se faz entre nós...

(a) MARIO DE ANDRADE

DA "REVISTA DO BRASIL" Setembro 1939.

Imagem 53: Texto de Mário de Andrade publicado na Revista do Brasil em 1939. Acervo do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro

Com entusiasmo, Mário de Andrade destaca como foi a recepção da audiência à estreia da Orquestra Infantil de Joanídia em sua primeira récita. Segundo o escritor, o evento foi um grande acontecimento para o campo musical carioca, e ele aproveita também para expressar sua grande admiração pela maestra. Mário de Andrade enfatizou:

> Raramente já senti neste Rio de Janeiro onde a música individualista e a virtuosidade dominam com seu infecundo esnobismo, uma tão profunda e tão social comoção de arte. Foi realmente um monte esplêndido de solidariedade humana; e a verdadeira felicidade, sem ambições, sem egoísmo pessoaes, arrebatadora a todos, ouvintes como executante, para não sei que mundos apenas sonhados de igualdade e desprendimento.

Mário espalhou seus ideais nacionalistas no projeto de Extensão de Sodré. Para ele, a música era uma ferramenta social possível de "elevar" humana, social e culturalmente a sociedade brasileira em fase inicial da condição de nação. Ele naturalizou as teorias racialistas para as quais o melhoramento da nação dependia da miscigenação; por isso, Andrade acreditava que o cruzamento da música, da cultura e das artes europeia e brasileira era necessário para seus refinamentos. Para Andrade, a música era uma possibilidade; porém, era necessário que o campo musical brasileiro fosse instrumentalizado pela escola musical alemã sob os moldes nacionalistas.

Para o musicólogo, o aspecto relevante da ação de Joanídia Sodré é a colaboração humana, algo que ele afirma ser, em geral, *pouco humana*. Ele pondera no texto supracitado: "Os ouvintes colaboravam. E este é um eterno princípio de arte, um elemento que só foi abandonado à música à medida que a virtuosidade sobrepujou a conceituação congregacional da arte sonora" (ANDRADE, 1939). Mário de Andrade contesta o virtuosismo que, por outro lado, na matéria crítica à Orquestra Infantil, é reivindicado como o objetivo primordial para a formação dos alunos da Escola Nacional de Música.

Pensando mais a fundo, o virtuosismo nas práticas musicais é o que justifica o ensino e a aprendizagem musical por uma "excelência" tecnicista, individualista e puramente funcional. Nesse padrão de letramento musical, as dimensões humanas são menosprezadas; há uma construção santificadora da(o) instrumentista, o que vulgarmente é chamado de *dom*, ou seja, o discurso de desumanização da(o) musicista. Mário advoga por letramento e prática musical orientados pela função social e pelos aspectos humanos tangenciados pelas músicas.

2.2.5. É Joanídia! O testemunho de Wanda Albuquerque



Imagem 54: Orquestra Sinfônica da Juventude. Cantora Wanda de Albuquerque. Arquivo pessoal de Wanda Maria de Albuquerque

Diante da sugestão da professora Janaína Damaceno, fui atrás de uma testemunha que havia conhecido a maestra Joanídia Sodré. Sendo assim, conversei com a Andréa Aduor, professora associada no Departamento de Vocal da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e perguntei se ela conhecia algum professor da Escola de Música da UFRJ que conviveu com Joanídia. Foi então que ela me disse que tinha uma prima chamada Wanda Albuquerque, de 92 anos de idade, filha da cantora de ópera Heloisa Albuquerque e do advogado e colunista do jornal *Gazeta de Notícias*, Amarylio de Albuquerque, um dos críticos ferrenhos à gestão da diretora da Escola Nacional de Música.

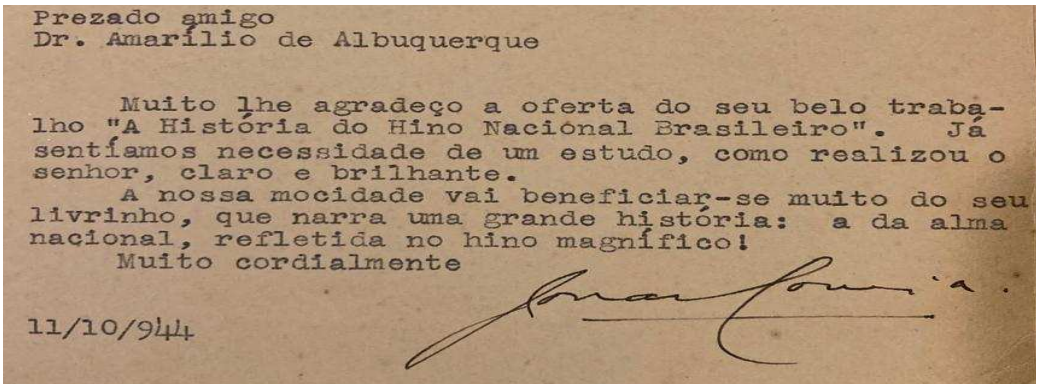
Sob mediação da professora Andréa, dona Wanda me recebeu gentilmente em sua casa e, num cafezinho da tarde, ela, eu e a Andréa conversamos bastante. Nesse encontro, compartilhou conosco muitas memórias da cena musical, social, política e cultural carioca. Wanda foi uma das crianças que participou da Orquestra Sinfônica da Juventude, um projeto social e pessoal da maestra Sodré.

Na imagem acima, Wanda é a menininha de laço na cabeça, destacada com uma seta laranja. Na mesma foto, podemos ver o autógrafo da maestra dedicado à sua convidada. Esse registro nos traz algumas informações: primeiramente, o percurso histórico da Orquestra Infantil, cuja récita de estreia aconteceu em 25 de julho de 1939 e que, naquele ano de 1943, sete anos depois, havia se transformado na Orquestra Sinfônica da Juventude. Observamos

também as transformações físicas das crianças, cuja maioria já eram pré-adolescentes ou adolescentes. O concerto ocorreu na sede da A.B.I. - Associação Brasileira de Imprensa em 13 de agosto de 1943. Wanda Maria estreou como cantora e, sobre sua participação, ela nos disse:

> Joanídia queria uma criança que cantasse e como eu cantarolava dentro de cansa, mamãe [*cantora de ópera Heloisa Albuquerque*], virou para ela [*Joanídia Sodré*] e disse: ah, tenta ela, pode ser que ela cante!
> **Perguntou Heloisa Albuquerque:** O que você quer que ela cante?
> **Respondeu Joanídia Sodré:** Quero que ela cante a Serenata de Schubert[32]
> Eu cantei essa música com 10 anos de idade. Ainda por cima, eu cantei essa música em italiano na cabeça com letra e tudo.
> Mas, meu convívio com Joanídia foi em ensaio dessa Orquestra Infantil que ela teve e me lembro perfeitamente do pai dela.
> O pai dela era um fanático por ela. O pai dela, qualquer coisa que aparecia assim, ele dizia: é Joanídia!
> Só me lembro dele dizer assim: É Joanídia! Tudo era ela, entendeu? Penso eu que ela era filha única, e então, ele era um fanático por aquela filha. Tudo para ele era Joanídia.
> E, o meu convívio com ela foi esse período que você viu aí, nos ensaios da orquestra e às vezes na casa da minha mãe também que ela vinha. Eu era muito criança!

Pelo relato de Wanda, percebemos que Sodré tinha suas relações sociais e frequentava casas de amigas e amigos. Nossa interlocutora tem vagas lembranças desse momento, até porque não foi integrante da orquestra, tendo atuado apenas nessa única apresentação. Há um dado importante no testemunho de Wanda: o fato de Joanídia frequentar a casa de Amarylio de Albuquerque, um dos "críticos" musicais que se posicionaram tenazmente. Joanídia mantinha amizade com a cantora Heloisa, esposa de Amarylio, com laços que lhes permitiam frequentar sua casa. Inclusive, há uma carta que registra a relação de amizade entre Joanídia Sodré e Amarylio de Albuquerque.



Prezado amigo
Dr. Amarílio de Albuquerque

Muito lhe agradeço a oferta do seu belo trabalho "A História do Hino Nacional Brasileiro". Já sentíamos necessidade de um estudo, como realizou o senhor, claro e brilhante.
A nossa mocidade vai beneficiar-se muito do seu livrinho, que narra uma grande história: a da alma nacional, refletida no hino magnífico!
Muito cordialmente

11/10/944

Imagem 55. Carta de Joanídia Sodré a Amarylio de Albuquerque. Arquivo pessoal de Wanda Maria de Albuquerque

[32] **Serenade**. Franz Schubert - Ständchen, Hanna Sosnowska (soprano)/Jerzy Chwastyk (guitar) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OtsOIzwbgeg Acesso: 16/01/2025

Nas fotografias percebemos consideravelmente a presença de crianças negras e a predominância de meninas, isso nos permite interpretar que, com a sua orquestra, Joanídia trabalhava visando a igualdade de gênero, a inclusão racial e de classe social, embora, as pautas raciais não aparecem publicamente em suas agendas da mesma maneiro como o feminismo.

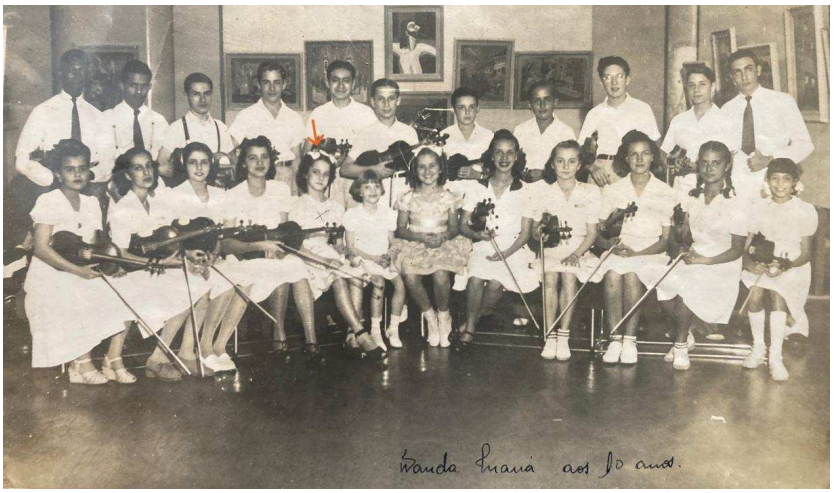


Imagem 56: Orquestra Sinfônica da Juventude. Cantora Wanda de Albuquerque. Arquivo pessoal de Wanda Maria de Albuquerque

É possível dizer também, que Joanídia formou diretamente, uma geração de artistas que foram fundamentais para a composição não só da Orquestra Sinfônica da Escola Nacional de Música, mas sobretudo, para o campo musical brasileiro. Nesse mesmo dia de estreia de Wanda Maria de Albuquerque, estreou também com a Orquestra Sinfônica da Juventude a pianista Laís de Souza Brasil, que seguiu na música e se tornou uma pianista muito importante no campo musical brasileiro.

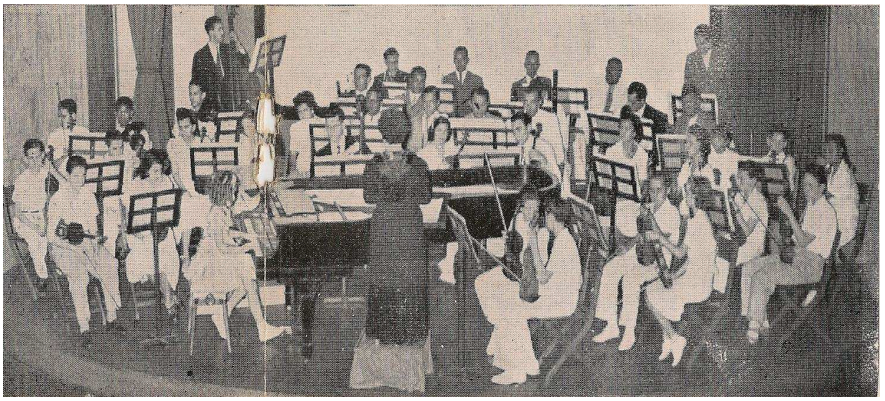


Imagem 57: Pianista Laís de Souza Brasil, aos 8 anos. Primeira apresentação pública de Laís de Souza Brasil em que solou o concerto Rondó em ré maior K.382, de Mozart, com a orquestra infantil criada e regida por Joanídia Sodré. Arquivo Instituto Piano Brasileiro[33].

[33] Orquestra infantil de Joanídia Sodré. Disponível em: https://www.institutopianobrasileiro.com.br/images/view/1605. Acesso em 08/09/2024



Imagem 58: Pianista Laís de Souza Brasil. Acervo Alberto Lopes Leiloeiro

A maestra Joanídia Sodré atuou no cenário musical nacional e internacional, deixando também seu legado na transformação de vidas. À frente de sua própria orquestra, desempenhou funções relevantes na educação e formação musical de dezenas de crianças, jovens e adultos, meninas e mulheres de diferentes classes sociais e pertencimentos raciais. Ela fez aquilo que acreditava ser o papel da música na vida das pessoas.

Num breve levantamento sobre a pianista Laís, intuímos que ela ainda é viva, pois não há nenhuma notícia de seu falecimento e, provavelmente, deve estar com idade aproximada de 90 anos, já que é dois anos mais nova que Wanda de Albuquerque, que completou, neste ano de 2025, 92 anos. Contudo, não encontrei informações sobre onde mora nem sobre seus familiares. Nos registros consta que, nesse concerto, Wanda tinha 10 anos e Laís, 8 anos.

Há vários registros sonoros de concertos e programas de rádio com Laís de Souza Brasil tocando piano, como o programa *O Torna Viagem*, da Rádio MEC, com os pianistas "Antonio Vitorino d'Almeida e Laís de Souza Brasil[34]", de 1950, quando, segundo a manchete do programa, "os dois pianistas foram estudar em Viena". Outro exemplo é o concerto com a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sob regência do maestro Mário Tavares, em 1968.

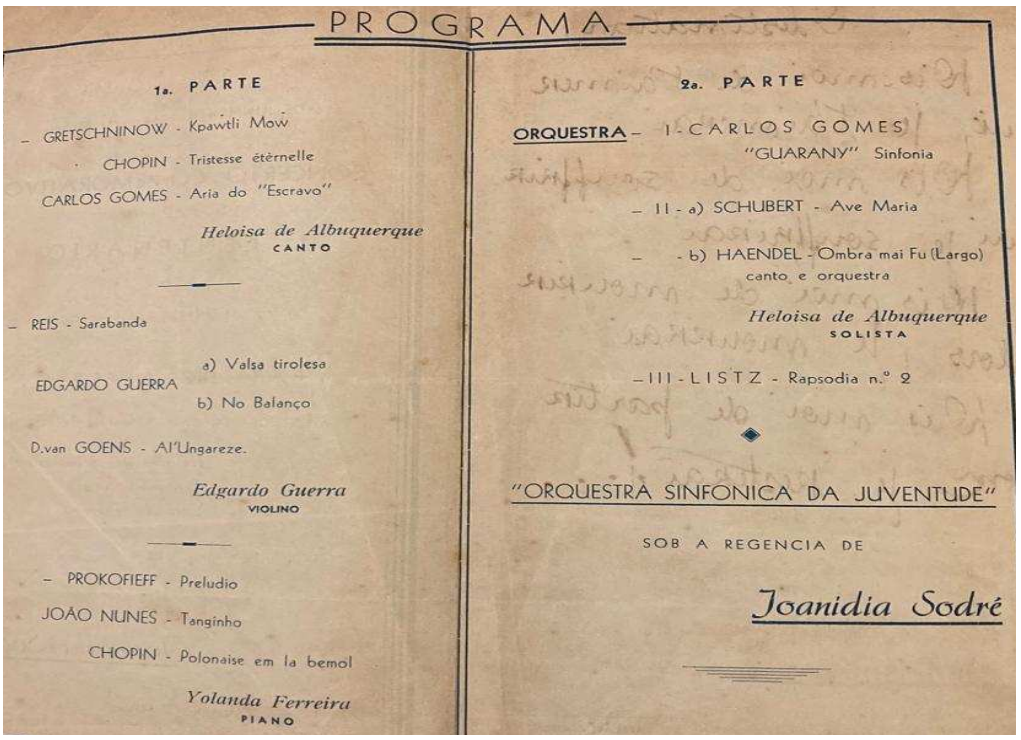
[34] O Torna Viagem da Rádio MEC. Antonio Vitorino d'Almeida e Lais de Souza Brasil. Disponível em: https://radios.ebc.com.br/torna-viagem/2022/11/antonio-vitorino-dalmeida-e-lais-de-souza-brasil Acesso em: 20/01/2025

- **Amarylio de Albuquerque sob testemunho da filha Wanda Maria de Albuquerque**

> Papai escrevia artigos sobre música muitas vezes influenciado pelo que a mamãe dizia porque entendia de música mesmo [...]
> Papai era um criador de caso . Era um criador de caso!
> Inclusive ele criou um caso com um diretor do Teatro Municipal que era um italiano chamado Silvio Pier Digli. Na ocasião, ele criou o caso por que o Diretor contratava artistas estrangeiros e pagava um valor alto e para os artistas nacionais ele pagava menos.
> Aí, papai ficou revoltado com aquela história. Então ele começou a escrever apontando que ele desprezava os artistas brasileiros. Então, ele começou a escrever assim: Silvio Pier Digli: Capítulo 1, Capítulo 2, não sei até em que capítulo ele foi, não lembro mais.
> E, eu sei dizer que com isso, o Pier Digli ficou chateado com ele. Com essa história, houve uma ópera chamada Salvador Rosa em que mamãe [*cantora de ópera Heloisa Albuquerque*] cantava nessa ópera, e, esse episódio ficou ficou marcado em mim porque eu já era maiorzinha e me lembro perfeitamente bem: no que o regente pegou a batuta para começar a reger a orquestra, a vaia começou a comer lá de cima da torrinha do Teatro Municipal e assim, ele fez a overture toda vaiada, era o Eleazar de Carvalho regendo. A ópera inteira foi vaiada. O Paulo Forte fazia parte desse elenco e foi todo mundo vaiado, inclusive mamãe.
> Mamãe se ressentiu com aqui de uma maneira, porque ela nunca esperou na vida tomar vaia. Ela ficou numa revolta que abandonou o Teatro por causa disso e ela dizia que o culpado disso era papai por ele não tinha que cutucar o Pier Digli daquela maneira.
> Papai dava as cutucadas dele ferozes! O papai? Dele eu não duvidava nada!
> Tudo que ele fizesse para mim não era surpresa nenhuma.
> Ele gostava de cutucar onça com vara curta!
> E a mamãe por causa disso abandonou o Teatro. Parou de cantar nos espetáculos de ópera do Teatro Municipal por causa disso. Aquilo foi uma vaia programada!

Nosso objetivo aqui não é discutir sobre Amarylio de Albuquerque, e sim trazer o testemunho de Wanda com elementos que nos subsidiam com dados que nos permitam entender, minimamente, as relações sociais das pessoas que construíram publicamente narrativas sobre Joanídia a partir do momento em que ela assumiu o cargo de diretora da Escola Nacional de Música, sendo grande parte das “críticas” de caráter difamatório.

É evidente que apenas essas palavras não bastam, mas, por outro lado, nos possibilitam contrapor e questionar o sensacionalismo em torno da trajetória profissional da maestra. Além de Wanda, dona Heloísa de Albuquerque também esteve sob a batuta de Joanídia em alguns concertos da Orquestra Sinfônica da Juventude.



PROGRAMA

1a. PARTE

– GRETSCHNINOW - Kpawtli Mow

CHOPIN - Tristesse étèrnelle

CARLOS GOMES - Aria do "Escravo"

Heloisa de Albuquerque
CANTO

– REIS - Sarabanda

EDGARDO GUERRA - a) Valsa tirolesa
b) No Balanço

D.van GOENS - Al'Ungareze.

Edgardo Guerra
VIOLINO

– PROKOFIEFF - Preludio

JOÃO NUNES - Tanginho

CHOPIN - Polonaise em la bemol

Yolanda Ferreira
PIANO

2a. PARTE

ORQUESTRA – I - CARLOS GOMES
"GUARANY" Sinfonia

– II - a) SCHUBERT - Ave Maria

– - b) HAENDEL - Ombra mai Fu (Largo)
canto e orquestra

Heloisa de Albuquerque
SOLISTA

– III - LISTZ - Rapsodia n.º 2

"ORQUESTRA SINFONICA DA JUVENTUDE"

SOB A REGENCIA DE

Joanidia Sodré

Imagem 59: Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica da Juventude. Arquivo pessoal de Wanda de Albuquerque



ESCOLA NACIONAL DE MUSICA

SALÃO LEOPOLDO MIGUEZ

16 DE JUNHO DE 1944 – Ás 21 horas

CONCERTO COMEMORATIVO
AO
1.º CENTENARIO
DA
Matrís de N. S. da Conceição
DE
PATI DO ALFERES

COM A COLABORAÇÃO DOS SNRS. PROFESSORES

Heloisa de Albuquerque
Edgardo Guerra
Yolanda Ferreira

"ORQUESTRA SINFONICA DA JUVENTUDE"

REGENTE:

Joanidia Sodré

Patrocinado por ALAIDE CINTRA em beneficio da Igreja e Casa de Caridade anexa á referida Matris.

Imagem 60: Programa de Concerto da Orquestra Sinfônica da Juventude. Arquivo pessoal de Wanda de Albuquerque

A narrativa de Wanda de Albuquerque nos aponta que o trabalho de crítico de Amarylio afetou a vida de várias pessoas, inclusive de sua esposa Heloísa. A nossa entrevistada enfatiza:

> O negócio da mamãe era ópera e depois que ela abandonou o palco do Teatro Municipal, ela foi dar concertos.
> Por incrível que pareça, mamãe tornou-se cantora já depois de casada. Ela cantava na igreja e o padre proibiu ela de cantar porque segundo ele, ela tirava a concentração dos fieis. Ela era contratada para cantar e para ganhar um dinheiro, ela ia.
> Um dia papai encontrou com Henrique Lage na Câmara e o Henrique disse que sua esposa ia fazer uma temporada de ópera e só queria cantores brasileiros. Então, o papai comentou com ele que mamãe cantava na igreja e o Henrique disse para papai levar a esposa lá na caso dele para a Gabriella ouví-la.
> Papai levou a mamãe na casa da Gabriella Besanzoni, eu tinha 4 anos. Quando chegou lá, Gabriella ouviu a mamãe e disse que não tinha nada para mexer na voz dela. E disse: sua voz tá pronta! Jogou a mamãe no palco do Teatro Municipal quatro meses depois. E ela começou a cantar direto. A primeira ópera que ela cantou foi *"A Força do Destino"* [*do compositor Giuseppe Verdi*].

Heloísa de Albuquerque pôde desfrutar de momentos grandiosos da cena lírica do Rio de Janeiro dentro do templo maior da ópera. Porém, ela não imaginava que o seu marido, o mesmo que lhe apresentou a Gabriella Besanzoni, seria aquele que a faria abandonar seus sonhos e profissão de forma frustrante, deixando-a ressentida pelo resto da vida. Heloísa não perdoou o marido porque nunca havia imaginado receber vaias de seu público.

Após abandonar a carreira na ópera, Heloísa passou a atuar na cena musical de concerto e camerística, como professora de canto e crítica jornalística especializada em ópera. Ela ganhou uma coluna no jornal *Gazeta de Notícias*, o mesmo no qual escrevia seu esposo.

3. JOANÍDIA SODRÉ: Construindo Redes

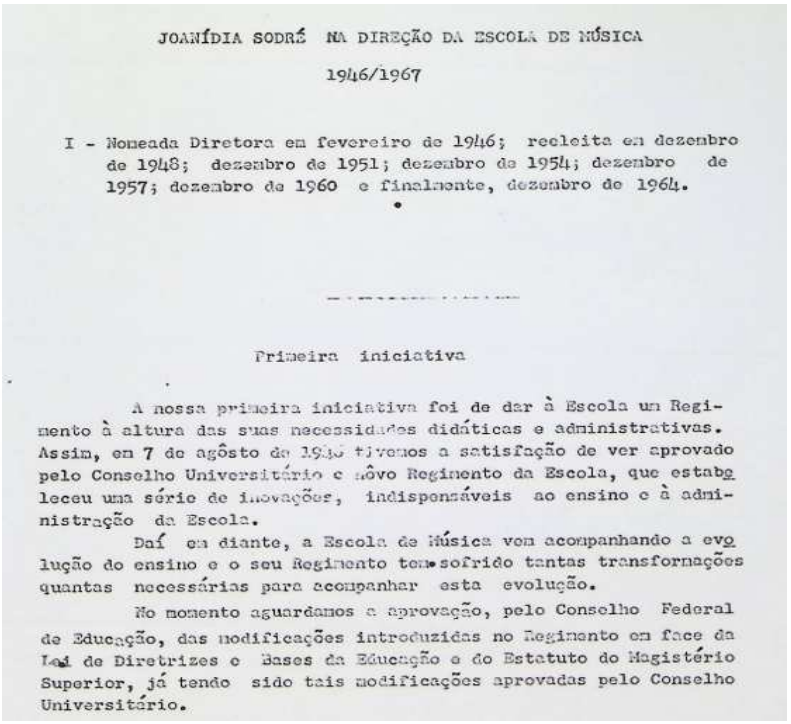


Imagem 61: Sufragistas da Federação Brasileira Pelo Progresso Feminino. Fundo Federação Brasileira Pelo Progresso Feminino - Arquivo Nacional

Tabela 4

CRONOLOGIA DAS TRANSFORMAÇÕES DA UFRJ E DA ESCOLA DE MÚSICA			
Trajetória de Joanídia Sodré (1903 - 1975)			
Universidades	**Períodos**	**Faculdades de Música**	**Períodos**
Universidade do Rio de Janeiro	1920 - 1937	Instituto Nacional de Música	1890 - 1937
Universidade do Brasil	1937 - 1965	Escola Nacional de Música	1937 - 1965
Universidade Federal do Rio de Janeiro	1965	Escola de Música da UFRJ	1965

Sobre os seus 21 anos de gestão na Direção da Escola Nacional de Música, nomeada em fevereiro de 1946, reeleita em dezembro de 1948, dezembro de 1951, dezembro de 1954, dezembro de 1957, dezembro de 1960 e dezembro de 1964, Joanídia Sodré deixou relatórios bem detalhados sobre tudo o que desenvolveu, adquiriu e construiu na Escola. Em 31 de janeiro de 1967, ao passar o cargo para a professora Yolanda de Vilhena Ferreira, Sodré fez um resumo e ela mesma leu o documento na solenidade. Na sua autoavaliação, a qual estruturou em cinco tópicos: *I - Primeiras Iniciativas; II - Trabalhos Realizados; III - Concursos, IV - Atividades Artísticas e V - Exposições; VI - Material Adquirido;* Joanídia Sodré destaca no primeiro tópico:



JOANÍDIA SODRÉ NA DIREÇÃO DA ESCOLA DE MÚSICA

1946/1967

I - Nomeada Diretora em fevereiro de 1946; reeleita em dezembro de 1948; dezembro de 1951; dezembro de 1954; dezembro de 1957; dezembro de 1960 e finalmente, dezembro de 1964.

Primeira iniciativa

A nossa primeira iniciativa foi de dar à Escola um Regimento à altura das suas necessidades didáticas e administrativas. Assim, em 7 de agôsto de 1946 tivemos a satisfação de ver aprovado pelo Conselho Universitário o nôvo Regimento da Escola, que estabeleceu uma série de inovações, indispensáveis ao ensino e à administração da Escola.

Daí em diante, a Escola de Música vem acompanhando a evolução do ensino e o seu Regimento tem sofrido tantas transformações quantas necessárias para acompanhar esta evolução.

No momento aguardamos a aprovação, pelo Conselho Federal de Educação, das modificações introduzidas no Regimento em face da Lei de Diretrizes e Bases da Educação e do Estatuto do Magistério Superior, já tendo sido tais modificações aprovadas pelo Conselho Universitário.

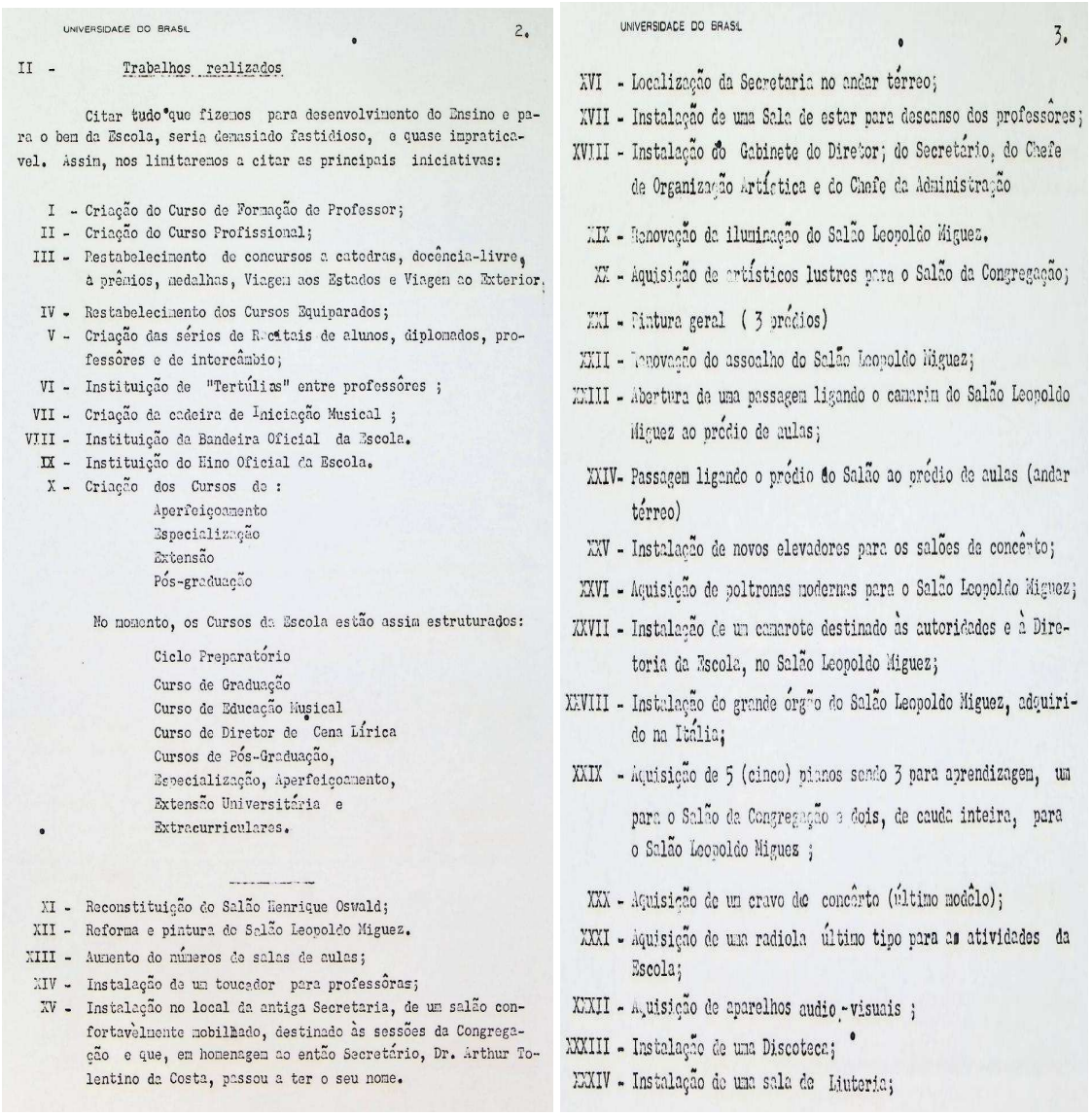
Imagem 62: Documento do Acervo pessoal de Joanídia Sodré. Biblioteca Alberto Nepomuceno

Nesta época a instituição era estruturada por um regimento que determinava os espaços e cursos que deveriam ser frequentados por homens e mulheres. Segundo Souza, o *Regimento Interno do Instituto Nacional de Música,* em portaria de 13 de junho de 1900, indicava em seus artigos:

> 84: só podem frequentar os cursos de instrumentos de orquestra alunos do sexo masculino. Todos os outros cursos poderão ser frequentados por alunos de ambos os sexos. 85: Os cursos de solfejo e canto coral, de teclado e de canto a solo dividir-se-ão em classes para o sexo masculino e classes para o sexo feminino, as quais funcionarão em dias ou pelo menos em horas diferentes. 106: Enquanto não forem aumentadas as dependências do Instituto, não serão instaladas as classes de solfejo para alunas, estas só serão

> admitidas nos cursos de canto solo, teclado e canto coral, curso superior, se forem julgadas habilitadas no curso solfejo. (REGIMENTO INTERNO, 1900 apud SOUZA, 2011, p. 244/45).

Por meio da citação, observamos que as mulheres eram tratadas como coadjuvantes, mesmo quando se destacavam em seus fazeres artísticos e profissionais. A partir de suas atuações políticas na Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, Sodré atuou no sentido de desmanchar essas barreiras de gênero que fincavam muros sociais dentro da Instituição. No tópico II - Trabalhos Realizados. A diretora apresenta seus principais trabalhos.



UNIVERSIDADE DO BRASIL 2.

II - Trabalhos realizados

Citar tudo que fizemos para desenvolvimento do Ensino e para o bem da Escola, seria demasiado fastidioso, e quase impraticavel. Assim, nos limitaremos a citar as principais iniciativas:

I - Criação do Curso de Formação de Professor;
II - Criação do Curso Profissional;
III - Restabelecimento de concursos a catedras, docência-livre, a prêmios, medalhas, Viagem aos Estados e Viagem ao Exterior;
IV - Restabelecimento dos Cursos Equiparados;
V - Criação das séries de Recitais de alunos, diplomados, professôres e de intercâmbio;
VI - Instituição de "Tertúlias" entre professôres ;
VII - Criação da cadeira de Iniciação Musical ;
VIII - Instituição da Bandeira Oficial da Escola.
IX - Instituição do Hino Oficial da Escola.
X - Criação dos Cursos de :
Aperfeiçoamento
Especialização
Extensão
Pós-graduação

No momento, os Cursos da Escola estão assim estruturados:

Ciclo Preparatório
Curso de Graduação
Curso de Educação Musical
Curso de Diretor de Cena Lírica
Cursos de Pós-Graduação,
Especialização, Aperfeiçoamento,
Extensão Universitária e
Extracurriculares.

XI - Reconstituição do Salão Henrique Oswald;
XII - Reforma e pintura do Salão Leopoldo Miguez.
XIII - Aumento do números de salas de aulas;
XIV - Instalação de um toucador para professôras;
XV - Instalação no local da antiga Secretaria, de um salão confortavelmente mobiliado, destinado às sessões da Congregação e que, em homenagem ao então Secretário, Dr. Arthur Tolentino da Costa, passou a ter o seu nome.

UNIVERSIDADE DO BRASIL 3.

XVI - Localização da Secretaria no andar térreo;
XVII - Instalação de uma Sala de estar para descanso dos professôres;
XVIII - Instalação do Gabinete do Diretor; do Secretário, do Chefe de Organização Artística e do Chefe da Administração
XIX - Renovação da iluminação do Salão Leopoldo Miguez.
XX - Aquisição de artísticos lustres para o Salão da Congregação;
XXI - Pintura geral (3 prédios)
XXII - Renovação do assoalho do Salão Leopoldo Miguez;
XXIII - Abertura de uma passagem ligando o camarim do Salão Leopoldo Miguez ao prédio de aulas;
XXIV - Passagem ligando o prédio do Salão ao prédio de aulas (andar térreo)
XXV - Instalação de novos elevadores para os salões de concêrto;
XXVI - Aquisição de poltronas modernas para o Salão Leopoldo Miguez;
XXVII - Instalação de um camarote destinado às autoridades e à Diretoria da Escola, no Salão Leopoldo Miguez;
XXVIII - Instalação do grande órgão do Salão Leopoldo Miguez, adquirido na Itália;
XXIX - Aquisição de 5 (cinco) pianos sendo 3 para aprendizagem, um para o Salão da Congregação e dois, de cauda inteira, para o Salão Leopoldo Miguez ;
XXX - Aquisição de um cravo de concêrto (último modêlo);
XXXI - Aquisição de uma radiola último tipo para as atividades da Escola;
XXXII - Aquisição de aparelhos audio-visuais ;
XXXIII - Instalação de uma Discoteca;
XXXIV - Instalação de uma sala de Liuteria;

Imagem 63: Documento do Acervo pessoal de Joanídia Sodré. Biblioteca Alberto Nepomuceno

Ela listou 34 trabalhos realizados, porém, nos relatórios completos, as listas são bem maiores. Essas ações desenvolvidas na gestão de Joanídia Sodré ainda são vistas na atual Escola de Música da UFRJ, como as reformas e o órgão do Salão Leopoldo Miguez e a sala da Congregação,

dentre outros. Foram trabalhos estruturantes tanto no que diz respeito ao espaço físico, quanto na dimensão social, como por exemplo, a mudança do regimento. A estrutura dos cursos de música: *Graduação, Extensão, Aperfeiçoa, Especialização e Pós-graduação.*

No tópico III - Concursos, ela realizou no total:

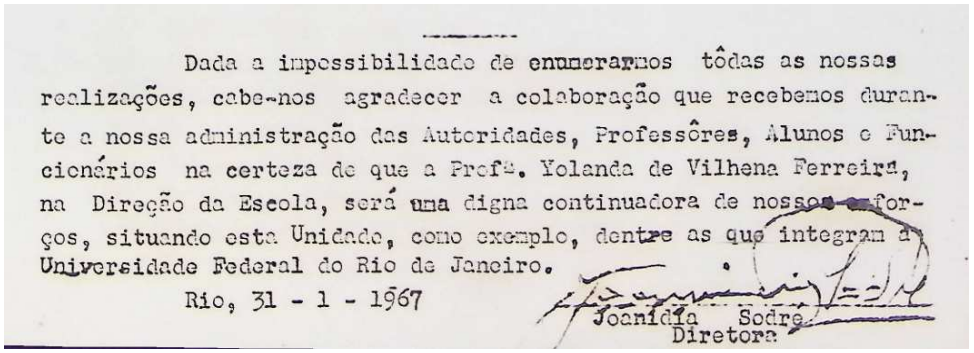
- 36 Concursos para provimento de Cátedra (mais da metade da congregação 61 docentes)
- 24 Concursos para Docentes-Livres
- 53 Concursos a Prêmios
- 15 Concursos de Viagem aos Estados
- 5 Concursos de Viagem ao Exterior
- 2 Concursos diversos (doações particulares)

Do eixo IV - Atividades Artísticas, ela listou:

- Recitais de Professores
- Concertos Extraordinários
- Recitais de Intercâmbios
- Audições
- Exercícios Públicos
- Exercícios Práticos
- Recitais Escolares
- Conferências
- Recitais de Diplomados
- Cursos de Extensão Universitárias
- Cursos Extracurriculares
- Missas

No índice V - Exposições, a Diretora cita:

> Exposições de Obras raras, obras de Francisco Braga, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Manoel da Silva, Luiz Heitor, Luciano Gallet, Carlinda Filgueiras Lima Costa, Domingos Raymundo, Antonio Gallet, Delgado de Carvalho, Lorenzo Fernandez, Carlos Anes e Leopoldo Miguez.



Dada a impossibilidade de enumerarmos tôdas as nossas realizações, cabe-nos agradecer a colaboração que recebemos durante a nossa administração das Autoridades, Professôres, Alunos e Funcionários na certeza de que a Profª. Yolanda de Vilhena Ferreira, na Direção da Escola, será uma digna continuadora de nossos esforços, situando esta Unidade, como exemplo, dentre as que integram a Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Rio, 31 - 1 - 1967

Joanídia Sodré
Diretora

Imagem 64: Documento do Acervo pessoal de Joanídia Sodré. Biblioteca Alberto Nepomuceno

E, por fim, no último tópico, VI - Material Adquirido, a maestra faz uma lista extensa com parte do patrimônio da Escola adquirido na sua gestão. A professora Yolanda de Vilhena Ferreira recebeu a batuta de Sodré para reger a Escola Nacional de Música. Devido aos

ataques a ela dirigidos, Joanídia restringiu o diálogo com a imprensa, que se intensificou a partir do momento em que a compositora assumiu a direção da Escola Nacional de Música. Sobre essa animosidade, Dalila Vasconcellos de Carvalho (2001, p. 45) apresenta um fragmento do testemunho de Jacques Nirenberg, que faz a seguinte pontuação:

> Os críticos não entravam na escola! Tinham uma ojeriza pela Joanídia! O nome de Joanídia criava uma barreira. Não entravam! Faziam Boicote! É porque ela era uma pessoa, quero dizer... era assim mesmo que ela dizia: - Crítica? Eu nem leio, nem quero saber, nem abro o jornal para ler crítica porque não vale a pena. Eles estão no bem bom, não estudam nada, vem aqui, sentam e vem olhar só os erros, não olham coisa boa não, só as coisas ruins, só as coisas ruins que eles olham. E de fato, ela tem razão. Embora a crítica seja necessária para o artista, na maioria das vezes ela é venal, de modo geral, é. Então, a Joanídia criou essa fama e essa..., e essa rejeição. (NIRENBERG, *apud* CARVALHO, 2010, p. 94)

Esse relato nos mostra que Sodré refutou, com desprezo, o lugar imposto arbitrariamente do cardápio principal do banquete sádico da elite carioca. Pelo relato, ela era seletiva e estratégica nas pautas e assuntos que valorizava e nos quais investia seu tempo e energia. Não alimentava os sádicos. Sodré tinha foco no que privilegiou como propósito de carreira e, mesmo que seus desafetos contestassem, ela foi bem-sucedida em seus objetivos e conseguiu o que raras pessoas do campo musical conseguiram até hoje: ocupar o cargo de Reitora (mesmo que interinamente) e Vice-Reitora de uma universidade pública. Não conheço, aqui no Brasil, outra personalidade do campo musical que tenha alcançado esse feito. E, certamente, Joanídia Sodré era atacada também pelos seus atravessamentos humanos e sociais dentro de uma sociedade patriarcal, racista, misógina, antifeminista, dentre outras formas de opressão.

Destarte, após voltar da Alemanha, quando ainda era apenas professora do Instituto Nacional de Música, a maestra e compositora concedeu uma entrevista intitulada *"O desenvolvimento da nossa cultura nacional: fala ao Diário de Notícias a professora Joanídia Sodré, do curso superior do Instituto Nacional de Música"*, publicada no jornal *Diário de Notícias*, em 17 de janeiro de 1933. Na entrevista, podemos acessar fragmentos das perspectivas musical e de mundo da maestra.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS: O que acha do estudo *actual* da música no Brasil?

> JOANÍDIA SODRÉ: Atravessamos um momento de transição. A última reforma do ensino melhorou grandemente as condições e possibilidades do estudo musical, integrando-o no estado de progresso dos grandes *paízes*. A lei, porém, ainda não foi inteiramente aplicada, não tendo sequer sido publicada a sua regulamentação. Sob o ponto de vista de um *excellente*

> plano, estamos muito bem. Falta-nos, porém, a execução prática desse plano, para que tomemos o lugar que nos compete como nação em que a cultura musical já *attingiu* a um *gráo* pouco *commum*. Professores competentes não nos faltam. Poderá ser necessário aproveitá-los nos postos que melhor correspondam à sua competência e poderes artísticos. **O estado da música está, portanto, neste momento nessas condições anômalas.** Muito nos *promette*. Mais do que *outróra.* Mas por enquanto só *promette*.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS: As suas possibilidades futuras?

> JOANÍDIA SODRÉ: São grandes, desde que a *applicação* da reforma seja criteriosamente feita. Disso dependem as possibilidades.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS: Sobre as *tendencias musicaes*, em geral, o que acha?

> JOANÍDIA SODRÉ: Não acho possível, por enquanto, definir as *tendencias musicaes* do nosso povo. O número dos que admitiram a alta música entre nós, é tão grande quanto a dos que fazem da música popular a sua preocupação constante. Somos um povo em formação e as indecisões do nosso *caracter* nos permitem admirar tanto a grande como a pequena música. Não se *póde,* pois, dizer que tendemos para esta ou *aquella esphera* de Arte. E, se alguma *tendencia* houver, será para a música depurada dos Beethoven e dos Wagner. As *platéas* do Municipal que o digam se essa é ou não uma verdade.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS: Qual a maneira mais *efficaz* de combater os vícios *musicaes* do povo?

> JOANÍDIA SODRÉ: A sua educação pelo governo, tal como *seccede* na *Allemanha.* Os governos federal e municipal deveriam exigir das *orchestras* subvencionadas que executassem a música capaz de ***hygienizar*** o bom gosto artístico do povo, cassando-lhes as subversões quando não cumprissem esse dever. Além da organização de *programmas* fiscalizados como o dos cinemas e *theatros,* facilitar os meios para propaganda pela imprensa de maneira a incentivar a multidão a ir aos concertos. *Atrail-a* por meio de música mais habitual ao seu gosto e, então, tocar-lhe autores que não conheça ou não admire tanto quanto seja possível para *habitual-a* a *comprehendel-os*. Fazer o que em Berlim a *orchestra official*, a Philarmonica, fez com Brahms e Brukner, que o povo *allemão* não admirava por não *comprehendel-os*. Tocou-lhes tantas vezes as suas composições que *elle* passou a *admiral-as.* Não foi assim, pela repetição de audições, que os nossos antepassados conseguiram admirar o *grandissimo* Wagner?

DIÁRIO DE NOTÍCIAS: Qual tem sido entre nós o papel do rádio? Maléfico ou benéfico?

> JOANÍDIA SODRÉ: Benefício, apesar dos vícios que certos programas dão ao público. Há estações que abusam da baixa música. Isso deveria ser *prohibido*. Haja para os programas de rádio a fiscalização que lembramos para os das *orchestras*, e tudo ficaria muito bem. O nosso governo poderia nesse sentido, *adoptar* o que fez o governo uruguayo pela S. O. D. R. E., isto é, a Sociedade Oficial de Difusão de Radio-Electra. Esta, com sua *orchestra*, só irradia programas de educação popular pela música *seleccionada* que brilhantemente é tocada pelos melhores mestres da execução do grande *paiz* amigo. Como é evidente, é uma sociedade *official* de *radio-diffusão* a que o governo dirige pelos seus notáveis educadores e artistas.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS: Que acha da campanha movida pelo DIÁRIO DE NOTÍCIAS a fim de serem taxados os *apparelhos* receptores revertendo o apurado em benefícios da música em geral?

> JOANÍDIA SODRÉ: Acho a ideia boa, desde que não seja exorbitante a taxação. O bem que o radio produz em fazer o povo voltar sua atenção para a música não deve ser pertubado com um imposto que leve a população a abandonar o uso dos *apparelhos* de radio. Desde que não haja exagero, a medida será elogiável.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS: Que acha da música moderna e como prediz o seu futuro?

> JOANÍDIA SODRÉ: A música moderna que seja a renovação permanente da inspiração e dos processos artísticos, mas que não seja o *regimen* dos abusos para esconder a incompetência *technica*, só merece o meu *applauso*. E o seu futuro *sómente póde* ser promissor. Onde haja manifestação de gênio, haverá grandeza dominadora. Quem poderá deixar de aplaudir a obra dos gênios, seja, afinal, qual for?

DIÁRIO DE NOTÍCIAS: Em que fontes devemos buscar ensinamentos para uma completa *victória* no ponto de vista musical?

> JOANÍDIA SODRÉ: As fontes desses ensinamentos têm de ser a arte dos grandes mestres: Bach, Mozart, Beethoven, Cesar Franck, Wagner e tantos outros. Nelles, todos até agora beberam as *directrizes iniciaes*. E quanto ao processo de execução, quem mais nos poderá ensinar que a *Allemanha*? Para passadista ou modernista, as fontes são as mesmas. Os caminhos futuros, porém, só os seus talentos podem dizer *quaes* os melhores.

Em sua resposta à primeira pergunta, Joanídia fala sobre a reforma do ensino musical. Esse projeto diz respeito à reestruturação educacional do Governo Provisório após a Revolução de 1930, de Getúlio Vargas, entre 1930 e 1934. As autoras Maria Bernadete da

Silva Pavão e Samira Saad Pulchério Lancillotti, no texto *Educação Musical entre os Anos de 1930-1945: a contribuição de Heitor Villa-Lobos* (2021), pontuam: "Heitor Villa-Lobos foi convidado por Anísio Teixeira, para desenvolver um projeto de canto orfeônico nas escolas públicas do Rio de Janeiro, o que ocorreu em 1932, quando esse estava à frente da Diretoria da Instrução Pública do Distrito Federal." (PAVÃO; LANCILLOTTI, 2021, p. 48).

Em seguida, ao falar sobre as tendências musicais do nosso povo, Joanídia faz uma argumentação onde evita tomar partido, tentou ser política, mas, no final, deixou explícito que, sim, tinha a sua preferência pela música de concerto. Ela finaliza a sua resposta dizendo: "E, se alguma tendência houver, será para a música depurada dos Beethoven e dos Wagner. As plateias do Municipal que o digam se essa é ou não uma verdade." A música que ela performava, compôs e regia era a que a elite carioca aclamava.

No que diz respeito ao papel do rádio, a Maestra acreditava no potencial educativo e no poder de alcance das emissoras de rádio no processo de educação musical. Além das iniciativas do governo alemão, ela cita a OSSODRE como uma possibilidade, pois a orquestra era utilizada pelo governo uruguaio como ferramenta de educação musical da massa. Segundo o histórico da Orquestra Sinfônica do SODRE, ela foi fundada em 1931 e hoje se configura como uma das orquestras estatais mais antigas da América Latina, interpretando repertórios variados e mantendo o compromisso com a música nacional. A orquestra foi criada dentro do contexto nacionalista e mantém essa perspectiva até hoje.

A Maestra fala também em "a música capaz de hygienizar o bom gosto artístico do povo", ou seja, a eugenia que se consolidava como políticas públicas se transformou também em estética e poéticas musicais. Os críticos musicais, músicos, musicistas e a elite da época tratavam a música popular como degenerada, o conceito fundante da eugenia. Em "*Nacionalismo Musical: Nacional-Popular, Vanguarda-Mercado"* (2004), José Miguel Wisnik destaca uma fala de Mário de Andrade:

> Nosso populário sonoro honra a nacionalidade", dizia Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira (1928),* referindo-se às virtudes *"autóctones"* e "tradicionalmente nacionais" da música rural. Essa raiz, que servia de base à pesquisa da expressão artística brasileira, deveria ser cuidadosamente separada da *"influência deletéria do urbanismo"*, com sua tendência à degradação popularesca e à influência estrangeira. (WISNIK, 2004, p. 131)

Mário de Andrade expressava, assim como os demais nacionalistas/modernistas, um ideal paradoxal. Maria defendia que a música rural deveria ser "higienizada" por meio do cruzamento com os elementos do sistema musical europeu, o que justificou as expedições de

coletas de músicas negras, indígenas e sertanejas pelos interiores do Brasil. Mário advogava pelos ideais modernistas, mas repudiava o que havia de moderno brasileiro na época: a música urbana. A junção dos ideais nacionalista e modernista com a eugenia transformou o campo cultural da elite brasileira naquilo que Lélia Gonzalez, em *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira* (2018), nomeou de "Neurose Cultural Brasileira":

> Ora, sabemos que o neurótico constrói modos de ocultamento do sintoma porque isso lhe traz certos benefícios. Essa construção o liberta da angústia de se defrontar com o recalcamento. [...] No momento em que fala de alguma coisa, negando-a, ele se revela como desconhecimento de si mesmo. GONZÁLEZ, 2018, p. 232)

Essa é a estrutura do pensamento de Mário de Andrade e seus colegas: negavam a música negra urbana porque desconheciam a si mesmos, já que o Brasil, naquele momento, estava iniciando o seu projeto de nação e, musicalmente, buscava se "libertar da angústia de se defrontar com o recalcamento" em relação à música europeia. Sendo assim, a eugenia virou cores, sons e poesia. Os programas de rádio e as orquestras transformaram-se em ferramentas de propagação de uma música que visava "higienizar o bom gosto artístico do povo", como enfatizou a Maestra Joanídia Sodré. José Miguel Wisnik (2004) sublinha ainda as ideias disseminadas pela Rádio Ministério da Educação do Estado Novo em 1941:

> Álvaro F. Salgado, da Rádio Ministério da Educação, discorrendo sobre o uso eficaz da rádio para fins políticos-culturais (ESTADO NOVO, 1941)
> "A nosso turno adiantamos que, (...) todos os indivíduos analfabetos, brancos, rudes e nossas cidades são muitas vezes pela música atraídos à civilização. (...) **dia virá, estamos certos, que o sensualismo que busca motivos de disfarce nas fantasias de carnaval, seja a caricatura, o fantoche, o palhaço, o alvo ridículo desta festa pagã**. **Enquanto não dominamos esse ímpeto bárbaro é prejudicial combatermos no *broadcasting* o samba e os demais ritmos selvagens da música popular."**
> **… "o samba, que traz na sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arrítmico.** Mas paciência: não repudiamos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejamos benévolos; lancemos mão da inteligência e da civilização. **Tentemos devagarinho torná-lo mais educado e social. Pouco nos importa de quem ele seja filho.**" (WISNIK, 2004, p. 136)

A eugenia não se restringiu apenas ao cruzamento biológicos de pessoas negras desumanizadas, ela foi um fenômeno completo de políticas públicas racistas. Ela abrange todas as esferas sociais que posicionam o indivíduo na sociedade e subjetividades. Sendo assim, a eugenia é um fenômeno antropológico, sociológico, político, filosófico, científico, cultural e artístico. Temos nas artes visuais por exemplo, a obra *"A Redenção de Cam" de* 1895 do artista plástico Modesto Brocos, dentre outros.

Na literatura citei anteriormente alguns literatos eugenistas, dentre eles, Monteiro Lobato. E, musicalmente falando, a eugenia musical está muito bem representada nos repertórios dos compositores brasileiros nacionalistas/modernistas. A exemplo, citamos algumas obras como: *Galhofeira*[35] das *Quatro Líricas* e *Batuque*[36] da *Série Brasileira* de Alberto Nepomuceno.

Outras obras também de Francisco Braga: *"Variações sobre um tema brasileiro"*, *"Dança de Negros"*, dentre outras. Alberto Nepomuceno e Francisco Braga foram os principais mentores musicais de Joanídia Sodré. Vale destacar que o renomado professor e Maestro Francisco Braga era um homem negro. A foto do músico publicada no jornal *"O Malho"* (RJ) - 1902 - 1953, revela sua negritude.


OS NOSSOS INSTANTANEOS

O illustre maestro brazileiro Francisco Braga passeando na Avenida Central

O poeta de escol, e prosador
Da grey do charadismo elle é o condor
Cantor diamantino.

Imagem 65: Maestro Francisco Braga. Jornal O Malho. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

[35] Alberto Nepomuceno - Quatro peças líricas - 4 Galhofeira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=M_7ibEtQTSs . Acesso em 13/09/2024

[36] Série Brasileira - Batuque Alberto Nepomuceno. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F9457Gta2H0&t=668s . Acesso em 13/09/2024

A musicóloga Juliane Larsen em *"Reflexões sobre a trajetória de Francisco Braga, negro compositor na Primeira República"* (2023), tece reflexões sobre a eugenia e os processos de branqueamento do Maestro Francisco Braga, ele que foi uma das referência intelectual para a Maestra e compositora Joanídia Sodré. Avelino Pereira (2007) apresenta uma foto de Joanídia Sodré com seu professor Alberto Nepomuceno.



FIGURA 40. NEPOMUCENO LECIONANDO PARTICULARMENTE, EM 1917. A ALUNA É JOANÍDIA SODRÉ, FUTURA DIRETORA DA ESCOLA NACIONAL DE MÚSICA. (Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Imagem 66: Alberto Nepomuceno e Joanídia Sodré

Nessa entrevista, percebemos que Joanídia Sodré se posicionou com prudência, demonstrando ser uma pessoa com muita habilidade social e diplomacia. Suas respostas foram todas ponderadas, porém ela não deixou de expressar suas preferências musicais e de projetos políticos de educação musical para a sociedade da época. Ela defendia a corrente nacionalista, uma vez que seus professores Alberto Nepomuceno e Francisco Braga foram os principais nomes do Nacionalismo Musical do Brasil.

Além disso, ela estava voltando da Alemanha, onde o nacionalismo era imperativo na prática musical, e a academia musical brasileira já estava profundamente influenciada pelo nacionalismo e pelos ideais musicais alemães. A jovem maestra concedeu também uma entrevista ao jornal *O Globo* em 1946, quando foi eleita diretora pela primeira vez.



12-2-46
O GLOBO

Uma maestrina na direção da Escola Nacional de Música

Circunstancias norteando atos – Um plano de realizações artísticas e didáticas – Concursos e premios — Joanidia Sodré faz declarações a O GLOBO

Maestrina Joanidia Sodré

A nomeação da maestrina Joanidia Sodré para dirigir a Escola Nacional de Música teve, como não podia deixar de ser, a mais larga repercussão nos nossos meios artísticos e também administrativos.

Nuns e noutros, mas principalmente nos primeiros, os comentarios pró e contra se entrechocaram, servindo para por mais em evidencia a personalidade de artista da diretora da nossa escola oficial de musica e ressaltar seus méritos e trabalhos, que são muitos, pelo levantamento do nivel artistico do nosso povo.

A maestrina Joanidia Sodré, ao assumir a direção da Escola Nacional de Música, foi ouvida pelo O GLOBO.

Ela assim se expressou:

— Não posso dizer que tenha um programa a realizar. O administrador deve e tem que nortear os seus atos pelas circunstancias. Muitas vezes, é obrigado a enfrentar situações imprevistas. Mas, na parte de realizações artisticas, conto por em pratica os concursos a premio de medalha de ouro e de viagem ao estrangeiro, já há muitos anos suspensos. Viagens ao interior do Brasil parecem-me utilissimas, para que os nossos artistas melhor sintam e interpretem os temas nacionais. Pretendo instituí-las. Não desprezarei, antes, incentivarei, a iniciativa particular, apoiando os concursos que assim surjam, principalmente para os instrumentos de cordas e sopro. O folclore, assunto a que aludi cima, será estimulado mediante exercicios especiais. As audições publicas de alunos e as patrocinadas pelos professores constituem e continuarão a constituir uma praxe, de grande valia, como se sabe. Com a organização de concertos universitarios, por outro lado, pretendo promover maior congraçamento da classe estudantil, bem como mais ampla difusão da nossa arte. E' ainda neste sentido que tentarei estabelecer maior intercambio entre o centro e os Estados. Cuidarei da organização de um curso de formação de profissionais, curso que poderá ser frequentado por alunos que não tenham o curso secundario. A apresentação de certificado ginasial no inicio do curso, será dispensada, só sendo obrigatoria sua apresentação ao ingressar o aluno no último ciclo, isto é, no considerado universitario. Pretendo reconstituir o instrumental da Escola, principalmente o Grande Orgão, instrumento de valor inestimavel e que se deve a Leopoldo Miguéz. E a sua maior doação à nossa Escola e representa a importancia que lhe coube por premio no concurso do "Hino da Republica". Não foge aos meus planos a organização da orquestra sinfonica, do coral oficial e do teatro lirico universitario, assim como a realização de conferencias.

A maestrina Joanidia Sodré assim concluiu:

— São estes, em linhas gerais, os meus planos de atividades artisticas e didáticas. Espero poder realizá-los, porquanto sei o quanto de eficiencia e dedicação são capazes os nossos professores, os quais chegam mesmo ao sacrificio em prol das realizações que se destinem a elevar o nosso nivel artistico e didático. Com a autonomia universitaria, que se tornou uma realidade, tenho a certeza de tudo podermos realizar.

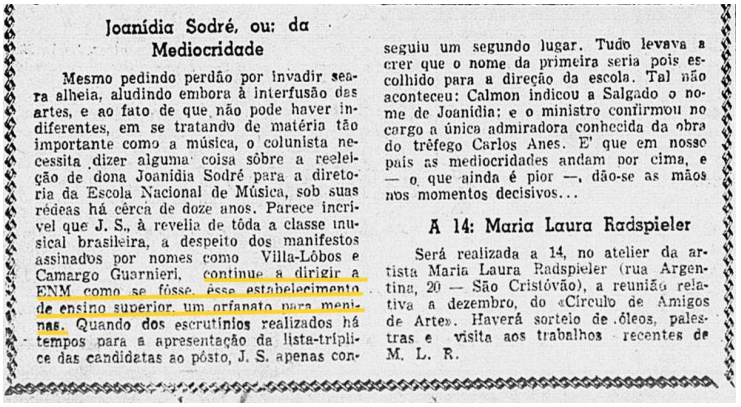
Imagem 67: Matéria do jornal O Globo em 1946. Arquivo Pessoal de Joanídia Sodré. Biblioteca Alberto Nepomuceno

A diretora demonstra suas estratégias administrativas e podemos observar, em sua fala, uma postura maleável e adaptável às circunstâncias, ou seja, ela não partia de um plano fixo, atuava na negociação, jogava o jogo. No seu primeiro mandato, recuperou alguns projetos que haviam sido encerrados, como o prêmio de viagem nacional e o de medalha de ouro com viagem ao estrangeiro, que lhe permitiu o aperfeiçoamento na Alemanha. Investiu em concursos e renovou o quadro docente da Escola Nacional de Música. Criou também o curso técnico em música, para o qual não seria obrigatória a comprovação de grau secundário de estudo, dentre outras ações que foram apresentadas ao longo do trabalho.

No que tange às disputas políticas pela direção da Escola Nacional de Música, Joanídia Sodré enfrentou muitas críticas e ataques, tanto por parte dos "críticos" quanto de um grupo de professores da Escola e musicistas do cenário artístico. Para entender como essa guerra acontecia na mídia, analisei as matérias das colunas de Ondina Dantas (D'OR) e Amarylio de Albuquerque, dos jornais *Diário de Notícias* e *Gazeta de Notícias*,

respectivamente.

Nas duas colunas, antes de a professora Joanídia Sodré assumir seu primeiro mandato como diretora da Escola Nacional de Música, em 1946, as matérias noticiavam uma profissional talentosa, com muitas virtudes e genialidade. Como apresentado ao longo do trabalho, desde a sua primeira infância Sodré era notícia na mídia e seu talento não era questionado. Inclusive, chegaram a compará-la com Mozart, e alguns a referenciavam como a "Mozart brasileira". Porém, a partir dessa nova fase de gestora da carreira docente, quando se elegeu para o seu primeiro mandato como diretora, de gênia Joanídia passou a ser tratada como incompetente, sem talento e medíocre.



Joanídia Sodré, ou: da Mediocridade

Mesmo pedindo perdão por invadir seara alheia, aludindo embora à interfusão das artes, e ao fato de que não pode haver indiferentes, em se tratando de matéria tão importante como a música, o colunista necessita dizer alguma coisa sôbre a reeleição de dona Joanídia Sodré para a diretoria da Escola Nacional de Música, sob suas rédeas há cêrca de doze anos. Parece incrível que J. S., à revelia de tôda a classe musical brasileira, a despeito dos manifestos assinados por nomes como Villa-Lôbos e Camargo Guarnieri, continue a dirigir a ENM como se fôsse êsse estabelecimento de ensino superior, um orfanato para meninas. Quando dos escrutínios realizados há tempos para a apresentação da lista-tríplice das candidatas ao pôsto, J. S. apenas conseguiu um segundo lugar. Tudo levava a crer que o nome da primeira seria pois escolhido para a direção da escola. Tal não aconteceu: Calmon indicou a Salgado o nome de Joanídia; e o ministro confirmou no cargo a única admiradora conhecida da obra do trêfego Carlos Anes. E' que em nosso país as mediocridades andam por cima, e — o que ainda é pior —, dão-se as mãos nos momentos decisivos...

A 14: Maria Laura Radspieler

Será realizada a 14, no atelier da artista Maria Laura Radspieler (rua Argentina, 20 — São Cristóvão), a reunião relativa a dezembro, do «Círculo de Amigos de Arte». Haverá sorteio de óleos, palestras e visita aos trabalhos recentes de M. L. R.

Imagem 68: Matéria do Jornal Diário de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

O jornalista José Roberto Teixeira Leite, que não era crítico musical, resolveu publicar em sua coluna no *Diário de Notícias*, na quarta-feira, 11 de dezembro de 1954, a sua opinião sobre a gestão de Joanídia Sodré. Notamos a misoginia em sua fala. Ele afirma: "[Joanídia]... continue a dirigir a ENM como se fosse, esse estabelecimento de ensino superior, um orfanato para meninas."

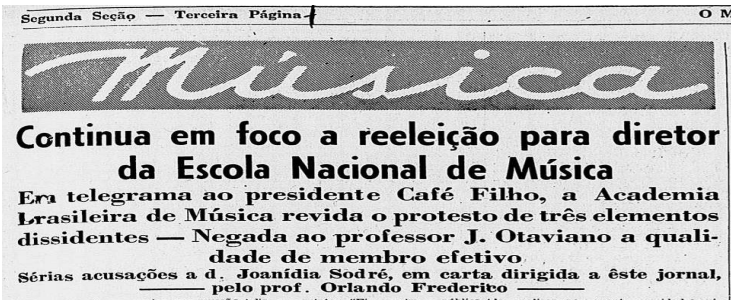
Ou seja, o fato de Sodré ser mulher, negra e sufragista, e de desenvolver seu ativismo feminista dentro da Escola, foi, sem dúvida, um fator que gerou resistência tanto da imprensa quanto dos músicos e professores de música.

A presença expressiva de alunas e professoras já vinha desde o Instituto Nacional de Música, entidade ancestral da Escola Nacional de Música. É sobre esse tema que a musicóloga Aline Santos da Paz de Souza trata em sua tese de doutorado *Mulheres do Instituto Nacional de Música (1890-1910): expectativas sociais, formação e processos de profissionalização* (2019). A fotografia abaixo apresenta 28 musicistas só do naipe de violino da Orquestra Sinfônica do Instituto Nacional de Música, destacando-se a presença de, pelo menos, uma violinista negra.



Imagem 69: Humberto Milano e as 28 violinistas da OINM – Para Todos de 05/12/1925. Acervo do Arte de Toda Gente[37]

A elite carioca e principalmente alguns músicos notáveis que, devido ao fato de não terem a formação em curso superior de música, como Villa-Lobos, por exemplo, não aceitavam Joanídia na direção da Escola. E, quanto mais eles reagiam, mas Sodré ganhava força política. Por isso, na eleição de 1954 para direção da Escola na qual Joanídia foi eleita novamente, um grupo de críticos, músicos e jornalistas se juntaram e elaboraram um abaixo assinado exigindo a exoneração da diretora e enviaram ao então presidente Café Filho. A manchete da matéria do Jornal Diário de Notícias na coluna da jornalista Ondina Dantas (D´OR), publicada na Segunda Seção - Terceira Página, terça-feira, 14 de dezembro de 1954, destaca:



Segunda Seção — Terceira Página

Música

Continua em foco a reeleição para diretor da Escola Nacional de Música

Em telegrama ao presidente Café Filho, a Academia Brasileira de Música revida o protesto de três elementos dissidentes — Negada ao professor J. Otaviano a qualidade de membro efetivo

Sérias acusações a d. Joanídia Sodré, em carta dirigida a êste jornal, pelo prof. Orlando Frederico

Imagem 70: Matéria do Jornal Diário de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

O movimento iniciou a partir da publicação da carta do professor Orlando Frederico, que enviou à jornalista Ondina Dantas (D´OR), publicar em sua coluna. A carta do professor versa seguinte:

> Fica assim o público capacitado a fazer um juízo de como agem certos indivíduos quando pretende alcançar metas inacessíveis às suas possibilidades". Ora, tendo ela mencionado meu nome como seu único concorrente, pareceu-me óbvio que esse tópico se referia principalmente à minha pessoa. Digo principalmente porquanto considero incluídos também entre os "indivíduos" os 23 professores que

[37] Humberto Milano e as 28 violinistas da OINM – Para Todos de 05/12/1925. Acervo do Arte de Toda Gente. Disponível em: https://artedetodagente.com.br/dia-internacional-da-mulher-uma-homenagem-as-spallas-da-orquestra-sinfonica-da-ufrj/ Acesso em: 08/09/2024

sufragaram o meu nome. Entre eles permito-me destacar Francisco Mignone, Arnaldo Estrela, **Paulina d´Ambrósio,** Assuero Garritano, **Ceição de Barros Barreto, Maria Luísa Priolli, Isa Queirós Amâncio dos Santos, Carmem Braga Bourguy, Iara Camarinha, Lambert Ribeiro e** Paulo Silva *nome talvez menos conhecido do público porque seu trabalho tem sido quase exclusivamente o do Mestre - formando, ensinando a quase todos os professores, desde* ***José Siqueira*** *até os jovens concorrentes às cátedras.*

Outros ilustres "indivíduos" poderiam alongar esta lista se não fosse também o caráter secreto do voto que não nos permite divulgar nomes sem prévia autorização. Esses "indivíduos", minha prezada colega diretora, não estão lutando pelo simples prazer de ser diretor, ou de distribuir e obter favores. O que eles desejam, isto sim, é libertar esta pobre Escola de nome tão glorioso e de passado digno, desse **desgraçado regime** de politiquice, para garantir votos e reeleições, de filhotismo, de vista e âmbito estreito que afastou da casa principal de música todo nome ilustre de artista desde **Vera Janacopulos** até **Marguerite Long**, todo crítico de arte independente e competente. Ninguém mais quer dar concerto na Escola pela simples razão de ter sido dela expulsa a crítica honesta.

Politiquice de um proselitismo avassalador que revelou a Congregação a ser de público responsabilizada em acobertar as *flagrantes irregularidades* em que a prezada Diretora é fecunda na reincidência! Dentre muitas citaremos algumas - no concurso a livre docência de Conjunto de Câmara, a peça para análise pelos candidatos que deveria ser dada "15 minutos antes" da realização da prova, foi apresentada 15 minutos antes, permitindo ao concorrente tomar um avião, ir a Europa, fazê - la analisar por quanta sumidade quisesse ir e voltar calmamente para fazer seu concurso:

O caso revoltante do prof. Euclides da Silva Nova, afeto ao Ministério da Educação, proc. nº 6. 580/53, que apesar ter uma situação jurídica absolutamente líquida, foi arbitrariamente afastado de seus colegas e perseguido, tentando a Diretora rebaixá-lo à condição de "assistente" do que lhe tem resultado grave dano moral e econômico. O caso de flagrante ilegalidade de um aluno que vem de concluir, este ano o curso de Composição: dois anos antes obtivera o título de docente livre de Teoria Musical e com este título, ainda aluno, foi nomeado catedrático interino de Harmonia, em desacordo com a exigência do disposto no § 2º do art. 126 do Regimento, cadeira de Harmonia que ainda cursava, pois, só agora em dezembro corrente terminará o curso de Composição. Em resumo: um aluno regendo uma cátedra na Universidade contrariando flagrantemente a lei, preterindo outros docentes.

A atual direção tem deixado em completo abandono instrumentos valiosíssimos, harpas e violoncelos, harpas egípcias e instrumentos indianos do Museu, de valor incalculável, demonstrando lamentável descaso. O facciosismo imperante chega a ponto de negar material indispensável ao ensino, como entre outros no curso de Harpa, em que é sistematicamente negado o fornecimento de cordas. Poderá o "público" por esse sucinto relato "capacitar-se" das razões que levaram certos "indivíduos" pretender alcançar metas inacessíveis às suas possibilidades? Infelizmente, a minha colega esqueceu, inteiramente, as palavras que me disse quando, há nove anos, a felicitei pela sua primeira eleição: - "Entrar bem é fácil; sair bem é que é difícil" - Ela esqueceu mas eu não!

Rio de janeiro, 13 de dezembro de 1954. - (a.) Orlando Frederico.

A jornalista Ondina Dantas (D´OR), publicou em seguida o telegrama da Academia Brasileira de Música fundado por Villa-Lobos, rival político de Joanídia, e que foi escolhido

como representante da oposição de Sodré, para entregar o abaixo assinado presencialmente ao presidente Café Filho.



O TELEGRAMA DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MUSICA

E' o seguinte o teor do telegrama da Academia Brasileira de Música:

"Exmo. sr. João Café Filho

Dignissimo presidente da República.

Tendo a Academia Brasileira de Música dirigido a vossa excelência um apêlo em prol da solução reabilitadora elevado foros culturais Escola Nacional de Música caso nomeação seu novo diretor, solicita diretoria aquela Academia vênia obtemperar protesto dissidente três membros que não compareceram 7 corrente quando aludido apêlo foi votado presente maioria membros residentes esta capital: Villa-Lôbos, p.p. Andrade Murici, Renato Almeida, Renzo Massarani, Frutuoso Viana, Iberê Lemos, Otávio Bevilacqua, Elza Cameu, Rossini Tavares de Lima, Brasilio Itiberê, José Vieira Brandão, Jaime Ovale, Alceu Bocchini, Eurico Nogueira França, Luis Cosme, havendo a acrescentar outros acadêmicos signatários manifesto endereçado vossa excelência: — Camargo Guarnieri, Radamés Gnatalli, Cláudio Santoro, além membros intérpretes: Madalena Tagliaferro, Antonieta Rudge, Tomás Teran.

Academia informa sr. J. Otaviano também signatário protesto dissidentes, não pertence seu quadro membros efetivos. Academia Brasileira de Música é órgão técnico consultivo poder público pelo decreto nº 23.160, de 6 de junho de 1947, para colaborar estudo e solução problemas se relacionam levantamento nivel cultural artistico do país.

Pertinente, pois, sua intervenção respeitosa e cordial.

Atenciosas saudações. — (a.) *Andrade Murici* — Secretário geral no exercicio da presidência."

NOVAS ADESOES

Estamos autorizados a incluir entre as adesões contra a professôra Joanidia Sodré os nomes do pianista Brutus Pedreira, critico musical da "Revista da Semana" e compositor Hekel Tavares.

Imagem 71: Matéria do Jornal Diário de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

Há pontos interessantes a serem considerados na carta do professor Orlando Frederico; nota-se elaborações discursivas bem ardilosas. A maioria dos nomes citados pelo professor são de mulheres, ou seja, algo que põe em demérito a condição de feminista e o ativismo de Joanídia Sodré na pauta sufragista dentro da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino.

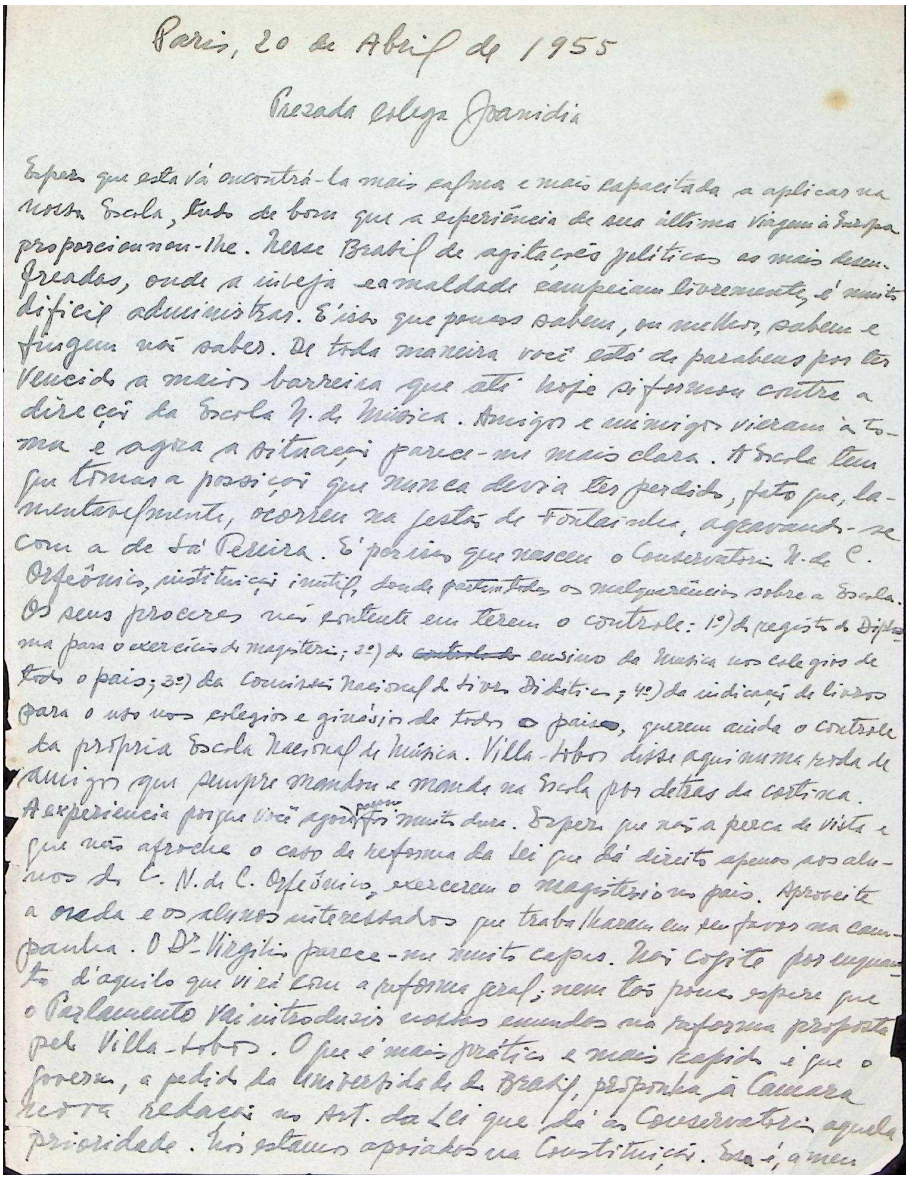
Ele cita também Paulo Silva, um dos professores negros da Escola, que foi vítima de episódios de racismo no Instituto Nacional de Música e na Escola Nacional de Música. Em "*Paulo Silva: um contraponto nas relações raciais no Brasil"* (2021), o historiador e professor Amilcar Araújo Pereira informa que Paulo Silva foi reprovado em concurso docente e destituído do cargo por ser negro. Isso ocorreu quando deveria ser nomeado professor titular da cadeira de Harmonia, em função do falecimento do ocupante desta em 1925, mas quem foi nomeado foi um professor branco.

Paulo foi boicotado diversas vezes e só teve assento na sua cadeira em 1935. Para afirmar a sua importância, o professor Orlando Frederico rebaixa o maestro Paulo Silva. Ele diz: "nome talvez menos conhecido do público porque seu trabalho tem sido quase exclusivamente o do Mestre formando, ensinando a quase todos os professores, desde José Siqueira até os jovens concorrentes às cátedras." No entanto, Amilcar Araújo Pereira informa o contrário:

> Logo após o concurso, Paulo Silva finalmente foi nomeado professor catedrático de Contraponto e Fuga, cargo que exerceu até se aposentar e se tornar professor

> Emérito da atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sua fama, no entanto, não se restringia ao mundo da música erudita. Sérgio Cabral, o jornalista que escreveu a biografia de Pixinguinha (1897-1973), contou em seu livro que este, considerado por muitos um dos maiores músicos brasileiros de todos os tempos, teria procurado o famoso professor Paulo Silva, "interessado em aprofundar-se mais nos segredos da harmonia musical. (PEREIRA, 2021), p. 39/40)

Ao longo de sua obra, Amilcar narra o quanto o maestro Paulo Silva era respeitado e conhecido dentro do campo musical carioca. Ao mesmo tempo em que o professor Orlando diminui um de seus apoiadores, tenta afetar novamente a diretora Joanídia Sodré, ao citar o nome do maestro José Siqueira, que era amigo de Joanídia e se encontrava em Paris fazendo um curso de aperfeiçoamento. Portanto, ao saber dos acontecimentos, Siqueira enviou uma carta em apoio a Sodré em 1955. A carta é longa, por isso incluo apenas uma parte dela:



Paris, 20 de Abril de 1955

Prezada colega Joanidia

Espero que esta vá encontrá-la mais calma e mais capacitada a aplicar na nossa Escola, tudo de bom que a experiência de seus últimos 3 anos lhe proporcionaram-lhe. Nesse Brasil de agitações políticas os mais desenfreados, onde a inveja e a maldade campeiam livremente, é muito difícil administrar. É isso que poucos sabem, os melhores, sabem e fingem não saber. De toda maneira você está de parabens por ter vencido a maior barreira que até hoje se interpuzera contra a direção da Escola N. de Música. Amigos e meus inimigos vieram à tona e agora a situação parece-me mais clara. A Escola tem que tomar a posição que nunca deveria ter perdido, fato que, lamentavelmente, ocorreu na gestão de Fontainha, agravando-se com a de Sá Pereira. É por isso que nasceu o Conservatório N. de C. Orfeônicos, instituição inútil, donde portentosos malquerências sobre a Escola. Os seus proceres não contentes em terem o controle: 1º) do registro de Diplomas para o exercício do magistério; 2º) do ~~controle~~ ensino de música nos colegios de todo o país; 3º) da Comissão Nacional de livros didáticos; 4º) da indicação de livros para o uso nos colegios e ginásios de todo o país, querem ainda o controle da própria Escola Nacional de Música. Villa-Lobos disse aqui numa roda de amigos que sempre mandou e manda na Escola por detrás da cortina. A experiência prova que você agiu muito bem. Espero que não a perca de vista e que não aprove o caso da reforma da lei que dá direito apenas aos alunos do C. N. de C. Orfeônicos, exercerem o magistério no país. Aproveite a onda e os alunos interessados que trabalharam em seu favor na campanha. O Dr. Virgilio parece-me muito capaz. Não copiei por enquanto o daquilo que virá com a reforma geral; nem tão pouco espero que o Parlamento vá introduzir escolas emendas na reforma proposta pelo Villa-Lobos. O que é mais prático e mais rapido é que o governo, a pedido da Universidade do Brasil, proponha à Camara nova redação no Art. da Lei que dá ao Conservatório aquela prioridade. Nós estamos apoiados na Constituição. Isso é, a meu

Imagem 72: Carta do professor José Siqueira a Joanídia Sodré. Arquivo Pessoal José Siqueira. Biblioteca Alberto Nepomuceno

O professor José Siqueira destaca as agitações e instabilidades e o impacto na gestão da Escola diante das disputas políticas. Percebemos que o professor Orlando estava na disputa de poder dentro da Escola Nacional de Música e não aceitou a derrota do pleito para a professora Joanídia Sodré. Ele usou, de forma estratégica, tanto as pessoas que lhe deram apoio quanto a imprensa. Porém, os argumentos da carta são frágeis. O documento apresenta acusações e ataques, mas não apresenta provas nem consubstancialidade factual.

Após ser notificada do processo, a diretora e a Reitoria tiveram a oportunidade de autodefesa e saíram vitoriosos. O reitor Pedro Calmon fez a defesa de Sodré e entrou com recurso em nome da Universidade do Brasil no Ministério da Educação e Cultura.

UNIVERSIDADE DO BRASIL

C O P I A:

22 Novembro de 1954.

Reitor da Universidade do Brasil

Exm.sr.Ministro da Educação e Cultura

Eleição doDiretor da Escola Nacional de Música

Exmo.sr.Ministro,

Em atenção à carta de V.Ex. de 19 do corrente, a que dou pronta resposta, no que concerne a propaladas irregularidades ocorridas na eleição de Diretor na Escola Nacional de Música desta Universidade (conforme críticas divulgadas em jornais da Capital)-cumpre-me informar:

1) Submetidas as aludidas críticas à apreciação da sra. maestrina Joanídia Sodré, Diretor da Escola, a fim de que as elucidasse, deixou claro que o processo seguido na recente eleição é o que vigora legalmente na Universidade do Brasil.

2) Realmente, rege desde Abril de 1948 as eleições nesta Universidade a Resolução n. 2, do Conselho Universitário, que interpretou a disposição legal, art. 58, a), do decr. 21.321,de 18 de Julho de 1946 (que deu autonomia à Universidade), revogando o Aviso 686, de 18 de Dezembro de 45.

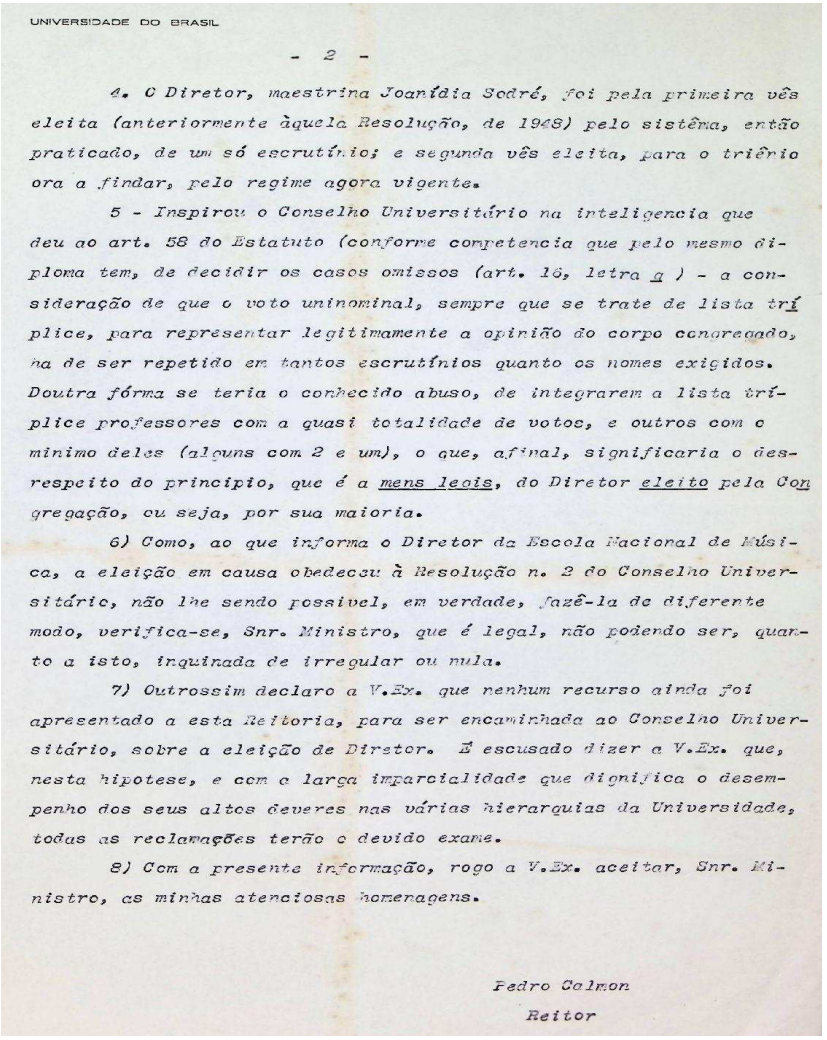
3) O referido art. 58 do decr. 21.321, Estatuto em vigôr da Universidade do Brasil, é explícito, quando reza competir à Congregação

> a)escolher, por votação uninominal, dentre os professores catedráticos efetivos... três nomes para constituição de lista tríplice para o provimento do cargo de Diretor.

Dispôs o Conselho Universitário na citada Resolução n. 2, de 22 de Abril de 1948, art. 5º:

> Nas eleições em que o Estatuto da Universidade ou os Regimentos exigem voto uninominal, para a elaboração de lista tríplice, a votação processar-se-á em três escrutínios sucessivos, considerando-se eleitos os que tiverem alcançado maior número de votos em cada escrutínio.

Imagem 73: Documento do Acervo pessoal de Joanídia Sodré. Biblioteca Alberto Nepomuceno



UNIVERSIDADE DO BRASIL

- 2 -

4. O Diretor, maestrina Joanídia Sodré, foi pela primeira vês eleita (anteriormente àquela Resolução, de 1948) pelo sistêma, então praticado, de um só escrutínio; e segunda vês eleita, para o triênio ora a findar, pelo regime agora vigente.

5 - Inspirou o Conselho Universitário na inteligencia que deu ao art. 58 do Estatuto (conforme competencia que pelo mesmo diploma tem, de decidir os casos omissos (art. 16, letra g) - a consideração de que o voto uninominal, sempre que se trate de lista tríplice, para representar legitimamente a opinião do corpo congregado, ha de ser repetido em tantos escrutínios quanto os nomes exigidos. Doutra fórma se teria o conhecido abuso, de integrarem a lista tríplice professores com a quasi totalidade de votos, e outros com o minimo deles (alguns com 2 e um), o que, afinal, significaria o desrespeito do principio, que é a mens legis, do Diretor eleito pela Congregação, ou seja, por sua maioria.

6) Como, ao que informa o Diretor da Escola Nacional de Música, a eleição em causa obedeceu à Resolução n. 2 do Conselho Universitário, não lhe sendo possivel, em verdade, fazê-la de diferente modo, verifica-se, Snr. Ministro, que é legal, não podendo ser, quanto a isto, inquinada de irregular ou nula.

7) Outrossim declaro a V.Ex. que nenhum recurso ainda foi apresentado a esta Reitoria, para ser encaminhado ao Conselho Universitário, sobre a eleição de Diretor. É escusado dizer a V.Ex. que, nesta hipotese, e com a larga imparcialidade que dignifica o desempenho dos seus altos deveres nas várias hierarquias da Universidade, todas as reclamações terão o devido exame.

8) Com a presente informação, rogo a V.Ex. aceitar, Snr. Ministro, as minhas atenciosas homenagens.

Pedro Calmon
Reitor

Imagem 74: Documento do Acervo pessoal de Joanídia Sodré. Biblioteca Alberto Nepomuceno

O professor Pedro Calmon anexou ao documento o Estatuto da Universidade do Brasil encaminhado ao Ministro. Um abaixo-assinado, que somava a maioria do corpo docente da Escola Nacional de Música, foi enviado ao presidente João Café Filho em defesa de Joanídia Sodré. O documento teve 37 signatários, todos com títulos de professores catedráticos. Enquanto o Reitor apresentava uma defesa na esfera jurídica junto ao Ministério da Educação e Cultura, o grupo de professores catedráticos favoráveis à gestão de Joanídia, ao contrário do professor Orlando Frederico, que buscou a imprensa para promover polêmica e escândalo, fez uma defesa política da Diretora diretamente ao Presidente. O texto do abaixo-assinado diz:

> EXCELENTÍSSIMO SENHOR DR. JOÃO CAFÉ FILHO
> DD. PRESIDENTE DA REPÚBLICA DOS E. U. DO BRASIL
>
> Os professores catedráticos da Escola Nacional de Música aqui se encontram incorporados para prestarem de viva voz contra os conceitos emitidos com referência à pessoa do seu Diretor, em documento, que segundo os jornais, foi entregue a vossa Excelência com data de 8 do corrente. Evitamos o mais possível

perturbar a tranquilidade de Vossa Excelência, tomando o precioso tempo que dedica ao estudo e solução dos graves problemas de nacionalidade.

Não era entretanto possível protelar protelar por mais tempo nossa reação contra tão sórdida campanha que os inimigos de nossa maior instituição musical promovem, **incentivados por jornalistas que, por terem pretensões contrariadas pelo atual Diretor da Escola Nacional de Música a ele dedicam tremendo ódio.**

Não era possível a nossa palavra para outra oportunidade porque o nosso silêncio poderia ser mal interpretado pelas autoridades superiores e pela opinião pública.

Nós aqui estamos, Senhor Presidente, unidos, coesos, para defender os brios da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil ofendidos torpemente por pessoas que se apresentam a Vossa Excelência como salvadores do ensino musical do País, sem contudo sugerirem algum plano ou mesmo solução de fato apreciável naquele sentido. O que contém o manifesto em apreço?

Somente acusações sórdidas e falsas. Que autoridade têm os citados críticos, compositores, etc… para intervirem na vida administrativa e educacional da Universidade do Brasil? A escolha por eleição do Diretor das unidades universitárias não é prerrogativa de seus catedráticos? Como tolerar a intromissão de elementos estranhos à Congregação nesse mister? A atitude ignorante desses senhores só pode receber a nossa mais indignada repulsa. Somente o ódio aliado a interesses escusos poderiam levar aqueles seres humanos a praticar tamanha vilania, pois o que pretendem os signatários do referido documento é a derrocada de uma instituição centenária, pela demolição de sua Congregação e de sua diretoria afetando frontalmente a Universidade do Brasil e suas autoridades.

Enquanto nós, confiantes no espírito público e na probilidade do governo, trabalhamos honesta e dedicadamente pela causa do ensino musical do país os nossos detratores, cheios de ódio e inveja, tramam planos para desmoralizar publicamente quem ousou algum dia contrariá-los em seus desejos para defender o patrimônio moral e artístico da maior escola de música do país.

Solicitamos a atenção de Vossa Excelência para a técnica empregada pelos **pseudo-patriotas**. Desmoralização das instituições para tornarem o campo favorável a suas pretensões inconfessáveis.

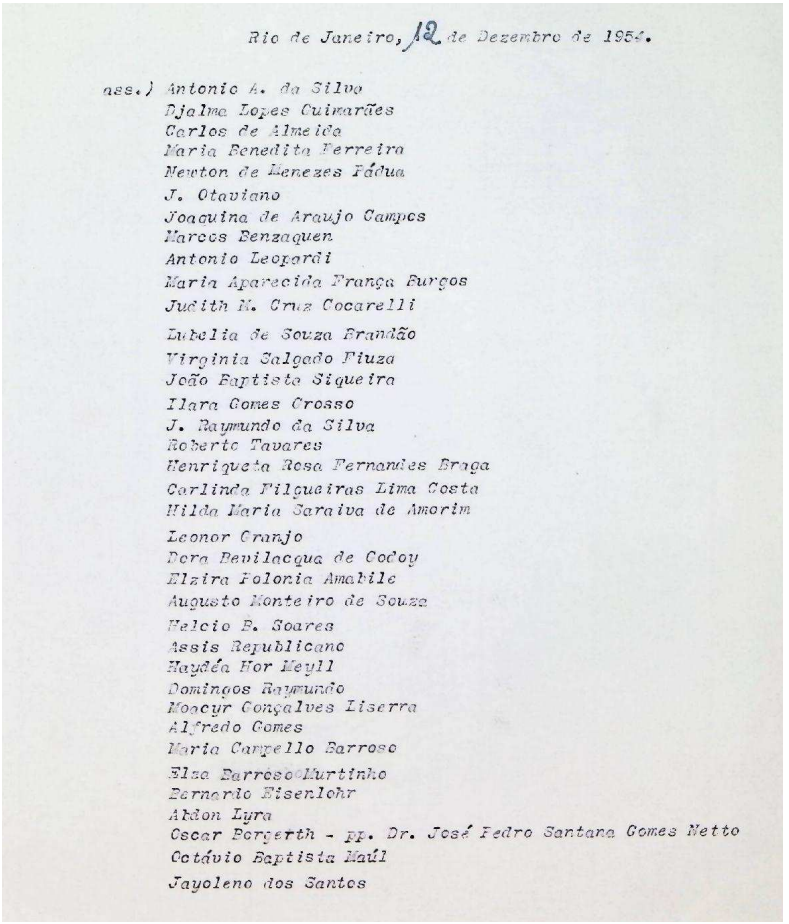
Determine Excelência uma sindicância em torno das atividades políticas de alguns dos signatários desse odioso documento e verifique o que a ordem Política e Social tem a dizer sobre alguns deles. Determine Excelência uma sindicância na Comissão Artística do Teatro Municipal onde alguns signatários militam e então, terá Vossa Excelência uma pálida ideia da qualidades dos pretensos regeneradores de nossos costumes. Há até estrangeiros sem nenhuma credencial artística que pretendem frutos dessa campanha. **É curioso também que pessoas como o seu H. Villa-Lobos encabesse assinatura de protesto contra a continuação da atual direção da Escola Nacional de Música, quando ele próprio é diretor desde a fundação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, cargo que ocupa sem possuir qualquer título oficial de música ou mesmo de humanidades, o que é ilegal.**

Cumpre notar também que a maioria das assinaturas do manifesto em tela pertence a pessoas que ascenderam à Academia Brasileira de Música sem jamais terem dado provas de mérito e apenas porque foram ao lado do Sr. Villa-Lobos, seu idealizador, criador e senhor onipotente que distribuiu as cadeiras da imortalidade a seu "bel prazer", sem nenhum processo que estabelecesse pela seleção o valor dos seus ocupantes - Isto sim é caso para uma sindicância.

Senhor Presidente, a Congregação da Escola Nacional de Música, consciente de seus deveres e de suas prerrogativas, não pode deixar de manifestar sua indignação quando um grupo de estranhos contra ela se dirige, pretendendo negar-lhe aquilo aquilo que a lei lhe assegura quando lhe outorga o direito de eleger o seu Diretor e

ainda mais de orientar o ensino naquela unidade da Universidade. A Congregação da E. N. de Música, assim como as Congregações das demais Escolas da U. B., como Vossa Excelência não desconhece, são assembleias cujos integrantes são catedráticos por concurso de título e provas devem merecer confiança e o respeito de todos **não podendo tolerar que um grupo figuras inidôneas artisticamente venham a público assacar contra ela toda a sorte de insulto somente porque dispõe de colunas de jornais que infelizmente se prestam a semelhante campanha.** Que direito têm esses estranhos a se envolverem na escolha da administração de uma Escola Universitária? Será que desconhecem a autonomia da Universidade? Será que desconhecem a autoridade do Reitor? Do Conselho Universitário? Do senhor Ministro da Educação e da Cultura? E finalmente, do Senhor Presidente da República? Será que não confiam na probidade dessas autoridades? Senhor presidente, os professores catedráticos da Escola Nacional de Música foram ao lado dos que defendem, a qualquer preço, as instituições e os poderes constituídos, agindo sempre dentro dos preceitos legais e dos princípios da boa moral, esperam que Vossa Excelência, conhecedor da vida com descortínio de um magistrado dê aos caluniadores o tratamento que eles merecem. Quanto à nós, continuaremos a trabalhar pelo aprimoramento da cultura artística do Brasil, com a satisfação de dever cumprido, confiantes na ação patriótica do governo que Vossa Excelência com tanta probidade vem presidindo.

Assinaram o documento os professores catedráticos:



Rio de Janeiro, 12 de Dezembro de 1954.

ass.) Antonio A. da Silva
Djalma Lopes Guimarães
Carlos de Almeida
Maria Benedita Ferreira
Newton de Menezes Pádua
J. Otaviano
Joaquina de Araujo Campos
Marcos Benzaquen
Antonio Leopardi
Maria Aparecida França Burgos
Judith M. Cruz Cocarelli
Lubelia de Souza Prandão
Virginia Salgado Fiuza
João Baptista Siqueira
Ilara Gomes Crosso
J. Raymundo da Silva
Roberto Tavares
Henriqueta Rosa Fernandes Braga
Carlinda Filgueiras Lima Costa
Wilda Maria Saraiva de Amorim
Leonor Granjo
Dora Devilacqua de Codoy
Elzira Polonia Amabile
Augusto Monteiro de Souza
Helcio B. Soares
Assis Republicano
Haydéa Hor Meyll
Domingos Raymundo
Moacyr Gonçalves Liserra
Alfredo Gomes
Maria Carpello Barroso
Elsa Barroso Martinho
Bernardo Eisenlohr
Aldon Lyra
Oscar Borgerth - pp. Dr. José Pedro Santana Gomes Netto
Octávio Baptista Maúl
Jayoleno dos Santos

Imagem 75: Documento do Acervo pessoal de Joanídia Sodré. Biblioteca Alberto Nepomuceno

Villa-Lobos e a Academia Brasileira de Música perderam mais uma vez. O parecer do

processo foi pela reintegração de posse da diretoria para Joanídia Sodré, bem como pela legitimidade e autonomia da Congregação da Escola Nacional de Música e da autonomia universitária. No dia 28 de dezembro de 1954, Sodré foi empossada com a confirmação da Portaria nº 1114, assinada pelo Reitor Pedro Calmon. "Portaria nº 1114, de 28 de dezembro de 1954" (UNIVERSIDADE DO BRASIL, 1954).



Universidade do Brasil

RIO DE JANEIRO, D. F.

Portaria n.º 1114 de 28 de dezembro de 1954

O Reitor da Universidade do Brasil, usando de atribuição que lhe confere o art.º 22, alínea h, do Estatuto da Universidade, aprovado pelo Decreto nº 21 321, de 18 de junho de 1 946, e tendo em vista a aprovação do Senhor Presidente da República,

R E S O L V E designar o Professor Catedrático JOANIDIA SODRÉ para exercer a função de Diretor da Escola Nacional de Música.

Pedro Calmon

Reitor

Imagem 76: Documento do Acervo pessoal de Joanídia Sodré. Biblioteca Alberto Nepomuceno

No que tange ao manifesto dos professores em defesa da Diretora, destaco três assuntos: primeiro, a imprensa figurada na pessoa da jornalista Ondina Dantas (D´OR); segundo, os pseudo-patriotas; e terceiro, Villa-Lobos e membros da sua Academia Brasileira de Música. A escolha em enviar a carta à jornalista Ondina Dantas (D´OR), do professor Orlando Frederico, adversário da Diretora Joanídia Sodré no pleito de 1954, não foi despretensiosa. Era de conhecimento de parcela da sociedade carioca que a senhora Ondina Portela Ribeiro Dantas era esposa do senhor Orlando Dantas, fundador do jornal *Diário de Notícias*.

Segundo Marieta de Morais Ferreira, o noticiário foi fundado em 1930 e já traz no seu plano fundacional o paradoxo, pois, ao mesmo tempo que se afirmava como "o jornal da revolução", defendia as políticas econômicas liberais e sua perspectiva de revolução era militarista. No artigo *"Diário de Notícias (Rio de Janeiro)"* (s/d), Marieta de Morais Ferreira destaca a percepção do editor do jornal sobre os revolucionários da Revolução de 1930,

afirmando: “os verdadeiros arquitetos da revolução foram aqueles que tingiram de rubro com seu sangue generoso a areia de Copacabana” (FERREIRA, s/d, p. 2). Ficava, assim, manifesta a simpatia do jornal pelos “tenentes”, principalmente Juarez Távora, a quem o *Diário de Notícias* sugeria que fosse entregue a chefia do novo governo.

O jornal atuava na interferência da gestão pública pela eleição de presidentes e demais cargos públicos de seu interesse. Aos que estavam alinhados, dedicava apoio; àqueles que se colocavam como oposição, atacava, desmoralizava publicamente e perseguia sistematicamente. Essa era a linha editorial do *Diário de Notícias*.

A partir daí, podemos começar a entender a forma como a jornalista e o proprietário do jornal atuavam. Embora sua coluna fosse dedicada à suposta “crítica musical”, ao analisarmos, parece que ela funcionava exclusivamente para atacar a Escola Nacional de Música durante a gestão de Joanídia Sodré. Marieta Ferreira enfatiza que o jornal chegou a fazer campanha para impedir a posse do presidente Juscelino Kubitschek, alegando fraude nas apurações dos votos. Ela destaca:

> “O jornal encampou assim as declarações políticas do coronel Jurandir Bizarria Mamede advogando a anulação das eleições presidenciais, declarações essas que constituiriam o estopim para a intervenção militar do general Henrique Teixeira Lott visando garantir a posse dos candidatos eleitos. Nessa ocasião o Diário de Notícias ficou muito entrosado com os militares e passou a dar grande cobertura a todos os eventos ligados às forças armadas, chegando a criar uma coluna especializada, um noticiário de interesse dessa categoria. Diante da deposição em 11 de novembro de 1955, de Carlos Luz, que ocupava interinamente a presidência, pelas tropas do Exército, o Diário de Notícias declarou que fora “implantada no país uma situação legal. Revelavam-se golpistas efetivos os que nos acusavam de golpistas potenciais”. (FERREIRA, s/d, p. 8)

A autora sublinha ainda que, a partir de 1953, com a morte do proprietário Orlando Dantas, assumiram a direção do jornal sua mulher, Ondina Portela Ribeiro Dantas (D´OR), e seu filho, João Ribeiro Dantas, período em que se iniciou a falência do *Diário de Notícias*. Os novos proprietários se alinharam com as políticas militaristas e fascistas. O jornal apoiou o governo do presidente Jânio Quadros e, posteriormente, o golpe da ditadura militar que depôs o presidente João Goulart. Marieta Ferreira sublinha:

> Porém, quando eclodiu o movimento político-militar de março de 1964, o jornal se afastou das forças janguistas para apoiar os militares. “Podemos ter agora o que perdemos há três anos, um governo. Governo para cumprir e fazer cumprir a Constituição e não para rasgá-la em praça pública a pretexto de reclamar reformas de base.” Quanto à luta pelas reformas de base, esclarecia porém o jornal, “não há porque temer o seu destino. A

> necessidade dessas reformas não foi deposta com o sr. João Goulart". (FERREIRA, s/d, p. 8)

O jornal apostou muito alto ao acreditar que faria parte do banquete dos ditadores. Porém, a radicalização do regime, que resultou no fechamento de vários jornais, rádios e emissoras de televisão, também atingiu a ilusão de Dona Ondina Portela Ribeiro Dantas (D´OR) e de seu filho, João Ribeiro Dantas. Em julho de 1974, o jornal encerrou suas atividades.

Essa breve explanação histórica do *Diário de Notícias* ilustra também as intenções dos ataques da colunista D´OR a Joanídia Sodré, uma vez que a Maestra, diante de seu ativismo pela Federação Brasileira pelo Progresso Feminino e junto à sua amiga Bertha Lutz, defendia interesses políticos que se refletiam também em sua gestão como Diretora da Escola Nacional de Música.

A jornalista D´OR se colocava como uma interventora, atribuindo a si o poder de decidir problemas sobre os quais não tinha nenhuma autoridade. A perseguição a Joanídia ocorria também porque a elite carioca tinha interesse em colocar na direção da Escola professores que representassem e defendessem seus ideais políticos. Após o julgamento do processo e o presidente Café Filho reempossar Joanídia na Direção, Dona Ondina Dantas, por meio de um editorial do *Diário de Notícias*, resolveu atacar o Presidente.



LISTA TRÍPLICE

R. Magalhães Júnior

O presidente da República, sr. Café Filho, acidentalmente guindado a tal responsabilidade, tem sido infeliz em muitas de suas decisões. Uma delas a que diz respeito à direção da Escola Nacional de Música, mediocremente dirigida pela professôra Joanidia Sodré: Contra a administração dessa senhora, levantou-se um côro impressionante de protestos. E êsses protestos partiam das figuras mais idôneas do nosso meio artístico, das expressões mais altas do mundo musical e intelectual. Não eram rumores vagos, acusações infundadas, simples ondas nascidas do despeito de alguns. Eram demonstrações positivas sôbre abusos que desqualificavam a professôra para continuar na direção daquela escola. Havia uma oportunidade para o exame de tal situação e para o afastamento da diretora, pois que esta terminara o período de exercício do cargo e nova lista tríplice teria de ser organizada pela congregação. Dominada, esta, em sua maioria, pela referida diretora, era fatal a inclusão de seu nome na lista, como foi, em primeiro lugar. Mas haveria outros dois nomes, podendo sôbre um dêles recair a preferência do presidente da República, que tem a prerrogativa de «escolher» entre os três o que fôr de seu agrado. Mas a quem escolheu o sr. Café Filho? Escolheu precisamente a diretora alvejada por tantas e tão sérias acusações, o que é lamentável, mostrando, como mostra, o seu desprêzo pelo ensino superior e a indiferença que o torna surdo aos mais legítimos protestos. Por que assim procedeu? Porque, é a explicação, é tradição nomear quem está em primeiro lugar na lista tríplice... Isso mostra, apenas, que o sr. Café Filho não sabe o que é uma lista tríplice, nem para que o legislador as inventou... Se a tradição fôsse aquela, se o presidente devesse nomear sempre o primeiro, não haveria listas tríplices. Haveria uma indicação única, que o presidente teria de engulir. Nesse caso, estaria cassada a prerrogativa presidencial, pois a indicação singular da congregação valeria como uma nomeação. O presidente não passaria de um dois de paus, referendando a nomeação da congregação, vestindo-a de forma legal para simples efeito de publicação na gazeta do govêrno. Lista tríplice existe, precisamente, para evitar o pronunciamento singular das congregações, que poderia se tornar viciado, com a preponderância de um grupo organizado, à base de trocas de vantagens, ou por questões outras, não de interêsse material, mas afetivo, ou político, em detrimento do ensino. Um ministro da Educação tem o dever de estar bem informado e de ajudar o presidente em tais assuntos, evitando que pratique um ato errado, como, mais uma vez, praticou o sr. Café Filho. Se êste soubesse um pouco de história política, faria outro juízo sôbre as listas tríplices e veria que elas nasceram, no Império, com a escolha dos senadores, que eram, então, vitalícios. O corpo eleitoral não votava em apenas um, mas em três candidatos, e dêstes o imperador escolhia, não necessàriamente o mais votado, mas «o melhor» dos indicados. Com isto, evitava abusos das oligarquias e escolhas abaixo de medíocres. Evidentemente, é preciso ter certa coragem, decisão, espírito cívico, interêsse pela coisa pública, para investigar o mérito e o demérito dos candidatos, fazer-lhes a crítica e escolher, com justiça, entre êles. Nunca o fará, no entanto, um homem aferrado à rotina, indolente ou comodista, com o horror à responsabilidade que caracteriza os medíocres e os tímidos. Os que supõem que governar é assinar o expediente, é firmar papéis, é deixar o barco correr, é não mexer em casas de maribondo, é não ferir interêsses criados, é ser bom moço a qualquer custo, é deferir a terceiros responsabilidades que deviam ser suas nunca compreenderão o sentido moral das listas tríplices. Pouco adianta, «post factum», demonstrar ao sr. Café Filho o que isso é. Entretanto, como se trata de um rapaz, que depois desta inesperada aventura pode voltar um dia à tona, como senador da República ou como deputado, vale a pena ilustrá-lo a tal respeito...

Imagem 77: Matéria do Jornal Diário de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

No que tange aos **pseudo-patriotas**, trata-se de ativistas do movimento integralista. O movimento surgiu no Brasil em 7 de outubro de 1932, com a publicação do *Manifesto da Ação Integralista Brasileira*. No prefácio da obra *Enciclopédia do Integralismo: o dogma do sigma* (2021), o professor Leandro Pereira Gonçalves enfatiza:

> Com o lema "Deus, Pátria e Família" e com o grito Anauê! em defesa do nacionalismo, o integralismo brasileiro pode ser considerado o movimento fascista com maior sucesso fora da Europa. Criada oficialmente em 1932, a Ação Integralista Brasileira (AIB) foi um grupo político que tinha como propósito a formação de um grande movimento nacional. Plínio Salgado era o chefe supremo e buscava orientar com uma base cristã a sociedade brasileira em torno de um forte e sólido projeto político. A extinção da AIB, após o decreto do Estado Novo em 1937, não representou o fim do integralismo. Atuando na ilegalidade e seguindo os direcionamentos do chefe nacional, que se encontrava exilado em Portugal, o integralismo foi rearticulado.1 A partir de 1945, um partido fascista foi criado em um momento nada propício para movimentos autoritários. O Partido de Representação Popular (PRP) passou a ser o espaço de atuação daqueles que no passado vestiram camisas verdes e prestavam obediência a Plínio Salgado. O PRP foi um tímido partido com uma trajetória de 20 anos e que atuou no cenário político até 1965, momento que culminou com a extinção de todos os partidos políticos como consequência do Ato Institucional n. 2 (AI-2). Os integralistas participaram do golpe civil-militar de 1964 e migraram para a Aliança Renovadora Nacional (ARENA). Após 1975, **o integralismo se fragilizou com a morte do chefe nacional Plínio Salgado**. Não havia mais unidade entre os integralistas. Os militantes perderam sua referência. O integralismo foi recriado. Com a morte do líder, o vazio da liderança passou a ser disputado por gerações futuras, causando impacto na sociedade contemporânea, principalmente com neointegralistas, que buscam manter o movimento vivo e ativo. (GONÇALVES, 2021, p 08)

O campo da música de concerto no Brasil, no passado e no presente, foi e é incorporado por uma quantidade esmagadora de musicistas fascistas. A Academia Brasileira de Música, fundada por Villa-Lobos, tinha como patronos ativistas dessa nova proposta de projeto nacional. Um deles era Rodolfo Josetti, cuja nota biográfica, nos dados referentes à autoria do artigo *Integralismo e Cultura Artística*, publicado no site da Frente Integralista Brasileira, sublinha o seguinte: "Rodolfo Josetti, **Fundador n° 39 da Academia Brasileira de Música** e fundador da Sociedade de Cultura Artística do Rio de Janeiro, serviu como Secretário Nacional de Cultura Artística da Ação Integralista Brasileira, sendo membro do seu Supremo Conselho". Os dados do site é verídico, segundo o quadro de fundadores do site da própria Academia Brasileira de Música de Villa-Lobos[38].

O grupo de signatários do abaixo-assinado que exigia do presidente Café Filho a exoneração de Joanídia Sodré, em especial parte dos integrantes da Academia Brasileira de Música de Villa-Lobos, já estava distanciado da proposta nacionalista e modernista que teve

[38] Academia Brasileira de Música. Fundadores. Disponível em: https://abmusica.org.br/academicos/#fundadores. Acesso em: 29/11/2024

como voz principal o pensador Mário de Andrade. No artigo *Modernismo e Integralismo: o integralismo, como diz Miguel Reale, é o reflexo do modernismo no plano político*, publicado no site da Frente Integralista Brasileira[39], os ativistas destacam:

> "O Integralismo deriva desse grande movimento renovador e sintetiza admiravelmente tudo o que de melhor produziu a sua face construtiva, representada, antes de tudo, pelas chamadas vertentes nacionalista e espiritualista da nossa vanguarda literária e artística das décadas de 1920 e 1930, a primeira encabeçada pelo grupo **Verde-Amarelo** e a segunda, pelo chamado grupo de **Festa**. Em outras palavras, o Integralismo deriva daquilo que Antonio Arnoni Prado julgava ser uma "falsa vanguarda" dentro do nosso Modernismo e que, na realidade, era e é a única vanguarda verdadeiramente autêntica de tal movimento, e, em particular, daquilo a que Tasso da Silveira denominou "a face profunda do modernismo brasileiro". E se afirmamos que o Modernismo edificador de que nasceu o Integralismo era e é a única vanguarda realmente autêntica do Movimento Modernista Brasileiro, nós o fazemos por saber que tal Modernismo jamais rompeu com a tradição, podendo seus adeptos dizer, como António Sardinha, que, "como homens de tradição, somos assim *renovadores* e, como tal, *revolucionários*", uma vez que fora da tradição não há autêntica renovação e tampouco legítima revolução.

O nacionalismo e o modernismo brasileiro não foram movimentos homogêneos e tampouco democráticos. Tratou-se de movimentos encabeçados pela classe dominante, que arregimentava personalidades oriundas de classes populares aspirantes a cargos e à entrada no seio das elites às quais almejavam pertencer, como o caso de Villa-Lobos, que era de uma família pobre.

Nos anos 1950, esses movimentos já estavam alinhados com o nazi-fascismo, que, no Brasil, desde 1930, se transformara no maior movimento fora da Alemanha. Isso também se instaurou nas instituições e academias musicais que, até hoje, são avassaladoramente dominadas pelo conservadorismo e pelo fascismo.

Destarte, no terceiro assunto, abordo as aspirações políticas de Villa-Lobos e de membros da sua Academia Brasileira de Música pela ocupação da Escola Nacional de Música. Desde 1932, quando o compositor assumiu o cargo comissionado de Superintendente de Educação Musical e Artística (SEMA) do Governo Provisório de Getúlio Vargas, que durou de 1930 a 1934, sua aspiração era implementar um ensino musical nacionalista.

Villa-Lobos nunca conseguiu ingressar no quadro docente da academia musical porque não possuía formação de nível superior. Porém, em aliança com parte da elite carioca, alinhada a membros dos diversos movimentos nacionalistas e fascistas, o maestro atuava nas articulações de interferência nas gestões e no cotidiano da Escola Nacional de Música.

---

[39] Modernismo e Integralismo: O Integralismo, como diz Miguel Reale, é o reflexo do Modernismo no plano político . Disponível em: https://integralismo.org.br/historia/modernismo-e-integralismo/ Acesso em: 21/10/2024

A derrota dos **pseudo-patriotas** rendeu ao maestro e compositor uma matéria no jornal *O Mundo*, no dia 29 de dezembro de 1945, com a manchete: *"Villa-Lobos derrotado por uma mulher"* (*O MUNDO*, 1945).



O Mundo
RIO DE JANEIRO

29 DEZ 1945

O CASO DO CONSERVATÓRIO NACIONAL DE MÚSICA

Villa-Lobos Derrotado Por Uma Mulher

Porta-voz do presidente Café Filho explica por que o Chefe do Govêrno aprovou a indicação da professôra Joanídia Sodré para diretora

O sr. Villa-Lobos e seus companheiros estão no momento final, com derrota, de sua campanha contra a professôra Joanídia Sodré, a cuja recondução ao cargo de diretora da Escola Nacional de Música se opuseram tenazmente, sob o comando de guerra do dito maestro transformado em general da desarmonia no mundo da harmonia.

Está-se vencendo o período regulamentar de gestão da atual diretora da Escola Nacional de Música e cumpria nomear-lhe diretor para o novo período ou reconduzir a diretora em exercício.

O maestro Villa-Lobos desfechou a campanha contra a professôra Joanídia Sodré para que a Congregação da Escola não a indicasse. Perdeu seu tempo porque dos 63 elementos da Congregação, 43 (mais de dois tercos) indicaram aquela professôra.

Desesperado, o maestro redigiu um memorial que foi assinado por êle mesmo e por Andrade Muricí, Eurico Nogueira França, Radamés Gnatalli, Camargo Guarnieri, Manuel Bandeira e outros — memorial êsse contra a nomeação da professôra Joanídia Sodré e enviado ao presidente da República.

Ontem, um porta-voz do presidente Café Filho estêve na sala de imprensa do Catete e comunicou aos jornalistas alí presentes que o chefe do Govêrno resolvera aprovar a indicação feita pela Congregação da Escola Nacional de Música e enviar o processo ao Reitor da Universidade, a quem cabe o ato, para a nomeação da professôra Joanídia Sodré. Acrescentou o porta-voz que o presidente assim procedeu, em que pese o conceito que lhe merecem os signatários do memorial contra aquela nomeação e as restrições que fazem Mes a atual diretora da Escola Nacional de Música — porque ela reuniu mais de dois tercos da Congregação e é a primeira da lista tríplice apresentada. E' critério do presidente da República — adiantou ainda o porta-voz — prestigiar as Congregações das escolas e nomear sempre os primeiros indicados nas listas tríplices por elas aprovadas.

Com êsse mesmo critério — que não pretende quebrar — resolveu ontem a nomeação do diretor de uma Faculdade de Odontologia do norte.

Assim, "em que pese o conceito" etc., mestre Villas perdeu a batalha contra uma mulher.

Ainda a propósito do caso da professôra Joanídia Sodré disse o porta-voz do presidente Café Filho que estão chegando ao Catete telegramas de protesto contra sua nomeação, mas que não alterarão o resolvido.

Maestro Villa-Lobos, que teve o destino do seu uirapuru, flechado pela professôra Joanídia Sodré

Imagem 78: Matéria do O Mundo. Arquivo pessoal de Joanídia Sodré. Biblioteca Alberto Nepomuceno

Ao contrário do *Diário de Notícias*, o jornal *O Mundo* se posicionou com certa ironia e sarcasmo, mas apresentou um texto jornalístico com foco nas informações dos fatos. A nota embaixo da foto do compositor dizia o seguinte: "Maestro Villa-Lobos, que teve o destino do seu uirapuru, flechado pela professora Joanídia Sodré" (*O MUNDO*, 1945). O texto da matéria destacava que Villa-Lobos desfechou a campanha contra a professora Joanídia Sodré para que a Congregação da Escola não a indicasse. Perdeu tempo porque dos 63 elementos da Congregação, 43 (mais de dois terços) indicaram aquela professora.

Isso nos leva a pensar que a carta do professor Orlando Frederico, enviada à jornalista Ondina Dantas (D´OR), proprietária do jornal *Diário de Notícias*, não se tratava de um evento isolado e pontual, mas de um movimento amplo, no qual várias cabeças atuavam em várias frentes para desmoralizar publicamente Joanídia Sodré. A autoria da matéria afirmou ainda que Villa perdeu a batalha contra uma mulher. Ainda a propósito do caso da professora Joanídia Sodré, disse o porta-voz do presidente Café Filho, que estão chegando ao Catete telegramas de protesto contra sua nomeação, mas que não alterarão o resolvido.

A oposição não deu trégua a Joanídia e continuou tensionando o cotidiano da Escola. Porém, essa revolta e os ataques direcionados a Joanídia não se davam apenas pelos conflitos decorrentes de suas estratégias e gestão, mas também por ideologia política de seus opositores. Na coluna, há várias cartas publicadas do professor Orlando Frederico, o que demonstra uma ação coordenada.

No pleito de 1957, Sodré foi eleita novamente, e o advogado Nilo Sandes Moral impetrou um Mandado de Segurança para anular a eleição. Mais uma vez, Joanídia obteve vitória sobre seus opositores. A Diretora eleita enviou uma carta ao *Diário de Notícias* na qual destacava trechos do Decreto e do Regimento da Universidade do Brasil que legitimavam sua posse.



Mandado de Segurança Contra Eleição na Escola N. de Música

Esclarecimentos da Diretora da E. N. M.

A PROPÓSITO do mandado de segurança impetrado pelo advogado Nilo Sandes Moral para anular eleição na Escola Nacional de Música, recebemos da sra. Joanidia Sodré, diretora daquela instituição, a seguinte carta: — «A última eleição para diretor da Escola Nacional de Música foi realizada em 9/11/1.954, de acôrdo com a Resolução n. 2, de 22 de abril de 1948, do Conselho Universitário, que «Estabelece Normas para as Eleições para Cargos e Funções Verificadas em Órgãos Coletivos da Universidade», sistema usado em tôdas as Escolas e Faculdades, inclusive na eleição recentemente realizada para reitor da Universidade do Brasil. Estabelece o decreto n. 21.321, de 18-6-1946 (Estatuto da U. B., em vigor), no art. 57, que as Congregações das Unidades Universitárias serão constituídas: a) pelos professôres catedráticos efetivos, em exercício de suas funções; b) pelos professôres interinos, nomeados na forma das disposições vigentes; c) por um representante dos docentes-livres do estabelecimento, por êles eleito, por três anos, em reunião presidida pelo diretor; d) pelos professôres catedráticos em disponibilidade; e e) pelos professôres eméritos».

Assim sendo, não foram excluídos daquela eleição os professôres eméritos e interinos que, de conformidade com os itens b e e do artigo citado, integram a Congregação das Escolas e Faculdades. Antecipadamente grata, **Joanidia Sodré**, diretora da E. N. M.

Imagem 79: Matéria do Jornal Diário de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

Durante todo o seu mandato, Sodré enfrentou ataques, desqualificações, difamações e injúrias. Porém, enfrentou os adversários ocupando cargos relevantes na Universidade. Ela sempre teve ao seu lado o amigo e Reitor, Pedro Calmon. Por isso, quando as animosidades se acirravam, ele intervinha e afirmava, do lugar de poder que ocupava, o apoio a Joanídia. Há diversas portarias e outros documentos enviados à Escola pelo Reitor. Em 1966, houve nova eleição e, novamente, tensões. Diante disso, o professor Calmon enviou o expediente abaixo:

Portaria nº 495 de 6 de outubro de 1966

O Reitor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, usando de atribuição de sua competência, "Ex-vi" do art. 22, alínea r, do Estatuto da Universidade, aprovado pelo Decreto nº 21321, de 18 de junho de 1946.
Resolve, atendendo ao que consta do processo nº 21 229/66-UFRJ, elogiar a Professora Joanídia Sodré, Diretora da Escola de Música desta Universidade, pelos serviços prestados à sua Escola e a Universidade, durante a minha administração.

Proce. nº 21 229/66 - UFRJ

Pedro Calmon

publ. nº B da U. B
nº 2, 1 de 14/10/1966

E assim foram as condições nas quais Joanídia Sodré atuou como Diretora da Escola Nacional de Música. Joanídia Sodré só deixou o cargo quando teve sua aposentadoria decretada pelo Reitor Raymundo Moniz de Aragão.

Portaria nº 696 de 8 de julho de 1968

Reitor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, usando de atribuições de sua competência e tendo em vista o que consta das atribuições de sua competência e tendo em vista o que consta do processo nº 27. 248/67. UFRJ.

Resolve conceder aposentadoria, no cargo de Diretor, de acordo com o art. 53, item 11, combinado com art. 184, Item III da Lei nº 1. 711, de 28 de outubro de 1952 e o § 1º do art. 177 da Constituição, promulgada em 24 de janeiro de 1967, a Joanídia Sodré, matrícula nº 1. 223.300, agregada ao Quadro Único de pessoal desta Universidade, aprovado pelo decreto nº 60, 455/ de 13 de março de 1967 no Símbolo 5-C.

Raymundo Augusto de Castro Moniz de Aragão

Proc. nº 27. 248/67 - UFRJ.

- **Villa - Lobos e Amarylio de Albuquerque: sob testemunho de Wanda de Albuquerque**

Durante a conversa, Dona Wanda disse que sabia mais da vida de Villa-Lobos do que de Joanídia Sodré, pois seu pai era muito amigo do compositor e ambos frequentavam o cotidiano de seus lares. Sendo assim, ela começou a expressar suas memórias sobre a relação de seu Amarylio com o compositor. Ela disse:

> Eu sei mais do Villa-Lobos do que qualquer outro. Villa-Lobos eu conheci de perto. Ele vivia na casa do meu pai. Papai e ele eram muito amigos.
> Ele não era casado com a Mindinha. Nunca foi! A mulher dele se chamava Lucília. Ela era pianista.

> Ele, Villa-Lobos, não conhecia uma nota de música e ele acordava de noite a Lucília e dizia: "Lucília, Lucília, eu estou com uma música na cabeça e ela levantava, ia para o piano, ele ia cantarolando e ela ia batendo no piano e escrevia a música".
>
> Depois de se separar da Lucília, Villa-Lobos foi morar com Arminda que depois pediu para adotar o sobrenome de Villa-Lobos. Ele aprendeu música fora do casamento dele porque ele não tinha mais quem cutucar: levanta, vai fazer… Isso de madrugada! Ele fazia isso com a mulher dele.
>
> **A professor Andréa Adour perguntou:** *Você sabe de alguma coisa que tinha de tretas? Porque eu lembro que o Villa-Lobos tinha treta com a Joanídia porque, parece que ele quis montar o Conservatório de Canto Orfeônico. Você sabe de alguma história dessa?*
>
> **Wanda respondeu:** Não sei de nada. Sei que papai era assim [muito íntimo] de Villa-Lobos. Papai era assim [*muito íntimo*] com Villa-Lobos. Inclusive, papai teve um caso com a irmã da Mindinha e foi a primeira vez que ele brigou dentro e saiu de casa.
>
> **Eu pontuei:** *Villa-Lobos perdeu um processo para Joanídia. Eles pediram para Café Filho exonerar Joanídia da direção da Escola Nacional de Música. Villa-Lobos entregou presencialmente o documento para Café Filho, mas eles perderam esse processo.*
>
> **Wanda respondeu:** Papai se dava assim [*tinha relações sociais cotidianas*] com Café Filho. Papai era funcionário da Câmara dos Deputados. Ele se aposentou como diretor de segurança da Câmara dos Deputados. Papai trabalhou lá por trinta anos. Ele pegou a ditadura do tempo de Getúlio, tudo isso ele pegou.
>
> Getúlio entrou como ditador, ele fechou o Congresso. Papai tinha ódio do Getúlio! Ele ficou na rua da amargura, a sorte é que papai era advogado e foi trabalhar num escritório de advocacia. [...]
>
> Villa-Lobos vivia na casa do papai e quando ele adoeceu e ficou muito tempo internado num hospital que tinha aqui no Leme, antes de morrer, papai ia todos os dias visitá-los. Foi o papai que fez o inventário de Villa-Lobos. Ele vivia na casa do papai mas eu odiava o Villa-Lobos. Ele era grosso e mal educado.
>
> Ele fazia ensaio de música com crianças das escolas públicas [*canto orfeônico*] e eu estudei em escola pública. Eu ia para o ensaio de Villa-Lobos e ele gritava com as crianças dizendo que estava errado, mas ele não sabia dizer o que estava errado.
>
> Eu não gosto das músicas dele. A mamãe também não gostava das músicas de Villa-Lobos, ela cantava só porque tinha que cantar música brasileira e das músicas dele, ela cantava só aquela da roda.
>
> Eu odiava o Villa-Lobos! Não gosto das músicas dele.

Vale destacar que o meu interesse aqui não é Villa-Lobos e, por isso, não farei considerações sobre as questões que Dona Wanda traz sobre o compositor. O que busco é compreender as relações e os bastidores das elaborações das narrativas políticas e midiáticas, sem, portanto, deixar de considerar os interesses políticos de Joanídia Sodré.

No entanto, como vimos nas falas de Wanda, seu Amarylio e Villa-Lobos eram parceiros, ao ponto de ambos terem como amantes mulheres de uma mesma família. Além disso, o crítico Amarylio também entrou na campanha pela exoneração da Diretora da Escola Nacional de Música e, além das críticas em sua coluna da *Gazeta de Notícias*, ele era chefe de segurança da Câmara dos Deputados, o que facilitava os processos de protocolo, a mediação e o acesso ao presidente Café Filho.



A Direção da Escola Nacional de Música

AMARYLIO DE ALBUQUERQUE

Estão surgindo protestos le todos os cantos contra o continuismo da atual direção da Escla Nacional de Música, entregue há nove anos à professora Joanidia Sodré.

E o que nos parece mais grave é que estes protestos partem, juntamente, do nomes mais representativos da música nacional, emprestando aos mesmo um aspecto de suma gravidade que já não se pode disfarçar. Assim, figuras como Vila Lobos, Camargo Guarniere, Ondina Ribeiro Danta, Brasilio Itibere, Tomas Tiran e Frutuoso Viana, subscrevem queixas amargas e desapontamento profundos nos rumos que estão tendo a educação e a a música na primeira e mais afamada escola no genero do país, protestos que denunciam até escandalos sentimentais, acobertando mesquinhos interesses à sombra amiga de certas preferencias...

Dizem eles que uma das ditadurazinha manhosa, sem lastro artistico que a ampare, apoiada em favores de toda a esperie, que o ambiente propicia, indo até ao ponto de se inxertar os programas da escola com composições de autoria duvidosa e mediocre, e ao amparo escandaloso de candidatas aos concursos de livre docencia, protegidas pelos laços sentimentais de certos professores; está contribuindo para o descredito do ensino na casa que o idealismo de Francisco Manoel da Silva fundou e as credenciais de mestres como Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno e outros contribuiram para torna-la o centro do movimento artistico-musical em nossa terra.

Será isso um sinal dos tempos? Mas os tempos têm mudado ultimamente muito entre nós, não se admitindo mais o passado vergonhoso que se foi, como uma nodoa que ficou em toda a civilisaçã brasileira.

E' preciso, pois, apurar a veracidade dessas queixas e a extensão desses protestos, que trazem, com a autoridade dos nomes que os formularem, um cunho marcante de veracidade.

Aliás, a propria diretora da escola, professora Joanidia Sodré, poderia, nesta altura, dar uma prova solene de desambição e lealdade de propositos, si renunciasse, "aponte sua" ao cargo para o qual foi e seu nome indicado e que é no momento, objeto de toda esta celeuma levantada contra os seus atos na direção da Escola Nacional de Música.

Imagem 80: Matéria do Jornal. Gazeta de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

Em 15 de dezembro (quarta-feira) de 1954, Amarylio publicou em sua coluna do Jornal *Gazeta de Notícias* esse artigo ampliando o coro que ecoava a exoneração da diretora da Escola Nacional de Música, e, embora o texto esteja um pouco ilegível, podemos ver que o crítico destaca: "[...] Assim, figuras como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Ondina Ribeiro Dantas...". Ou seja, o texto nos aponta que esse texto não é imparcial e nenhuma narrativa é neutra e que toda história tem dois lados e toda história é política. Os ataques a Joanídia Sodré foram movimentos coordenados cuja finalidade não era, de fato, sobre a defesa do patrimônio musical e, sim, política. Ambos os lados estavam disputando espaços e afirmação de poder.

Cada um luta com a arma que tem. Joanídia lutou com todos os aparatos institucionais da Universidade do Brasil, da Escola Nacional de Música, da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino e da União Universitária Feminina, que somadas figuraram uma base política sólida e poderosa para Joanídia. Por outro lado, aqueles que não tinham o mesmo maquinário apelaram para o sensacionalismo midiático.

3.1. Fragmentos Cronológicos de Uma Trajetória Transbordante

Joanídia Sodré deixou documentos com dados importantes de sua trajetória. Com alguns deles, com os quais tive contato, elaborei uns fragmentos cronológicos da trajetória dela no Instituto, Escola Nacional e na Universidade do Brasil e na Escola de Música da UFRJ, no período de 1918 a 1970:

Certificado de Conclusão de Curso emitido em março de 1919 descreve:
"Exame final (3º ano), comissão julgadora, curso de Harmonia em 26 de dezembro de 1918, foi aprovada com distincção, *grao* dez: em certeza do que possui o presente."

Nomeação para cargo de Professora *Cathedrática* da cadeira nova de Solfejo em 26 de março de 1925.

Transferência da Cadeira de Solfejo para Harmonia Elementar, Análise de Contraponto e Noções de Instrumentação:
Decreto nº 19.398 de 11 de novembro de 1930. Artigo: 254, 322 e 325 de nº 19. 852 de 11 de abril de 1931. Data: 28 de março de 1932, 111º da Independência e 44ª da República.

Ofício do Reitor Interino Candido de Oliveira Filho de 18 de junho de 1934.
"Agradecimento à Joanídia Sodré pela sua atuação na solenidade de Inauguração do Instituto Luso-Brasileiro de Alta Cultura, anos a esta Universidade." (Universidade do Brasil)

Ofício de 20 de agosto de 1934 do Interventor Federal Dr. Pedro Ernesto à Joanídia Sodré:
"Nos termos do Decreto nº 4984 de 11 de julho de 1934, resolvo designar-vos membro do Conselho Geral de Previdência e Cultura."

Portaria nº 109 - B de 1 de outubro de 1937 do Ministro do Estado Gustavo Capanema:
"Designa a profa. Joanídia Sodré para exercer as funções de membro do Conselho Técnico Administrativo do Instituto Nacional de Música."

Posse de Joanídia Sodré à Direção da Escola Nacional de Música.
art. 86 do Decreto - lei nº 1713 de 28 de outubro de 1939
22 de janeiro de 1946, 125ª Referência: Processo nº 93 877 de 1945.

Portaria da Casa da Moeda encaminhada à Joanídia Sodré
"Portaria nº 160 de 27 de julho de 1948. Regulamento da Estrela do Mérito da Casa da Moeda. Estrela de Grau de Alto Mérito, pelos serviços prestados, colaborando para o maior conforto e bem estar dos servidores."

Portaria nº 245 de 11 de dezembro de 1948, emitida pelo Reitor Pedro Calmon
"Designa Joanídia Sodré, professora catedrática padrão "O" da cadeira de Harmonia e Morfologia para Exercer a Função de Diretor da referida Escola."

Portaria nº 640 de 5 de dezembro de 1951, emitida pelo Reitor Pedro Calmon.
"Nomeia Joanídia Sodré ao cargo de Diretora da Escola Nacional de Música."

Portaria nº 596 de 26 de agosto de 1953, emitida pelo Reitor Pedro Calmon.
"Designa a professora Joanídia Sodré para observar nos grandes centros europeus, os novos métodos de ensino musical."

Portaria nº 188 de 10 de dezembro de 1957, emitida pelo Reitor Pedro Calmon.
"Designa Joanídia Sodré a exercer a função gratificada de Diretor (FG-1). Decreto nº 35 447 de 30 de abril de 1954."

Portaria nº 608 de 25 de outubro de 1960, emitida pelo Reitor Pedro Calmon.

"Designa Joanídia Sodré a exercer a função gratificada de Diretor (FG-1). Decreto nº 35 447 de 30 de abril de 1954."

Portaria nº 01505 de 11 de julho de 1961, emitida pelo Reitor Pedro Calmon.
"Designa Joanídia Sodré a exercer o cargo em Comissão de Diretor (CC-4), criado no quadro Quadro Extraordinário de Pessoa da Universidade do Brasil, pelo decreto nº 49 583."

Aposentadoria de Joanídia Sodré. Portaria nº 696 de 8 de julho de 1968.

Falecimento de Joanídia Sodré. 7 de setembro de 1975 - Rio de Janeiro.

3.2. Renovação do Quadro Docente

Como disse na entrevista que concedeu ao jornal *O Globo* em 1946, quando foi eleita pela primeira vez ao cargo de diretora, Joanídia buscou cumprir suas promessas, e uma das prioridades de suas gestões foi a realização de concursos e a renovação do quadro docente da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. A direção abriu edital para concurso quase que anualmente. Joanídia Sodré mexeu num vespeiro.

O Instituto Nacional de Música e demais unidades universitárias eram disputadas e utilizadas como cabide pela conjuntura política, e isso fazia com que as dinâmicas do cotidiano institucional e dos gestores fossem instáveis e estabelecidas por muita violência. No que tange aos cargos de direção e docente, os governos usavam do poder para impor seus caprichos e pessoas aliadas.

O musicólogo Avelino Romero Pereira aborda sobre o concurso para a cadeira de solfejo do professor Henrique Braga realizado em 1916. Uma das candidatas, Roberta Gonçalves, entrou com recurso de anulação do exame, no qual o livre-docente Otávio Bevilacqua, filho do professor catedrático do Instituto Alfredo Bevilacqua, havia sido aprovado em primeiro lugar após todas e todos candidatos serem submetidos a uma bateria de provas distintas. Romero enfatiza:

> O concurso constava de nove provas: teoria geral da música; ditado musical de grande dificuldade; realização de um canto ou baixo a quatro partes; prova prática de piano; composição de solfejos e ditados para classe; noções e prova prática de canto; conhecimentos de teoria física e fisiológica da música (facultativa); composição de uma fuga a quatro partes (facultativa); e realização, à pedra, de contrapontos (facultativa, porém obrigatória para o candidato que realizasse a anterior). (PEREIRA, 2007, p. 255)

O musicólogo destaca a idoneidade da banca, a rigidez e transparência das avaliações. Ele aponta que todas as pessoas que foram submetidas às provas tiveram seus erros e acertos; portanto, na soma final, Otávio Bevilacqua obteve a maior nota e foi indicado. No entanto, a

candidata Roberta Gonçalves recorreu, e o ministro Carlos Maximiliano se apropriou politicamente do processo e interferiu na ordem e na gestão do Instituto. "As provas de teoria geral e de piano, realizadas em três dias, contaram com a presença do próprio ministro Carlos Maximiliano, fato raro na história das instituições públicas de ensino" (PEREIRA, 2007, p. 256). Ou seja, a aparição do ministro no início do concurso não foi despretensiosa e justifica as atitudes dele no julgamento do processo.

O professor Avelino pontua que, após ser notificado do recurso da candidata Roberta, o diretor Alberto Nepomuceno contra-argumentou e apresentou todas as documentações, desconsiderando as observações do despacho:

> O ministro Carlos Maximiliano ignorou estas recomendações [*prazo da redação do relatório*], não entrando na consideração do artigo 64, único senão apontado pelos funcionários no concurso. Dando provimento ao recurso de Roberta Gonçalves, decidiu anular o concurso e mandar que se abrisse outro, dentro do prazo de quatro meses, devendo-se nomear diferente comissão examinadora. (PEREIRA, 2007, p. 258 [*grifo nosso*)

O ministro usou o processo para promover uma série de ataques midiáticos levianos e difamatórios ao diretor Alberto Nepomuceno e aos professores integrantes da banca e do conselho de avaliação do Instituto Nacional de Música. "E o procedimento posterior de Carlos Maximiliano, recusando-se a instaurar um inquérito para apurar as irregularidades que assinalara na condução do processo, também faz supor a enorme injustiça cometida contra os professores do Instituto e contra seu diretor" (PEREIRA, 2007, p. 262).

O musicólogo Avelino Romero sublinha também que o ministro Maximiliano determinou a realização de um novo concurso, para o qual Otávio Bevilacqua se candidatara novamente, nunca aconteceu. Joanídia Sodré foi aluna de Alberto Nepomuceno e viveu, enquanto aluna do Instituto Nacional de Música, todas essas disputas e violências políticas. Quando ela posicionou como prioridade de suas gestões a realização de concurso e renovação do quadro docente, ela sabia onde queria chegar.

Sobre as condições do trabalho docente que Joanídia Sodré encontrou ao assumir a direção da Escola, Dalilla enfatiza:

> É preciso dizer que, nesta época, muitos professores estavam em situação irregular. O quadro docente da Escola de Música contava com poucos professores catedráticos, muitas cadeiras sendo ocupadas por professores interinos contratados e por assistentes dos catedráticos que não recebiam por seu trabalho. De modo que a expansão 93 da estrutura escolar e a situação caótica do corpo docente levaram Joanídia a intensificar a realização de concursos para cátedras e professores livres-docentes. Como se sabe, ao longo da história da Escola de Música, o preenchimento das cátedras por meio de concurso, transferência ou nomeação de

> professores, bem como os concursos a prêmios, estiveram na origem de muitos infortúnios, pois mobilizavam uma teia conflituosa de interesses individuais e institucionais, em função de insatisfações com os resultados obtidos. Em 1916, realizou-se o primeiro concurso para professores que terminou com a demissão do diretor Alberto Nepomuceno. (SOUZA, 2011, p. 93/940)

Uma parte dos desafetos da diretora usava os concursos para atacá-la. Percebemos que essas estratégias são algo ordinário nas tramas históricas do cotidiano e das disputas políticas pela hegemonia das diversas escolas estéticas musicais e políticas partidárias. A Escola Nacional de Música tem como seus ancestrais o Conservatório Imperial (1848-1865) e o Instituto Nacional de Música (1890-1937).

O quadro docente dessas antigas instituições foi apresentado nas respectivas publicações *"A questão Cavalier: Música e Sociedade no Império e na República 1846-1914"* (2010), de Antonio José Augusto, e *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical* (2007), de Avelino Romero Pereira. Ao longo de sua existência, segundo o musicólogo Antônio Augusto, o Conservatório Imperial teve um total de 16 docentes e, dentre estes, só uma mulher.

Leonor é o único nome feminino que compõe o quadro docente do Conservatório. Leonor Tolentino de Castro Fazenda foi nomeada no ano de 1866 ao cargo docente das disciplinas: Rudimentos Preparatórios, Solfejo e Noções de Canto para o sexo feminino no Conservatório.

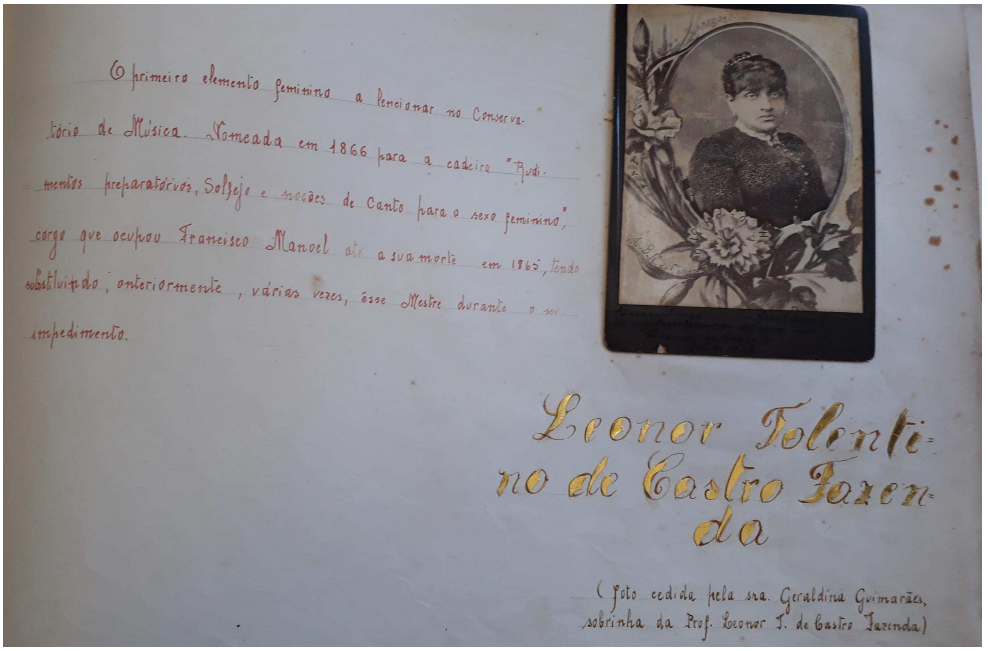


Imagem 81: Leonor Tolentino de Castro Fazenda. *Álbum do Centenário da Escola Nacional de Música de 1948* organizado por Joanídia Sodré - Arquivo da Biblioteca Alberto Nepomuceno

A única professora do Conservatório Imperial era uma mulher negra. Em sua tese de doutorado, *"Filhas do Conservatório de Música: A institucionalização do ensino musical profissionalizante e a atuação de professoras de música no Rio de Janeiro oitocentista 1853-1873,"* (2023), a musicóloga Clara Fernandes Albuquerque salienta:

> "Por sua vez, no matrimônio de seus avós, se dizia que Bento Manoel de Jesus era "pardo forro filho natural de Joanna Maria, parda forra batizado na Freguesia de Santa Rita", e Leonarda Margarida de Faria "parda forra filha de Joanna [...] de Guiné, escrava do Capitão Luiz Manoel de Faria, batizada na Sé desta Cidade [...]" (BRASIL, 9 de agosto de 1788). **Percebe-se, então, que a bisavó da primeira professora do Conservatório de Música era escravizada, e Leonor era descendente de negros libertos por parte de sua mãe."** (ALBUQUERQUE, 2023, p. 468)

A musicóloga aponta que Leonor nasceu em 10 de setembro de 1846 e era referenciada como "de cor morena". Era filha de dona Geraldina de Jesus Castro (bat. 02/02/1806 - 1856) e seu Claudino Joaquim de Castro. Sua família era natural de Paraty e seu pai exercia a profissão de alfaiate. "O nome de Claudino de Castro constava nas ordens de pagamento de D. Pedro II, constando 'feitios', isto é, 'uniformes e fardamentos' para o imperador e para oficiais do Paço Imperial e da Guarda de Arqueiros" (FREESZ, 2014, p. 79 apud ALBUQUERQUE, 2023, p. 467).

Clara destaca que a professora de música teve três irmãs e foi casada com o militar José Fazenda (1839-1877). As limitações decorrentes de problemas de saúde do esposo somaram-se também na busca de trabalho e autonomia financeira por Leonor. Devido às boas relações sociais decorrentes do trabalho de seu pai Claudino, que "chegou a ser condecorado com o hábito da ordem do Cruzeiro como alfaiate da casa imperial" (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 6 de outubro de 1840, ed. 223, p. 4 apud ALBUQUERQUE, 2023, p. 467).

Clara Albuquerque, ainda na mesma página referenciada acima, destaca que o pai da professora Leonor de Castro Fazenda atuou como sócio honorário e secretário da Sociedade Beneficência Musical nos "anos de 1834, 1835, 1836 e 1837". Devido ao fato de o Conservatório Imperial ser uma escola de nível técnico e não ter tido o status de ensino superior, partimos nossos debates sobre os quadros docentes do Instituto Nacional de Música, considerado a primeira faculdade de música do Brasil.

O professor Avelino Romero Pereira apresenta o quadro docente do Instituto Nacional de Música do período de 1890 a 1920 dividido em cinco anexos do seu livro. Utilizarei dados desses anexos nas tabelas a seguir.

Tabela 5 - Dados do anexo 1 do livro *"Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno a República Musical"*, (2007), de Avelino Romero Pereira.

Quadro Docente do Instituto Nacional de Música – 1890-1902					
Direção de Leopoldo Miguéz					
Universidades	**Períodos**	**Faculdades de Música**	**Períodos**	**Nº Total de Docentes**	**Nº Total de Mulheres Docentes**
Universidade do Rio de Janeiro	1920-1937	Instituto Nacional de Música	1890 - 1937	**37**	**1. Elvira Belo Lobo** **2. Luigia Guido**

1. Professora Elvira Belo Lobo - Cadeira/Piano. Nomeação: 10 de julho de 1894

3. Professora Luigia Guido - Cadeira/Harpa. Contrato: 18 de setembro de 1890. Nomeação: 20 de fevereiro de 1891.

Tabela 6 - Dados do anexo 2 do livro *"Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno a República Musical"*, (2007), de Avelino Romero Pereira.

Quadro Docente do Instituto Nacional de Música – 1902 -1906					
Direção de Alberto Nepomuceno (Reforma Nepomuceno/Reforma Oswald)					
Universidades	**Períodos**	**Faculdades de Música**	**Períodos**	**Nº Total de Novos Docentes**	**Nº Total de Mulheres Docentes**
Universidade do Rio de Janeiro	1920-1937	Instituto Nacional de Música	1890 - 1937	**29**	**1. Alcina Navarro de Andrade** **2. Cristina Júlia Moller** **3. Camilla Maria da Conceição** **4. Carolina Vieira Machado Coelho** **5. Helena de Figueiredo** **6. Francisca Monteiro de Barros** **7. Laura Navarro de Lima Coutinho** **8. Susana de Figueiredo** **9. Mary Alice Coggin** **10. Zilda Raineri Chiabotto** **11. Noêmia de Almeida Pires** **12. Olivia da Cunha** **13. Carmo Marsicano** **14. Corina da Fontoura Galvão** **15. Arminda de Almeida**

1. Professora Alcina Navarro de Andrade - Cadeira/Piano. Interinidade: 25 de junho de 1903. Nomeação: 22 de setembro de 1904

2. Professora Cristina Júlia Moller - Cadeira/Piano. Designação: 12 de junho de 1903

3. Professora Camilla Maria da Conceição - Cadeira/Canto Solo. Interinidade: 11 de abril de 1904. Nomeação: 22 de setembro de 1904.

4. Professora Carolina Vieira Machado Coelho - Cadeira/Solfejo. Interinidade: 11 de abril de 1904. Nomeação: 22 de setembro de 1904.

5. Professora Helena de Figueiredo - Cadeira/Piano. Interinidade: maio/outubro de 1906. Nomeação: 20 de abril de 1904. Exoneração: [11] de abril de 1905.

6. Professora Francisca Monteiro de Barros - Cadeira/Piano. Nomeação: 19 de junho de 1903.

7. Professora Laura Navarro de Lima Coutinho - Cadeira/Piano.

Nomeação: 19 de junho de 1903.

8. Professora Susana de Figueiredo - Cadeira/Piano. Nomeação: 11 de abril de 1905.

9. Professora Mary Alice Coggin - Cadeira/Piano. Nomeação: 20 de abril de 1904.

10. Professora Zilda Raineri Chiabotto - Cadeira/Canto. Nomeação: 20 de abril de 1904. Exoneração: 26 de abril de 1906.

11. Professora Noêmia de Almeida Pires - Cadeira/Canto. Nomeação: 26 de abril de 1906.

12. Professora Olívia da Cunha - Cadeira/Violino e violeta. Nomeação: 19 de junho de 1903.

13. Professora Carmo Marsicano - Cadeira/Violino e violeta. Nomeação: 19 de junho de 1903.

14. Professora Corina da Fontoura Galvão - Cadeira/Violino e violeta. Nomeação: 7 de junho de 1905.

15. Professora Arminda de Almeida - Cadeira/Harmonia. Nomeação: 20 de abril de 1904.

Tabela 7 - Dados do anexo 3 do livro *"Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno a República Musical"*, (2007), de Avelino Romero Pereira.

Quadro Docente do Instituto Nacional de Música – 1906 -1910					
Direção de Alberto Nepomuceno (2ª Reforma Nepomuceno)					
Universidades	**Períodos**	**Faculdades de Música**	**Períodos**	**Nº Total de Novos Docentes**	**Nº Total de Mulheres Docentes**
Universidade do Rio de Janeiro	1920-1937	Instituto Nacional de Música	1890 - 1937	**8**	**1. Cristina Júlia Moller** **2. Alzira de M. Monteiro Manso** **3. Maria Abalo Monteiro** **4. Maria Celeste Jaguaribe de Matos**

1. Cristina Júlia Moller - Cadeira/Piano. Nomeação: 13 de setembro de 1907.

2. Alzira de M. Monteiro Manso - Cadeira/Piano. Nomeação: 18 de setembro de 1907.

3. Maria Abalo Monteiro - Cadeira/Piano/Teclado. Nomeação: 21 de setembro de 1907.

4. Maria Celeste Jaguaribe de Matos - Cadeira/Canto. Nomeação: 12 de setembro de 1907

Tabela 8 - Dados do anexo 4 do livro *"Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno a República Musical"*, (2007) de Avelino Romero Pereira.

Quadro Docente do Instituto Nacional de Música – 1911 -1914					
Direção de Alberto Nepomuceno (Reforma Rivadávia Corrêa)					
Universidades	**Períodos**	**Faculdades de Música**	**Períodos**	**Nº Total de Novos Docentes**	**Nº Total de Mulheres Docentes**
Universidade do Rio de Janeiro	1920-1937	Instituto Nacional de Música	1890 - 1937	**32**	**1.Nícia Silva** **2. Maria Isabel de Verney Campelo** **3. Jandira Costa** **4. Albertina Fonseca** **5. Vera Nóbrega de Vasconcelos** **6. Cecília Vieira Maia** **7. Leonor Granjo**

					8. Maria Milone Vaz **9. Maria dos Santos Melo** **10. Celina Roxo** **11. América de Carvalho** **12. Maria Clara C. Menezes Lopes** **13. F. Albuquerque da Costa**

1. Nícia Silva - Cadeira/Canto Solo. Nomeação: 18 de outubro de 1911.

2. Maria Isabel de Verney Campelo - Cadeira/Canto Solo. Nomeação: 18 de outubro de 1911. Aperfeiçoamento (Europa): no ano de 1912.

3. Jandira Costa - Cadeira/Harpa. Nomeação: 18 de outubro de 1911.

4. Albertina Fonseca - Cadeira/Solfejo. Nomeação: 18 de outubro de 1911.

5. Vera Nóbrega de Vasconcelos - Cadeira/Solfejo. Nomeação: 18 de outubro de 1911. Aperfeiçoamento (Europa): abril/novembro de 1914.

6. Cecília Vieira Maia - Cadeira/Teclado. Interinidade: 30 de outubro de 1914.

7. Leonor Granjo - Cadeira/Violino e violeta. Nomeação: janeiro de 1912.

8. Maria Milone Vaz - Cadeira/Violino e violeta. Nomeação: 27 de outubro de 1914.

9. Maria dos Santos Melo - Cadeira/Piano. Admissão: 17 de março de 1913.

10. Celina Roxo - Cadeira/Piano. Admissão: 17 de março de 1914.

11. América de Carvalho - Cadeira/Canto. Admissão: 17 de março de 1914.

12. Maria Clara C. Menezes Lopes - Cadeira/Solfejo. Admissão: 17 de março de 1913.

13. F. Albuquerque da Costa - Cadeira/Solfejo. Admissão: 17 de março de 1914.

Tabela 9 - Dados do anexo 5 do livro *"Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno a República Musical"*, (2007) de Avelino Romero Pereira.

Quadro Docente do Instituto Nacional de Música – 1915 -1920					
Direção: **Alberto Nepomuceno (2ª Reforma Carlos Maximiliano)** **Alfredo Bevilacqua - Interinidade: 18 jun./29 jul. 1913** **Godofredo Leão Veloso - Interinidade: 13 fev./15 maio 1915** **Abdon Milanez - Nomeação: (?) nov. 1916**					
Universidades	**Períodos**	**Faculdades de Música**	**Períodos**	**Nº Total de Novos Docentes**	**Nº Total de Mulheres Docentes**
Universidade do Rio de Janeiro	1920-1937	Instituto Nacional de Música	1890 - 1937	**8**	**1. Elisa de Agostini Braga** **2. Paulina d´Ambrosio** **3. M. Luísa de Queirós A. dos Santos**

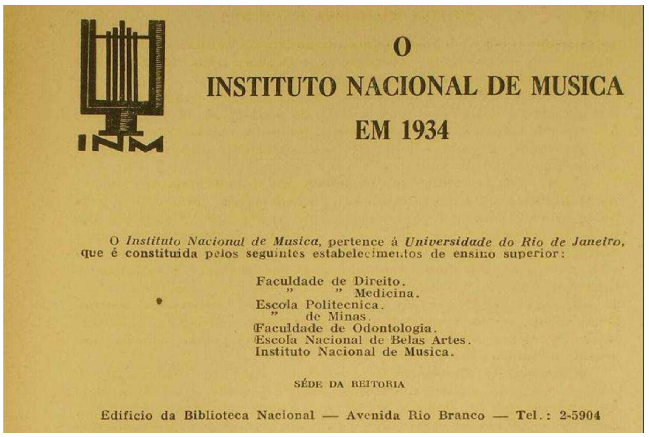
1. Elisa de Agostini Braga - Cadeira/Aula suplementar gratuita. Autorização: maio de 1915.

2. Paulina d´Ambrosio - Cadeira/Violino e violeta. Interinidade: (?) agosto de 1916. Nomeação: [junho] de 1917.

3. M. Luísa de Queirós A. dos Santos - Cadeira/Piano. Admissão: 21 de dezembro de 1917.

Novos registros sobre o quadro docente dessa instituição, com os quais tive contato, foram as duas edições do documento "O Instituto Nacional de Música", publicados respectivamente nos anos de 1934 e 1935 na revista Brasileira de Música. Essas publicações

ocorreram devido ao fato de, em 1931, durante a gestão de Luciano Gallet, o Instituto Nacional de Música ter sido incorporado à Universidade do Rio de Janeiro e passado a status de curso superior e, consequentemente, ter sido realizada uma reorganização no quadro docente.



O
INSTITUTO NACIONAL DE MUSICA
EM 1934

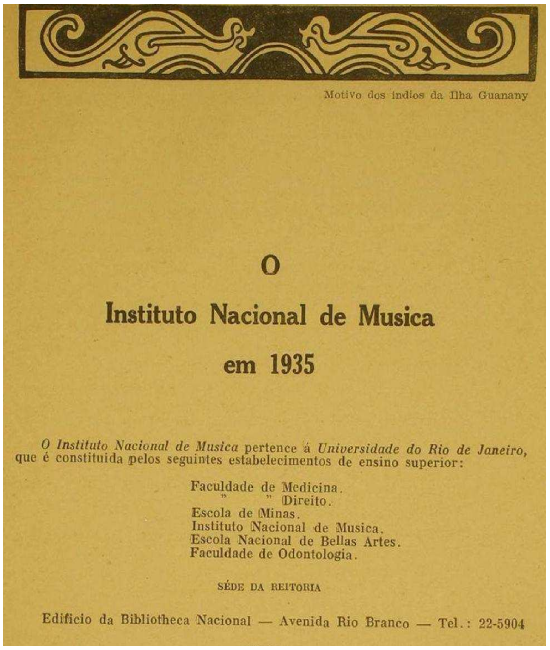
O *Instituto Nacional de Musica*, pertence á *Universidade do Rio de Janeiro*, que é constituida pelos seguintes estabelecimentos de ensino superior:

Faculdade de Direito.
" " Medicina.
Escola Politecnica.
" de Minas.
Faculdade de Odontologia.
Escola Nacional de Belas Artes.
Instituto Nacional de Musica.

SÉDE DA REITORIA

Edificio da Biblioteca Nacional — Avenida Rio Branco — Tel.: 2-5904

Imagem 82: Documento. Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno



Motivo dos indios da Ilha Guanany

O
Instituto Nacional de Musica
em 1935

O Instituto Nacional de Musica pertence á *Universidade do Rio de Janeiro*, que é constituida pelos seguintes estabelecimentos de ensino superior:

Faculdade de Medicina.
" Direito.
Escola de Minas.
Instituto Nacional de Musica.
Escola Nacional de Bellas Artes.
Faculdade de Odontologia.

SÉDE DA REITORIA

Edificio da Bibliotheca Nacional — Avenida Rio Branco — Tel.: 22-5904

Imagem 83: Documento. Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno

Depois destas, as próximas publicações do quadro docente que pude acessar foram o *"Álbum de Fotografias do Centenário da Escola Nacional de Música"* de 1948, organizado por Joanídia Sodré. A maestra assumiu a direção da Escola Nacional de Música em 1946 e, no ano de 1948, como parte das efemérides do Centenário da Escola Nacional de Música, organizou um álbum com imagens de professores da casa. Nele há presenças de mulheres e docentes negras e negros atuando no ensino superior. Os nomes das mulheres que estão nesses três documentos foram organizados na tabela abaixo.

Tabela 10 - Dados Publicação da *Revista Brasileira de Música do Quadro Docente Instituto Nacional de Música 1934 e 1925* e *Álbum do Centenário da Escola Nacional de Música organizadores Francisco Manoel da Silva e Joanídia Sodré 1848 - 1948.*

Quadro Docente • Instituto Nacional de Música -1934 e 1935 • Álbum do Centenário da Escola Nacional de Música organizadores Francisco Manoel da Silva e Joanídia Sodré 1848 - 1948			
Total de Docentes Publicação da Revista Brasileira de Música do Quadro Docente Instituto Nacional de Música 1934: **78 Docentes** Publicação da Revista Brasileira de Música do Quadro Docente Instituto Nacional de Música de 1935: **79 Docentes** Álbum do Centenário da Escola Nacional de Música: **80 Docentes** **OBS**: há repetições de nomes em um mesmo e entre os 3 documentos			
Total de Mulheres Docentes Publicação da Revista Brasileira de Música do Quadro Docente Instituto Nacional de Música de 1934: **39 mulheres** Publicação da Revista Brasileira de Música do Quadro Docente Instituto Nacional de Música de 1935: **38 Mulheres** Álbum do Centenário da Escola Nacional de Música: **54 mulheres** **OBS**: há repetições de nomes entre os 3 documentos			
MULHERES NA DOCÊNCIA MUSICAL SUPERIOR DE 1934 a 1948			
PROFESSORAS CATEDRÁTICAS			
	Nome[40]	**Ano**	**Disciplinas**
1	Joanídia Sodré	1934-35	Harmonia Elementar, Análise de Contraponto e Noções de Instrumentação
2	Albertina Fonseca	1934 - 35	Teoria Musical
3	Maria Celeste Jaguaribe de Mattos Faria	1934 - 35	Teoria Musical
4	Sylvia de Brito e Cunha Moraes	1934 - 35	Teoria Musical - Catedrática
5	Vera Vasconcellos Cavalcanti de Albuquerque	1934 - 35	Teoria Musical - Catedrática
6	**Eliza de Agostinho Costa**	1934	Canto Coral
7	Camilla da Conceição	1934 - 35	Canto
8	Maria Isabel de Verney Campello	1934 - 35	Canto
9	Nicia Silva	1934 - 35	Canto
10	Alcina Navarro de Andrade	1934 - 35	Piano
11	Elvira Bello Lobos	1934 - 35	Piano

[40] **Legenda**
Nomes - repetidos nos livros: "*A questão Cavalier: Música e Sociedade no Império e na República 1846-1914"* (2010), de Antonio José Augusto e *"Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno a República Musical"*, (2007) de Avelino Romero Pereira; nas publicações da Revista Brasileira de Música do Quadro Docente Instituto Nacional de Música de 1934 e 1935 e no Álbum do Centenário da Escola Nacional de Música organizadores Francisco Manoel da Silva e Joanídia Sodré 1848 - 1948.
Nomes - registrados só na publicação da Revista Brasileira de Música do Quadro Docente Instituto Nacional de Música de 1934.
Nomes - registrados só na publicação da Revista Brasileira de Música do Quadro Docente Instituto Nacional de Música de 1935.
Nomes - registrados só no Álbum do Centenário da Escola Nacional de Música organizadores Francisco Manoel da Silva e Joanídia Sodré 1848 - 1948

12	Paulina d'Ambrosio	1934	Violino e Violeta - Catedrática
13	Jandyra Costa	1935	Harpa
PROFESSORAS CONTRATADAS			
14	Antonieta de Souza	1934 - 35	Dicção e Declamação Lírica e Canto - Catedrática
15	Maria Lucia da Silva Soares	1934	Piano
PROFESSORAS ASSISTENTES			
16	Almerinda da Costa Freitas Ramalho	1934 - 35	Piano
17	Alzira de Miranda Monteiro Manso	1934 - 35	Piano - Catedrática
18	Cecília Vieira Machado Maia	1934 - 35	Piano
19	Laura Navarro de Lima Coutinho	1934 - 35	Piano
20	Maria Alice Monteiro		Piano
21	Maria Benedicta Ferreira	1934 - 35	Piano - Catedrática
22	Mary Alice Coggin Rumley	1934 - 35	Piano
23	Leonor Granjo	1934 - 35	Violino
24	Maria Milone Vaz	1934 - 35	Violino
DOCENTES LIVRES			
25	Maria Campello Barrozo	1934 - 35	Canto
26	Maria Clara Camara de Menezes Lopes	1934 - 35	Teoria Musical
27	Roberta Gonçalves de Souza Brito	1934 - 35	Teoria Musical
28	Julietta França Telles de Menezes	1934 - 35	Canto
29	Celina Roxp Eschamann	1934 - 35	Piano
30	Elzira Polonio Amabile	1934 - 35	Piano
31	Haydée Hor - Meyll	1934 - 35	Piano
32	Heloisa Accioly de Brito Meira	1934	Piano
33	Dulce de Saules	1934 - 35	Piano
34	Maria Luiza de Queiroz Amancio dos Santos		Piano - Catedrática Interina
35	Carmen Braga de Mendonça	1934 - 35	Violino e Violeta
PROFESSORAS HONORÁRIAS			
36	Elisa de Agostinho Costa	1934 - 35	Canto Coral
37	**Eugênia Soares de Mello**		

Docentes só do Álbum do Centenário da Escola Nacional de Música - 1848 a 1948			
38	**Messody Baruel**	1948	Violino e Violeta - Catedrática Interina
39	**Cecília Vieira Machado Maia**	1948	
40	**Sylvia de Figueiredo**	1948	
41	**Antonieta Rudge Muller**	1948	
42	**Neida Cavalcante Montarroyos**	1948	
43	**Zilah da Silva Moura Brito**	1948	Piano - Docente Livre
44	**Yolanda de Vilhena Ferreira**	1948	
45	**Ana Carolina de Souza e Silva**	1948	Piano - Docente Livre
46	**Carlinda Filgueira Lima Costa**	1948	Canto - Canto Coral e Orfeão - Docente Livre
47	**Carmem Gomes**	1948	Declamação Lírica - Catedrática Interina
48	**Carolina Engracia de Azevedo**	1948	
49	**Engracia Carolina de Azevedo**	1948	
50	**Joaquina (Maltran?)**	1948	
51	**Olivia da Cunha**	1948	
52	**Alice Amaral**	1948	
53	**Maria da Glória (Valdetaro?)**	1948	
54	**Maria Abalo Monteiro**	1948	
55	**Lucinda Ferraz**	1948	
56	**Francema de Azevedo**	1948	
57	**Thereza Antunes Nunes**	1948	
58	**Carolina Vieira Machado Coelho**	1948	
59	**Carolina Ferreira Braga**	1948	
60	**Esther Costa Ferreira**	1948	
61	**Adelaide Costa Ferreira**	1948	
62	**Guilhermina Alves Torres**	1948	
63	**Joaquina de Araújo Campos**	1948	Harmonia e Morfologia - Catedrática
64	**Henriqueta Rosa Fernandes Braga**	1948	História da Música - Docente Livre
65	**Virginia Salgado Fiuza**	1948	Harmonia e Morfologia - Docente Livre
66	**Erminda Casaes**	1948	
67	**Maria Luiza de Mattos Priolli**	1948	Teoria Musical - Catedrática

68	**Maria Figueiro Bezerra**	1948	Canto - Docente Livre
69	Mary Alice Coggiu	1948	
70	**Yara Castanho**	1948	Piano - Catedrática
71	**Lubélia de Souza Brandão**	1948	Piano - Docente Livre
72	Leonor Tolentino de Castro Fazenda	1948	
73	**Maria Abalo Monteiro**	1935	
74	**Bertha Janin Leão Velloso**	1935	
	Total de Docentes	1934-1948	**109 Docentes** (homens e mulheres) **- Soma dos 3 documentos sem repetições de nomes 73 mulheres - Soma dos 3 documentos sem repetições de nomes** (excluindo Leonor Tolentino que foi docente do Conservatório e início do Instituto Nacional de Música e aparece no Álbum organizado por Joanídia Sodré como homenageada)

No que tange ao campo da docência musical superior no Rio de Janeiro dos séculos XIX e XX, alguns estudos sobre o Instituto Nacional de Música têm sido desenvolvidos. Os estudos acessíveis são *"A questão Cavalier: Música e Sociedade no Império e na República 1846-1914"* (2014), de Antonio José Augusto; *"O Florão mais Belo do Brasil": O Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro/1841-1865"* (2007), de Janaina Girotto da Silva; *"Mulheres do Instituto Nacional de Música (1890-1910): expectativas sociais, formação e processos de profissionalização"* (2019), de Aline Santos da Paz de Souza; e *"Renome, Vocação e Gênero: duas musicistas brasileiras"* (2010), de Dalila Vasconcellos de Carvalho.

Esses trabalhos apresentam lacunas em relação às questões de raça, gênero e classe em intersecção. Enquanto uns se debruçam na discussão de gênero e negligenciam as problemáticas de raça, outros abordam questões de raça, mas perdem de vista as opressões de gênero, e assim por diante.

Por conseguinte, curioso também é o fato de que tanto Aline Santos da Paz de Souza quanto Dalila Vasconcellos de Carvalho, embora tenham a Joanídia Sodré como conteúdo de seus estudos, uma mulher de ascendência negra, e mesmo assim, negligenciaram o debate sobre as opressões de raça. Isso diz muito sobre o pensamento sociorracial da branquitude brasileira, que culmina no que a psicóloga Maria Aparecida da Silva Bento nomeia de o *"Pacto Narcísico da Branquitude"* (BENTO, 2022), e a socióloga Lélia González intitulou de a Neurose Cultural Brasileira, que nada mais são que uma sintomática das políticas públicas racistas implementadas no início do século XX e que modula os olhares e as formas de ver e estar no mundo dessas pessoas.

- **Novas Docentes Concursadas na Gestão de Joanídia Sodré 1946 a 1967**

Tabela 11

Concursos Públicos e Nomeação de Novas Docentes Concursadas da Escola Nacional de Música 1946 a 1967				
MULHERES NA DOCÊNCIA MUSICAL SUPERIOR DE				
	Nome	**Período/Ano do Concurso**	**Categoria**	**Disciplinas**
1	**Yolanda dos Santos Lima**	10/03/1947 a 21/03/1947	Docente-livre	Teoria Musical
2	**Hilda Maria Saraiva**	07/06/1948 a 16/06/1948	Docente-livre	Violino
3	**Haydia Hor-Meylle**	09/10/1950 a 20/10/1950	Catedrática	Piano
3	**Ilara Gomes Grosso**	14/04/1950 a 05/05/1950	Docente-livre	Piano
3	**Virginia Salgado Fiuza**	23/07/1951 a 31/07/1951	Catedrática	Harmonia
4	**Maria Amelia Figueiredo**	14/08/1951 a 24/08/1951	Catedrática	Canto
5	Carmem Gomes de Oliveira	26/10/1951 a 07/12/1951	Catedrática	Declamação
6	Dora Bevilaqua de Godoy	10/12/1951 a 15/12/1951	Docente-livre	Piano
7	Hilda Pires dos Reis	27/12/1951 a 05/01/1952	Docente-livre	Teoria Musical
		14/12/1959		Teoria Musical
8	Judith Montanhas da Cruz Cocareli	27/12/1951 a 05/01/1952	Docente-livre	Teoria Musical
9	Maria Thereza de Jesus Oliveira	19/10/1953 a 30/10/1953	Docente-livre	Piano
10	Nicia Roubaud Meireles	19/10/1953 a 30/10/1953	Docente-livre	Piano
11	Yara Alves Coelho	09/10/1953 a 18/11/1953	Docente-livre	Canto
12	Carlinda Filgueira Lima Costa	01/04/1957		Declamação
13	Florença de Almeida Lima	16/09/1957		Harmonia a Morfologia
14	Maria Alice Gomes da Fonseca	11/05/1959		Pedagogia Aplicada à Música
15	Maria da Glória Lintz Feo	18/01/1965		Piano

- **Concurso ao Magistério para Docente Catedrático 1946 a 1967**

Cadeira: Harmonia. Data do Concurso: 20/05/1946 a 31/05/1946
Nota: não há nomes de candidatos e nem indicação para ocupação do cargo.

Cadeira: Teoria Musical. Data do Concurso: 04/02/1947 a 07/03/1947
Nota: nenhuma mulher foi aprovada e só um professor foi aprovado à disciplina de Teoria Musical com o título de Docente-livre.

Cadeira: Teoria Musical. Data do Concurso: 10/03/1947 a 21/03/1947
Nota: vaga ocupada pela profa, **Yolanda** e mais dois professores. Todos obtiveram o título de Docente-livre.

Cadeira: Violino. Data do Concurso: 07/06/1948 a 16/06/1948
Nota: vaga ocupada pela profa **Hilda Saraiva** que recebeu o título de Docente-livre.

Cadeira: Piano. Data do Concurso: 04/04/1949 a 18/04/1949
Nota: não há nomes de candidatos e nem indicação para ocupação do cargo

Cadeira: Iniciação Musical. Data do Concurso: 14/11/1949 a 21/11/1949
Nota: não há nomes de candidatos e nem indicação para ocupação do cargo.

*Cadeira: Transposição e Acompanhamento ao Piano***.** Data do Concurso: 05/12/1949 a 13/12/1949
Nota: não há nomes de candidatos e nem indicação para ocupação do cargo.

Cadeira: Piano. Data do Concurso: 09/10/1950 a 20/10/1950
Nota: indicada a profa. **Haydia Hor-Meylle** que já era professora Docente-livre e foi promovida a professora Catedrática (até a data aguardava nomeação).

Cadeira: Violino e Violeta. Data do Concurso: 16/10/1950 a 20/10/1950
Nota: *a profa. Hilda Maria Saraiva foi indicada, mas quem assumiu foi outro professor.* E assim, a docente continuou com o título de Docente-livre.

- **Concurso ao Magistério para Docente-livre 1946 a 1950**

Cadeira: Violoncello. Data do Concurso: 10/12/1950 a 16/02/1950
Nota: nenhuma mulher foi aprovada.

Cadeira: Violino. Data do Concurso: 27/02/1950 a 02/03/1950
Nota: nenhuma mulher foi aprovada.

Cadeira: Piano. Data do Concurso: 14/04/1950 a 05/05/1950
Nota: foram aprovados a profa. **Ilara** e dois professores.

Cadeira: Clarineta e Congêneres. Data do Concurso: 15/05/1950 a 23/05/1950
Nota: nenhuma mulher foi aprovada.

Cadeira: Teoria Musical. Data do Concurso: 01/06/1950
Nota: nenhuma mulher foi aprovada.

- **Concurso ao Magistério para Docente Catedrático 1951 a 1954**

Cadeira: Harmonia. Data do Concurso: 23/07/1951 a 31/07/1951
Nota: vaga ocupada pela profa. **Virgínia**, que obteve a cátedra.

Cadeira: Canto. Data do Concurso: 14/08/1951 a 34/08/1951
Nota: vaga ocupada pela profa. **Maria Amélia Figueiredo**, que obteve a cátedra.

Cadeira: Declamação. Data do Concurso: 26/10/1951 a 07/12/1951
Nota: vaga ocupada pela profa. **Carmem Gomes de Oliveira,** que obteve a cátedra.

Cadeira: Piano. Data do Concurso: 17/12/1951 a 21/12/1951
Nota: vaga ocupada pela profa. **Lubélia de Brandão** e outro professor, que obtiveram a cátedra.

Cadeira: Piano. Data do Concurso: 19/10/1953
Nota: *concurso cancelado por ter se retirado a concorrente Helena Tavares de Queiroga*

- **Concurso ao Magistério para Docente-livre 1951 a 1954**

Cadeira: Piano. Data do Concurso: 10/12/1951 a 15/12/1951
Nota: ocuparam o cargo a profa. **Dora Bevilaqua de Godoy** e mais dois professores.

Cadeira: Teoria Musical. Data do Concurso: 27/12/1951 a 05/01/1952
Nota: ocuparam o cargo a profa. **Hilda Pires dos Reis**, **Judith Cocareli** e mais um professor.
Cadeira: Harmonia e Morfologia. Data do Concurso: 07/01/1952 a 18/01/1952
Nota: nenhuma mulher foi aprovada.

Cadeira: Piano. Data do Concurso: 19/10/1953 a 30/10/1953
Nota: ocuparam o cargo as professoras **Maria Thereza Oliveira** e **Nícia Rouband** e mais três professores.

Cadeira: Conjunto de Câmara. Data do Concurso: 30/10/1953 a 10/11/1953
Nota: nenhuma mulher foi aprovada.

Cadeira: Canto. Data do Concurso: 09/19/1953 a 18/11/1953
Nota: vaga ocupada pela profa. **Yara Coelho**.

- **Concurso ao Magistério para Docente Catedrático 1955 a 1967**

Cadeira: Violoncello. Data do Concurso: 17/11/1955
Nota: a profa. **Carmen Braga Burgey** se inscreveu mas a vaga foi ocupada por outro professor concorrente.

Cadeira: Piano. Data do Concurso: 09/04/1956
Nota: concorreram à vaga as docentes: Ana Carolina de Souza e Silva, Ilara Gomes Grosso e Maria Aparecida França. A indicada pela da banca foi a profa. **Ilara Gomes Grosso** que obteve a cátedra.

Cadeira: Violino. Data do Concurso: 11/03/1957
Nota: nenhuma professora concorreu à vaga.

Cadeira: Declamação. Data do Concurso: 01/04/1957
Nota: a professora **Carolina Filgueira Lima Costa** foi a única candidata e obteve a cátedra.

Cadeira: Harmonia e Morfologia. Data do Concurso: 16/09/1957
Nota: nenhuma professora concorreu à vaga.

Cadeira: Harmonia e Morfologia. Data do Concurso: 16/09/1957
Nota: a professora **Florencia de Almeida Lima** foi a única candidata e obteve a cátedra.

Cadeira: Harmonia e Morfologia. Data do Concurso: 16/09/1957
Nota: nenhuma professora concorreu à vaga.

Cadeira: Conjunto de Câmara. Data do Concurso: 11/11/1957
Nota: nenhuma professora concorreu à vaga.

Cadeira: História da Música. Data do Concurso: 25/08/1958
Nota: a professora **Henriqueta Rosa F. Braga** foi a única candidata e obteve a cátedra.

Cadeira: História da Música. Data do Concurso: 25/08/1958
Nota: a professora **Nícia Roubaud** e mais dois docentes obtiveram a cátedra.

Cadeira: Violino e Violeta. Data do Concurso: 02/02/1959
Nota: nenhuma professora concorreu à vaga.

Cadeira: Pedagogia Aplicada. Data do Concurso: 11/05/1959
Nota: concorreram as professoras **Maria Alice Homens da Fonseca** e Maria Aparecida Franca. Só a primeira obteve a cátedra.

Cadeira: Instrumentação e Composição. Data do Concurso: 29/06/1959
Nota: nenhuma professora concorreu à vaga.

Cadeira: Teoria Musical. Data do Concurso: 14/12/1959
Nota: nenhuma professora concorreu à vaga.
Cadeira: Teoria Musical. Data do Concurso: 14/12/1959
Nota: só a professora **Hilda Pires dos Reis** concorreu e obteve a cátedra.

Cadeira: Canto Coral. Data do Concurso: 15/02/1960
Nota: nenhuma professora concorreu à vaga.

Cadeira: Teoria Musical. Data do Concurso: 11/12/1961
Nota: só a professora **Judith Montanhas da Cruz Cocarelli** concorreu e obteve a cátedra.

Cadeira: Teoria Musical. Data do Concurso: 18/12/1961

Nota: só a professora **Yolanda dos Santos Lima C. de Oliveira** concorreu e obteve a cátedra.

Cadeira: Piano. Data do Concurso: 18/01/1965
Nota: só a professora **Maria da Glória Lintz Féo** concorreu e obteve a cátedra.

Cadeira: Piano. Data do Concurso: 25/01/1965
Nota: nenhuma professora concorreu à vaga.

Cadeira: Canto. Data do Concurso: 15/03/1965
Nota: só a professora **Yara Alvares Coelho** concorreu e obteve a cátedra.

Cadeira: Trombone e Congêneres. Data do Concurso: 06/12/1965
Nota: nenhuma professora concorreu à vaga.

- **Concurso ao Magistério para Docente-livre 1955 a 1967**

Cadeira: Iniciação Musical. Data do Concurso: 23/05/1966
Nota: não se realizou em virtude de desistência da concorrente.

Cadeira: Pedagogia Aplicada à Música. Data do Concurso: 23/05/1967
Nota: só a professora **Maria Alice Gomes de Fonseca** concorreu e foi nomeada

3.2. Joanídia Sodré: A Reitora da Universidade do Brasil/UFRJ - 1964 a 1967

Devido à escassez de literatura, à limitação de tempo e ao acesso a documentações oficiais que nos permitam apurar os dados e aprofundar as notícias de matérias jornalísticas, neste tópico farei apenas uma breve apresentação comentada sobre a atuação da compositora e maestra Joanídia Sodré no exercício dos cargos de reitora e vice-reitora da Universidade do Brasil e da UFRJ.



" Para uma frase exata, coloque as palavras entre aspas. Ex.: "mundo verde"

Ano 1970\Edição 23741 (1)

CORREIO DA MANHÃ — Rio de Janeiro, domingo, 6 e 2.ª feira, 7-9-1970

1.º CADERNO

Cinqüenta anos de Universidade: UFRJ

Há 50 anos passados o presidente Epitácio Pessoa assinava um decreto — que era aguardado desde o Império — o da fundação da primeira Universidade no Brasil. Três instituições tradicionais foram unidas e o Barão de Ramiz Galvão foi o seu primeiro reitor. Era a Universidade do Rio de Janeiro.

Hoje, passado meio século, outro presidente tem uma decisão histórica — acabar as obras da Cidade Universitária que se arrastavam lentamente há mais de 33 anos, como um marco de incapacidade administrativa — o reitor é o sociólogo Djacir Menezes, um cearense, que tem fé na Ilha do Fundão e acredita que ela seja o principal fator de desmarragem para o desenvolvimento.

No dia sete de setembro, a Universidade Federal do Rio de Janeiro comemora o seu «Jubileu de ouro» — cinqüenta anos de atividades no campo do ensino, da pesquisa, da preparação profissional, da

O Brasil — segundo o historiador Francisco Bruno Lôbo — só teve a sua primeira Universidade quase ao finalizar o primeiro quarto do século atual (1920), quando já se multiplicavam tais centros de Estudo no Canadá, Argentina, no México e no Peru. Outros países novos como a Austrália, Nova Zelândia, África do Sul possuíam universidades antes de nós.

José Bonifácio de Andrada e Silva foi o autor do primeiro projeto de criação de uma Universidade no Brasil, que seria em São Paulo, no Convento do Carmo, constando de três faculdades: Filosofia, Jurisprudência e Teologia, sendo a Teologia ensinada no Seminário dos Bispos.

Essa Universidade seria governada por um "cancellario", sempre um príncipe de sangue, um reitor bitenal, escolhido entre os lentes da instituição. A matrícula dos estudantes custaria 2.400 réis.

Em 1823, o deputado José Constant, quando ministro da Instrução, solicitou ao professor Leôncio de Carvalho um projeto para a criação da Universidade. Sabino Barroso, em 1902, tratou do assunto, com o mesmo professor. Mas já existia um primeiro projeto, elaborado pelo deputado Pedro Américo.

A essas tentativas seguiram-se várias, de Eduardo Ramos, Francisco Glicério, Azevedo Sodré, Satyro Dias, Rodrigues Lima, Virgílio Damásio e Erico da Gama Coelho.

A reforma do ensino de 1915 (reforma Maximiliano) previu a fusão de várias escolas da antiga capital da República em Universidade, pensamento êste que o presidente Epitácio Pessoa, pelo Decreto n.º 14.343, de sete de setembro de 1920, corporificou no primeiro ato oficial, com a sua instalação no Rio de Janeiro, unindo a Escola Politécnica (de 1874), a Faculdade de Medicina (de 1808) e Faculdade de Direito (de 1891).

A criação

dezembro de 1930. Seu primeiro reitor — entre os 16 que teve até os dias atuais — foi o professor Benjamin Franklin Ramiz Galvão e eram diretores das escolas Politécnica-André Gustavo Paulo de Frontin (que exercendo mandato na Câmara, tinha como substituto José Agostinho dos Reis), Medicina — Aloísio de Castro (substituto Augusto Brandão) e Direito — Conde de Affonso Celso (substituto João Martins de Carvalho Mourão).

Entretanto apesar da fundação em 1920 a universidade continuou teórica até ... 1931, quando por decreto de 11 de abril dêste ano o chefe do Govêrno Provisório congregou em Universidade não só aquelas escolas, como ainda, as de Belas-Artes, Música, Farmácia, Odontologia, Minas e Ouro Prêto (hoje da Fundação Gorceix) e a de Educação, Ciências e Letras, então criada. Decreto de 27 de março de 1933

volume físico, número de alunos, prédios e unidades. Passou a liderar o movimento cultural e científico do País e a influenciar na mudança das próprias estruturas universitárias, lutando por uma reforma de base que mudasse a sistemática até então existente.

Em 1961, um grupo de professores reformistas: Carlos Chagas Filho, Oscar de Oliveira, Moniz de Aragão, Paulo de Góes, Raul Bittencourt, Luiz Castro Faria, Francisco Bruno Lobo, José Leme e Lopes, Rufino de Almeida Pizarro, Ladgen Cavalcanti e Clementino Fraga Filho, com apoio do reitor Pedro Calmon, conseguiram que o Conselho Universitário nomeasse uma comissão especial para estudar a reforma da Universidade, sto pioneiro da Universidade brasileira.

Nestes cinqüenta anos de existência a Universidade Federal do Rio de Janeiro teve 16 reitores, entre efetivos e substitutos, sendo que Pedro Calmon com 18 anos foi o de maior duração. Os outros reitores foram os seguintes: Benjamin Franklin Ramiz Galvão, Afonso Celso Assis de Figueiredo, Juvenil Rocha Vaz, Manuel Cícero Peregrino da Silva, João Mateus de Carvalho Mourão, Fernando Augusto Ribeiro de Magalhães, Cândido Luiz Maria de Oliveira Filho, Raul Leitão da Cunha, Ignácio Manuel de Azevedo Amaral, Pedro Calmon Moniz de Bittencourt, Deolindo Augusto Nunes do Couto, Joanídia Sodré, Raimundo Augusto de Castro Moniz de Aragão, Clementino Fraga Filho e Djacir Lima Menezes.

O atual reitor, Djacir Menezes, escritor e sociólogo, é um estudioso do meio cultural, o Instituto de Química, o Instituto de Geociências, o Observatório do Valongo e o Instituto de Biologia tem; 1.570 matrículas; o Centro de Letras e Artes, com a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Escola de Belas Artes, Escola de Música e Faculdade de Letras, tem 4.138 matrículas; Centro de Filosofia e Ciências Humanas, com o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Instituto de Psicologia, Escola de Comunicação, Faculdade de Educação, Escola de Educação Física e Desportos, Escola de Serviço Social e Colégio de Aplicação, tem ... 2.564 matrículas; Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas; Faculdade de Direito, Faculdade de Economia e Administração, Núcleo de Planejamento Urbano e Regional, tem 3.411 matrículas; Centro de Ciências Médicas, com Instituto de Biofísica, Instituto de Microbiologia, Faculdade de Medicina, Instituto de Ginecologia, Instituto de Neurologia, Instituto de Psiquiatria, Instituto de Puericultura, Faculdade de Odontologia, Faculdade de Farmácia, Escola de Enfermeiras Ana Néri, Instituto de Nutrição, Hospital Escola São Francisco e Maternidade Escola, tem ... 2.687 matrículas; Centro de Tecnologia, com Escola de Engenharia, Escola de Química, Instituto de Eletrotécnica, Núcleo de Ensaios e Metrologia, Instituto de Engenharia Nuclear e COPPE, tem 5.129 matrículas.

Paralelamente a Universidade realiza uma série de cursos, são: 24 de pós-graduação, 3 de treinamento, 28 de extensão universitária, 12 de aperfeiçoamento, 10 de especialização e 4 de especialização, fora dois seminários

nico para Planejamento e Execução da Cidade Universitária, que foi instalada num arquipélago (do Fundão), composto de 9 ilhas, interligadas posteriormente por aterro hidráulico, com uma área de 4.300.000 m2, com aterro de 10 mil metros cúbicos. As ilhas eram: Fundão, Pindaí do França, Pindaí do Ferreira, Bom Jesus, Sapucaia, Pinheiros, Baiacu, Cobras e Catalão.

Posteriormente, o Escritório de Planejamento da Cidade Universitária saiu do âmbito do DASP passando para a universidade. A partir de 1964, a universidade reformulou totalmente o Plano Diretor da Cidade Universitária, de acôrdo com o espírito da "reforma" e em consonância com as metas educacionais do Govêrno que enfatizaram as áreas da ciência, da tecnologia, da saúde e da formação de professôres. Com a reformulação do Plano a primeira vantagem prática foi a redução de 250.000 metros quadrados de construção, propiciando uma substancial economia sem que com isso fôsse prejudicada a capacidade total de matrículas que é de 30 mil alunos para os atuais .... 750.000 m2 do projeto, dos quais 27% já estão concluídos.

Após estudos realizados pelos Ministérios da Educação, do Planejamento e da Fazenda, em conjunto com a universidade, em 20 de janeiro dêste ano, em sessão realizada na Cidade Universitária, o presidente da República aprovou a Exposição

Clementino Fraga, Paulo de Góes e outros empunharam a bandeira de reforma, que deu início a um trabalho sistemático em têrmos autênticos e realistas. Inicialmente, foram ouvidos, após amplo inquérito realizado não só entre os membros da Universidade, mas em vários setores da comunidade, as opiniões que geraram as "Diretrizes para a Reforma Universitária". Dêsse documento estudado por um escritório técnico, sob o comando do professor Xafuri, nasceu um segundo documento inspirador. Daí cresceu o movimento, hoje, convertido em Lei, mas que teve as suas bases na UFRJ.

Porém, de acôrdo com os especialistas, a UFRJ, marcou o maior passo para o desenvolvimento brasileiro ao criar a Cooperação dos Programas Graduados de Engenharia, atualmente na Ilha do Fundão. Lá estabeleceu-se o primeiro núcleo de formação pós-graduada em áreas que o Brasil mais necessitava de técnicos e mestres, a tecnologia. Hoje são mais de 360 engenheiros que estudam e pesquisam em regime de tempo integral, em cursos de mestrado e doutorado, os mais variados assuntos de engenharia e tecnologia. Professôres de tôdas as partes do mundo vêm ao Brasil preparar êsses técnicos: franceses, norte-americanos, ingleses, japonêses, russos, italianos, belgas, ho-

Imagem 84: Matéria do Jornal Correio da Manhã. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

A matéria do *Correio da Manhã*, do dia 7 de setembro de 1970, publicada no *Primeiro Caderno* do jornal, cita Joanídia Sodré na lista de reitores da UFRJ. O texto exalta os cinquenta anos da instituição. A autoria menciona nomes de vários reitores e suas contribuições para a consolidação da Universidade. Ao referenciar a professora Joanídia Sodré, o artigo registra dados que hoje nos ajudam a entender não somente a complexidade e a amplitude das atuações políticas de Sodré, mas, sobretudo, como as **estórias** indevidamente oficializadas não refletem a nossa materialidade histórica.

Testemunhamos, em flagrante, o apagamento da memória histórica de Joanídia, não somente da sua atuação na gestão da Universidade do Brasil e da UFRJ, mas, sobretudo, do protagonismo da maestra na Escola Nacional de Música e nas demais instituições musicais do Rio de Janeiro e do Brasil, como, por exemplo, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), o Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro, dentre outras.

Em 1964, a maestra foi aprovada pelo Conselho Universitário como reitora interina da Universidade do Brasil, quando o reitor, professor Pedro Calmon, foi afastado para as investigações da Comissão de Inquérito da Ditadura Militar, devido às delações do professor catedrático de História Antiga e Medieval da Faculdade Nacional de Filosofia, Eremildo Luiz Vianna, que fez graves acusações à Congregação da referida faculdade. Por isso, o Conselho Universitário agiu de prontidão e, em votação, designou à maestra Joanídia o cargo de reitora durante o processo.

Após ocupar o cargo de reitora interina, Joanídia Sodré assumiu o cargo de vice-reitora em 1965, na gestão do professor Pedro Calmon, que durou até 29 de julho de 1966, quando o reitor pediu afastamento do cargo ao Conselho Universitário novamente, devido às perseguições dos ditadores. A sufragista, maestra e compositora aparece publicamente atuando como vice-reitora e reitora em exercício até 1967.

Na matéria (na página seguinte) de *O Jornal*, do dia 7 de junho de 1964, ano em que se instaura a Ditadura Militar, a reitora em exercício, Joanídia Sodré, enviou uma carta-resposta às acusações do delator, o professor Eremildo Luiz Vianna. Diante das acusações, Joanídia veio a público prestar esclarecimentos e enviou à imprensa uma nota repudiando a atitude do delator e prestando contas das ações que já haviam sido realizadas e estavam em andamento pela Comissão de Inquérito. Eremildo atuou como interventor diretamente na Faculdade Nacional de Filosofia e no campo musical. Ele delatou e atuou no fechamento das emissoras de rádio, perseguiu e denunciou músicos progressistas da época.



O JORNAL — Domingo, 7 de junho de 1964

Acusações de Eremildo contra Comissões de Inquérito da UB são infundados, diz Reitoria

Programaç das peleja desta tard

A reitora interina da Universidade do Brasil, professôra Joanídia Sodré, distribuiu nota à imprensa em que assinala não terem fundamento as declarações do professor Eremildo Viana a um vespertino, a propósito da composição e atividades da Comissão Especial de Inquérito da UB, notadamente o critério adotado em relação ao reitor Pedro Calmon, ora licenciado.

E' a seguinte a nota da Reitoria da UB:

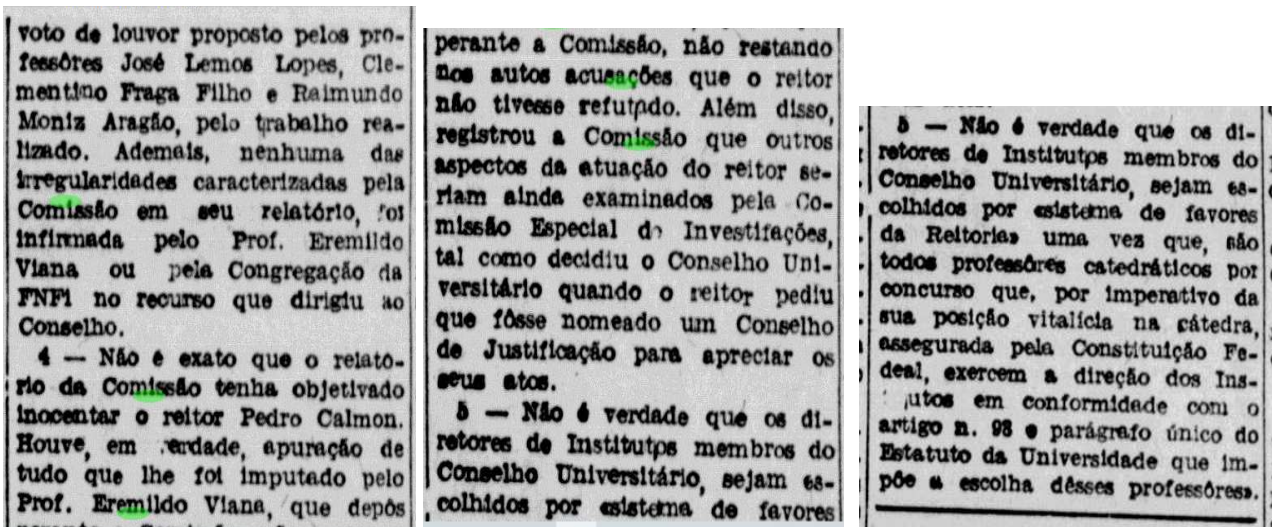
INDEPENDENTE DO REITOR

1 — A Comissão Especial de Inquérito da U.B. para apurar irregularidades havidas na FNFi, integrada pelos professôres Paulo de Góes, Oscar de Oliveira e Waldemar Aren, foi nomeada pelo Conselho Universitário em sessão de 26/9/1963 por voto unânime de todos os presentes, inclusive do professor Eremildo Viana. Posteriormente, o Prof. Benjamim Moraes, que fôra indicado por aquela Comissão para funcionar como seu assessor jurídico passou a integrá-la por proposta dela própria, substituindo o Prof. Oscar de Oliveira que viajou para a Europa. Os três membros efetivos da Comissão são professôres catedráticos da Universidade e escolhidos para integrar o Conselho Universitário pelas suas Congregações, não dependendo a sua posição de qualquer subordinação ou infuuência do reitor.

2 — Não é verdade que os membros da Comissão de Inquérito tenham sido objeto de «diversas concessões de favores» por parte do reitor. Estas acusações são gratuitas e tendenciosas pois não foram nem poderão ser comprovadas.

NÃO QUER INOCENTAR

3 — Quanto à lisura e correção do inquérito, atuou a Comissão com a mais absoluta isenção, tanto que o Conselho Universitário aprovou, unânimemente, um



voto de louvor proposto pelos professôres José Lemos Lopes, Clementino Fraga Filho e Raimundo Moniz Aragão, pelo trabalho realizado. Ademais, nenhuma das irregularidades caracterizadas pela Comissão em seu relatório, foi infirmada pelo Prof. Eremildo Viana ou pela Congregação da FNFi no recurso que dirigiu ao Conselho.

4 — Não é exato que o relatório da Comissão tenha objetivado inocentar o reitor Pedro Calmon. Houve, em verdade, apuração de tudo que lhe foi imputado pelo Prof. Eremildo Viana, que depôs perante a Comissão, não restando nos autos acusações que o reitor não tivesse refutado. Além disso, registrou a Comissão que outros aspectos da atuação do reitor seriam ainda examinados pela Comissão Especial de Investigações, tal como decidiu o Conselho Universitário quando o reitor pediu que fôsse nomeado um Conselho de Justificação para apreciar os seus atos.

5 — Não é verdade que os diretores de Institutos membros do Conselho Universitário, sejam escolhidos por sistema de favores da Reitoria» uma vez que, são todos professôres catedráticos por concurso que, por imperativo da sua posição vitalícia na cátedra, assegurada pela Constituição Federal, exercem a direção dos Institutos em conformidade com o artigo n. 98 e parágrafo único do Estatuto da Universidade que impõe a escolha dêsses professôres».

Imagem 85: Matéria do O Jornal. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

Sobre a atuação do professor como delator na Ditadura Militar, a historiadora Andréa Cristina de Barros Queiroz enfatiza:

> Pouco tempo depois do golpe, em 16 de maio de 1964, Eremildo Vianna enviou um relatório intitulado "Professores comunistas da Faculdade Nacional de Filosofia" para o então general Arcy da Rocha Nóbrega, que presidia a Comissão de Investigação da Universidade do Brasil (Ciub). Além de denunciar diversos colegas do Departamento de História, Eremildo Vianna denunciou 44 professores da UB acusados de subversão e afirmava que todos eles formavam uma célula comunista na universidade de nome Anchieta, como analisou Ludmila Pereira (2010, p. 99). (QUEIROZ, 2021, p. 188).

Foi essa delação de Eremildo que levou ao afastamento do reitor Pedro Calmon, acusado de omissão nas investigações da Comissão de Inquérito. Além de delatar seus colegas da Faculdade de Filosofia e do Departamento de História, Eremildo Vianna fez acusações públicas de supostas irregularidades do reitor, que resultaram no pedido de afastamento enquanto as investigações estivessem em curso. Sendo assim, o Conselho Universitário elegeu a compositora Joanídia Sodré para assumir interinamente a Reitoria, uma vez que o vice-reitor ocupava outro cargo público.

Devido à escassez de literatura, supomos que a amizade entre o reitor Pedro Calmon e Joanídia Sodré possibilitou que a maestra entrasse na linha de frente para mediar as perseguições direcionadas ao seu amigo e reitor. O professor Pedro Calmon ocupou o cargo de reitor por quatro mandatos: primeiro mandato de 9 de setembro de 1948 a 24 de setembro de 1948. Segundo o histórico do site da Galeria de Reitores do Conselho Universitário da UFRJ[41]: "Na sessão do Conselho Universitário de 9 de setembro de 1948, o vice-reitor [...]

[41] Site de Galeria de Reitores do Conselho Universitário da UFRJ
https://consuni.ufrj.br/index.php/dirigentes-da-ufrj-historico/reitores-as

Prof. Pedro Calmon Moniz de Bittencourt assume interinamente a Reitoria, em virtude da renúncia do reitor Prof. Inácio Manuel Azevedo do Amaral."

Em seguida, o professor Calmon se candidatou e concorreu às eleições, sendo eleito reitor nos pleitos: segundo mandato, de 25 de setembro de 1948 a 4 de agosto de 1950; terceiro mandato, de 31 de janeiro de 1951 a 17 de junho de 1959; quarto mandato, de 17 de junho de 1960 a 29 de setembro de 1966. Pedro Calmon atuou na Reitoria da Universidade do Brasil em um período de tempo próximo da gestão de Joanídia Sodré na Direção da Escola Nacional de Música, que durou entre 1946 e 1967, somando 21 anos em quatro mandatos.

A nota da Galeria de Reitores do site do Conselho Universitário da UFRJ divulga um texto registrado na ata da sessão datada de 21 de maio de 1964, redigido com o testemunho do reitor Pedro Calmon.

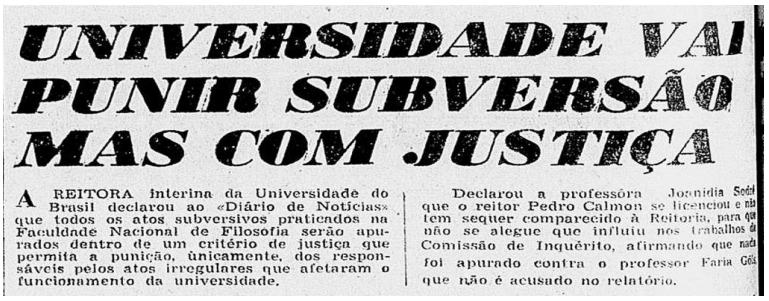
> "O Presidente do Diretório Central dos Estudantes declara (...) Desejava também falar sobre a pressão que se vinha fazendo sobre a Reitoria, na pessoa do Reitor Pedro Calmon. O Conselho Universitário elegeu por unanimidade o Reitor Pedro Calmon e achava que não havia razão para descontinuidade desse voto que lhe deu a eleição. O ponto de vista estudantil tem sido sempre defendido no Conselho, de apoio ao Reitor porque ele é a autoridade legitimamente constituída. **Prosseguindo, o Reitor Pedro Calmon falou sobre os ataques que vinha sofrendo de certa parte da imprensa. A acusação circulante vinha sendo a de que o Reitor era omisso no desempenho de suas funções. Assim tinha um pedido a fazer ao plenário do Conselho Universitário, que este designasse uma Comissão de Justificação, digo, um Conselho de Justificação perante o qual ao Reitor fosse dada a oportunidade de defender-se, desfazer possíveis equívocos.**(...) O Prof. Clementino Fraga Filho apresentou a proposta, subscrita igualmente pelo Prof. Renê Laclete, como adiante se subscreve: "O Conselho Universitário, em face da subjetividade das acusações, não encontra motivo para atender ao apelo do Reitor Pedro Calmon no sentido de ser constituído um Conselho de Justificação. Para a apuração dos fatos já existia na Universidade uma comissão constituída por determinação superior em decorrência de Ato Institucional". (...) Em votação foi a proposta aprovada unanimemente."

O mesmo texto destaca:

> A Profª Joanídia Sodré assume o exercício da Reitoria no período de 14 de maio de 1964 a 12 de outubro de 1964. Acredita-se que ela tenha assumido em função da ausência do Reitor Pedro Calmon e do Vice-Presidente do Conselho Prof. Deolindo Couto.

Ao assumir a reitoria interinamente, Joanídia tomou algumas medidas que assegurassem, aos olhos do Governo Militar, uma normalidade. A manchete do jornal destaca que a reitora da Universidade do Brasil declarou combater todos os atos de subversão dentro da Faculdade Nacional de Filosofia, mas enfatizou que o faria de forma justa. Sobre o

inquérito aberto contra professores da Faculdade Nacional de Filosofia e a gestão do reitor Pedro Calmon, a reitora Joanídia Sodré se pronunciou à imprensa. Informa a matéria publicada na *Primeira Seção*, p. 6, do jornal *Diário de Notícias*, quinta-feira, 11 de junho de 1964: "A reitora da Universidade do Brasil declarou que combaterá todos os atos de subversão dentro da Faculdade Nacional de Filosofia, mas que o fará de maneira justa." (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1964, p. 6).



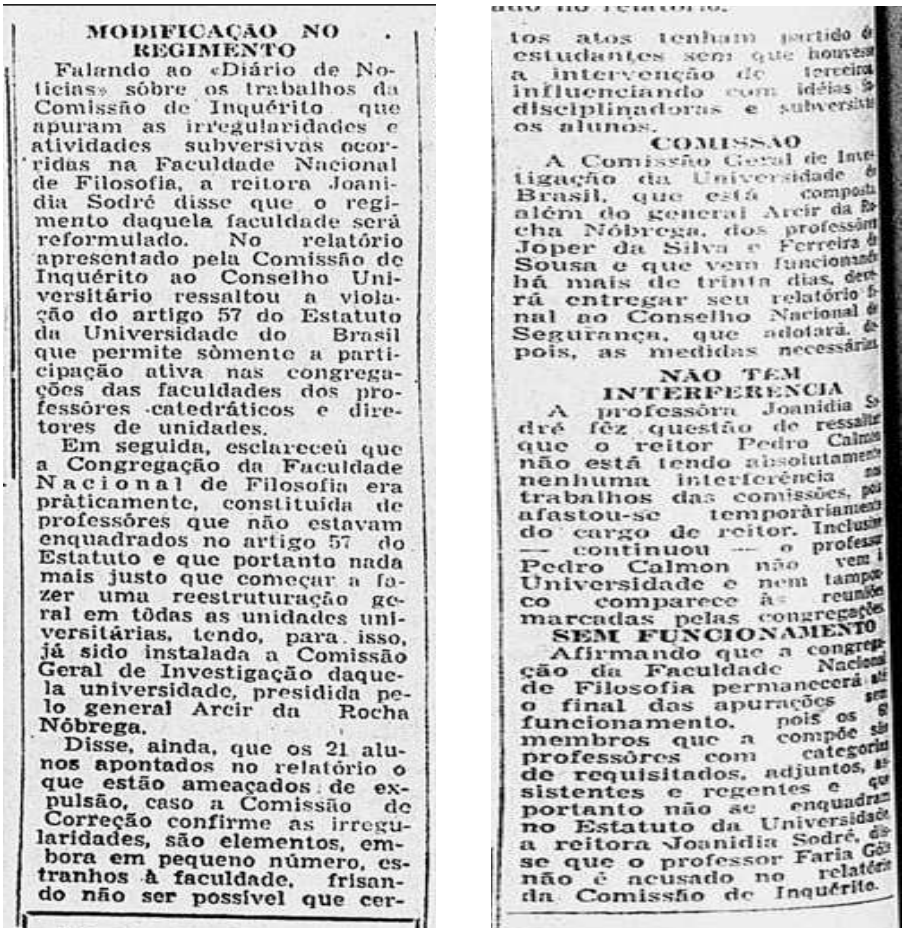
UNIVERSIDADE VAI PUNIR SUBVERSÃO MAS COM JUSTIÇA

A REITORA interina da Universidade do Brasil declarou ao «Diário de Notícias» que todos os atos subversivos praticados na Faculdade Nacional de Filosofia serão apurados dentro de um critério de justiça que permita a punição, ùnicamente, dos responsáveis pelos atos irregulares que afetaram o funcionamento da universidade.

Declarou a professôra Joanidia Sodré que o reitor Pedro Calmon se licenciou e não tem sequer comparecido à Reitoria, para que não se alegue que influiu nos trabalhos da Comissão de Inquérito, afirmando que nada foi apurado contra o professor Faria Góis que não é acusado no relatório.

Imagem 86: Matéria do Diário de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

O texto afirma:



MODIFICAÇÃO NO REGIMENTO

Falando ao «Diário de Notícias» sôbre os trabalhos da Comissão de Inquérito que apuram as irregularidades e atividades subversivas ocorridas na Faculdade Nacional de Filosofia, a reitora Joanidia Sodré disse que o regimento daquela faculdade será reformulado. No relatório apresentado pela Comissão de Inquérito ao Conselho Universitário ressaltou a violação do artigo 57 do Estatuto da Universidade do Brasil que permite sòmente a participação ativa nas congregações das faculdades dos professôres catedráticos e diretores de unidades.

Em seguida, esclareceú que a Congregação da Faculdade Nacional de Filosofia era pràticamente, constituída de professôres que não estavam enquadrados no artigo 57 do Estatuto e que portanto nada mais justo que começar a fazer uma reestruturação geral em tôdas as unidades universitárias, tendo, para isso, já sido instalada a Comissão Geral de Investigação daquela universidade, presidida pelo general Arcir da Rocha Nóbrega.

Disse, ainda, que os 21 alunos apontados no relatório o que estão ameaçados de expulsão, caso a Comissão de Correção confirme as irregularidades, são elementos, embora em pequeno número, estranhos à faculdade, frisando não ser possível que cer-

tos atos tenham partido de estudantes sem que houvesse a intervenção de terceiros influenciando com idéias disciplinadoras e subversivas os alunos.

COMISSÃO

A Comissão Geral de Investigação da Universidade do Brasil, que está composta além do general Arcir da Rocha Nóbrega, dos professôres Joper da Silva e Ferreira de Sousa e que vem funcionando há mais de trinta dias, deverá entregar seu relatório final ao Conselho Nacional de Segurança, que adotará, depois, as medidas necessárias.

NÃO TEM INTERFERÊNCIA

A professôra Joanidia Sodré fêz questão de ressaltar que o reitor Pedro Calmon não está tendo absolutamente nenhuma interferência nos trabalhos das comissões, pois afastou-se temporàriamente do cargo de reitor. Inclusive — continuou — o professor Pedro Calmon não vem à Universidade e nem tampouco comparece às reuniões marcadas pelas congregações.

SEM FUNCIONAMENTO

Afirmando que a congregação da Faculdade Nacional de Filosofia permanecerá até o final das apurações sem funcionamento, pois os 6 membros que a compõe são professôres com categoria de requisitados, adjuntos, assistentes e regentes e que portanto não se enquadram no Estatuto da Universidade, a reitora Joanidia Sodré, disse que o professor Faria Góis não é acusado no relatório da Comissão de Inquérito.

Imagem 87: Matéria do Diário de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

O regime ditatorial criou instrumentos de controle e de reformulação estrutural em

todas as esferas da sociedade brasileira. Houve modificações no regimento das universidades e, para tal, foi criada a Comissão Geral de Investigação. A historiadora Andréa Cristina de Barros Queiroz escreveu um histórico sobre o regime da Ditadura Militar na UFRJ e dedicou um tópico para cada década do regime ditatorial. Na primeira fase, ela trata especialmente da primeira década do regime, intitulada *"A Universidade e os anos 1960"*, publicada no site oficial do Setor de Divisão de Memória Institucional da UFRJ do SiBI - Sistema de Bibliotecas e Informação[42].

Andréa pontua que a Ditadura Militar instaurou, nas universidades brasileiras, reformas conservadoras e autoritárias. Ela enfatiza que o controle militar obteve o apoio e a legitimação de uma ala conservadora da comunidade acadêmica e que alguns desses funcionários se beneficiaram por meio de promoções a cargos de alto escalão, como foram os casos dos professores Moniz de Aragão e Eremildo Luiz Vianna. O artigo pondera:

> Há evidências de que o controle, a vigília e a perseguição política sofrida pela comunidade acadêmica da UB/UFRJ ocorreram antes mesmo do golpe de 1964, realizada pelo corpo social conservador que apoiou a ditadura na instituição, como a perseguição sofrida pelos membros da antiga Faculdade Nacional de Filosofia (FNFi), com a existência de vários dossiês e Inquéritos Policiais Militares (IPM) contra o seu corpo social. A própria FNFi foi dissolvida e desmembrada pela ditadura a partir de 1968, ano que também marcou o acirramento do regime autoritário com a criação do Ato Institucional n.5 (AI-5) que na UFRJ atuou como um importante instrumento para expulsar, sobretudo, os docentes que foram desligados pela aposentadoria compulsória. Ao todo foram 45 professores expulsos da UFRJ pela ditadura desde o golpe, o que provocou a interrupção de várias pesquisas e projetos. A FNFi também foi o local da Universidade com mais estudantes perseguidos e expurgados logo após 1964 e nos anos subsequentes, especialmente com a criação do Decreto-Lei n. 477, de fevereiro de 1969, notadamente conhecido como o "AI-5 das universidades". Segundo este mecanismo, professores, estudantes e técnico-administrativos acusados de subversão ao regime seriam punidos com a expulsão da universidade sem o direito de retorno a qualquer outro estabelecimento de ensino por um determinado período.

Em *"O Golpe de 1964 e a Universidade: entre a repressão e a modernização"* (2004), a escritora Suzeley Kalil Mathias destaca aspectos da atuação dos militares nas universidades, onde houve "cerceamento da liberdade e a consequente cassação de professores e expulsão de alunos promovidas no pós-64: a 'caça às bruxas'" (MATHIAS, 2004, p. 103). Sendo assim, as delações do professor Eremildo Luiz Vianna se enquadram nas práticas de caça às bruxas.

Uma nota publicada no jornal *Diário de Notícias*, na *Primeira Seção*, p. 5, terça-feira, 18 de agosto de 1964, relata a participação de Joanídia Sodré no IV Fórum de Reitores.

---

[42] SiBI (Sistema de Bibliotecas e Informação) - Divisão de Memória Institucional da UFRJ. **A Universidade e os anos 1960.** Disponível em: https://memoria.sibi.ufrj.br/index.php/ufrj-decadas/anos-1960. Acesso em 21 de junho de 2024



PARTICIPANTES

O IV Forum de Reitores, que se realiza no auditório do Ministério da Educação, conta com a participação de nada menos de 27 reitores e de 150 diretores de Escolas Superiores, achando-se representadas tôdas as Universidades federais, estaduais e particulares. As maiores delegações são as das Pontifícias Universidades Católicas do Rio, S. Paulo, Petrópolis, Campinas e do Rio Grande do Sul.

Entre os participantes, destacam-se os reitores Miguel Calmon, da Universidade da Bahia; Gama e Silva, da Universidade de São Paulo; Haroldo Lisboa da Cunha, da Universidade do Estado da Guanabara; a reitora Joanídia Sodré, da Universidade do Brasil, substituindo o reitor Pedro Cal-

Imagem 88: Matéria do Diário de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

Enquanto reitora, Joanídia teve que se posicionar no debate sobre a extinção das agremiações estudantis e na criação de novas entidades sugeridas pelo Governo Militar, que impuseram a constituição de agremiações culturais. Conforme informa o jornal *Diário de Notícias*, em artigo publicado na *Primeira Seção*, p. 9, quarta-feira, 10 de junho de 1964.



PROFESSÔRES DÃO APOIO A NOVOS GRÊMIOS ESTUDANTIS

O ANTEPROJETO do ministro Flávio de Lacerda, que extingue tôdas as entidades estudantis e que já foi entregue ao presidente Castelo Branco, encontrou de modo geral em tôdas as faculdades da Universidade do Brasil uma manifestação festiva de professôres que alegam ser o melhor meio de levar os estudantes a uma campanha cívica e democrática.

O anteprojeto, que apenas permite a formação de grêmios com finalidades culturais, desportivas e sociais, visa ainda suprir uma verba bastante elevada que era dada a todos aquêles órgãos e que, agora, poderá ser utilizada em benefícios mais aproveitáveis e em outros centros estudantis.

DISCIPLINA

O reitor Pedro Calmon, falando, ontem, ao "Diário de Notícias", frisou que embora não conhecesse ainda a íntegra do anteprojeto do ministro da Educação considerou que, nas universidades, o sistema de representação está, atualmente, satisfatório com os diretórios acadêmicos que, dentro da ordem e da disciplina, se comprometem a defender os interêsses da classe, enquanto o reitor da Universidade do Estado, nas mesmas circunstâncias, afirmara que já tomou algumas providências nesse sentido, tendo, inclusive, marcado uma reunião com dois conselheiros para tratar sôbre o assunto.

EXCEÇÃO

Por sua vez, o diretor da Faculdade Nacional de Odontologia, prof. Abelardo de Brito, explicou, que, embora fôsse totalmente a favor da extinção das entidades estudantis, com a criação de grêmios culturais, a UME é a única exceção que deveria ser mantida pois está afastada de elementos subversivos. A UNE — continuou — fazia campanha antipatriótica e, por incrível que pareça, há muitos estudantes que não sabem cantar o Hino Nacional.

UNIÃO

A reitoria interina da Universidade do Brasil, professôra Joanídia Sodré, mostrou-se a favor da extinção das agremiações estudantis, alegando que "a escola é a união dos alunos e professôres, onde não existe nem deve existir influência de terceiros". E concluiu: "O principal fator que destruía os órgãos estudantis era a intromissão de outros elementos, que influíam na mentalidade dos jovens estudantes".

BANCO

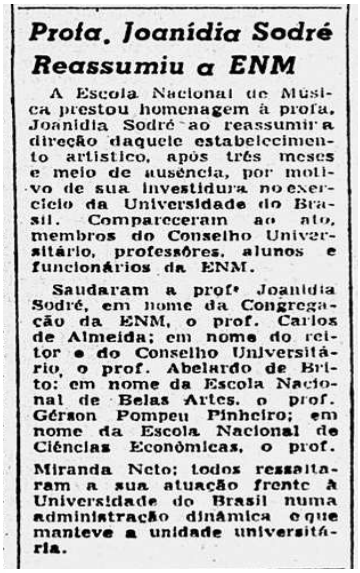
Imagem 89: Matéria do Diário de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

A matéria apresenta três opiniões sobre a proposta de extinção das antigas e criação de novos grêmios estudantis. O reitor Pedro Calmon defende a permanência dos grêmios e afirma que os existentes são satisfatórios, e que a ordem e a disciplina garantiriam a normalidade institucional. O professor Abelardo de Brito, da Faculdade Nacional de Odontologia, defendeu a instalação de novas agremiações propostas pelo ministro Flávio de Lacerda, que previa a criação apenas de grêmios estudantis culturais.

Por outro lado, a reitora interina Joanídia Sodré se manifestou a favor da extinção das agremiações, pois, em sua concepção, a união entre alunos e professores garantia a

normalidade institucional. Para Sodré, o problema dos órgãos estudantis eram as influências externas.

O reitor Pedro Calmon reassumiu a Reitoria a partir de 15 de outubro de 1964, e a professora Joanídia Sodré foi reempossada no cargo de diretora da Escola Nacional de Música. A solenidade foi registrada em matéria do jornal *Diário de Notícias*, publicada na *Segunda Seção*, página não identificada, quarta-feira, 11 de outubro de 1964.



Profa. Joanídia Sodré Reassumiu a ENM

A Escola Nacional de Música prestou homenagem à profa. Joanidia Sodré ao reassumir a direção daquele estabelecimento artístico, após três meses e meio de ausência, por motivo de sua investidura no exercício da Universidade do Brasil. Compareceram ao ato, membros do Conselho Universitário, professôres, alunos e funcionários da ENM.

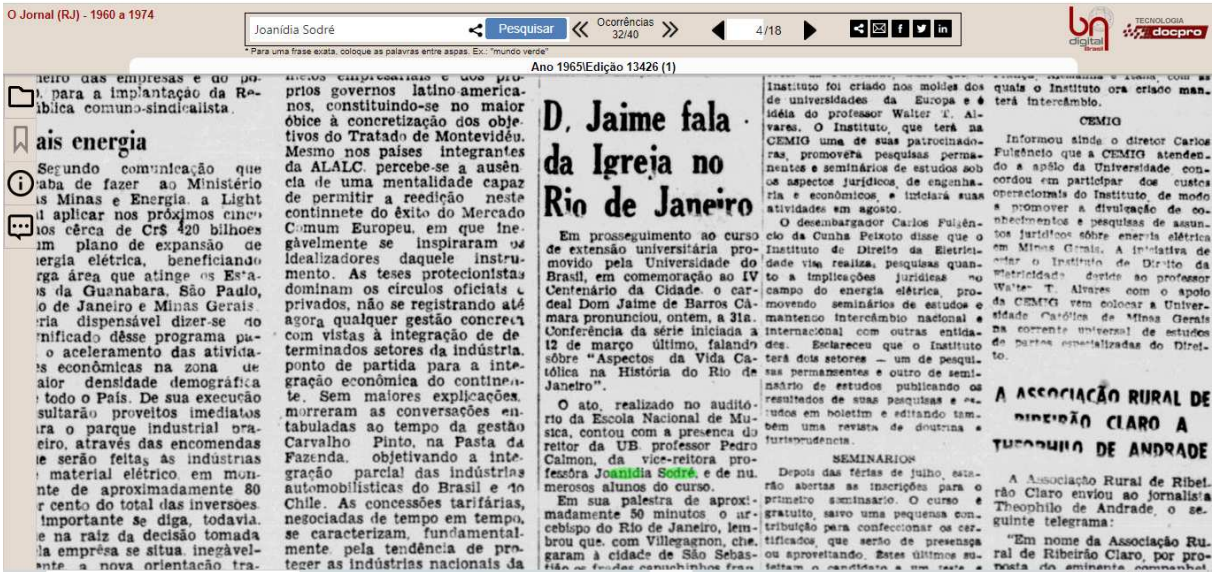
Saudaram a profª Joanidia Sodré, em nome da Congregação da ENM, o prof. Carlos de Almeida; em nome do reitor e do Conselho Universitário, o prof. Abelardo de Brito; em nome da Escola Nacional de Belas Artes, o prof. Gérson Pompeu Pinheiro; em nome da Escola Nacional de Ciências Econômicas, o prof. Miranda Neto; todos ressaltaram a sua atuação frente à Universidade do Brasil numa administração dinâmica e que manteve a unidade universitária.

Imagem 90: Matéria do Diário de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional



Imagem 91: Matéria do O Jornal. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

Após ocupar o cargo de reitora interina, Joanídia Sodré assumiu o cargo de vice-reitora em 1965, na gestão do professor Pedro Calmon, que durou até 29 de julho de 1966.


O Jornal (RJ) - 1960 a 1974

Joanídia Sodré Pesquisar Ocorrências 32/40 4/18

Ano 1965\Edição 13426 (1)

ais energia

Segundo comunicação que aba de fazer ao Ministério is Minas e Energia, a Light l aplicar nos próximos cinco ios cêrca de Cr$ 420 bilhões im plano de expansão de ergia elétrica, beneficiando rga área que atinge os Es'a- s da Guanabara, São Paulo, o de Janeiro e Minas Gerais. ria dispensável dizer-se do nificado dêsse programa pa- o aceleramento das atividades econômicas na zona de aior densidade demográfica todo o País. De sua execução sultarão proveitos imediatos ira o parque industrial bra- eiro, através das encomendas e serão feitas às indústrias material elétrico, em mon- nte de aproximadamente 80 r cento do total das inversões. importante se diga, todavia, e na raiz da decisão tomada la emprêsa se situa inegável- nte a nova orientação tra-

prios governos latino-america- nos, constituindo-se no maior óbice à concretização dos objetivos do Tratado de Montevidéu. Mesmo nos países integrantes da ALALC, percebe-se a ausência de uma mentalidade capaz de permitir a reedição neste continnete do êxito do Mercado Comum Europeu, em que inegàvelmente se inspiraram os idealizadores daquele instrumento. As teses protecionistas dominam os círculos oficiais e privados, não se registrando até agora qualquer gestão concreta com vistas à integração de determinados setores da indústria, ponto de partida para a integração econômica do continente. Sem maiores explicações, morreram as conversações entabuladas ao tempo da gestão Carvalho Pinto, na Pasta da Fazenda, objetivando a integração parcial das indústrias automobilísticas do Brasil e do Chile. As concessões tarifárias, negociadas de tempo em tempo, se caracterizam, fundamentalmente, pela tendência de proteger as indústrias nacionais da

D. Jaime fala da Igreja no Rio de Janeiro

Em prosseguimento ao curso de extensão universitária promovido pela Universidade do Brasil, em comemoração ao IV Centenário da Cidade, o cardeal Dom Jaime de Barros Câmara pronunciou, ontem, a 31a. Conferência da série iniciada a 12 de março último, falando sôbre "Aspectos da Vida Católica na História do Rio de Janeiro".

O ato, realizado no auditório da Escola Nacional de Música, contou com a presença do reitor da UB, professor Pedro Calmon, da vice-reitora professôra Joanídia Sodré, e de numerosos alunos do curso.

Em sua palestra de aproximadamente 50 minutos o arcebispo do Rio de Janeiro, lembrou que, com Villegagnon, chegaram à cidade de São Sebas-

Instituto foi criado nos moldes dos de universidades da Europa e é idéia do professor Walter T. Alvares. O Instituto, que terá na CEMIG uma de suas patrocinadoras, promoverá pesquisas permanentes e seminários de estudos sob os aspectos jurídicos, de engenharia e econômicos, e iniciará suas atividades em agosto.

O desembargador Carlos Fulgêncio da Cunha Peixoto disse que o Instituto de Direito da Eletricidade vai realiza, pesquisas quanto a implicações jurídicas no campo do energia elétrica, promovendo seminários de estudos e mantendo intercâmbio nacional e internacional com outras entidades. Esclareceu que o Instituto terá dois setores — um de pesquisas permanentes e outro de seminário de estudos publicando os resultados de suas pesquisas e estudos em boletim e editando também uma revista de doutrina e jurisprudência.

SEMINÁRIOS

Depois das férias de julho, estarão abertas as inscrições para o primeiro seminário. O curso é gratuito, salvo uma pequena contribuição para confeccionar os certificados, que serão de presença ou aproveitando. Estes últimos se-

quais o Instituto ora criado manterá intercâmbio.

CEMIG

Informou ainda o diretor Carlos Fulgêncio que a CEMIG atendendo a apêlo da Universidade concordou em participar dos custos operacionais do Instituto, de modo a promover a divulgação de conhecimentos e pesquisas de assuntos jurídicos sôbre energia elétrica em Minas Gerais. A iniciativa de criar o Instituto de Direito da Eletricidade deriu ao professor Walter T. Alvares com o apoio da CEMIG vem colocar a Universidade Católica de Minas Gerais na corrente universal de estudos de partes especializadas do Direito.

A ASSOCIAÇÃO RURAL DE RIBEIRÃO CLARO A THEOPHILO DE ANDRADE

A Associação Rural de Ribeirão Claro enviou ao jornalista Theophilo de Andrade, o seguinte telegrama:

"Em nome da Associação Rural de Ribeirão Claro, por pro-

Imagem 92: Matéria do O Jornal. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

Segundo a nota do site *Galeria de Reitores do Conselho Universitário da UFRJ*:

Joanídia disputou a vaga de Reitora nas eleições de 1966 O Conselho Universitário, em sessão de 01 de setembro de 1966, elabora a lista tríplice para provimento do cargo de Reitor, com o seguinte resultado:
1º escrutínio: 37 votantes – Prof. Pedro Calmon Moniz de Bittencourt – 35 votos,

Profª **Joanídia Sodré – 1** voto e Prof. Raymundo Moniz de Aragão – 1 voto.
Em 1966 o Reitor Pedro Calmon, solicitando licença ao Conselho Universitário e assumiu o posto o Prof. Deolindo Couto

Feita nova eleição para o 2º escrutínio, o resultado foi o seguinte: 37 votantes – Prof. Rufino Pizarro – 20 votos, Prof. Raul Bittencourt – 7 votos, **Profª Joanídia Sodré – 5 votos**, Prof. José Leme Lopes – 3 votos, Prof. Clementino Fraga Filho – 2 votos.

Feito o 3º escrutínio, o resultado foi o seguinte: 36 votantes – **Profª Joanídia Sodré – 16** votos, Prof. Clementino Fraga Filho – 11 votos, Prof. José Leme Lopes – 5 votos, Prof. Armando Peregrino – 1 voto e Prof. Raul Bittencourt – 3 votos.

Joanídia se candidatou novamente ao cargo de Reitora na disputa de 1966 cujo resultado da lista tríplice foi:
1º) Prof. Raymundo Moniz de Aragão;
2º) Prof. Rufino Pizarro
3º) Profª Joanídia Sodré.

O professor Raymundo foi eleito reitor e posteriormente, nomeado ao cargo de Ministro da Educação e Cultura e o Prof. Djacir Lima Menezes ((período reitor 25/08/1969 a 31/08/1973),[...] assumiu a reitoria.

Depois do afastamento e reassumir a reitoria, o prof. Pedro Calmon se candidatou e foi reeleito ao cargo e Joanídia Sodré tornou-se a sua Vice-reitora.


O Jornal (RJ) - 1960 a 1974

Joanídia Sodré Pesquisar Ocorrências 35/40 8/24

* Para uma frase exata, coloque as palavras entre aspas. Ex.: "mundo verde"

Ano 1966\Edição 13811 (1)

vas", já chamado "Bento", nem por isso dispensou a bênção dos "barbadinhos".

Ministros vão quinta-feira ao Nordeste

O ministro dos Organismos Regionais, sr. João Gonçalves de Souza, seguirá na próxima quinta-feira, às 12,30 horas, para Recife, em companhia do ministro Paulo Egídio, da Indústria e Comércio, e dos dirigentes do IBRA, IAA, Banco do Brasil e INDA. No mes-

Quarta-feira, 5 de outubro de 1966

Festa de despedida de Calmon teve medalha de ouro e placa de bronze

Ao despedir-se, ontem, do cargo que ocupou durante quase vinte anos, o Reitor Pedro Calmon foi homenageado com várias solenidades no prédio da Reitoria da UFRJ, recebendo uma medalha de ouro e inaugurando uma placa de bronze no saguão da entrada principal da Reitoria, às 16,30 horas, na presença do novo Reitor, Prof. Moniz Aragão.

Compareceram às cerimônias diplomatas, diretores de tôdas as Faculdades da ex-UB, professôres, escritores, intelectuais e amigos do Professor Pedro Calmon. Todos os órgãos da UFRJ paralisaram ontem, parcialmente, as suas atividades, para que os funcionários comparecessem à

Pedro Calmon, reconhecimento e louvor — dedicação, trabalho, zêlo, lealdade, nobreza, saber — UFRJ", discursando no ato, a Vice-Reitora, Sra. Joanídia Sodré, o professor Deolindo Couto, Presidente do Conselho Federal de Educação e o próprio professor Pedro Calmon, que, com lágrimas nos olhos, agradeceu emocionado, dizendo modestamente: "Se placa devia haver, oxalá fôsse posta em lugar mais modesto e nem precisava ter tantas pala ras". O professor Moniz Afagão, o Embaixador da Espanha, o Ministro Hermes Lima e o Adido Cultural dos EUA sorriram afetuosamente ante a modéstia do Reitor que se des-

Imagem 93: Matéria de o Jornal. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

Porém, em 1966 o Reitor pediu afastamento do cargo ao Conselho Universitário novamente com a justificativa, segundo o histórico do site do Conselho Universitário da UFRJ:

> "Rio de Janeiro, 1 de setembro de 1966. Senhores membros do Conselho Universitário, nenhuma prova de estima e generoso apoio poderia receber mais expressiva, mais espontânea, mais cativante do que esta que me dão **os companheiros de lida universitária, integrados neste alto Conselho, insistindo em designar-me à recondução na Reitoria, que por seu voto e por sua vontade desempenhei tantos anos. Agradeço-lhes, comovido, a extrema bondade, mas já a não posso aceitar. A razão é somente uma e preliminarmente a declaro. Para que suba à superior decisão do Chefe de Estado, indispensável é, nos termos do Decreto 56.410 de 1965, que a lista tríplice seja acompanhada de documento em que cada um dos professores nela figurantes assuma o compromisso de aceitar a nomeação. Não poderia firmá-lo, desde que considero condição óbvia para o exercício do mandato ser este indiscutível e dúvida há sobre a elegibilidade, para mais um período, dos Reitores a quem a Lei de Diretrizes e Bases, de 1961, já encontra no cargo.** Esclareça-se: reeleito dois anos depois de baixada a aludida Lei, esse novo mandato que termina, o cumpri sem sombras de contestação, nem suspeita de ilegalidade. Assim, o Reitor da Universidade do Brasil, como vários eminentes confrades, Reitores de Universidades Federais, não desejo, não quero, não posso neste momento contribuir, de qualquer modo, para que elabore o Conselho uma lista que, levando meu nome, pudesse ser inquinada de incompleta. Declínio de imediato da honra que me concede e tendo pressa em preenchê-la mediante à escolha de um nobre colega, que a par dos dois outros prezados mestres contemplados, pela nossa preferência, demonstra que sobram nesta casa valores, os mais brilhantes, para o serviço da Universidade, que é rigorosamente o serviço da pátria. Oportunamente direi aos Srs. Conselheiros o meu agradecimento em forma de relatório, que lhes recorde o que fizemos em união assídua das forças, a bem da Instituição que nos congrega.

> Digo-lhes agora o meu agradecimento em forma de escrita, que jamais seria despedida, pois enquanto Deus me der as energias indispensáveis continuarei nas salas de aula como professor, em reuniões deliberativas como associado, humilde à obra comum, trabalhando, lutando, pensando, aprendendo, em proveito da causa pública, que é a nossa querida Universidade, a dos meus tempos de estudante, a das primeiras de minha carreira intelectual, da docência-livre, do concurso à cátedra, do tirocínio docente de três décadas, dez anos dirigindo a Faculdade de Direito e dezoito a administração central. Aceite o Conselho a minha saudação afetuosa".

Os ditadores pressionaram o professor Pedro Calmon a renunciar ao cargo de reitor, e assumiu a Reitoria o professor Deolindo Couto, enquanto Joanídia permaneceu no cargo de vice-reitora. Segundo matéria publicada em *O Jornal*, no ano de 1966, a maestra foi citada como vice-reitora em uma celebração de despedida do ex-reitor Pedro Calmon.

Em seguida, ocorreram novas eleições e a *"lista tríplice ficou assim constituída: 1º) Prof. Raymundo Moniz de Aragão; 2º) Prof. Rufino Pizarro; e* ***3ª) Profª Joanídia Sodré****."* Quem assumiu a Reitoria foi o professor Raymundo Moniz de Aragão, defensor da Ditadura Militar, cujo mandato se estabeleceu entre 30 de setembro de 1966 e 17 de outubro de 1966.

O curto período de gestão ocorreu devido ao fato de o professor Raymundo Moniz de Aragão ter sido nomeado ministro da Educação e Cultura. Com a saída do reitor empossado, o professor Clementino Fraga Filho assumiu a Reitoria entre 18 de outubro de 1966 e 14 de março de 1967. O histórico do site do Conselho Universitário da UFRJ destaca o registro da ata de 18 de outubro de 1966:

> "Conceder autorização para o afastamento de suas funções ao Reitor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Professor Raymundo Moniz de Aragão, a fim de que possa exercer o alto cargo de Ministro da Educação e Cultura, no atual Governo da República, período em que será substituído na forma do Estatuto da mesma Universidade (At. 31, Parágrafo 1º). Assumirá assim a plenitude das funções de Reitor, enquanto durar tal impedimento, o Vice-Reitor, Prof. Clementino Fraga Filho."

Um fato instigante é que Joanídia Sodré foi novamente noticiada como reitora em exercício em 1967, conforme registra a matéria abaixo. Isso nos leva a entender que Joanídia atuou como vice-reitora do professor Clementino Fraga Filho e exerceu a função de reitora interina devido a algum impedimento do reitor empossado.



CONSELHO UNIVERSITÁRIO HOMENAGEOU CASTELO BRANCO E RIBEIRO DA COSTA

O Conselho Universitário da Universidade Federal do Rio de Janeiro reunido ontem, sob a presidência do reitor em exercício, professôra Joanídia Sodré, prestou significativa homenagem à memória do marechal Humberto de Alencar Castelo Branco.

Disse o reitor que a Universidade não poderia ficar ausente das homenagens que foram tributadas ao ilustre brasileiro, cuja morte causou um impacto em tôda nação. Afirmou que o marechal Castelo Branco, além de prestar inestimáveis serviços à educação do país, teve consideração especial com a Universidade e seu corpo docente ao nomear um de seus professôres o atual reitor, Raimundo Moniz de Aragão, ministro da Educação e Cultura.

A UFRJ, desde que foi informada do falecimento do ex-presidente, tomou tôdas as providências necessárias para reverenciar a sua memória. Suspendendo os trabalhos no Conselho Executivo e nomeando duas comissões para representá-la em seu sepultamento, além de depositar uma coroa em seu túmulo.

Finalizando, disse o reitor que a Universidade guardaria na lembrança «o quanto representou a figura de Humberto Castelo Branco para o soerguimento do país».

A seguir, em nome do Conselho Universitário, falou o professor Carlos Cruz Lima, que focalizou a figura do ex-presidente.

«Por determinação da professôra Joanídia Sodré, aqui estou perante vós para falar em nome do Conselho Universitário, nesta hora de sombras, quando tôda a nação, ainda não refeita da perda que tão inesperadamente a feriu, procura guardar dentro de si a lembrança daquele que em hora decisiva representou a suprema resistência diante da caótica tormenta em que fôrças incontroláveis ameaçavam nossa vida nacional e nossas tradições.

Nenhum de nós duvidou um só momento do êxito de nossa missão.

Discreto, tranqüilo, exato e inflexível, o presidente apresentou as razões de seu gesto, em que se evidenciava um justo espírito público.

Ao voltarmos, não trazíamos a amargura dos vencidos.

E assim, em todo o seu mandato, em qualquer de suas decisões, havia tanta isenção, tanta honestidade, tanta intenção de bem fazer que, mesmo os que divergiam, não lhe negavam respeitoso apreço.

O marechal Castelo Branco ligou em forma indelével o seu nome a esta Casa, referendando o seu projeto de reestruturação e aumentando seu patrimônio com a doação de grande área na Praia Vermelha.

Há vidas que para sempre permanecem como grande lição.

De tôdas as universidades do Brasil, foi o inesquecível presidente, por seu exemplo, um grande professor».

RIBEIRO DA COSTA

O professor Hélio Gomes, decano da Faculdade Nacional de Direito, solicitou ao Conselho Universitário um voto de pesar para o ministro Ribeiro da Costa. Justificando seu pedido, afirmou: «O ministro Ribeiro da Costa foi uma das figuras mais altas, mais retas que a magistratura já teve. Presidente do Supremo Tribunal Federal, cuja casa honrou, pela sua dignidade cívica e sua alta estatura moral».

O professor Gondim Neto, representante da Congregação da Faculdade de Direito, falando sob a personalidade de Ribeiro da Costa, afirmou: «Tenho em alta conta sua grande figura, não só por ser um jurista excessivamente letrado, mas por ter sido chefe da magistratura brasileira num momento difícil da Revolução.

Ribeiro da Costa, com a sua bravura pessoal e coragem cívica, resistiu a tôdas as investidas contra o Poder Judiciário no govêrno João Goulart. Foi o esteio do Poder Judiciário na Revolução, fazendo com que êsse poder fôsse o maior poder da República, zelando pela guarda da Constituição. Acho que não há problema jurídico e político no Brasil que o Supremo Tribunal Federal não possa resolver. Um país verdadeiramente democrata tem que ser governado com o prestígio do Poder Judiciário, pois, como jurista, não reconheço os Atos Institucionais.

Ribeiro da Costa foi um defensor da democracia. Assim, repito Vítor Hugo, «estou ajoelhado diante da figura de Ribeiro da Costa».

Encerrando a sessão, a professôra Joanídia Sodré afirmou que a personalidade de Ribeiro da Costa sempre será lembrada como a de um defensor da Constituição».

O professor Emílio Diniz pediu a palavra e relembrou «a magnífica figura de um homem honrado: Ribeiro da Costa».

O Conselho Universitário fêz um minuto de silêncio pela alma do marechal Humberto Castelo Branco e enviará mensagem ao Supremo Tribunal Federal e à família do ministro Ribeiro da Costa.

Invenção Ajuda | Cursos de Inglês

Imagem 94: Matéria de O Jornal. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

A matéria destaca a homenagem do Conselho Universitário da UFRJ, presidida pela reitora em exercício, professora Joanídia Sodré, ao falecimento de Humberto de Alencar Castello Branco, cujo governo durou de 1964 a 1967. O general Castello Branco foi o 26º presidente do Brasil e um dos principais articuladores do Golpe Militar de 1964.

Andréa Cristina de Barros Queiroz, em seu artigo *A Universidade e os anos 1960*, publicado no site do Setor de Divisão de Memória Institucional da UFRJ do SiBI, pondera que:

> Em 20 de agosto de 1965, a partir da Lei n. 4.759, a antiga Universidade do Brasil (UB) tornou-se Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Para Fávero (2007, p. 37), a padronização do nome das instituições universitárias federais ocorreu em virtude do contexto autoritário em que o país vivia. Dessa forma, também reforçou o paradigma centralizador e elitista da instituição, conjugado ao ideal moderno-conservador e autoritário da ditadura, que podem ser observados inclusive na gestão de seus reitores, tais como a reitoria de Raymundo Moniz de Aragão (1966-1969) e de Djacir Lima Menezes (1969-1973) que publicamente se declararam apoiadores do regime ditatorial. Moniz Aragão, por exemplo, foi Ministro da Educação e da Cultura interino de 30 de junho a 04 de outubro de 1966, tendo atuação importante para a implementação da reforma universitária de 1968.

Alguns dados do texto de Andréa Cristina de Barros Queiroz divergem do que foi publicado no histórico do site oficial do Conselho Universitário da UFRJ. Queiroz afirma que o professor Raymundo Moniz de Aragão teve seu mandato na Reitoria da UFRJ entre 1966 e

1969. Já o histórico do Conselho Universitário afirma que o primeiro mandato do professor Raymundo foi breve, durou de 30 de setembro de 1966 a 17 de outubro de 1966, pois ele foi nomeado para chefiar o Ministério da Educação e Cultura.

O histórico acrescenta que quem foi empossado no lugar do professor Raymundo Moniz de Aragão foi o professor Clementino Fraga Filho, cuja gestão ocorreu de 18 de outubro de 1966 a 14 de março de 1967. O registro enfatiza ainda que: "O professor Raymundo Moniz de Aragão foi exonerado do cargo de Ministro da Educação e Cultura em 15 de março de 1967 [...] reassumindo a Reitoria da Universidade, cujo mandato ocorreu no período de 15 de março de 1967 a 18 de julho de 1969." O professor Raymundo foi exonerado da Reitoria também.

Embora o nome de Joanídia Sodré apareça consideravelmente nos jornais, em contrapartida, ele desaparece das histórias oficiais e institucionais da UFRJ e da Escola de Música da UFRJ. O artigo de Andréa Cristina de Barros Queiroz foi publicado no site oficial da UFRJ e não faz nenhuma referência a Joanídia Sodré. O histórico do site pontua que, em 12 de julho de 1973, o Conselho Universitário aprovou por unanimidade a proposição do ex-reitor Pedro Calmon e relata o seguinte:

> "Considerando que a **Profª Joanídia Sodré** tem prestado serviços inestimáveis à Universidade, quer na direção, longos anos, da Escola de Música, quer no Conselho Universitário, quer no exercício eventual da Reitoria; Considerando que é o Decano do Conselho Universitário e que se torna digna se lhe estenda as honras de ex-Reitor, propomos: Seja conferida **à Profª Joanídia Sodré** a condição de ex-Reitor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, para efeito das disposições estatutárias". Subscreveram a proposta os Profs. Raymundo Moniz de Aragão, Clementino Fraga Filho, Celso Ferreira da Cunha, Yolanda de Vilhena Ferreira, Chafi Haddad, Franchini Netto, Charles Naman Damian, Celso Guedes e Paulo Emidio Barbosa."

Porém, o próprio Conselho Universitário da UFRJ ocupa um papel dúbio e autocontraditório, pois, ao mesmo tempo em que afirma a atuação de Joanídia Sodré como reitora, também apaga deliberadamente a memória histórica de sua trajetória. O nome de Sodré não foi, até o momento, incluído na galeria de reitores e vice-reitores da UFRJ. A indagação que fica é: por quais razões Joanídia não foi, até o momento, incluída na galeria de reitores da UFRJ, já que outros reitores interinos, que ocuparam o cargo por período mais curto e/ou equivalente ao período da gestão de Joanídia, foram incluídos?

Há, na galeria, nomes de reitores na condição de interino, como, por exemplo, o reitor interino José Luiz Fontes Monteiro. Segundo a nota da galeria de reitores do site do Conselho

Universitário da UFRJ, ele ocupou o cargo no período de 9 de maio de 2003 a 28 de maio de 2003, em razão do pedido de afastamento do professor Sérgio Eduardo Longo Fracalanzza do cargo de reitor em exercício, para concorrer ao cargo de reitor no próximo mandato. Porém, Joanídia Sodré não está na galeria.

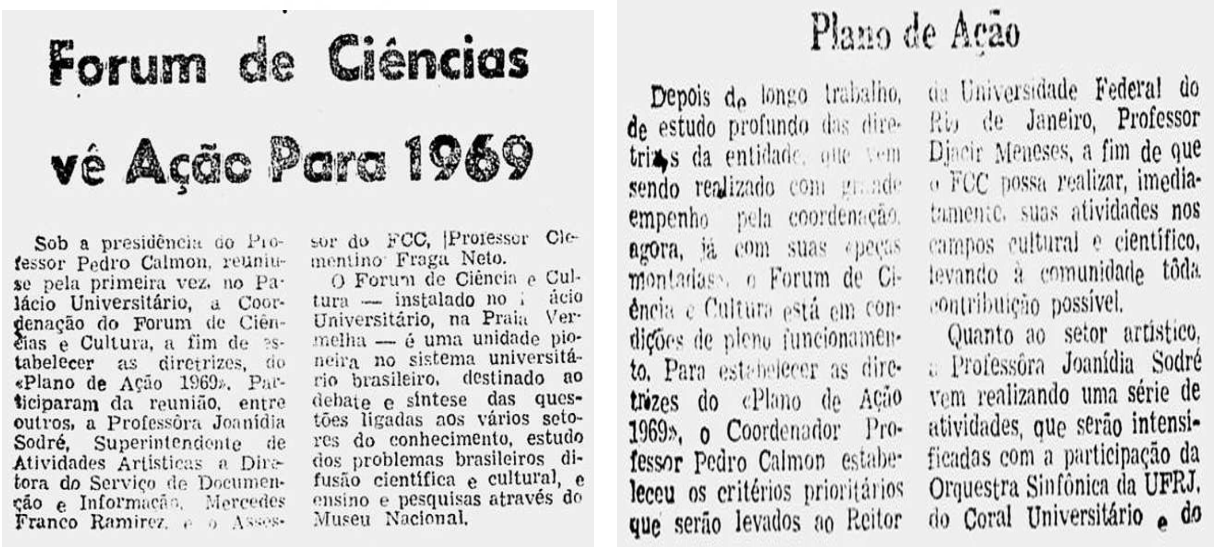
Encontrei, no acervo pessoal de Joanídia Sodré, documentos que registram os demais cargos ocupados pela maestra após a aposentadoria decretada pelo reitor. Em 8 de julho do ano corrente, Joanídia foi remanejada para o cargo de superintendente de atividades artísticas do gabinete do reitor.

Portaria nº 790 de 29 de julho de 1968

Com os vencimentos correspondentes ao Símbolo 5 - C do cargo de Diretora da Escola Nacional Música para superintender, junto ao gabinete do Reitor, as atividades artísticas da Universidade.

Reitor Raymundo Moniz de Aragão.
Publ. nº D. O. de 6/8/1968

- Ex-reitores Pedro Calmon e Joanídia Sodré atuam no Forum de Ciência da UFRJ



Forum de Ciências vê Ação Para 1969

Sob a presidência do Professor Pedro Calmon, reuniu-se pela primeira vez, no Palácio Universitário, a Coordenação do Forum de Ciências e Cultura, a fim de estabelecer as diretrizes, do «Plano de Ação 1969». Participaram da reunião, entre outros, a Professôra Joanídia Sodré, Superintendente de Atividades Artísticas a Diretora do Serviço de Documentação e Informação, Mercedes Franco Ramirez, e o Assessor do FCC, Professor Clementino Fraga Neto.

O Forum de Ciência e Cultura — instalado no Palácio Universitário, na Praia Vermelha — é uma unidade pioneira no sistema universitário brasileiro, destinado ao debate e síntese das questões ligadas aos vários setores do conhecimento, estudo dos problemas brasileiros difusão científica e cultural, e ensino e pesquisas através do Museu Nacional.

Plano de Ação

Depois de longo trabalho, de estudo profundo das diretrizes da entidade, que vem sendo realizado com grande empenho pela coordenação, agora, já com suas peças montadas, o Forum de Ciência e Cultura está em condições de pleno funcionamento. Para estabelecer as diretrizes do «Plano de Ação 1969», o Coordenador Professor Pedro Calmon estabeleceu os critérios prioritários que serão levados ao Reitor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Professor Djacir Meneses, a fim de que o FCC possa realizar, imediatamente, suas atividades nos campos cultural e científico, levando à comunidade tôda contribuição possível.

Quanto ao setor artístico, a Professôra Joanídia Sodré vem realizando uma série de atividades, que serão intensificadas com a participação da Orquestra Sinfônica da UFRJ, do Coral Universitário e do

Imagem 95: Matéria do Diário de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

Essa matéria foi publicada na *Primeira Seção*, p. 10, em 11 de setembro de 1969, no jornal *Diário de Notícias*. O texto não está completo; provavelmente, a outra parte foi registrada na página seguinte. Não encontrei outras documentações sobre as ações de Joanídia Sodré atuando no Fórum de Ciências da UFRJ.

Outros documentos do acervo da Reitora registram:

Portaria nº 641 de 29 de agosto de 1969

Resolve alterar a Portaria nº 790 de 29/7/68, publicada no Boletim nº 31/68, para declarar que a profa. Joanídia Sodré possa a Superintender as atividades artísticas junto ao Fórum de Ciência e Cultura.

Portaria nº 002 de 31 de agosto de 1971

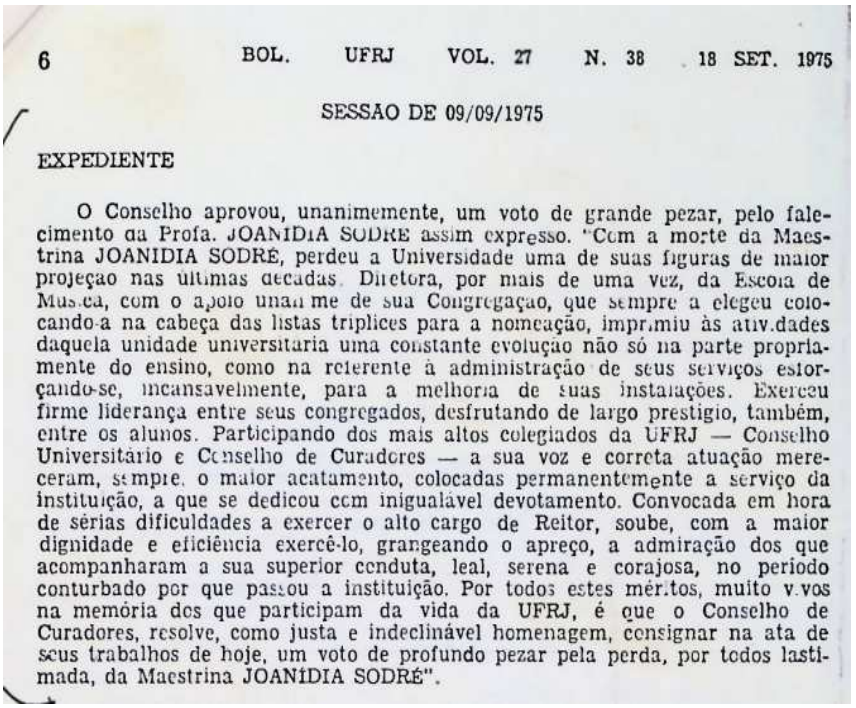
Publ. nº Boletim nº 36, de 5/9/1969

O Decano do Centro de Letras e Artes, no uso de suas atribuições e competência regimental. Resolve designar a Professora Joanídia Sodré, da Escola de Música, para coordenar as atividades Musicais e Artístico-Culturais entre as Unidades deste Centro.

Reitor Clementino Fraga Filho

Decano Celso Ferreira da Cunha.
Nº 23/9/1971

Dados da ata da sessão de 09/09/1975 do Conselho Universitário da UFRJ trazem o expediente no qual o Conselho aprovou, por unanimidade, um voto de grande pesar pelo falecimento da reitora.



6 BOL. UFRJ VOL. 27 N. 38 18 SET. 1975

SESSAO DE 09/09/1975

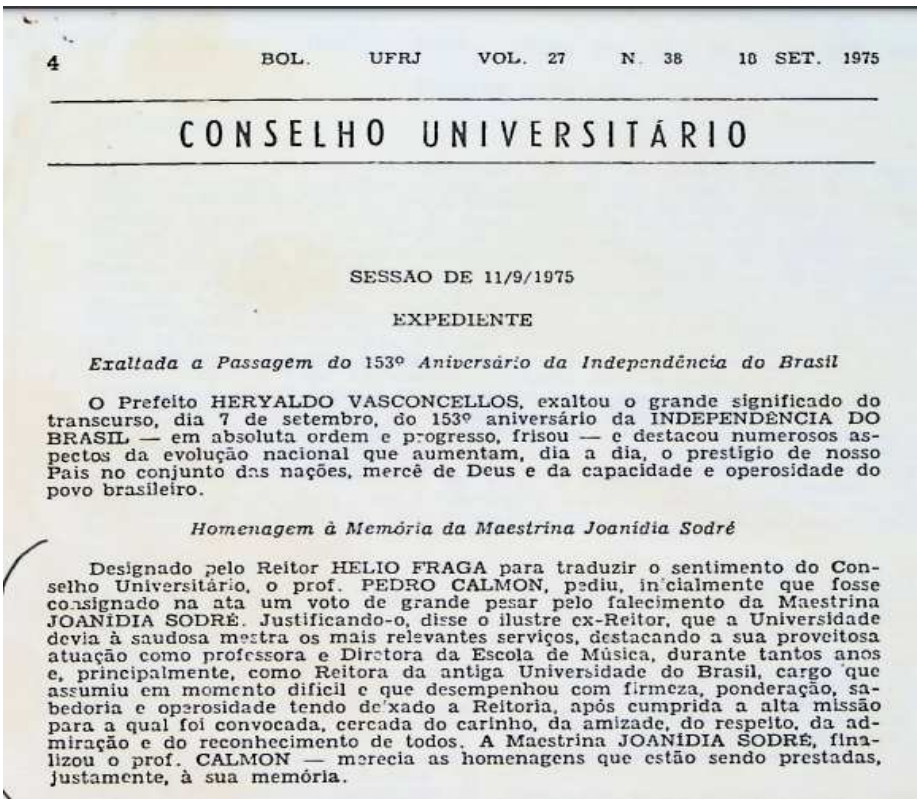
EXPEDIENTE

O Conselho aprovou, unanimemente, um voto de grande pezar, pelo falecimento da Profa. JOANIDIA SODRE assim expresso. "Com a morte da Maestrina JOANIDIA SODRE, perdeu a Universidade uma de suas figuras de maior projeçao nas ultimas decadas. Diretora, por mais de uma vez, da Escola de Musica, com o apoio unanime de sua Congregaçao, que sempre a elegeu colocando-a na cabeça das listas triplices para a nomeação, imprimiu às atividades daquela unidade universitaria uma constante evoluçao não só na parte propriamente do ensino, como na referente à administração de seus serviços esforçando-se, incansavelmente, para a melhoria de suas instalações. Exerceu firme liderança entre seus congregados, desfrutando de largo prestigio, também, entre os alunos. Participando dos mais altos colegiados da UFRJ — Conselho Universitário e Conselho de Curadores — a sua voz e correta atuação mereceram, sempre, o maior acatamento, colocadas permanentemente a serviço da instituição, a que se dedicou com inigualável devotamento. Convocada em hora de sérias dificuldades a exercer o alto cargo de Reitor, soube, com a maior dignidade e eficiência exercê-lo, grangeando o apreço, a admiração dos que acompanharam a sua superior conduta, leal, serena e corajosa, no periodo conturbado por que passou a instituição. Por todos estes méritos, muito vivos na memória dos que participam da vida da UFRJ, é que o Conselho de Curadores, resolve, como justa e indeclinável homenagem, consignar na ata de seus trabalhos de hoje, um voto de profundo pezar pela perda, por todos lastimada, da Maestrina JOANIDIA SODRÉ".

Imagem 96: Documento do Acervo Pessoal de Joanídia Sodré. Arquivo da Biblioteca Alberto Nepomuceno/UFRJ

Na solenidade, de acordo com os dados da ata da Sessão de 11/09/1972 do Conselho

Na solenidade, de acordo com os dados da ata da sessão de 11/09/1972 do Conselho Universitário da UFRJ, o professor Pedro Calmon, designado pelo reitor Hélio Fraga, solicitou que fosse consignado na ata um voto de grande pesar pelo falecimento de Joanídia Sodré. O texto enfatiza:



4 BOL. UFRJ VOL. 27 N. 38 18 SET. 1975

CONSELHO UNIVERSITÁRIO

SESSÃO DE 11/9/1975

EXPEDIENTE

Exaltada a Passagem do 153º Aniversário da Independência do Brasil

O Prefeito HERYALDO VASCONCELLOS, exaltou o grande significado do transcurso, dia 7 de setembro, do 153º aniversário da INDEPENDÊNCIA DO BRASIL — em absoluta ordem e progresso, frisou — e destacou numerosos aspectos da evolução nacional que aumentam, dia a dia, o prestígio de nosso País no conjunto das nações, mercê de Deus e da capacidade e operosidade do povo brasileiro.

Homenagem à Memória da Maestrina Joanídia Sodré

Designado pelo Reitor HELIO FRAGA para traduzir o sentimento do Conselho Universitário, o prof. PEDRO CALMON, pediu, inicialmente que fosse consignado na ata um voto de grande pesar pelo falecimento da Maestrina JOANÍDIA SODRÉ. Justificando-o, disse o ilustre ex-Reitor, que a Universidade devia à saudosa mestra os mais relevantes serviços, destacando a sua proveitosa atuação como professora e Diretora da Escola de Música, durante tantos anos e, principalmente, como Reitora da antiga Universidade do Brasil, cargo que assumiu em momento difícil e que desempenhou com firmeza, ponderação, sabedoria e operosidade tendo deixado a Reitoria, após cumprida a alta missão para a qual foi convocada, cercada do carinho, da amizade, do respeito, da admiração e do reconhecimento de todos. A Maestrina JOANÍDIA SODRÉ, finalizou o prof. CALMON — merecia as homenagens que estão sendo prestadas, justamente, à sua memória.

Imagem 97: Documento do Acervo Pessoal de Joanídia Sodré. Arquivo da Biblioteca Alberto Nepomuceno/UFRJ

Percebemos, no documento, que, embora interinamente, Joanídia contribuiu para a estabilização da Universidade diante do caos e do chumbo. A historiadora Andréa Queiroz, em seu artigo *A Universidade e os anos 1970*[43], enfatiza que: "[...] entre 1971 e 1980, através do Fórum de Ciência e Cultura (FCC) da UFRJ, foi organizado o 'Curso de atualização sobre problemas brasileiros', proposto pelo reitor Pedro Calmon como solução provisória à inexistência de um curso superior de EPB." (QUEIROZ, 2020, p. 193-203)

Ela sublinha que o curso foi desenvolvido por meio de: "conferências temáticas, editadas pela UFRJ na publicação *Cadernos de Estudos Brasileiros*, sob o comando de Moniz de Aragão." (QUEIROZ, 2020, p. 193-203). Queiroz aponta que os professores que ministraram as conferências foram Moniz de Aragão, Djacir Menezes e Pedro Calmon. A autora enfatiza que a instauração da Ditadura Militar contou com a colaboração e negociação

[43] SiBI (Sistema de Bibliotecas e Informação) - Divisão de Memória Institucional da UFRJ. **A Universidade e os anos 1970.** Disponível em: https://memoria.sibi.ufrj.br/index.php/ufrj-decadas/anos-1970. Acesso em 21 de junho de 2024

de uma parte da comunidade acadêmica.

A historiadora ressalta, em seu texto publicado na *Divisão de Memória Institucional* da UFRJ, que: "Foi na gestão do reitor Djacir Menezes que personalidades políticas da ditadura foram agraciadas com o título de Doutor Honoris Causa [...]." (QUEIROZ, 2020, p. 193-203). Nas consultas ao acervo pessoal de Joanídia Sodré, encontrei o **Diploma Acadêmico Honorário**, concedido pela Academia Brasileira de Belas Artes, no qual consta o **Órgão Consultivo do Governo Federal**.

A solenidade ocorreu em 31 de agosto de 1970. Sobre as titulações no regime militar dentro da UFRJ, a historiadora enfatiza: "A concessão desse título nos mostra não apenas as relações estabelecidas entre a gestão da UFRJ e a ditadura, mas também os impactos dessa comemoração para a memória da instituição." (QUEIROZ, 2020, p. 193-203). Porém, não há registros comprovando que o título concedido à reitora Joanídia Sodré esteja relacionado àqueles promovidos pelos ditadores.

A Ditadura Militar foi um fenômeno controverso e complexo, que obrigou a sociedade em geral a estabelecer, igualmente, relações controversas e complexas. Já vimos que o reitor Pedro Calmon estava na gestão da Universidade do Brasil quando se consolidou o golpe militar. Ele foi delatado e precisou se afastar, e a maestra Joanídia Sodré ocupou interinamente a reitoria; ou seja, ambos estiveram sob a mira dos ditadores.

Em *"As memórias em disputa sobre a ditadura civil-militar na UFRJ: lugares de memória, sujeitos e comemorações"* (2021), Andréa Cristina enfatiza que uma das principais características da atuação da Ditadura Militar nas universidades foi o uso das forças armadas, que promoviam massacres como forma de repressão aos movimentos estudantis, professores e servidores contrários ao regime. Ela destaca:

> O então reitor Pedro Calmon e uma comissão de pais tentaram negociar com a polícia a saída pacífica dos alunos. Dessa negociação, há uma frase que ainda ecoa na memória da comunidade acadêmica, a de que **o reitor teria dito ao comandante da PM que os policiais não poderiam entrar na universidade, a não ser pelo vestibular.** Contudo, não havia como negociar com quem tinha a intenção desde o início de reprimir, haja vista a quantidade de militares que estavam diante do portão da FNM. Como a negociação não surtiu efeito, os estudantes decidiram permanecer no local e a polícia invadiu a faculdade na madrugada. Esse foi considerado o primeiro grande confronto entre estudantes e as forças de repressão do governo pós-1964, retomado depois com as grandes passeatas de 1968. Inclusive, no ano de 1968 houve outra invasão à UFRJ, dessa vez no Teatro de Arena Carvalho Neto, localizado no Palácio Universitário, na Praia Vermelha, onde os estudantes estavam reunidos em assembleia, e a repressão policial militar além de espancar, prendeu vários estudantes no campo de futebol do Botafogo, situado próximo ao campus. (QUEIROZ, 2020, p. 196-203)

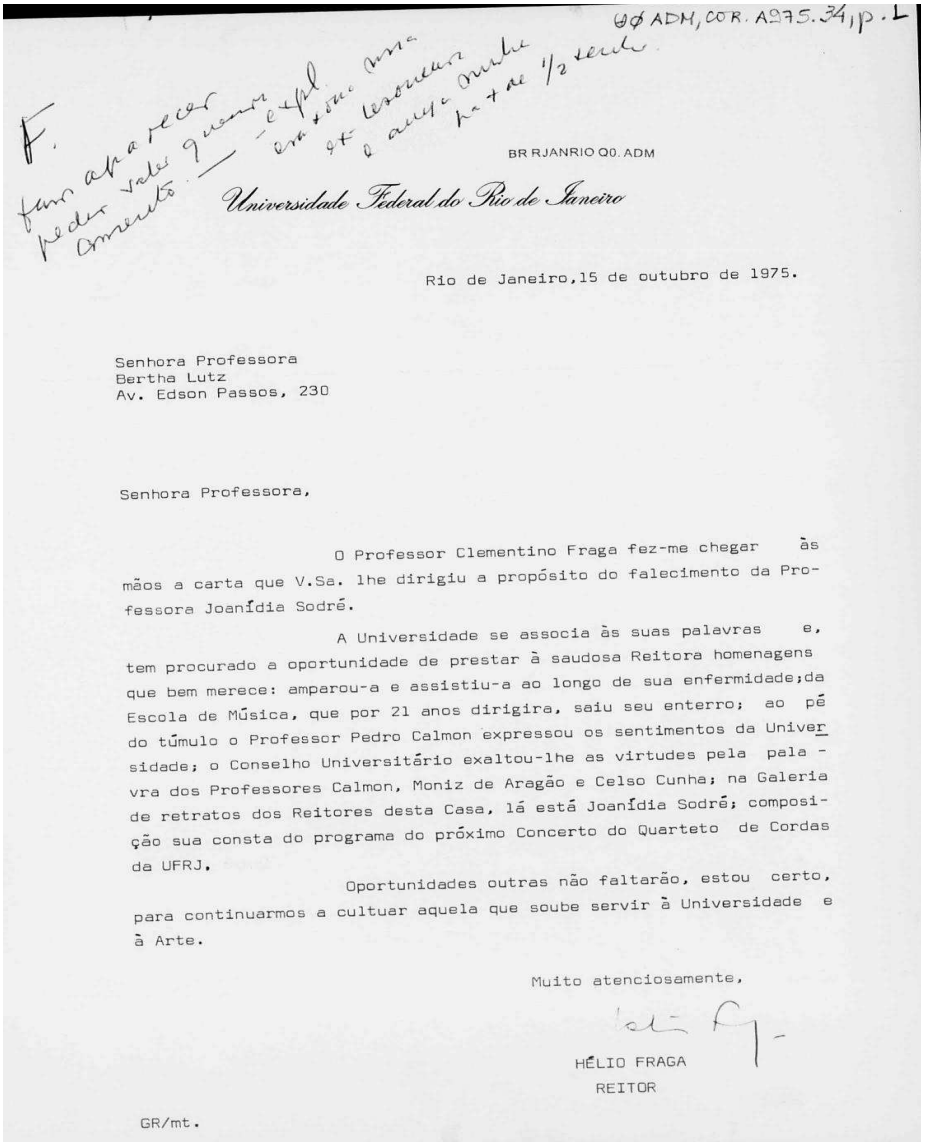
Se, de um lado, Andréa Queiroz aponta contextos nos quais o professor Pedro Calmon negociou e atuou dentro da UFRJ em projetos educacionais impostos pelo regime militar, por outro, ela também mostra contextos nos quais o reitor se opôs ao regime, ao qual esteve na mira. Devido ao fato de as movimentações da reitora Joanídia Sodré estarem ligadas diretamente às de Pedro Calmon, uma das interpretações possíveis é que Sodré possa ter seguido as mesmas estratégias do seu amigo e colega de trabalho. Ambos provavelmente já eram visados pelos ditadores.

Joanídia Sodré não é referenciada no trabalho da historiadora, o que parece curioso, considerando o momento crítico em que precisou ocupar o cargo de reitora interina. Se isso não constitui, dentro de um trabalho que se propõe a preservar a memória institucional da UFRJ durante o regime militar, um apagamento deliberado da memória de Joanídia, o que seria, então? Há uma profunda escassez de estudos sobre a atuação da compositora e maestra Joanídia Sodré na gestão da Universidade do Brasil/UFRJ.

Diante das informações acessadas até o momento, no que tange à dupla de reitores Pedro Calmon e Joanídia Sodré, partimos do princípio de que não há anjos nem demônios; por isso, os olhares, leituras e interpretações sobre a temática exigem muita prudência. A falta de documentação e literatura complexifica ainda mais as possibilidades de interpretação, motivo pelo qual pretendo levar esse tema para um possível pós-doutorado.

Após se aposentar pela UFRJ, a reitora trabalhou como chefe de departamento e vice-diretora do Instituto de Artes da UFG, atual Escola de Música e Artes Cênicas, onde fiz a minha graduação em Música e nunca ouvi falar de Joanídia Sodré. Ela também foi assessora da Pró-Reitoria de Graduação e da Coordenadoria para Assuntos Internacionais da UFG.

Antes do seu falecimento, Bertha Lutz atuou em defesa do reconhecimento da relevância da gestão de sua amiga Joanídia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Via documentos, Lutz se comunicou com o reitor da época, Hélio Fraga, a quem expressou sua opinião sobre o tratamento dado à memória da maestra e reitora. O reitor Hélio Fraga enviou um documento a Bertha Lutz informando que havia recebido do professor e ex-reitor Clementino Fraga uma carta na qual Lutz questionava a falta de reconhecimento institucional do trabalho de Joanídia Sodré.



BR RJANRIO Q0. ADM

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro,15 de outubro de 1975.

Senhora Professora
Bertha Lutz
Av. Edson Passos, 230

Senhora Professora,

O Professor Clementino Fraga fez-me chegar às mãos a carta que V.Se. lhe dirigiu a propósito do falecimento da Professora Joanídia Sodré.

A Universidade se associa às suas palavras e, tem procurado a oportunidade de prestar à saudosa Reitora homenagens que bem merece: amparou-a e assistiu-a ao longo de sua enfermidade;da Escola de Música, que por 21 anos dirigira, saiu seu enterro; ao pé do túmulo o Professor Pedro Calmon expressou os sentimentos da Universidade; o Conselho Universitário exaltou-lhe as virtudes pela pala - vra dos Professores Calmon, Moniz de Aragão e Celso Cunha; na Galeria de retratos dos Reitores desta Casa, lá está Joanídia Sodré; composição sua consta do programa do próximo Concerto do Quarteto de Cordas da UFRJ.

Oportunidades outras não faltarão, estou certo, para continuarmos a cultuar aquela que soube servir à Universidade e à Arte.

Muito atenciosamente,

HÉLIO FRAGA
REITOR

GR/mt.

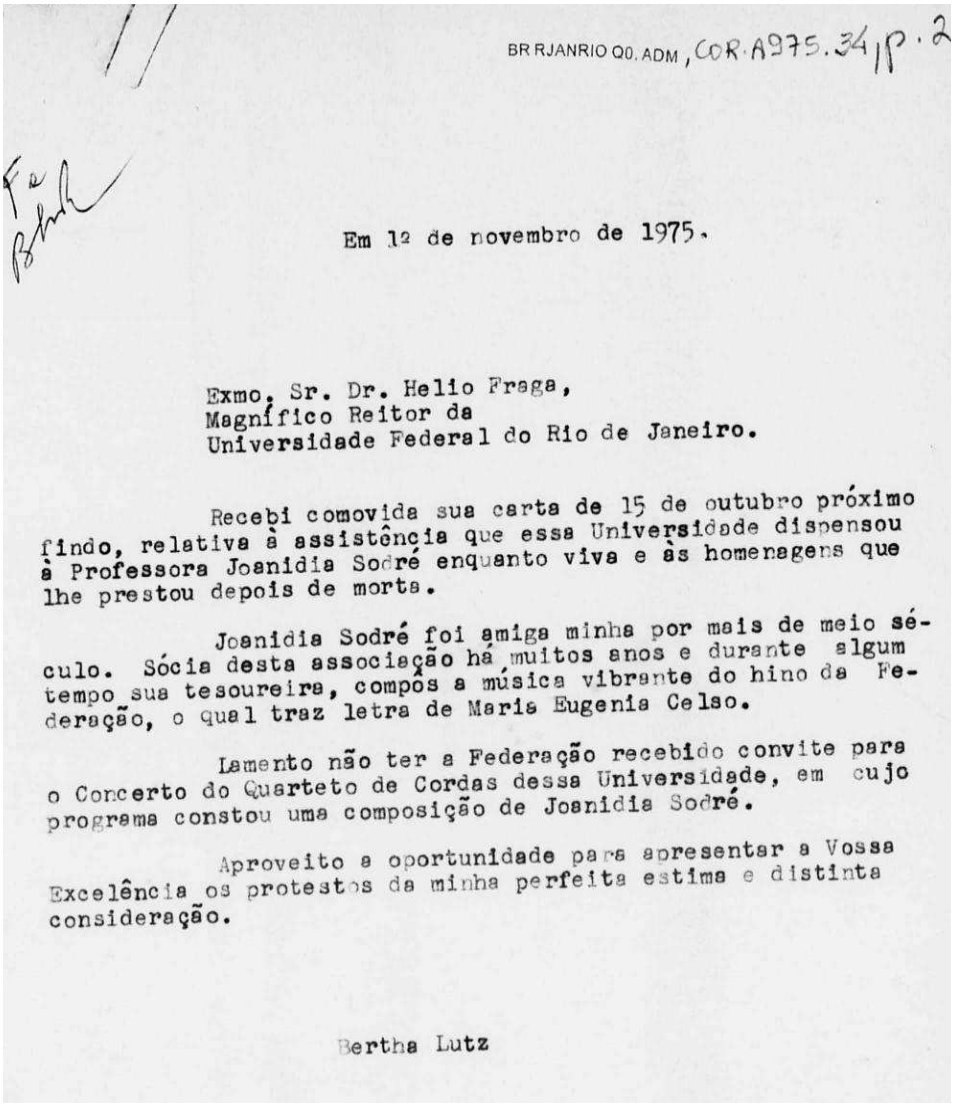
Imagem 98: Documento enviado pelo Reitor Hélio Fraga à Bertha Lutz. Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Arquivo Nacional

No documento, o reitor Hélio Fraga afirma que o nome de Joanídia Sodré foi incluído na Galeria de Reitores da UFRJ. Porém, nas galerias, tanto no site oficial[44] quanto a do Conselho Universitário da UFRJ[45], o nome de Joanídia Sodré não consta. Ou seja, se o nome dela foi incluído, isso significa que, em algum momento, retiraram o nome da galeria, ou então ele consta apenas na galeria física no prédio da Reitoria, algo que não pude constatar devido à falta de acesso.

[44] Galeria de Reitores da UFRJ. Disponível em: https://ufrj.br/acesso-a-informacao/institucional/galeria-de-reitores/ Acesso em: 06/09/2024

[45] Galeria de Reitores do Conselho Universitário da UFRJ. Disponível em: https://consuni.ufrj.br/index.php/dirigentes-da-ufrj-historico/reitores-as Acesso em: 06/09/2024

Bertha Lutz respondeu ao Reitor Hélio Fraga



BR RJANRIO Q0. ADM, COR.A975.34/P.2

Em 1º de novembro de 1975.

Exmo. Sr. Dr. Helio Fraga,
Magnífico Reitor da
Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Recebi comovida sua carta de 15 de outubro próximo findo, relativa à assistência que essa Universidade dispensou à Professora Joanidia Sodré enquanto viva e às homenagens que lhe prestou depois de morta.

Joanidia Sodré foi amiga minha por mais de meio século. Sócia desta associação há muitos anos e durante algum tempo sua tesoureira, compôs a música vibrante do hino da Federação, o qual traz letra de Maria Eugenia Celso.

Lamento não ter a Federação recebido convite para o Concerto do Quarteto de Cordas dessa Universidade, em cujo programa constou uma composição de Joanidia Sodré.

Aproveito a oportunidade para apresentar a Vossa Excelência os protestos da minha perfeita estima e distinta consideração.

Bertha Lutz

Imagem 97: Documento enviado por Bertha Lutz ao Reitor Hélio Fraga. Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Arquivo Nacional

Lutz aponta que a Universidade não considerava relevantes os trabalhos de Joanídia enquanto ela esteve no cargo de reitora interina e enfatiza também a desconsideração da UFRJ com a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, instituição na qual Joanídia Sodré encontrava sua principal base e ideal político. Vale ressaltar que, nesse período, o Brasil estava sob a Ditadura Militar, cujo projeto político era sustentado pela eugenia racialista e de gênero, o que resultou no aprofundamento do racismo e da misoginia institucionais. Bertha Maria Júlia Lutz faleceu em 16 de setembro de 1976, no Rio de Janeiro, um ano após a partida de Joanídia Sodré, em 7 de setembro de 1975.

3. 3. Joanídia Sodré: Fundação da Academia Nacional de Música (ANM)

Quando ainda atuava no campo da gestão da UFRJ, Joanídia Sodré fundou a (ANM)[46], Academia Nacional de Música (ANM), em 1967, ano em que aparece em matérias jornalísticas atuando como reitora em exercício. O histórico da Academia Nacional de Música informa: *"A Academia Nacional de Música - ANM - foi fundada em 23 de fevereiro de 1967, pela Maestrina Joanídia Sodré, diretora da então Escola de Música da Universidade do Brasil, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ."*

Afirma o texto que a entidade tem finalidade cultural e sem fins lucrativos, e que as principais ações desenvolvidas visam divulgar a cultura artístico-musical (vale destacar que o termo artístico-musical aqui se refere ao acadêmico, conservatorial, tecnocrático e etnocêntrico, com repertório euro-ocidental executado e propagado de forma acrítica), promovendo recitais camerísticos, rodas de conversa, concursos, dentre outros.

O histórico enfatiza: *"Os grandes mestres da Escola de Música da UFRJ, pioneiros do ensino musical em nosso país, foram escolhidos para serem os patronos das 81 cadeiras da Academia ocupadas por seus membros titulares."* Destaca também que há outras titulações, sendo elas: membros eméritos, honorários, beneméritos e correspondentes. Apresentamos a seguir os nomes das mulheres matronas e acadêmicas titulares das demais categorias.

Presidência da Academia Nacional de Música

Tabela 12

	Presidentas(es)	Ano
Fundadora	Maestrina Joanídia Sodré	1967-1972
Acad.	Santino Parpinelli	1972-1976
Acad.	Yara Camarinha	1976-1979
Acad.	Lubélia Brandão	1979-1982/1986-1988
Acad.	Judith Cocarelli	1984-1986
Acad.	Andrely Quintella De Paola	1989-1992
Acad.	Virgílio Medeiros de Carvalho	1992-1995
Acad.	Marysa Maia	1995-1998
Acad.	Andrely Quintella De Paola	1998-2001
Acad.	Heitor Alimonda	2001-2002
Acad.	Jaques Nirenberg	2002-2004
Acad.	Virgílio Medeiros de Carvalho	2003-2004
Acad.	Sérgio Bittencourt-Sampaio	2004-2007
Acad.	Eliane Sampaio	2007-2013
Acad.	Licia Lucas	2013-2016
Acad.	Carol Murta Ribeiro	2016-2019
Acad.	Helena Rosa Trope	2019-2022

[46] Histórico da Academia Nacional de Música (ANM). Disponível em: https://www.academianacionaldemusica.com.br/#. Acesso: 22 de junho de 2024.

Na diretoria atual, ocupa o cargo de presidenta a acadêmica Regina Maria Meirelles dos Santos e de vice-presidenta a acadêmica Helena Rosa Trope. A Academia Nacional de Música possui 81 patronos. As professoras que ocupam cadeiras nessa categoria são:

Matronas

Tabela 13

Nº da cadeira	Matronas
Nº.7	Julieta Telles de Menezes
Nº.31	Celeste Jaguaribe de Mattos Faria
Nº.34	Camila da Conceição
Nº.42	Maria Luiza de Queiroz A. dos Santos
Nº.44	Elvira Bello Lobo
Nº.46	Elza Barrozo Murtinho
Nº.47	Alcina Navarro de Andrade
Nº.49	Leonor Granjo
Nº. 50	Maria Izabel V. Campello
Nº.52	Carmem Gomes
Nº.54	Nícia Roubaud Meirelles
Nº.67	Jandira Costa
Nº.68	Vera Vasconcelos C de Albuquerque
Nº.69	Albertina Fonseca
Nº.70	Carolina Coelho
Nº.73	Luíza Guido
Nº.75	Esther Jacobson

Titulares

Tabela 14

Nº da cadeira	Acadêmica	Data de admissão
Nº.1	Profª Joanídia Sodré	06.07.1967
Nº.2	Profª Heloísa Helena V Lima	11.10.1991
Nº.3	Profª Maryla D Campos Lopes	06.07.1999
Nº.4	Profª Miriam Ramos	06.07.1994
Nº.5	Profª Marysa Maia Baptista	11.10.1991
Nº.6	Profª Lea Vinocur Freitag	26.03.2012
Nº.7	Profª Mª. Augusta C S Rodrigues	11.10.1991
Nº.8	Profª Custódia A de O Campos	11.10.1991
Nº.9	Profª Fatima Monteiro Corvisier	26.03.2012
Nº.10	Profª Afifi F Craveiro de Almeida/**Acadêmica Emérita da ANM**	06.07.1989/02.07.1998
Nº.13	Profª Marília Vargas Laboissière	04.07.2002
Nº.14	Profª Mª Luiza Póvoa da Cruz	11.10.1991
Nº.16	Profª Maria Lucy Veiga Teixeira	05.07.2001
Nº.17	Profª Mª Ludovico Almeida e Silva	06.07.1989
Nº.19	Profª Elzira Maria de Paula	04.07.1996
Nº.20	Profª Suely V. Brígido Neves	03.07.1997
Nº.22	Profª Iraciara da Silva Fonseca	03.07.1997
Nº.23	Profª Helena Rosa Trope	03.07.1996
Nº.25	Profª Mª das Graças Silva Neves	07.06.1990
Nº.26	Profª Maria Carolina Murta Ribeiro	04.07.1996
Nº.27	Profª Mª Etelvina B Fernandes	06.07.1992
Nº.29	Profª Maria Regina A Corrêa Câmara	07.06.1990
Nº.30	Profª Judith M.da Cruz Cocarelli/**Acadêmica Emérita da ANM**	06.07.1967/02.07.1998
Nº.31	Profª Ruth Serrão	26.03.2012
Nº.32	Profª Lícia Lucas	10.03.2009
Nº.33	Profª Maria da Glória Lintz/**Acadêmica Emérita da ANM**	06.07.1967/02.07.1998
Nº.34	Profª Maria Aparecida A. Ferreira	26.03.2012

Nº.36	Profª Esther Naiberger Vainer/**Acadêmica Emérita da ANM**	06.07.1967/02.07.1998
Nº.37	Profª Fiamma Sola Penna	04.07.1996
Nº.39	Profª Ermelinda de Azevedo Paz	06.07.1989
Nº.41	Profª Elciene Spencieri O Ribeiro	06.07.1992
Nº. 43	Profª Semíramis Lück	18.08.2014
Nº.44	Profª Ecléa Ribeiro/**Acadêmica Emérita da ANM**	17.10.1979/02.07.1998
Nº.45	Profª Elza Bevilacqua Cavalcante/**Acadêmica Emérita da ANM**	17.10.1979/02.07.1998
Nº.46	Profª Eliane Sampaio	07.07.2005
Nº.48	Profª Hilda de Oliveira Gomes/**Acadêmica Emérita da ANM**	17.10.1979/02.07.1998
Nº.49	Profª Ludna da Motta Biesek/**Acadêmica Emérita da ANM**	17.10.1979/02.07.1998
Nº.51	Profª Maria Yeda Caddah/**Acadêmica Emérita da ANM**	17.10.1979/02.07.1998
Nº.54	Profª Iza Maria Lima de Castilho	06.07.1989
Nº.55	Profª Gleides Duarte Mello	03.07.1997
Nº.57	Profª Gizélia Dénys Fernandes Julio	03.07.1997
Nº.60	Profª Noemia T. da Silva Pedroso	06.07.1999
Nº.61	Profª Dilma Barbosa Yamada	06.07.2000
Nº.62	Profª Else Baptista da Silva	03.07.1997
Nº.65	Profª Regina Mª Meirelles Santos	06.07.1999
Nº.67	Profª Márcia Ângela Pádua Silveira	06.07.1999
Nº.68	Profª Adelina Barreto Santiago	02.07.1998
Nº.70	Profª Alba Lucínia Castro Dayrell	06.07.1999
Nº.71	Profª Dalva Albernaz Nascimento	06.07.1999
Nº.73	Profª Maria Lúcia Mascarenhas Roriz	06.07.2000
Nº.75	Profª Edir Gandra	07.07.2005
Nº.76	Profª Yara Benavente S.Peixoto	06.07.1999
Nº.77	Profª Regina Célia Castro Quinta	06.07.1999
Nº.78	Acad. Maria Helena Jayme Borges	06.07.2006
Nº.79	Profº Sylvia Maltese	06.07.2006
Nº.81	Profª Consuelo Quireze Rosa	06.07.2006

Honorárias

Tabela 15

Acadêmica	Data de admissão
Profª Dulce Martins Lamas †	1990
Profª Maria José Chevitarese	1997
Profª Myriam Dauelsberg	1997
Profª Ruth Cerrone †	1997
Profª Acácia Brazil de Mello †	1998
Profª Marina Lorenzo Fernândez	1998
Cravista Rosana Lanzelotte	2001
Pianista Mª Josephina Mignone	2002
Pianista Ilze Trindade	2003
Violinista Mariuccia Iacovino †	2004
Profª Cecília Conde	2005

Correspondentes

Tabela 16

Correspondente	Localidade
Profª Maria Clara de Almeida Gonzaga	Maceió/RN
Profª Luciana Monteiro de Castro	Belo horizonte/MG
Profª. Maria Rosa Calvo Manzano	Madrid/Espanha

Em busca de trazer mais informações e dissertar sobre a entidade, fiz uma pesquisa de trabalhos desenvolvidos e publicados sobre a Academia Nacional de Música; porém, não encontrei nenhum disponível. Em seu site, a instituição apresenta sua revista científica, na qual são publicados trabalhos acadêmicos sobre música nas diversas áreas de conhecimento do campo musical. O periódico parou de publicar na vigésima segunda edição, em 2012. No periódico foram publicados os artigos: *"Academia - Reflexões sobre História e Finalidade" e "Academia: Reflexões sobre História e Finalidade - Parte II",* de autoria da acadêmica Andrely Quintella de Paola, publicados, respectivamente, no *Volume I (1990) e Volume II (1991).*

Foram publicados também outros trabalhos, a saber: *"Atas de Fundação da Academia Nacional de Música"* e *"Os Trinta Anos da Academia Nacional de Música"*, escritos pela acadêmica Kleide Ferreira do Amaral Pereira e publicados no Volume VIII, em 1997. No Volume XX (2012-2013), a revista teve sua versão histórica, na qual foram publicados os ensaios: *"Fundadora da Academia Nacional de Música Joanídia Sodré",* tendo como signatária a atual presidente da Academia Nacional de Música, professora Maria Regina Meirelles Santos; e *"Joanídia Sodré: Professora, Maestrina, Diretora e Reitora"*, texto escrito por Henrique Morelenbaum.

No Volume XXII, do ano de 2021, a professora Helena Rosa Trope publicou o artigo *"Encerramento do Jubileu de Ouro da Academia Nacional de Música."* Segundo o site oficial da entidade e as buscas e levantamento de dados realizados durante a escrita, esses são os trabalhos que tratam especificamente da Academia e de sua fundadora, Joanídia Sodré. No entanto, essas publicações não estão disponíveis, pois o site registra apenas os índices dos volumes com os anos de publicação das edições do periódico.

Um fato curioso é a desqualificação de Joanídia Sodré como compositora. Na aba **Partitura** do site da Academia Nacional de Música, há registros de obras de diversos compositores, inclusive de Villa-Lobos (antagonista político de Sodré), mas não há nenhuma obra de Joanídia Sodré. De acordo com o acervo de partituras musicais compostas por Sodré, na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, Joanídia compôs trinta obras e foi premiada como compositora, o que lhe permitiu estudar na Alemanha.

3.4. Joanídia Sodré

Vice-Presidente do Centro Musical do Estado do Rio de Janeiro

Tabela 17

FICHAS DE PROPOSTAS E ADMISSÃO DAS ASSOCIADAS DO CENTRO MUSICAL					
Musicistas Associadas ao Centro Musical do Estado do Rio de Janeiro (CMERJ) - 1900 a 1941					
	Nome	**Instrumento**	**Estado Civil**	**Naturalidade**	**Data Filiação**
1	Isolina da Costa Fernandes	Não informado	Não informado	Capital Federal	7/22/1907
2	Julia Florinda Driesler de Paiva			Capital Federal	9/04/1921
3	Adelaide Roque Guimarães	Não informado	Não informado	Capital Federal	4/17/1922
4	Leiba Zisman			Rumania	9/11/1922
5	Margarida Simões	Não informado	Não informado	Portugal	5/24/1923
6	Ada Calucci	Violino	Divorciada	Itália	8/13/1929
7	Joanídia Sodré	Regente	Solteira	Estado do Rio Grande do Sul	6/29/1931
8	Maria Antonietta Rodrigues de Oliveira	Canto	Viúva	Estado da Bahia	12/16/1933
9	Maria Magdala de Souza Pinto	Violino	Casada	Capital Federal	3/19/1937
10	Elsa Guarnieri Martinenghy	Arpa	Casada	Italia	2/12/1937
11	Alma Cunha de Miranda	Não informado	Não informado	Consulado brasileiro em Genova	6/06/1938
12	Iracema Cintra Canto	Violino	Casada	Estado de São Paulo	2/01/1939
13	Ilara Gomes Grosso	Piano	Solteira	Campinas - SP	4/22/1939
14	Isaura dos Santos Mathias	Violino	Solteira	Lisbôa - Portugal	9/11/1939
15	Alda Pandolpho Sá	Não informado	Não informado	Estado do Espírito Santo	8/30/1940
16	Helene Pollak	Violino	Solteira	Austria	12/10/1941
17	Minura Veiga	Violino	Solteira	Distrito Federal	13/10/1933
18	Marinna Leal S de Souza	Canto	Casada	Distrito Federal	12/10/1939
19	Anna Zaffa	Violino	Solteira	Escrita ilegível	27/11/1933
20	Aracy Machado Cardoso Pereira	Piano e Solfejo	Casada	Capital Federal	25/08/1941
21	Aurea do Valle Strutt	Violino	Casada	Escrita ilegível	24/05/1937
22	Beatriz Llambi Campbell de Guile	Piano	Casada	Argentina	31/05/1933
23	Carmen Baissou	Violino	Desquitada	Distrito Federal	20/11/1936
24	Cecília Figueiredo da Rocha	Canto	Viúva	Distrito Federal	16/12/1933
25	Cecilia Rudge	Canto	Solteira	Petrópolis	29/01/1935
26	Celina Dulce de Figueiredo	Violino	Solteira	Distrito Federal	30/04/1940
27	Celuia Roxa Eschman	Piano	Casada	Distrito Federal	26/09/1934
28	Cezarina Barboza dos Santos	Acordeon	Solteira	Distrito Federal	01/04/1939
29	Cordolina Rodrigues	Violoncello	Solteira	São Paulo	27/06/1931
30	Cristina Maristany	Canto e Piano	Casada	Distrito Federal	10/12/1935
31	Cybele da Silva Pinto	Violino	Solteira	Distrito Federal	31/05/1931
32	Darcy Gomes	Piano	Solteira	São Paulo	14/03/1934
33	Dejanira Pereira	Piano	Solteira	São Paulo	09/08/1939
34	Dulce de Montenegro Serra	Canto	Casada	Distrito Federal	13/12/1933
35	Edmê de Souza Franco	Bateria	Solteira	Pará	03/09/1935
36	Elly Scherer	Viola	Solteira	Hungria	25/05/1940
37	Enaura Barroso de Mello	Violino	Solteira	Maceió	19/03/1935
38	Eneida Silva	Canto	Solteira	Miracema - RJ	24/06/1940
39	Estephania Alves Leal	Piano e Harmonium	Viúva	Rio de Janeiro	23/12/1933
40	Esther da Silva Braga	Harmonium/Orgão	Solteira	Rio Grande do Sul	01/06/1940

41	Esther Leite	Piano	Desquitada	Paraná	27/01/1936
42	Etelvina Lopes de Lemos	Piano	Solteira	Dom Pedrito - Rio Grande do Sul	15/12/1936
43	Flordalisa Luccadello Guimarães	Violino	Solteira	Distrito Federal	17/05/1940
44	Genny Frank	Piano	Casada	Brasileira	01/02/1935
45	Gertrudes Elsa Hartmann Klein	Violino	Casada	São Paulo	23/06/1936
46	Giselda Nicéia Baptista	Violino	Não informado	Viçosa	22/10/1937
47	Gloria Alonso Davis	Violino	Casada	Pará	19/07/1937
48	Graziella Salum	Piano	Casada	São Paulo	30/01/1935
49	Griselda Lazzara Schleder	Piano	Casada	São Paulo	04/02/1937
50	Helena Gerhardt Bricknrdde	Piano	Viúva	Campinho - ES	14/04/1941
51	Hilarina Simas	Violoncello	Solteira	Distrito Federal	26/09/1936
52	Hilda Maria Saraiva	Violino	Solteira	Distrito Federal	11/10/1935
53	Hortência Gonçalves de Ulhôa Cintra	Canto	Casada	Rio de Janeiro	22/08/1940
54	Ida Barradas Serrinha	Piano	Casada	Distrito Federal	24/01/1935
55	Ignez Barreto Correia de Araujo	Piano	Casada	Brasileira	20/03/1933
57	Ilara Gomes Grosso	Piano	Solteira	Campinas	16/02/ 1939
56	Isa Sangerbartels Gomes	Canto	Casada	Petrópolis - RJ	31/05/1940
57	Jane Vinchier Boman	Piano e Canto	Casada	Marselha - França	13/01/1936
58	Josepha dos Santos Costa	Orgão	Casada	Capital Federal	28/05/1940
59	Judith Catilina	Piana	Solteira	Mato Grosso - Cuyabá	10/01/1934
60	Julieta França Telles de Menezes	Canto	Desquitada	Não informado	24/09/1934
61	Juracy Azeredo	Violino	Solteira	Palmira - MG	30/04/1940
62	Margarida Silva Rossi	Piano e Canto	Viúva	Paraná - RG	23/08/1934
63	Maria Adelaide da Fonseca Miguel	Violino	Casada	Sacramento - MG	29/01/1931
64	Maria Amelia Ferreira da Silva Manso	Piano	Casada	Portuguesa	27/03/ 1941
65	Maria Antonieta Vieira Amazonas	Piano	Casada	Rio Grande do Norte	22/10/1941
66	Maria de Jesus Ferreira da Silva	Canto	Solteira	Capital Federal	31/05/1940
67	Maria Di Luzio de Oliveira Pinto	Violino	Casada	São Paulo	13/03/1936
68	Maria José de Oliveira	Piano	Solteira	Cidade do Pomba - MG	29/06/1931
69	Nira Bank	Violino	Solteira	Rússia	09/12/1933
70	Noemi Coelho Bittencourt	Piano	Casada	Rio de Janeiro	01/12/1936
71	Odete Girão de Figueiredo	Violino	Casada	Rio de Janeiro	08/08/1940
72	Olga Vilanova Trindade	Canto	Casada	Porto Alegre - RS	31/05/1940
73	Sara Bauer	Violoncello	Solteira	Lithuania	20/11/1936
74	Silvia de Lima Barros	Canto	Casada	Ilegível	31/05/1940
75	Solange de Carvalho Ramos	Violino	Solteira	Distrito Federal	27/04/1931
76	Stella Gomes Saavedra	Violino	Solteira	Distrito Federal	10/10/1933
77	Valeria Emanuele	Violoncello	Solteira	Roma - Itália	01/02/1938
78	Violeta Jacobino Corrêa de Azevedo	Piano	Casada	Rio de Janeiro	08/08/1935
79	Zafira S. Bresciani	Violino	Casada	Rio de Janeiro	31/08/1938
80	Maria Antonietta Rodrigues de Oliveira	Não informado	Não informado	Bahia	16/12/1933
81	Maria Magdala de Souza Pinto	Não informado	Não informado	Capital Federal	19/03/1934

O musicólogo Hudson Cláudio Neres Lima, em *"O Centro Musical do Rio de Janeiro atuando na manutenção profissional"* (2023), e a musicóloga Anne Meyer, em *"O Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ) e a construção da consciência de classe dos músicos"* (2022), afirmam que o Centro Musical do Rio de Janeiro teve sua fundação no dia 4 de maio de 1907. Anne sublinha que o Centro Musical atuava pelos direitos trabalhistas de musicistas.

Já na assembleia de instalação do CMRJ (04 de maio de 1907) é aprovada a necessidade de

ser colocada em execução uma tabela de honorários e um quantitativo mínimo de 10 músicos por orquestra nos teatros cariocas.” (MEYER, 2022, p. 8).

Hudson Lima (2023, p. 70/73), destaca os principais objetivos da entidade:

> O CMRJ exercia uma forte influência sob as contratações dos novos músicos, e as propostas de admissão passavam por uma comissão avaliativa como é possível destacar em uma das na reunião ocorrida no ano de 1908
> O CMRJ funcionava como coordenador e arregimentador das práticas musicais em espaços de trabalho da época realizando concertos com seus sócios e inserindo ou mantendo músicos no mercado de trabalho
> A instituição cuidava da proteção laboral dos seus associados, incluindo seguros médicos, inserindo-os ou punindo-os de acordo com as ações que realizavam nos ambientes profissionais. Havia também um forte apelo à melhores condições de trabalho

O Centro Musical foi uma das organizações sindicalistas do campo musical no início do século XX. Devido à estrutura social da época, cuja população somava numericamente uma resultante consideravelmente inferior à população brasileira atual, a entidade exercia um poder controlador não somente na garantia dos direitos trabalhistas de artistas, mas também nas práticas e no repertório musicais.

Lima pondera também que: “No Centro Musical, em reunião ocorrida em 4 de maio de 1907, na data de 13 de maio do mesmo ano, informa a ata que estavam presentes nesse encontro 46 professores.” (LIMA, 2023, p. 59). O autor destaca que o primeiro conselho administrativo do Centro também foi composto só por homens: “Francisco Braga, João Hygino de Araújo, João Raimundo Rodrigues Jr., José Maximino Nunes, Ernesto Ronchini, Francisco Nunes Jr. e Agostinho de Gouvea.” (LIMA, 2023, p. 57).

Embora não apareçam registros de mulheres presentes na solenidade de fundação do Centro Musical, segundo dados das fichas de submissão e admissão de associados(as), a musicista Isolina da Costa Fernandes, natural da Capital Federal, associou-se à instituição em 22 de julho de 1907. Diante das fichas catalogadas, esse é o registro mais antigo da presença feminina no Centro Musical. Porém, isso não significa que não haja registros mais antigos ainda não acessados.

No livro *“Acordes e Acordos”* (1996), no qual Eulícia Esteves escreve a trajetória histórica e administrativa do Centro Musical, atual Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, a autora aponta a atuação de duas mulheres na instituição: Joanídia Sodré e Solange de Carvalho Ramos. Ela enfatiza:

> E já que as mulheres tinham conseguido o direito a voto e participavam cada

> vez mais da vida política das associações de classe, por que não eleger uma senhorita também para administrar o sindicato dos músicos? Assim foi feito: a maestrina Joanídia, futura diretora da Escola Nacional de Música, foi a primeira mulher a participar da Diretoria do Centro Musical do Rio. (ESTEVES, 1996, p. 113)

A autora destaca a influência das pautas feministas na adequação do Centro Musical à segurança dos direitos das mulheres musicistas. A influência foi tão significativa que, na diretoria da entidade do ano de 1934, a maestrina, compositora e sufragista Joanídia Sodré assumiu o cargo de vice-presidente na gestão do presidente Nelson da Silveira Cintra e, posteriormente, atuou no Conselho Diretor da instituição.

Sodré concorreu ao cargo e foi eleita com um número de votos que lhe deu grande vantagem em relação aos demais candidatos. Ela recebeu cinquenta votos (mais votos que o presidente eleito), enquanto os outros concorrentes ao cargo de vice tiveram apenas um voto cada, segundo os registros da ata das eleições.

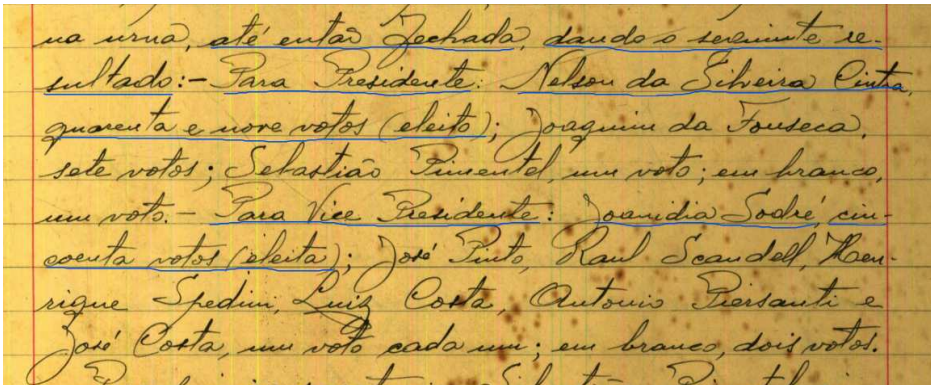

na urna, até então fechada, dando o seguinte resultado:- Para Presidente: Nelson da Silveira Cintra, quarenta e nove votos (eleito); Joaquim da Fonseca, sete votos; Sebastião Fiuentes, um voto; em branco, um voto. - Para Vice Presidente: Joanidia Sodré, cincoenta votos (eleita); José Pinto, Raul Scandelli, Henrique Spedini, Luiz Costa, Antonio Piersanti e José Costa, um voto cada um; em branco, dois votos.

Imagem 100: Ata de posse da Presidência do Centro Musical 1934. Acervo do SindMusi

No ato de empossamento, a maestra fez um breve pronunciamento.

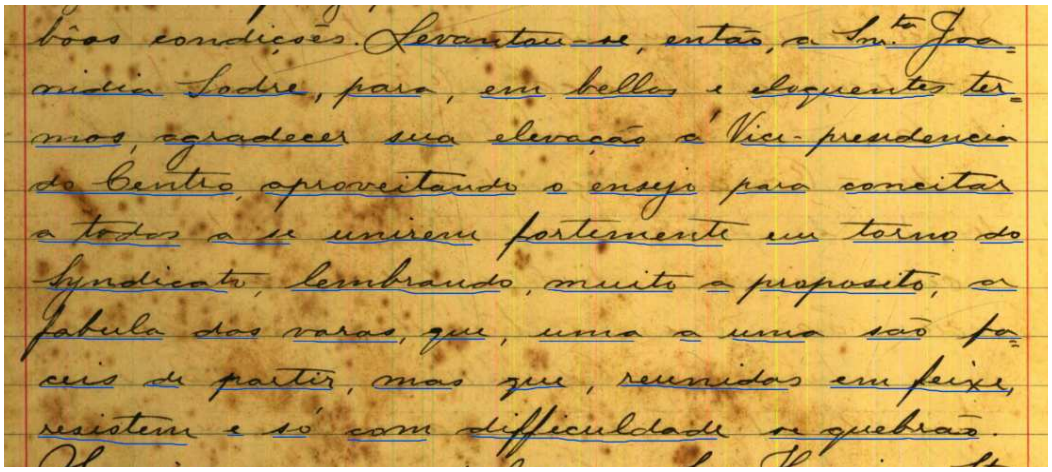

bôas condições. Levantou-se, então, a Snr.ta Joanidia Sodré, para, em bellas e eloquentes termos, agradecer sua elevação á Vice-presidencia do Centro, aproveitando o ensejo para conceitar a todos a se unirem fortemente em torno do Syndicato, lembrando, muito a proposito, a fabula dos varas, que, uma a uma são fracas de partir, mas que, reunidas em feixe, resistem e só com difficuldade se quebrão.

Imagem 101: Ata de posse da Presidência do Centro Musical 1934. Acervo do SindMusi

A vice-presidente convocou a classe a se unir. Para ela, a união era a estratégia para superar as dificuldades que atravessavam a vida profissional de musicistas. A falta do espírito de coletividade era um dos entraves que impedia artistas do campo musical de se organizarem enquanto classe trabalhadora. Anne Meyer destaca: "[...] os relatos dos ganhos trabalhistas conseguidos por outros movimentos de trabalhadores, amplamente veiculados na imprensa da época, salientaram para ele a necessidade também da união dos músicos como uma classe trabalhadora." (MEYER, 2022, p. 5).

A individualidade decorrente da busca incessante e insana pelo virtuosismo e suposto "sucesso", incentivada e propagada desde a fase inicial da formação musical do artista, é uma das justificativas para a falta de senso de coletividade e união no campo musical historicamente. Ainda sobre esse imbróglio, o pensador Hudson Lima sublinha: "Conflitos eram cenários comuns entre os associados.

Esses conflitos de forças ocupavam um longo período das reuniões, o que demonstra uma não homogeneidade de perspectivas quanto às demandas coletivas." (LIMA, 2023, p. 71). O musicólogo enfatiza também que as punições e demais ações que visavam punir associados infratores eram publicizadas para além do íntimo do Centro Musical; as decisões circulavam também na imprensa.

Em seu breve pronunciamento de posse, Joanídia Sodré fez o seu apelo à classe para se unir por um bem maior, além do ganho pessoal, mas pelos direitos coletivos que pudessem garantir benefícios para a classe de trabalhadores artistas da música. Sodré usou como recurso discursivo uma linguagem simples, figurativa e didática. Foi registrado na ata a fala da vice-presidente: *"Ela usou a fábula das varas: as varas, uma a uma, são fáceis de partir, mas unidas em feixe resistem e só com dificuldades as quebram".* Trata-se do símbolo do **fascio**.



Imagem 102: Fasces" The Symbol of Fascism | ArticHaeology / Articles on History. Disponível ArticHaeology

A Vice-presidente do Centro Musical apresenta incoerências em sua persuasão. Sodré sempre esteve atuante na Federação Brasileira pelo Progresso Feminina que sempre esteve alinhada no campo democrático. No entanto, Joanídia usa a fábula da varas - uma ferramenta de perssuação nazista, em seu pronunciamento. Essa fábula tem origem na imagem do **fascio**, ou feixe de varas com um machado no centro. É um antigo símbolo romano conhecido como **fasces**. Esse símbolo representa a autoridade dos magistrados e a união do povo. Esse símbolo foi muito usado por Mussolini no regime nazista da Itália.

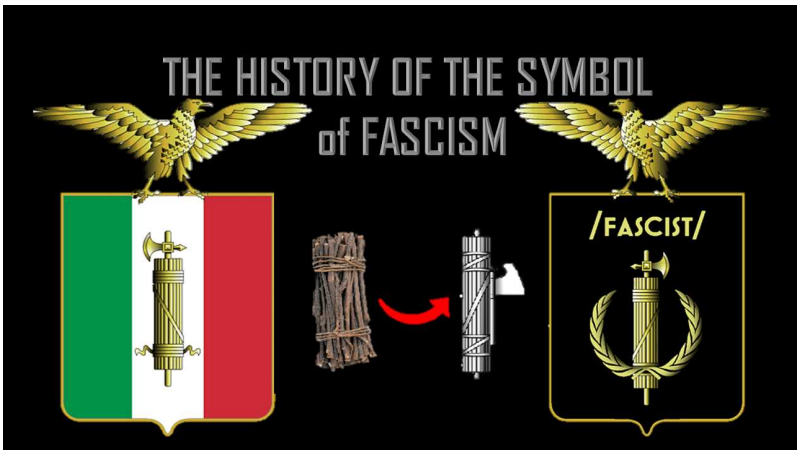


Imagem 103: Fasces" The Symbol of Fascism | ArticHaeology / Articles on History. Disponível ArticHaeology

Madeleine Korbel Albright em sua obra ***"O Fascismo: Uma Advertência"*** (2018), analisa a estratégia de Mussolini ao adotar o *fasces* como nome e símbolo do seu movimento:

> Mussolini batizou seu movimento com o nome *fascismo*, que deriva de *fascio*, a palavra italiana para feixe, em alusão ao *fasces* romano. O símbolo, um feixe de varas com um machado embutido, representava a autoridade do Estado. Individualmente, as varas eram frágeis, mas juntas eram inquebráveis. A mensagem era clara: a força do Estado estava na união inquestionável de seus cidadãos. (ALBRIGHT, 2018, p. 119)

Através do *fasces*, Mussolini conseguia veicular uma mensagem poderosa e facilmente compreensível para as massas: a de que a submissão do indivíduo ao coletivo era o caminho para a prosperidade e a estabilidade. O símbolo se tornou onipresente na arquitetura e na propaganda fascista, reforçando a ideia de que a lealdade ao movimento era a única forma de pertencer e ser forte.

O *fasces* foi incorporado na iconografia política americana desde a fundação dos Estados Unidos e permanece até hoje. Não foi excluído devido ao regime nazista.



Imagem 104: **Emancipation Memorial** em Washington D.C. Disponível em Print



Imagem 105: Bandeira dos Estados Unidos do pódio na Câmara dos Representantes. Disponível em Print

Segundo Steven Heller, colunista do site Print[47] e autor do artigo: *"The Daily Heller: The Case of the Double-Edged Symbol"* (2021) (*The Daily Heller: O Caso do Símbolo de Dois Gumes*), o *fasces: "uso até a adoção da moeda de Franklin D. Roosevelt em 1945"; "no selo do Escritório Administrativo dos Tribunais dos EUA"; na base do mastro da bandeira na Union Square, em Nova York.*

A solenidade de posse da gestão da qual Joanídia atuou foi noticiada no Jornal Diário de Notícias na Página Seis - Primeira Secção, quarta-feira, 3 de janeiro de 1934. Noticia o artigo:

[47] Steven Heller. *The Case of the Double-Edged Symbol.* Print.Disponível em: https://www.printmag.com/daily-heller/the-daily-heller-the-case-of-the-double-edged-symbol/ Acesso: 21/08/2025



MUSICA

Centro Musical do Rio de Janeiro

POSSE DA NOVA ADMINISTRAÇÃO

A nova directoria do Syndicato Centro Musical, empossada hontem.

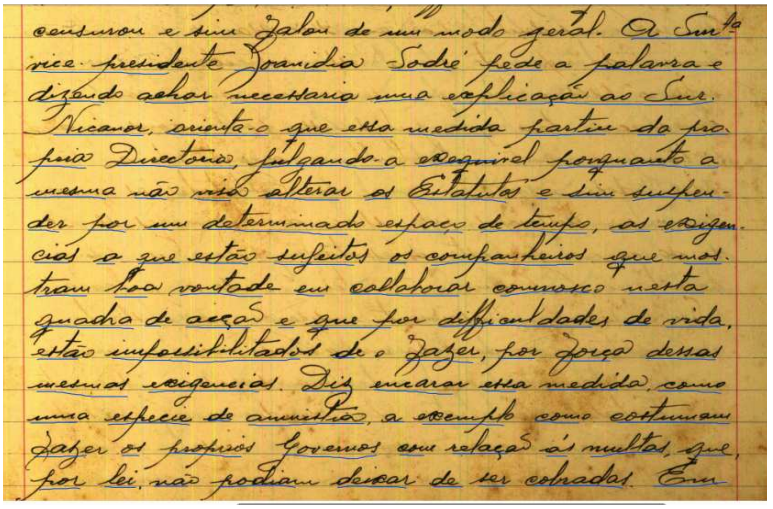
Realizou-se hontem, na séde da Federação do Trabalho, gentilmente cedida para esse fim, a posse da nova administração do Centro Musical.

A solemnidade transcorreu sob grande animação, com a presença do sr. Custodio Pedroso, representante do Ministerio do Trabalho, representantes de diversos syndicatos e crescido numero de associados de ambos os sexos.

Usaram da palavra, proferindo discursos allusivos ao acto, o professor Nelson Cintra, presidente empossado; a maestrina Joanidia Sodré, vice-presidente; o sr. Henrique Stepple Junior, pela Federação do Trabalho, e muitas outras pessoas unanimes todas quanto ao encararem com justificavel optimismo a era promissora que ora se inicia para o Syndicato, com a plena victoria do movimento que se operou no seio da classe, tendente a conduzil-o a sua alta finalidade.

Imagem 106: Matéria do Diário de Notícias. Hemeroteca - Arquivo Nacional

A matéria destaca que, na solenidade, estava presente o crescido número de associados de ambos os sexos. Na ata da Assembleia Geral de 2 de março de 1934, a nova gestão reuniu a classe para tratar de problemas que infringiam o regimento do Centro Musical, e um deles era a inadimplência. Houve alguns embates e o senhor Nicanor saiu em defesa da permanência dos devedores, posicionamento contrário ao da nova gestão. Diante das réplicas e tréplicas, a vice-presidente Joanídia Sodré pediu a palavra para direcionar algumas explicações ao senhor Nicanor. Ela disse:



censurou e sim falou de um modo geral. A Sra vice-presidente Joanidia Sodré pede a palavra e dizendo achar necessaria uma explicação ao Snr. Nicanor, orienta-o que essa medida partiu da propria Directoria, julgando-a exequivel porquanto a mesma não visa alterar os Estatutos e sim suspender por um determinado espaço de tempo, as exigencias a que estão sujeitos os companheiros que mostram boa vontade em collaborar comnosco nesta quadra de crise e que por difficuldades de vida, estão impossibilitados de o fazer, por força dessas mesmas exigencias. Diz encarar essa medida, como uma especie de amnistia, a exemplo como costumam fazer os proprios Governos em relação ás multas, que por lei, não podiam deixar de ser cobradas. Em

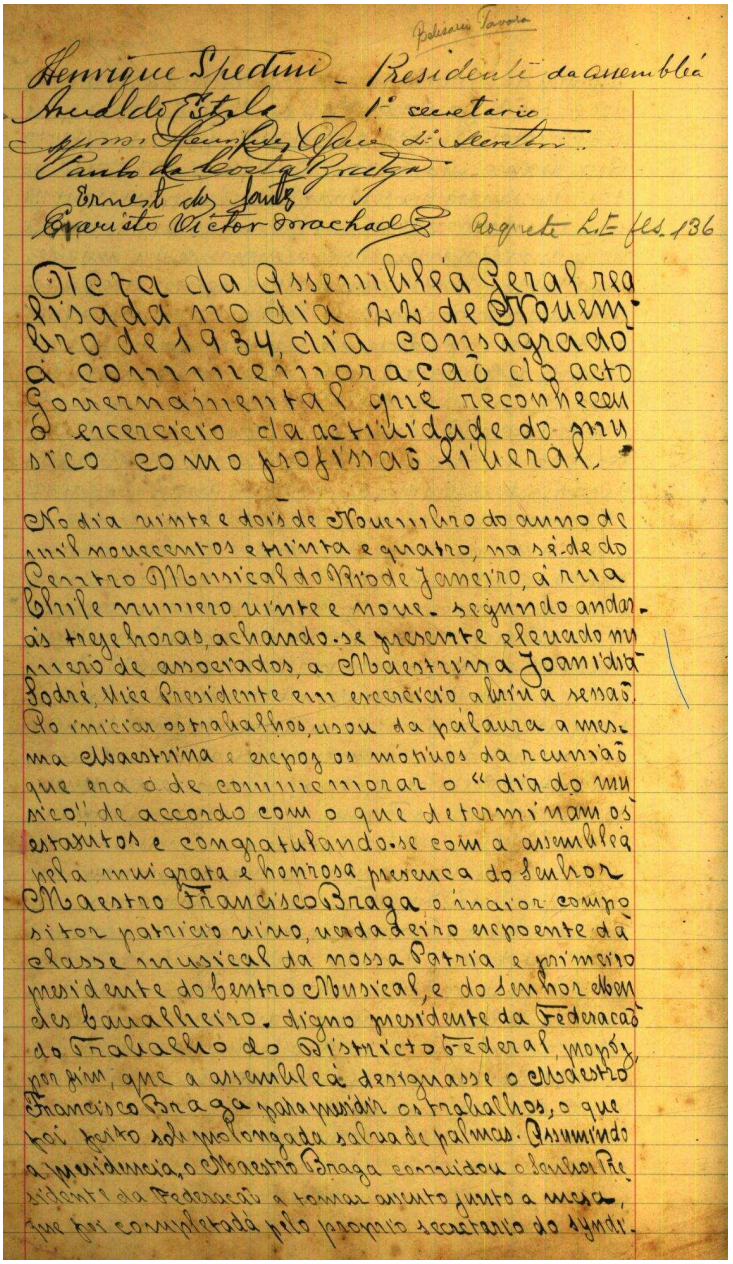
Imagem 107: Ata de posse da Presidência do Centro Musical 1934. Acervo do SindMusi

Joanídia informa que essas normas foram estabelecidas por gestões anteriores e que fariam o mesmo que o Estado faz com a cobrança de débitos que são obrigados a pagar. Sodré presidiu as três assembleias extraordinárias que ocorreram nos dias 3, 22 e 30 de novembro de 1934. Segundo os registros da ata da Assembleia Geral Extraordinária, convocada para a escolha do delegado eleitor do Sindicato à eleição de representantes da classe para a próxima

legislatura da Câmara dos Deputados, as pautas tratavam das obrigatoriedades estabelecidas pelo Tribunal Superior Eleitoral. Sobre a escolha do delegado, a ata informa:

> Que só poderá ser delegado eleitor o sindicalizado efetivamente admitido até a data para o reconhecimento legal, assim como só poderão votar na assembleia para a escolha do delegado-eleitor os sindicalizados que tenham sido admitidos até 10 de outubro de 1934, razão pela qual consultava a assembleia.

Registra a ata da Assembleia Geral do dia 22 de novembro de 1934, data consagrada à comemoração do ato governamental que reconheceu o exercício da atividade do músico como profissão liberal, que a maestra Joanídia Sodré abriu a sessão.



Henrique Spedini – Presidente da assembléa
Medeiros Estrella – 1º secretario
[illegible] – 2º secretario
Paulo da Costa Braga
Ernesto dos Santos
Evaristo Victor Machado

Acta da Assembléa Geral realisada no dia 22 de Novembro de 1934, dia consagrado á commemoração do acto governamental que reconheceu o exercicio da actividade do musico como profissão liberal.

No dia vinte e dois de Novembro do anno de mil novecentos e trinta e quatro, na séde do Centro Musical do Rio de Janeiro, á rua Chile numero vinte e nove, segundo andar, ás tres horas, achando-se presente elevado numero de associados, a Maestrina Joanidia Sodré, Vice Presidente em exercicio abriu a sessão. Ao iniciar os trabalhos, usou da palavra a mesma Maestrina e expoz os motivos da reunião que era o de commemorar o "dia do musico" de accordo com o que determinam os estatutos e congratulando-se com a assembléa pela muito grata e honrosa presença do Senhor Maestro Francisco Braga o maior compositor patricio vivo, verdadeiro expoente da classe musical da nossa Patria e primeiro presidente do Centro Musical, e do Senhor Eleon de Bacellar digno presidente da Federação do Trabalho do Districto Federal, propôz por fim, que a assembléa designasse o Maestro Francisco Braga para presidir os trabalhos, o que foi feito sob prolongada salva de palmas. Assumindo a presidencia, o Maestro Braga convidou o Senhor Presidente da Federação a tomar assento junto a mesa, que foi completada pelo proprio secretario do syndi-

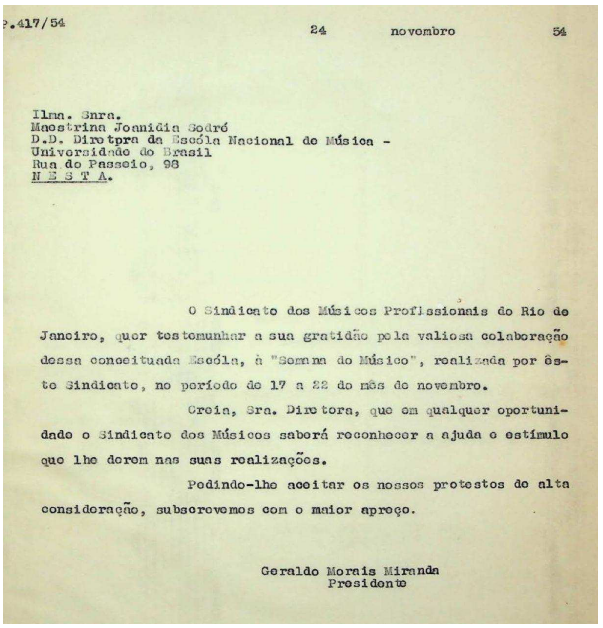
Imagem 108: Ata de posse da Presidência do Centro Musical 1934. Acervo do SindMusi

O documento enfatiza ainda a presença do maestro e um dos fundadores do Centro Musical, o músico Francisco Braga, que foi também um dos estimados professores de Joanídia. Braga foi convidado a presidir a sessão e, no decorrer das atividades, o registro da ata destaca: *"O secretário passou em revista as vicissitudes que a sociedade tem atravessado no transcorrer dos seus vinte e sete anos de existência e terminou invocando a proteção e amparo de Santa Cecília, padroeira do dia, para a classe musical."*

Na última reunião da classe do mês, realizada no dia 30 de novembro de 1934, ocorreu uma Assembleia Geral Extraordinária convocada para reformar os Estatutos Sociais, realizada em 2ª convocação. A maestra Joanídia Sodré abriu os trabalhos. A gestão do Centro Musical ocorria em um período de um ano. Portanto, esses foram os últimos registros de Sodré atuando na gestão do Sindicato como vice-presidente.

À medida que as pautas feministas se consolidavam, aumentava o número de mulheres associadas. O Centro Musical se manteve ativo no período de 1907 a 1941. A partir da década de 1940, a instituição passou por reestruturações e só voltou a funcionar na década de 1950, já configurada e nomeada como Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro.

Após sair da gestão do Centro Musical e assumir a direção da Escola Nacional de Música, Sodré não rompeu o vínculo com a entidade. Ela continuou contribuindo com a estruturação do Sindicato dos Músicos do Estado do Rio de Janeiro. O presidente Geraldo Morais Miranda enviou um ofício, datado de 24 de novembro de 1954, à diretora da Escola Nacional de Música, prestando alta consideração pela ajuda de Sodré na realização da "Semana do Músico", realizada no período de 17 a 22 de novembro do mesmo ano.



?.417/54 24 novembro 54

Ilma. Snra.
Maestrina Joanidia Sodré
D.D. Diretora da Escola Nacional de Música -
Universidade do Brasil
Rua do Passeio, 98
N E S T A.

O Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro, quer testemunhar a sua gratidão pela valiosa colaboração dessa conceituada Escola, à "Semana do Músico", realizada por êste Sindicato, no período de 17 a 22 do mês de novembro.

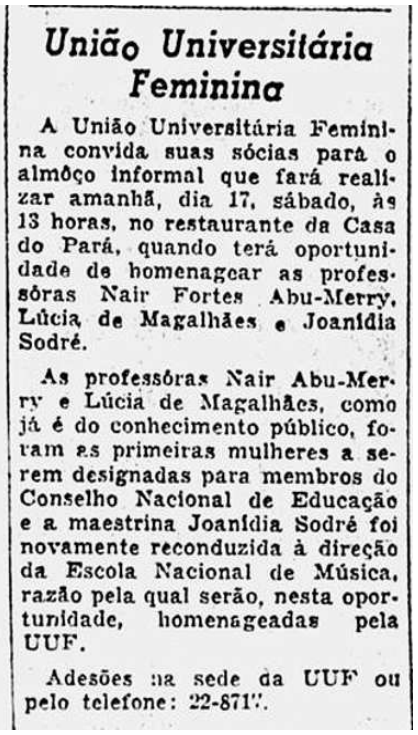
Creia, Sra. Diretora, que em qualquer oportunidade o Sindicato dos Músicos saberá reconhecer a ajuda e estímulo que lhe derem nas suas realizações.

Pedindo-lhe aceitar os nossos protestos de alta consideração, subscrevemos com o maior apreço.

Geraldo Morais Miranda
Presidente

Imagem 109: Documento do Acervo do SindMusi

Joanídia Sodré foi eleita para assumir a vice-presidência do Centro Musical do Estado do Rio de Janeiro devido ao conjunto de atributos musicais e políticos adquiridos ao longo de sua trajetória profissional e pelo seu ativismo na Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. No campo da academia musical, a compositora era quem mais se destacava e atuava para além do artístico. Sodré desenvolvia um artivismo musical sufragista que foi reconhecido por diversas instituições sociais e políticas. Uma delas foi a União Universitária Feminina, braço da Federação das Sufragistas Brasileiras, que atuava como base política de suas integrantes dentro da academia, tanto no corpo docente quanto no discente.



União Universitária Feminina

A União Universitária Feminina convida suas sócias para o almôço informal que fará realizar amanhã, dia 17, sábado, às 13 horas, no restaurante da Casa do Pará, quando terá oportunidade de homenagear as professôras Nair Fortes Abu-Merry, Lúcia de Magalhães e Joanídia Sodré.

As professôras Nair Abu-Merry e Lúcia de Magalhães, como já é do conhecimento público, foram as primeiras mulheres a serem designadas para membros do Conselho Nacional de Educação e a maestrina Joanídia Sodré foi novamente reconduzida à direção da Escola Nacional de Música, razão pela qual serão, nesta oportunidade, homenageadas pela UUF.

Adesões na sede da UUF ou pelo telefone: 22-871[illegible].

Imagem 110: Matéria do Jornal Diário de Notícias. Hemeroteca - Biblioteca Nacional

As feministas acadêmicas não só acompanhavam, mas também divulgavam e celebravam as conquistas de cargos em todas as áreas de poder político e de decisão de suas associadas. No artigo *Feminismo em revista: a União Universitária Feminina nas páginas do periódico Jornal das Moças (década de 1950)*, Nailda Marinho da Costa e Priscila Dieguez ressaltam: "A União Universitária Feminina (UUF), uma associação que congregava mulheres diplomadas e estudantes de ensino superior criada em 1929, foi fundada pela engenheira Carmen Velasco Portinho, sua primeira presidente, ao lado de Bertha Lutz e outras mulheres." (COSTA; DIEGUEZ, 2021, p. 73).

As autoras afirmam que, em 1998, em entrevista concedida a Geraldo Edson de Andrade, a fundadora da União Universitária Feminina falou sobre a finalidade da instituição:

> Apoiar as mulheres na carreira que escolhessem e defender os seus interesses nas profissões liberais; auxiliar por todos os meios as aulas das escolas superiores e conscientizar a mocidade feminina a adquirir preparo técnico superior; estimular o desenvolvimento da intelectualidade feminina, colaborar nas questões de alcance geral, que se relacionassem com o progresso dos povos. (PORTINHO, 1999, p. 60 apud COSTA, DIEGUEZ, 2021, p. 73).

Ou seja, embora Joanídia tivesse o apoio de suas e seus aliados da classe musical, a força política externa à academia musical foi imprescindível para que ela se impusesse na ocupação de cargos de gestão nas instituições musicais, tendo em vista a força política, a visibilidade e o alcance dos espaços de luta e das pautas feministas dentro e fora do Brasil. Como vimos anteriormente, Joanídia era conhecida e sua trajetória profissional era respeitada internacionalmente. Como ressaltou Eulícia Esteves em "Acordes *e Acordos"*, suas ações políticas sufragistas tiveram influência direta na promoção da igualdade nos direitos trabalhistas e na equidade de gênero na ocupação de cargos nas gestões institucionais e políticas. No campo musical, Joanídia Sodré era a personalidade feminina que reunia todos os requisitos para ocupar cargo na gestão do Centro Musical naquele momento.

4. JOANÍDIA SODRÉ

No Afã de Uma Musipoética



Imagem 111[48]: Maestra Joanídia Sodré

[48] Fotografia Acesso em: 05/11/2023. Disponível em:https://www.albertolopesleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=7801526 em "Termos e Condições do Leilão". Lote 360. LOCAL: Rio de Janeiro - RJ. DIA DO LEILÃO: 20/10/2020
Descrição da imagem: Cidade de Porto Alegre - Niterói - Campos dos Goytacazes - Música - Fotografia: Maestrina Joanídia Sodré / Dimensões: 10,5 x 15,5 cm. /Parcialmente colada em parte de página de um álbum de formandos / Conf. imagem.

Tabela 18

Acervo Joanídia Sodré - Biblioteca Alberto Nepomuceno			
Obras da Compositora			
Nome da obra	**Autoria do texto**	**Ano de publicação**	**Instrumentação**
Obras para Canto			
1. Ave Maria		5-09-1926	canto: mezzo-soprano ou barítono, violino e harmonio
2. Ave Maria		5-04-1923	canto e piano - Lá bemol maior -Orgão
3. Ave Maria		5-04-1923	Orquestra– Orquestra, Coro, Harmonium
4. Salutaris		5-9-1926	canto, violino e harmonio
5. Uma névoa cor de rosa		22-03-1923	canto e piano
6. A Jaula			canto e piano
7. Incêndio em Roma	libreto de Olavo Bilac		solo, coro e orquestra
8. Girassol			coro e orquestra
9. Hino feminino			Coro e piano
10. Hino à São João Marcos		1939	Banda instrumental – Centenário da Cidade de São Marcos
11. Álbum família			
12. Sanctus, Agnus Dei, Benedictus, Kyrie, Graduale et tractus			
13. Cenas Brasileiras da Sena Brasil		1956	Orquestra
Óperas			
14. A cheia em Paraíba	Libreto do livro o Guarany por Escragnolle Doria	26-05-1924	cena lírica
15. Casa forte - poesia de Goulart de Andrade	Adaptação do romance “O Príncipe” de Nassau de Paulo Setubal Libreto de J. M. Goulart de Andrade Teatro Lírico por José Maria	11-10-1927/1928/1929	ato lírico
Obras Instrumentais			
16. Nocturno		08-02-1923	Piano em bemol maior
17. Scherzo à Antiga		26-04-1923	Violino e Piano
18. Trio		1923	Violino, Cello e Piano – Si bemol maior

19. Sanava	Joanídia Compôs	1929	Quarteto Sol maior
20. Quarteto Nº 2			
21. Romance		26-04-1923	Violino e Piano
22. Prelúdio		14-5-1924	Piano em Ré bemol maior
23. Prelúdio Nº 1		22-09-1918	Quarteto de cordas
24. Prelúdio Nº 19		7-02-1919	Trio Cordas
25. Rondó Opus 4, n 1	Joanídia Sodré e Carlos Martins		Violino e Piano
26. Saudade		8-12-1916	Piano
27. Sonata [1]		12-1922	Piano em lá menor
28. Tamburim (incompleta)		21-03-1923	Quarteto de Cordas
29. Tarantela		15-05-1923	Piano e Violoncelo
30. Valsa			Piano Solo – Si bemol maior
31. Lua Cheia (incompleta)		sem data	Canto em Ré maior
32. A dansar		sem data	Cançoneta para piano e canto
33. Estudo para piano Solo n 31		12-03-1920	
34. Folha de Álbum		7-03-1925	Violoncelo e Piano
35. Valsa Sentimental			
36. Sonata 2			Piano
37. Fuga 1		1918	3 vozes (piano e instrumento melódico)
38. Fuga 2		1918	3 vozes (piano e instrumento melódico)
39. Fuga 5		1919	4 vozes (flauta, Oboé, Clarinete e fagote)
40. Fuga 10		1919	4 vozes
41. Fuga 10 (2)		1919	4 vozes
41. Fuga 20		1919	4 vozes
*** Valsa Sentimental – música composta por Dodoca - mãe de Joanídia Sodré.**			

4.1. A Jaula

Joanídia Sodré compôs o texto musical da canção de câmara "*A Jaula*[49]*",* dedicada a uma amiga cantora. Sodré sublinha: "A minha distinta collega Antonieta de Laura." A letra da obra é do jornalista, escritor e político Medeiros e Albuquerque (1867-1934), pertencente à escola literária simbolista. O escritor tem como obras de referência os livros de poesia *Pecados* (1889) e *Canções da Decadência* (1889). A compositora não indica de qual obra este poema foi extraído ou se o poeta o escreveu exclusivamente para ela musicar. A letra da canção versa:

A Jaula

O coração humano parecia um viveiro de pássaros
E cheio de sons estava o ar
Todo um gorjeio
Todo um trinado
Toda uma harmonia
Um cântico de amor e de alegria
Vinha das notas gárrulas
No meio delas ouvindo - as
O menor receio de qualquer magia desaparecia
Mas a guerra estalou
O som tão doce que de aves se diria
Transformou-se num coro rugidor de odientas vozes
E viu - se então a triste realidade
Viu - se que o coração da humanidade
Era uma jaula de animais ferozes

O poema traz a jaula como metáfora para expressar as opressões e o anseio por liberdade dentro da vocação humana para a autodestruição. Destaca que, sem a dominação e as guerras que desumanizam, os seres humanos podem ser livres e felizes. O uso da temática da prisão (opressão) busca imprimir dramaticidade e transmitir emoções poderosas, capazes de impactar a audiência. Algo a se destacar é o fato de essa temática ser recorrente em obras literárias e musicais de artistas negras contemporâneas de Joanídia.

Para dialogar com a compositora, colocou em paralelo a música "*Sympathy"*, da compositora estadunidense Florence B. Price (1887-1953), e o poema *Caged Bird*, de Maya Angelou (1928-2014), que intitulou sua autobiografia *"I Know Why the Caged Bird Sings"* (1969).

---

[49] **A Jaula - Joanídia Sodré (1903-1975).** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tzSWx8BqN_E. Acesso em: 25/06/2024

Florence B. Price (1887 - 1953)



Imagem 112: Florence Price. Song of America

Segundo a nota biográfica do site *Song of America*[50], um projeto da Hampsong Foundation dedicado a pesquisar e divulgar compositores e poetas letristas da música estadunidense, Florence B. Price iniciou seu letramento musical com a sua mãe e frequentou o Conservatório de Música da Nova Inglaterra, onde graduou-se em 1906. Depois, a família se mudou para Chicago e, a partir de 1926, suas obras receberam um reconhecimento crescente; sua *Sinfonia em Mi Menor* ganhou o Prêmio Rodman Wanamaker em 1932, levando à sua apresentação pela Orquestra Sinfônica de Chicago sob a regência de Frederick Stock, na Feira Mundial de Chicago.

Price foi uma das sinfonistas negras pioneiras, junto com os compositores William Grant Still e William Dawson. Suas composições chegam a cerca de 300, e suas obras orquestrais foram executadas em várias cidades dos Estados Unidos e na Inglaterra. Ela musicou um poema de Paul Laurence Dunbar (1872-1906), considerado um dos primeiros poetas afro-estadunidenses. Ele escrevia predominantemente na língua e no estilo vernacular. Dunbar também dominava o inglês padrão e publicou romances tradicionais, contos, ensaios e poemas. Sua versatilidade e habilidade tanto no vernáculo quanto no inglês padrão contribuíram significativamente para a literatura afro-americana e abriram caminho para futuras gerações de escritores.

[50] Song of America. Disponível em: https://songofamerica.net/composer/price-florence/ . Acesso: 26/06/2024

Maya Angelou (1928 - 2014)



Imagem 113[51]: Maya Angelou. Disponível na Internet

Marguerite Ann Johnson, conhecida mundialmente por Maya Angelou, foi uma poeta, dançarina, cantora e intelectual negra estadunidense. Nasceu em 4 de abril de 1928, em St. Louis, Missouri. Porém, ainda na infância, foi morar em Stamps, Arkansas, com a sua avó paterna, devido ao divórcio de seus pais. Na vida adulta, transformou-se em uma das principais referências da luta pelos direitos civis dos Estados Unidos e deixou um legado contra o racismo e em defesa dos direitos das mulheres, que transcende a sociedade estadunidense. Foi também uma referência em vários países do mundo.

Ela teve uma vida artística promissora: atuou na peça teatral *Porgy and Bess*, com a qual fez turnê em cerca de vinte países da Europa. Escreveu algumas peças, dentre elas *Cabaret for Freedom*. Maya lançou suas autobiografias *I Know Why the Caged Bird Sings* (1969), que lhe rendeu várias indicações a prêmios literários, e *All God's Children Need Traveling Shoes* (1986). Recebeu o Grammy de Melhor Texto Recitado com a leitura do poema *On the Pulse of Morning*, em 1993, durante a posse do presidente Bill Clinton. Foi docente da Wake Forest University, na Carolina do Norte, onde ministrava a disciplina de História Americana.

A ordem colonial e de colonialidade sistematizou engrenagens que propiciaram que, mesmo em contextos e territórios distantes e distintos, grupos humanos pudessem compartilhar modos de vida similares. Aqui, trazemos como exemplo o racismo e as

[51] Maya Angelou. https://hbr.org/2013/05/maya-angelou

violências de gênero patriarcal. Esse contexto propiciou que Joanídia Sodré buscasse um poema que representasse a realidade social na qual vivia e, nos Estados Unidos, Florence B. Price e Maya Angelou lançaram-se ao mesmo gesto, estabelecendo diálogos com a compositora brasileira.

As letras das obras das artistas estadunidenses versam:

Song: Sympathy
Composer: Florence Price
Poem - Paul Laurence Dunbar

I know what the caged bird feels, alas!
When the sun is bright on the upland slopes;
When the wind stirs soft through the springing grass,

And the river flows like a stream of glass;
When the first bird sings and the first bud opes,
And the faint perfume from its chalice steals —
I know what the caged bird feels!

I know why the caged bird beats his wing
Till its blood is red on the cruel bars;
For he must fly back to his perch and cling
When he fain would be on the bough a-swing;
And a pain still throbs in the old, old scars
And they pulse again with a keener sting —
I know why he beats his wing!

I know why the caged bird sings, ah me,
When his wing is bruised and his bosom sore,–
When he beats his bars and he would be free;
It is not a carol of joy or glee,
But a prayer that he sends from his heart's deep core,
But a plea, that upward to Heaven he flings —
I know why the caged bird sings!

Poem: Caged Bird
Poet: Maya Angelou

A free bird leaps
on the back of the wind
and floats downstream
till the current ends
and dips his wing
in the orange sun rays
and dares to claim the sky.

But a bird that stalks
down his narrow cage
can seldom see through
his bars of rage
his wings are clipped and
his feet are tied
so he opens his throat to sing.

The caged bird sings
with a fearful trill
of things unknown
but longed for still
and his tune is heard
on the distant hill
for the caged bird
sings of freedom.

The free bird thinks of another breeze
and the trade winds soft through the sighing trees and the fat worms waiting on a dawn bright lawn and he names the sky his own.

But a caged bird stands on the grave of dreams
his shadow shouts on a nightmare scream
his wings are clipped and his feet are tied
so he opens his throat to sing.

The caged bird sings
with a fearful trill
of things unknown
but longed for still
and his tune is heard
on the distant hill
for the caged bird
sings of freedom

Tradução livre
Simpatia - Florence Price

Eu sei o que sente o **pássaro** engaiolado, ai de mim!
Quando **o sol brilha** nas encostas das colinas;
Quando **o vento** sopra suave através da relva crescente,
E **o rio flui** como um riacho de vidro;

Quando o primeiro pássaro **canta** e o primeiro botão se abre,
E o leve perfume de sua taça se espalha
Eu sei o que sente o pássaro engaiolado!

Eu sei por que o pássaro engaiolado bate suas asas
Até que seu sangue esteja vermelho nas barras cruéis;
Pois ele deve voar de volta para o poleiro e se agarrar

Quando ele gostaria de estar no galho a balançar;
E uma **dor** ainda pulsa nas cicatrizes antigas e antigas
E elas pulsam novamente com uma **dor mais aguda**
Eu sei por que ele bate suas asas!

Eu sei por que **o pássaro engaiolado** canta, ah, eu sei,
Quando sua **asa está machucada e seu peito dolorido,**

Quando ele bate suas barras e quer ser livre;
Não é um cântico de alegria ou alegria,

Mas uma oração que ele envia do fundo de seu coração,
Mas um apelo, que para o Céu ele lança
Eu sei por que o pássaro engaiolado canta!

A Jaula
Compositora - Joanídia Sodré

O coração humano parecia um viveiro de **pássaros**
E cheio de sons estava **o ar**
Todo um gorjeio,
Todo um trinado
Toda uma harmonia

Um **cântico** de amor e de alegria
Vinha das notas gárrulas
No meio delas ouvindo - as

O menor receio de qualquer magia desaparecia
Mas **a guerra** estalou
O som tão doce que de aves se diria

Transformou-se num **coro rugidor de odientas vozes**
E viu-se então a **triste realidade**
Viu-se que o **coração da humanidade**
Era uma jaula de animais ferozes

Tradução livre
Pássaro Engaiolado - Maya Angelou

Um **pássaro** livre salta nas costas **do vento** e **flutua rio** abaixo
Até que a corrente termine e mergulha sua asa
Nos **raios de sol** laranja e ousa reivindicar o céu

Mas um pássaro que persegue em sua gaiola estreita
Raramente pode ver através de suas barras de **raiva**
Suas a**sas estão cortadas** e seus **pés estão amarrados**
Então ele abre a garganta para **cantar**

O pássaro engaiolado canta com um trinado
Temeroso de coisas desconhecidas
Mas ainda ansiadas e sua melodia é ouvida
Na colina distante pois o **pássaro engaiolado**
Canta sobre liberdade

O pássaro livre pensa em outra brisa
E nos ventos alísios suaves
Através das árvores suspirantes
E nos vermes gordos esperando Em um gramado brilhante ao amanhecer

E ele nomeia o céu como seu
Mas um pássaro engaiolado
Fica sobre o túmulo dos sonhos
Sua sombra grita em um pesadelo de gritos
Suas asas estão cortadas e seus pés estão amarrados
Então ele abre a garganta para cantar

O pássaro engaiolado canta com um trinado
Temeroso de coisas desconhecidas mas ainda ansiadas
E sua melodia é ouvida na colina distante
Pois o pássaro engaiolado canta sobre liberdade

As letras das três obras trazem entre si palavras em comum e outras transpostas em sinônimos: pássaros, ar, vento, sol, cântico, raiva, sangue, guerra, dor, machucada, odientas, temeroso, peito, coração, animais, jaula, engaiolado etc. Isso é a expressão do *modus operandi* da engrenagem do racismo patriarcal capitalista. Embora se estabeleça com algumas particularidades em cada lugar em que se instaurou, essa estrutura mantém um padrão comum em todos os lugares: a dominação, as violências e a subjugação humana. Tudo isso instaura, na experiência das pessoas subjugadas, a sensação de aprisionamento.

Em *"I Know Why the Caged Bird Sings"* (1969), que teve sua publicação traduzida para o português brasileiro como *Eu sei por que o pássaro canta na gaiola* (2018), Maya Angelou relata as condições de sobrevivência da população negra estadunidense, nas quais faculdades humanas e a força vital foram subtraídas com a exploração da vida negra na *plantation*: "Quando eles tentavam sorrir para afastar o cansaço como se não fosse nada, o corpo não ajudava na tentativa de disfarce da mente. Os ombros pendiam mesmo quando eles riam, e, quando colocavam as mãos nos quadris para demonstrar confiança, as palmas escorregavam [...]" (ANGELOU, 2018, p. 146).

O fascismo e as violências coloniais transformaram algumas partes do mundo em cativeiros, nos quais corpos, mentes e almas foram não somente aprisionados, mas, sobretudo, subtraídos naquilo que deve ser irredutível aos seres humanos: a humanidade. No contexto estadunidense, Maya Angelou destaca que a religião era o transporte que permitia aos escravizados levitar sobre a inconsubstancialidade do corpo e da própria existência subtraída. Ela enfatiza:

> As pessoas cuja história e cujo futuro eram ameaçados diariamente de extinção achavam que só podiam estar vivas por intervenção divina. Acho interessante que a menor das vidas, a mais pobre das existências, seja atribuída à vontade de Deus. Mas, conforme os seres humanos ficam mais abastados, conforme o padrão e o estilo de vida começam a ascender na escala material, Deus diminui a escala de responsabilidade em velocidade proporcional. (ANGELOU, 2018, p. 146/7)

Ainda criança, ela não tinha compreensão da perversidade do sistema racista antinegro estadunidense, que segregou racialmente a sociedade em dois universos: o branco e o negro. Para aqueles que nada possuíam, nem o direito à sua própria vida, a crença no divino era uma possibilidade de entendimento; buscavam uma explicação para aquilo que, humanamente, não encontravam nenhuma razão. A religiosidade sempre esteve presente dentro das comunidades negras como um refúgio diante da desumanização imposta.

No Brasil, essa realidade se mantém até hoje nos terreiros das religiões de matrizes

africanas. É o lugar onde pessoas negras podem se reconectar consigo mesmas, com a sua cultura, seu povo e a sua humanidade. Nos Estados Unidos, isso também se mantém dentro de suas igrejas negras. E, no período da *plantation*, enquanto os escravizados brasileiros entoavam seus *vissungos* e *orikis* (cantos dos orixás), ladainhas de capoeira e rezas, do outro lado, os estadunidenses faziam cantatas de seus tradicionais *Negro Spirituals,* como por exemplo, o *Deep River*[52]*,* que entrou no cânone do repertório mundial do canto lírico e da música de concerto, introduzido pelas cantoras e cantores negros estadunidenses do cenário operístico e concertistas como: Jessye Mae Norman, Kathleen Battle, Martina Arroyo, Marian Anderson, dentre outras/os.

> Deep river, my home is over Jordan,
> Deep river, Lord, I want to cross over into campground.
> Oh, don't you want to go to that gospel feast,
> That promised land where all is peace?
> Oh don't you want to go to that promised land,
> That land where all is peace?
> Deep river, my home is over Jordan,
> Deep river, Lord, I want to cross over into campground.
>
> **Tradução**
> Rio profundo, minha casa é o Jordão
> Rio profundo, Senhor, que eu quero passar para acampamento
> Ah, você não quer ir a essa festa gospel
> Essa terra prometida onde tudo é paz?
> Ah, você não quer ir para aquela terra prometida
> Aquela terra onde tudo é paz?
> Rio profundo, minha casa é o Jordão
> Rio profundo, Senhor, que eu quero passar para acampamento

Com seus cantos de fé, as pessoas escravizadas, de cá e de lá, vislumbravam a esperança e a liberdade que muitos não puderam ver chegar, e aqueles que viram continuaram com seus cantos para que se mantivessem resilientes diante das opressões, pois tocaram apenas um rascunho de um sonho de liberdade que ainda segue incompleto. Sem a compreensão total do mundo que lhe subtraía, a dramaturga pondera: "Eu achava todos odiosos por se permitirem ser postos para trabalhar como touros, e ainda mais vergonhosos por tentarem fingir que as coisas não estavam tão ruins quanto estavam" (ANGELOU, 2018, p. 147).

À medida que Maya e a realidade abriam os seus olhos ingênuos, crescia

[52] Deep River · Mahalia Jackson. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4OU1CIOj-Xk Acesso em: 23/01/2025

desproporcionalmente a perversidade banalizada que alcançava especialmente os corpos das mulheres negras, já que as opressões se estabelecem de forma interseccionada. Destarte, enquanto a realidade lhe roubava a infância e a pureza, Maya direcionava a raiva que sentia dos seus irmãos para aqueles que *"ficam mais abastados, conforme o padrão e o estilo de vida começam a ascender na escala material"* (ANGELOU, 2018, p. 211).

Por ser atravessada pela opressão racial, ela se viu como um "pássaro engaiolado", clamando pelo **ar** que lhe permitisse respirar suave, o **vento** que lhe fizesse voar, o **sol** que lhe desse o céu de manhãs azuis, o **cântico** para celebrar a glória do pouso do voo heroico que podia levantar.

Sobre as condições das mulheres negras estadunidenses, ela enfatiza: "A mulher negra é agredida nos anos jovens por todas essas forças comuns da natureza ao mesmo tempo em que fica presa no fogo cruzado triplo do preconceito masculino, do ódio branco ilógico e da falta de poder Negro" (ANGELOU, 2018, p. 312).

Em suas obras, Florence Price, Joanídia Sodré e Maya Angelou expressam, às suas maneiras, a dramaticidade das existências aprisionadas em um mundo que se tornou o próprio cativeiro humano. Nas canções *Sympathy* e *A Jaula*, os textos são ornamentados pela tessitura, textura, densidade, sonoridades e dramaticidade do texto musical. Na música *A Jaula*, Joanídia Sodré usa o piano para compor paisagens sonoras.

Exemplo 6. A Jaula

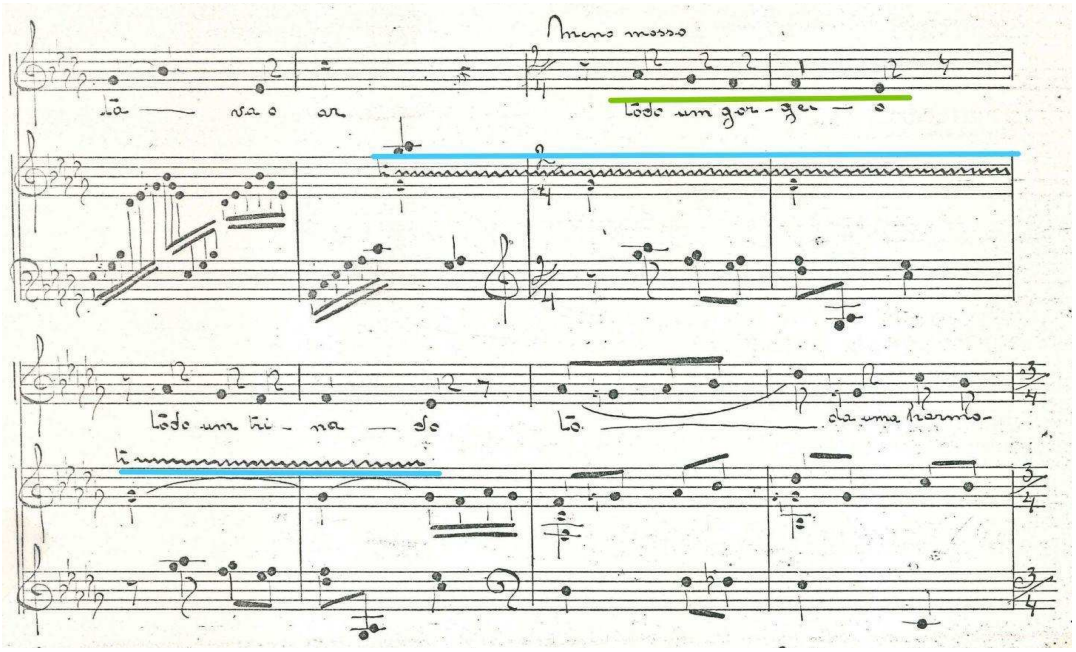


Imagem: Partitura A Jaula. Joanídia Sodré. Acervo do Africania

O piano ora responde ao canto e ora transcreve sonoramente o contexto no qual o poema se localiza. Como ilustramos no exemplo 1 da canção, enquanto o texto diz: *"Todo um gorjeio"*, o piano responde com a dinâmica do trinado, simulando o canto dos pássaros. Em toda a estrofe:

O coração humano parecia um viveiro de **pássaros**
E cheio de sons estava **o ar**
Todo um gorjeio,
Todo um trinado
Toda uma harmonia

O piano toca paisagens sonoras ligeiras, suaves e leves, tematizando um contexto de liberdade, por isso, a fisiologia musical consiste em células compostas em semicolcheias, em movimentos ascendentes e descendentes numa fluidez que traduz a ideia de liberdade.

Exemplo 7. A Jaula
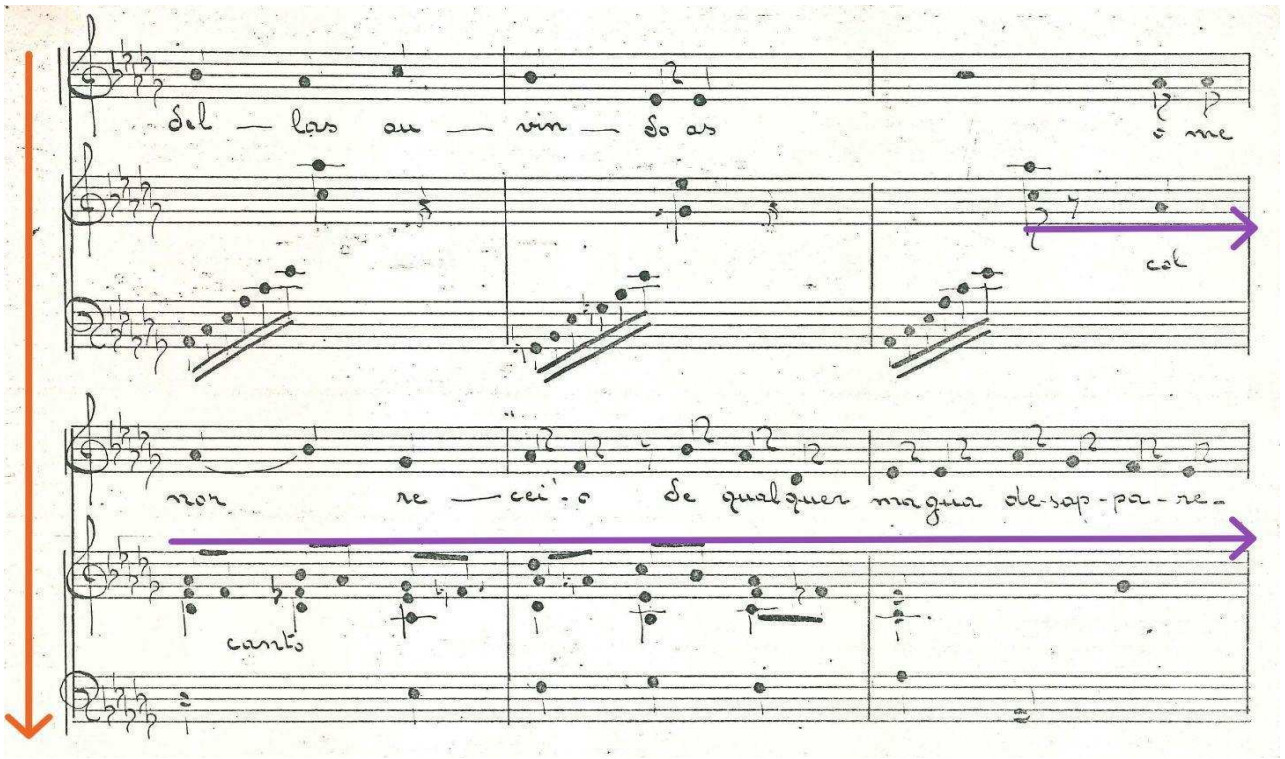


Imagem: Partitura A Jaula. Joanídia Sodré. Acervo do Africania

Diante das mudanças de contextos e temáticas da canção, que, no início, fala da liberdade e dignidade humana, esse tema não é imperativo na canção. Trata-se apenas de uma forma de dizer, que, embora a vocação humana seja a liberdade, no entanto, vivemos num

mundo, no qual estruturas de opressão e subjugação humana aprisionam seres em cativeiros humanos, em sociedades conservadoras naze-fascistas, racistas, pratiarcal e capitalista.

Um **cântico** de amor e de alegria
Vinha das notas gárrulas
No meio delas ouvindo - as
O menor receio de qualquer magia desaparecia

Sendo assim, no exemplo 2, Joanídia faz um transição de ambiência na qual prepara o ouvinte para a próxima temática: a guerra.

Exemplo 8. A Jaula
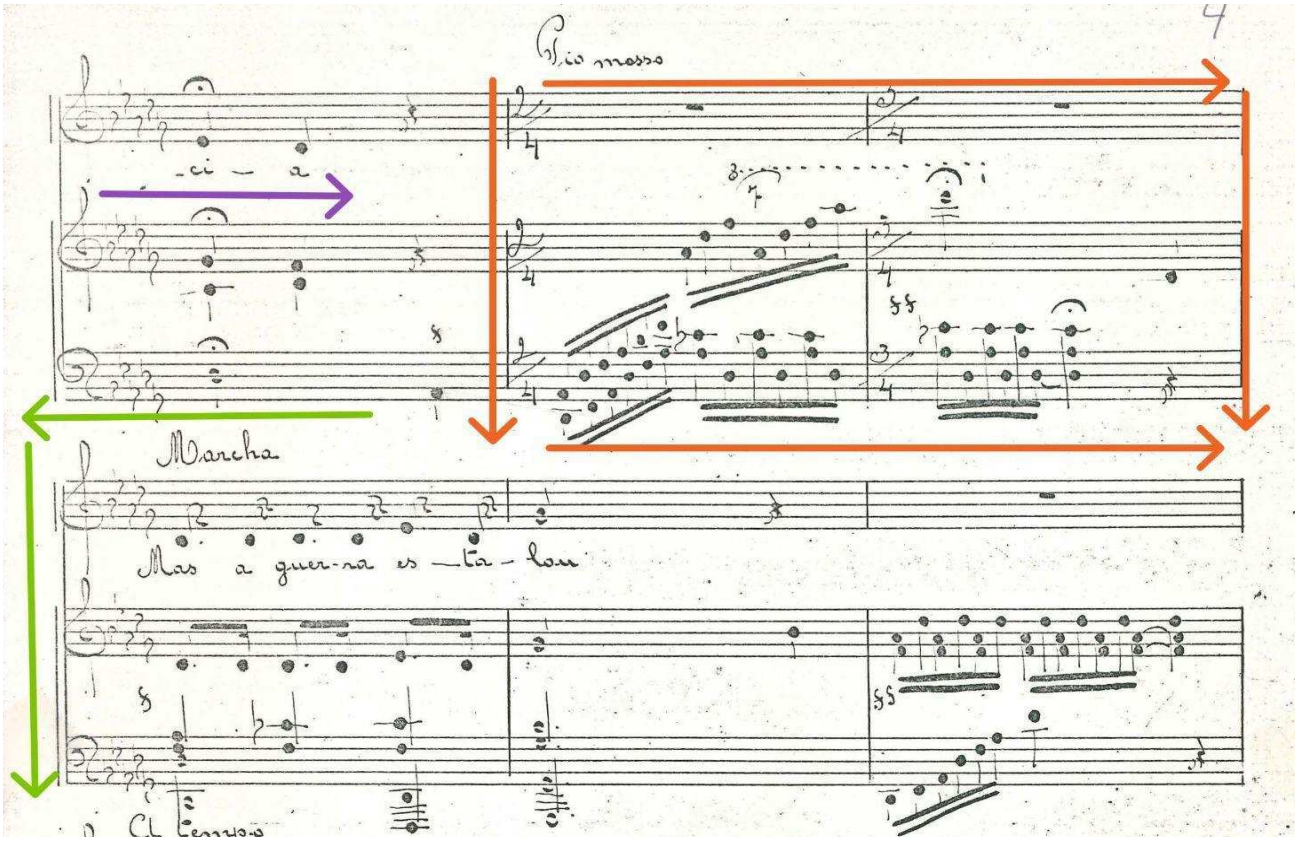


Imagem: Partitura A Jaula. Joanídia Sodré. Acervo do Africania

Mas **a guerra** estalou
O som tão doce que de aves se diria

Na composição da transição entre o mundo livre sem guerra, nos dois compassos destacados por setas vermelhas, Joanídia emula uma alvorada militar de guerra, onde o piano imita um naipe de trompete despertando a guarda para marchar em direção ao campo de

batalha. Em seguida, a voz e o piano seguem ecoando em ritmo de marcha militarizada e o piano responde ainda emulando o naipe de trompete.

Exemplo 9. A Jaula

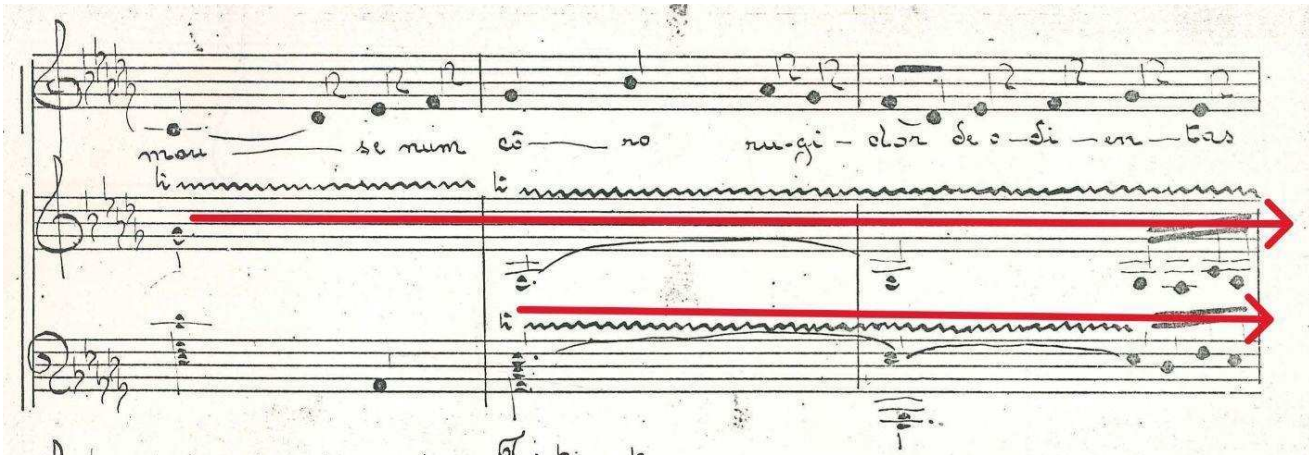


Imagem: Partitura A Jaula. Joanídia Sodré. Acervo do Africania

Transformou-se num **coro rugidor de odientas vozes**
E viu-se então a **triste realidade**

Joanídia usa como recurso técnico a repetição de algumas dinâmicas e elementos composicionais. No primeiro exemplo, ela usa o trinado para reproduzir sonoridades de cantos dos pássaros, no entanto, no exemplo 4, ela usa o mesmo elemento para representar a tensão de um contexto de guerra que ganha mais peso e dramaticidade na canto.

Exemplo 10. A Jaula

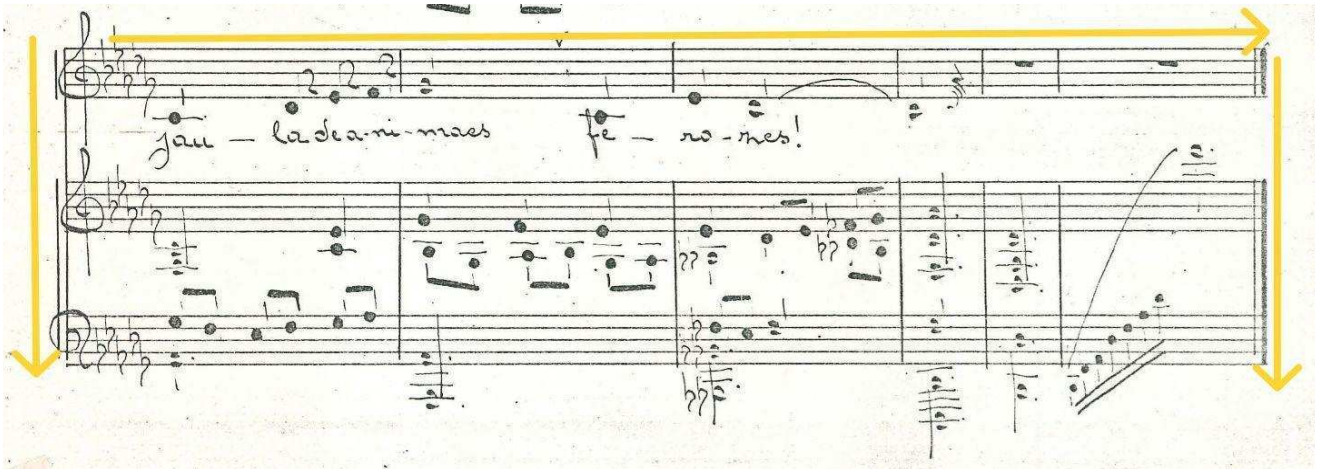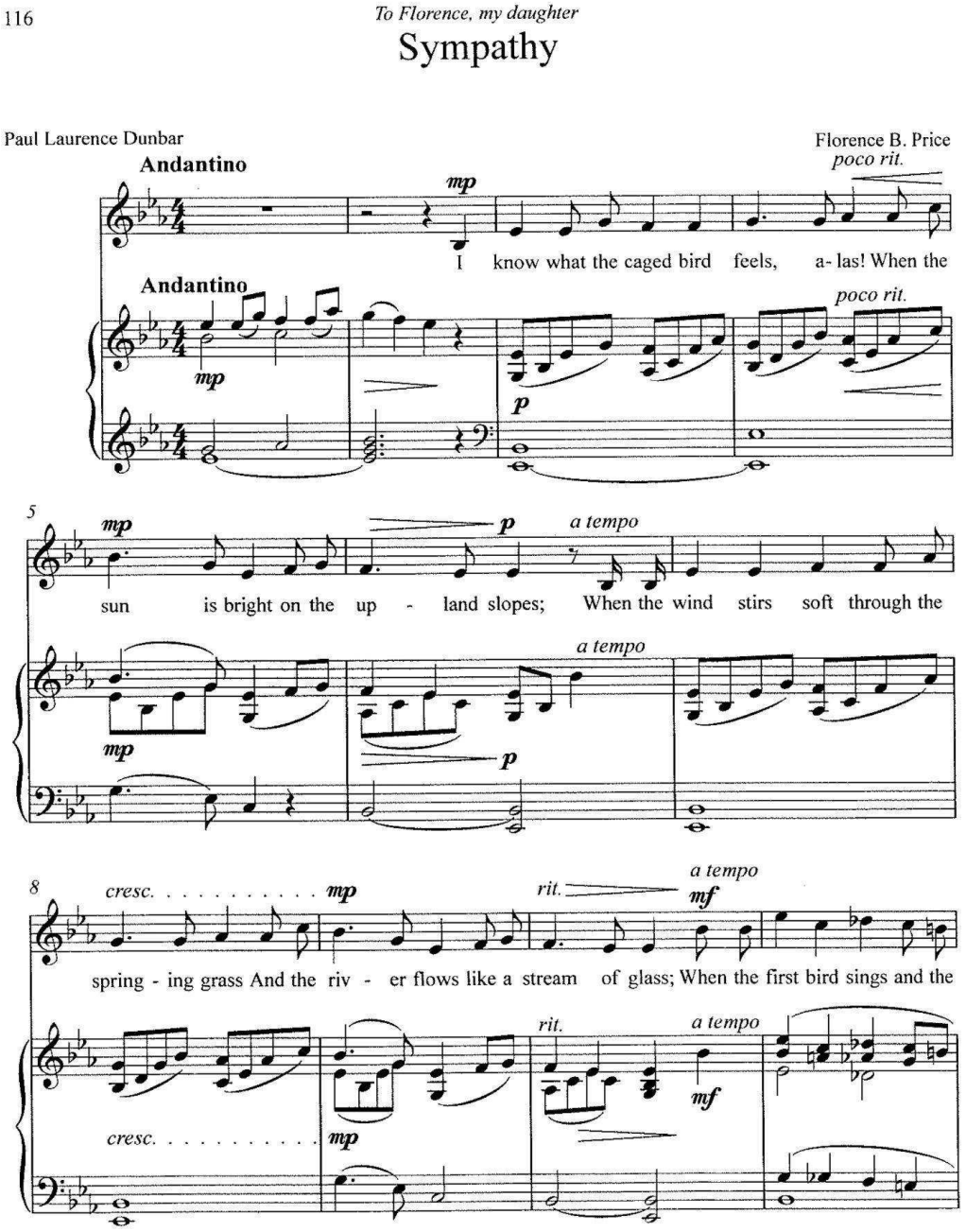


Imagem: Partitura A Jaula. Joanídia Sodré. Acervo do Africania

Viu-se que o **coração da humanidade**
Era uma jaula de animais ferozes

O que no início era amenos, solar e primaveril, do meio para o fim da obra, se transformou num clima perturbador sombrio, tenso e pavoroso. A música pesa na voz e no piano e assim, roubando a vocação onírica daqueles que entendem que viver é verbo e se move no mundo pela eterna ação de esperançar com e pela vida.

Na obra *Sympathy* a compositora estadunidense Florence Price optou por colocar no canto toda a dramaticidade que a obra exige.

Exemplo 11. Sympathy



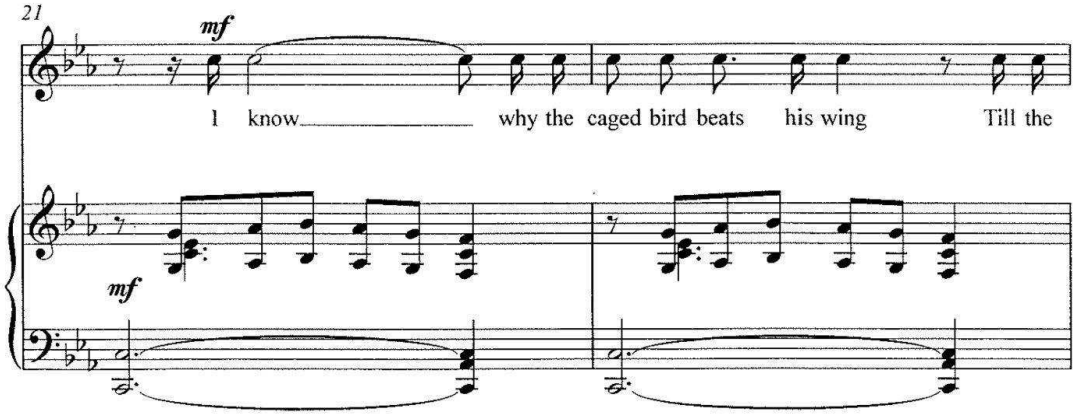
Partitura *Sympathy* de Florence Price. 44 art songs and spirituals. editado por Rae Linda Brown

I know what the caged bird feels, alas!
When the sun is bright on the upland slopes;
When the wind stirs soft through the springing grass,

And the river flows like a stream of glass;
When the first bird sings and the first bud opes,
And the faint perfume from its chalice steals —
I know what the caged bird feels!

Na primeira parte da canção, o poema faz uma exposição da situação de forma serena e resiliente, o que faz a declamação ser expressada por uma dinâmica entre o piano e meio piano, pio decrescendo, decrescendo, mezzo forte a voz é conduzida de forma intimista sem muita impedância.

Exemplo 12. Sympathy



Partitura *Sympathy* de Florence Price. 44 art songs and spirituals. editado por Rae Linda Brown
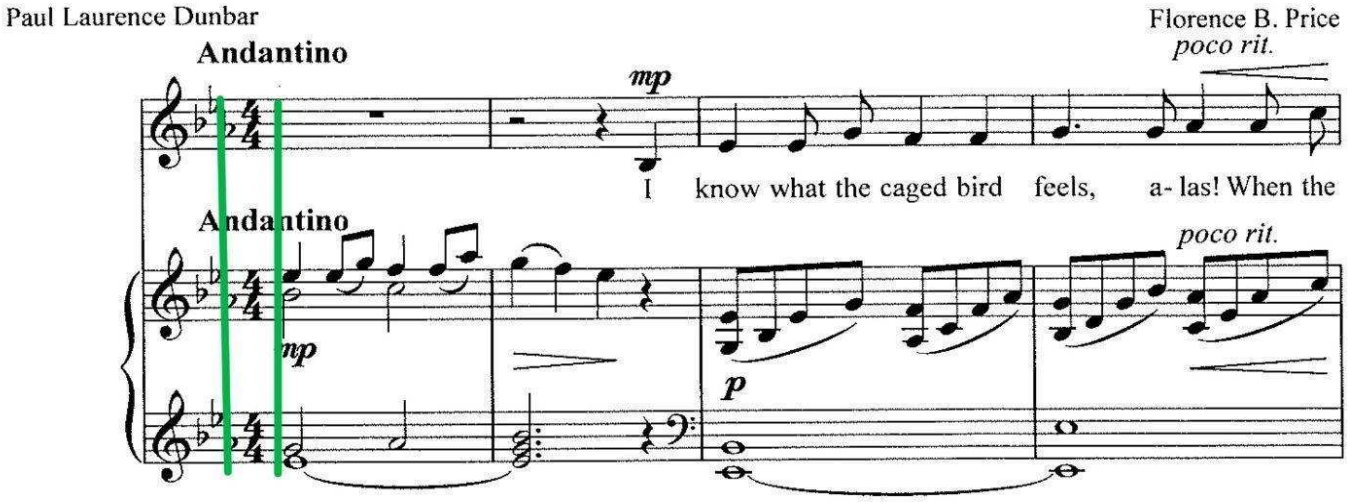
I know why the caged bird beats his wing
Till its blood is red on the cruel bars;
For he must fly back to his perch and cling
When he fain would be on the bough a-swing;
And a pain still throbs in the old, old scars
And they pulse again with a keener sting —
I know why he beats his wing!

I know why the caged bird sings, ah me,
When his wing is bruised and his bosom sore,–
When he beats his bars and he would be free;
It is not a carol of joy or glee,
But a prayer that he sends from his heart's deep core,
But a plea, that upward to Heaven he flings —
I know why the caged bird sings!

A partir da segunda parte, a ambiência e a intenção mudam. A voz ganha mais impedância, projeção e dramaticidade. Florence recorre a alguns recursos técnicos para

acentuar a dramaticidade, fluidez e tensão à obra, como por exemplo, a mudança de compasso.

Exemplo 13. Sympathy



Partitura *Sympathy* de Florence Price. 44 art songs and spirituals. editado por Rae Linda Brown
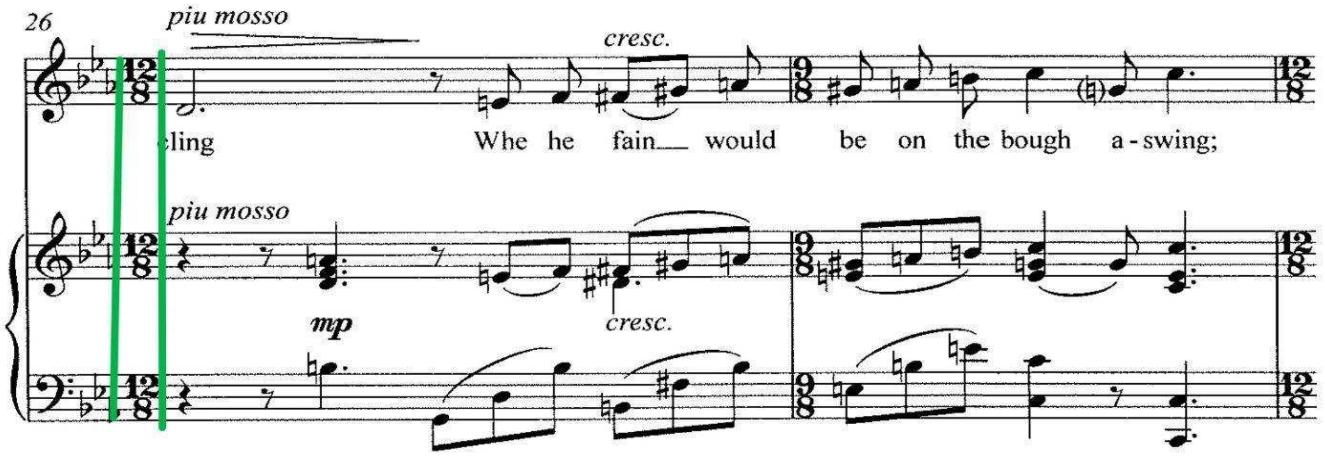


Imagem: Partitura *Sympathy* de Florence Price. 44 art songs and spirituals. editado por Rae Linda Brown

Florence atribuiu ao piano um acompanhamento modesto, com uma finalidade de acompanhamento mesmo, como um suporte de referência harmônica e para a afinação da/o cantor(a). Esse padrão acompanha a obra inteira. A condução da melodia vocal foi exposta de modo a acentuar a densidade dos conflitos, emoções que, ao ouví-la, no primeiro momento, ficamos com a sensação que temos a ouvir uma aria de ópera.

A Jaula[53] de Joanídia Sodré e *Sympathy*[54] de Florence Price trazem em suas estruturas composicionais e na forma musical, aspectos que se assemelha bastante ao Lied alemão, sobretudo na densidade relacional entre poesia e música. Esse gênero do repertório camerístico figura como um mini drama, uma vez que a poesia se estrutura como uma dramaturgia que inicia e encerra em si mesma: "A ideia de que a música surgia da poesia, como nas palavras de Reichardt, era baseada tanto em regras relacionadas às formas do poema, quanto ao conteúdo, o que foi levado muito a sério pelos compositores de expressão alemã" (RUTHNER, 2023, p. 1).

O Lied pode ser estruturado em ciclo com várias peças que contam e costuram uma narrativa ou mini dramaturgia numa única peça. Como exemplo, trazemos o *Lied "Erlkönig*[55]*"* de Franz Schubert (1797-1828), que musicou o poema de Johann Wolfgang von Goethe 1749-1832. Na gravação da performance de Jessye Norman (em nota de rodapé), é perceptível a ideia de que a música surge da poesia.

Por isso, tanto a cantora quanto o pianista performavam enfatizando os aspectos da declamação, valorizando o texto. Jessye estrutura sua performance em três personagens: o pai, o filho e o Rei dos Elfos e os diferencia em seus cantos. As vozes do piano se organizam em células características para cada personagem, repetindo-se de modo a acentuar a dramaticidade e as tramas das cenas. Esse recurso nos ajuda a compreender também as mudanças dos personagens durante a performance.

Essas características estão mais explícitas na obra *A Jaula*, sobretudo na forma como articula o piano, o canto e a poesia. Isso se justifica pela forte influência da escola alemã na academia musical brasileira e, especialmente, na formação da compositora brasileira, que teve a Alemanha como destino para a sua formação musical, como já abordado nos primeiros capítulos da tese. No entanto, há vários estilos de *Lied* que se estruturam a partir das influências de cada compositor. Em *Sympathy*, Florence Price direcionou ao canto o poder de comunicar, expressar e articular toda a mensagem da poesia e da música.

Os temas que tangenciam sobre vidas enjaulados, engaioladas e aprisionadas em cativeiros, em obras de artistas de grupos historicamente subjugados, como poeticamente fazem as compositoras Joanídia Sodré, Florence Price e Maya Angelou em seu poema *Caged*

---

[53] A Jaula - Joanídia Sodré (1903-1975). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tzSWx8BqN_E Acesso em: 26/01/2025

[54] Sympathy by Florence Price. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yB0RmJqdk2w Acesso em: 24/06/2024

[55] Erlkönig - Jessye Norman - Schubert . Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uZ7dCCavl4A Acesso em: 27/01/2025

Bird[56]*,* (o qual podemos apreciar a declamação da própria poeta no vídeo compartilhado em nota de rodapé), não é coincidência. A eugenia e outras formas de hierarquização humanas foram sistematizadas e posicionadas como políticas de Estados e relações humanitárias dentro dos Zoológicos humanos (*freak shows* - espetáculos de aberrações) na Europa desde o século 16 ao 20.

Em *"Usos da 'natureza' na construção dos desiguais: dos zoológicos humanos aos canaviais Pernambucanos"* (2011), de José Marcelo Marques Ferreira Filho e *"O corpo do outro. Construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: O caso da Vênus Hotentote"* (2008), de Janaína Damaceno abordam sobre a desumanização da ordem colonial europeia a corpos de pessoas de diversas regiões do mundo que foram expostos em Zoológicos humanos. "Nos *freak shows* do *Piccadilly Circus* corpos humanos eram exibidos como monstruosidades que tinham por função dar ao seu público mais confiança e consciência de si. De sua civilidade, de sua normalidade, de sua preeminência". (DAMACENO, 2008, p. 01)

Nesses cativeiros humanos, pseudos cientistas desenvolviam suas pseudos pesquisas nas quais afirmavam a pseudo superioridade da raça ariana.

> Defendia-se que as leis da natureza podiam ser vistas através dos corpos. A cor da pele era sempre um diferencial marcante, inclusive na determinação das raças. As gradações iam dos tons mais escuros aos mais claros, estabelecendo o roteiro do racismo atual. Era importante mostrar o outro. Exibi-lo era, ao mesmo tempo, reconhecer nele um estatuto de inferioridade e se auto-afirmar como o detentor do saber, consequentemente de poder. Assim, a função dos espetáculos–que ultrapassou o século com suas ideias coletivas acerca da inferioridade dos outros e chegou até a década de 1940 com as últimas exposições coloniais – não era apenas distrair, mas também informar e educar. (FILHO, 2011, p. 10)

Essas práticas usavam como fundamentação o darwinismo social, teorizado a partir dos estudos da evolução das espécies do cientista Charles Darwin. Os pseudocientistas eugenistas transpuseram essa teoria para hierarquizar e racializar seres humanos em suas diferenças dentro das relações de poder da ordem colonial. Os europeus, a fim de afirmarem suas humanidades, rebaixaram e desumanizaram grupos de seres humanos diferentes e consolidaram, na cultura europeia, a repulsa à diferença.

No que tange ao racismo antinegro, os eugenistas o elaboraram a partir do corpo de uma mulher negra, a sul-africana Sarah Baartman, ou Saartjie, que ficou conhecida na

[56] Maya Angelou reads "Caged Bird". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZwKsjTVhfcU Acesso em: 24/06/2024

sociedade europeia da época como Vênus Hotentote.

> Em 1810, aos 21 anos, Sarah ou Saartjie como era chamada, foi levada para Londres pelo cirurgião inglês Willian Dunlop onde iniciou uma série de espetáculos circenses e lá recebeu a alcunha que a tornou famosa em todo o mundo: Vênus Hotentote. Segundo Cuvier (1817), antes de ir à Europa, Sarah era casada com um negro com quem teve dois filhos. (DAMACENO, 2008, p. 01)

A autora enfatiza que Sarah foi levada para a Inglaterra enganada por falsas promessas de trabalho pelo médico William Dunlop e, ao chegar ao destino, ele a vendeu para um domador de animais francês, que a levou para os shows de horrores na França até a morte de Sarah. Janaína destaca que os cientistas franceses Saint-Hilaire, Blainville e Cuvier, diante do fascínio do público pelo corpo de Sarah, a submeteram a seus sistemáticos estudos, nos quais o corpo dela era exposto de forma constrangedora, sem vestes, ao mesmo tempo em que era observado pelos eugenistas, que mediam e modelavam meticulosamente o corpo de Sarah: "No momento em que o conhecimento científico torna-se a razão da modernidade, é o corpo da mulher negra que serve para construir e solidificar o conceito de raça entre os cientistas" (DAMACENO, 2008, p. 4).

O tema de vidas enjauladas em cativeiros, em obras artísticas de determinados grupos sociorraciais, não constituem meras abstrações nem expressão da liberdade poética do suposto eu lírico, mas sim a ilustração de memórias de horrores que seus antepassados viveram, servindo de insumos para contestar as barbaridades que o imperialismo capitalista impõe historicamente aos grupos marginalizados.

4.2. A Fuga

Durante o período da sua graduação em Bacharelado em música, na disciplina de composição e regência, Joanídia criou a maioria de suas obras, dentre elas, um conjunto de fugas:

Fuga 1, 1918, 3 vozes (piano e instrumento melódico)
Fuga 2, 1918, 3 vozes (piano e instrumento melódico)
Fuga 5, 1919, 4 vozes (flauta, Oboé, Clarinete e fagote)
Fuga 10, 1919, 4 vozes
Fuga 10 (2), 1919, 4 vozes
Fuga 20, 1919, 4 vozes

A fuga, além de uma forma musical, é um conceito desenvolvido por estudiosos das relações raciais e performatividades negras, em particular Fred Moten e Stefano Harney. Os pensadores, no capítulo "Pretitude e Governança", do livro "*Los abajocomunes: Planear fugitivo y estudio negro"* (2017), teorizam sobre as performatividades existenciais das pessoas negras diante das violências das governanças dos Estados racistas e estruturas de interdição da condição humana negra.

Estabelecer reflexões entre a trajetória e as fugas de Joanídia é algo muito complexo, tendo em vista o contexto histórico, a complexidade da existência negra no Brasil no século XX, quando a eugenia foi implementada como política pública. Destarte, pretendo fazer elos em alguns pontos que fazem sentido, sobretudo, sobre o conceito e a forma musical fuga, articulados com alguns dados da história familiar e ações da compositora.

Musicalmente falando, a fuga é uma peça musical contrapontística, caracteristicamente monotemática e imitativa. O sujeito (tema) entra em uma voz após a outra, onde tudo se interliga, direta ou indiretamente, e dessas ligações resulta a unidade da obra. As vozes parecem se perseguir e fugir umas das outras; por isso, a fuga é caracteristicamente uma forma musical aberta.

Como vimos anteriormente, os avós maternos e demais familiares da compositora têm uma trajetória fugidia que se inicia na cidade de Jaguarão - RS e se estende até o Estado do Rio de Janeiro, passando pelo Município de Campos dos Goytacazes, Niterói e a Capital. Do que eles estavam fugindo especificamente não temos informações, mas, certamente, diz respeito às governanças das conjunturas políticas, sociais e econômicas de sua época. Sobre governança, Fred Moten e Stefano Harney destacam:

> A governança é uma estratégia para a privatização do trabalho social reprodutivo, uma estratégia provocada por essa comunicabilidade, infectada por ela, receptiva e hostil. Como Toni Negri diz, "a nova cara do trabalho produtivo (intelectual, relacional, linguístico e afetivo, em vez de físico, individual, muscular, instrumental) não subestima, mas acentua a corporalidade e a materialidade do trabalho". Mas acumular trabalho coletivo cognitivo e afetivo dessas diferenças altamente comunicáveis não é o mesmo que acumular corpos biopolíticos que trabalham. As diferenças aqui importam não pela ordem, mas a ordem importa para as diferenças. A ordem que coleciona as diferenças, a ordem que coleciona o que Marx chamou de trabalho ainda objetificando a si mesma, é a ordem da governança. (MOTEN, HARNEY, 2017, 118)

Esse estrato nos aponta olhares fecundos às memórias históricas das governabilidades brasileiras nos séculos XIX e XX e seus reflexos no XXI. Para a população negra e indígena no Brasil, a governança continua sendo a interdição da vida, o que, para milhões de pessoas, não alcança nem a *"privatização do trabalho social reprodutivo"*; não tiveram nem direito à vida. Ainda seguimos o percurso histórico da hostilidade das sociedades aclamadoras do capitalismo selvagem da ordem de colonialidade compulsória que transforma, num utilitarismo vil, as nossas faculdades intelectuais, relacionais, linguísticas e afetivas e demais dimensões das nossas humanidades.

A música figura, em algumas de suas funcionalidades, um terreno sólido para as trilhas das rotas fugidias para a compositora e parte de sua família. Foi no campo musical que Joanídia empreendeu seus investimentos profissionais e de vida. Foi devido à vocação de Sodré que seus pais se viram obrigados a estabelecer residência numa cidade onde a filha pudesse realizar seus projetos artísticos no campo da música. E, por isso, vieram de Porto Alegre para o Rio de Janeiro, fugindo também dos problemas que lhes abreviavam sonhos e condições melhores de vida. Foi uma fuga também pela existência e pelo desejo da realização de sonhos.

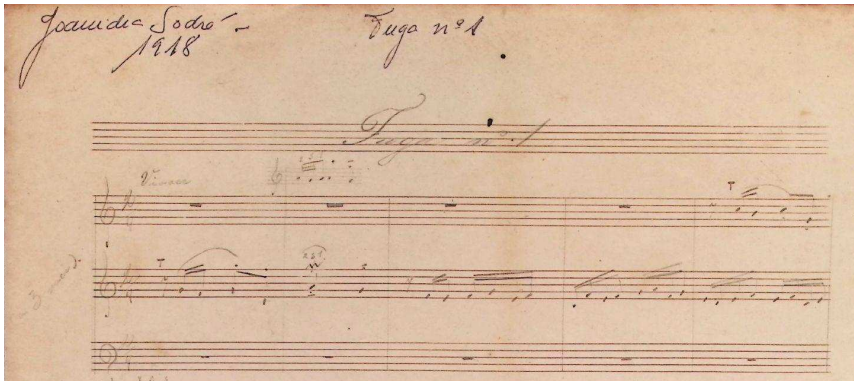
No entanto, essa música fuga se distancia do que Moten e Harney enfatizam no ponto nove do texto, onde refletem sobre as modalidades do padrão errante da fuga:

> Como música evento, cheia de cor, explode o horizonte de eventos; como as ondas sonoras desse buraco negro carregam imagens saborosas para tocar; como a única maneira de se entender com eles é senti-los. Essa informação não pode ser perdida nunca, apenas irrevogavelmente dada em trânsito. Nós não poderíamos nunca providenciar uma série de suaves transições para essa ordem de valas e vãos escondidos. Há somente essa serialidade aberta de terminais em transcrições em off. Algumas pessoas querem tocar as coisas, outras coisas querem correr. Se eles te perguntarem, diga-lhes que estávamos voando. (MOTEN, HARNEY, 2017, 116)
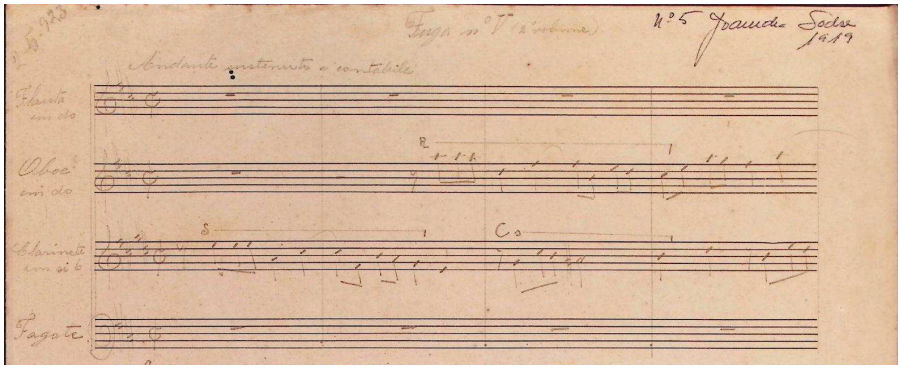
Os autores posicionam as práticas e repertórios da música negra como o trânsito irrevogável da fuga de pessoas negras periféricas. No que tange a Joanídia, o seu trânsito irrevogável foi a música de concerto, massivamente disseminada pelas classes dominantes e a governabilidade do Estado brasileiro que, até hoje, tem como prática a importação de valores, arte e cultura europeias e estadunidenses, ao mesmo tempo que trata com descaso os patrimônios negros e indígenas. Na rota de Sodré, o piano foi o corpo sonoro que ecoou e a conduziu para as não suaves transições da ordem de valas e vãos de uma sociedade escravocrata, eugenista, patriarcal e misógina que subjuga, até hoje, pessoas negras e mulheres.

Podemos confabular que as fugas e demais obras de Joanídia tenham sido compostas com a finalidade de aperfeiçoar e dominar as técnicas de composição; houve escape nessa troca na qual dela está impresso nessas fugas as *transcrições em off* do fugidio de suas subjetividades atravessadas por sua condição de mulher negra numa sociedade que tinha a eugenia racial e de gênero como pilares de sua governança. Trazemos como ilustração duas fugas de Joanídia, as Fugas 1 e 5.

Exemplo 14. Fuga



Partitura Fuga 1 a 3 vozes. Joanídia Sodré. Acervo pessoal da Biblioteca Alberto Nepomuceno



Partitura Fuga 1 5 a 4 vozes. Joanídia Sodré. Acervo pessoal da Biblioteca Alberto Nepomuceno

As peças da compositora são estruturadas a várias vozes: *Fuga 1* - 3 vozes que são piano e um instrumento melódico e a *Fuga 5* - 4 vozes, são elas: flauta, oboé, clarinete e fagote. Simbolicamente, podemos estabelecer paralelos entre elas e as múltiplas camadas/facetas que compõem o complexo da condição humana, social e política da compositora. A análise que farei de trechos dessas duas peças não será direcionada para a análise musical em si, mas para trazer a própria música de Joanídia para entendermos aspectos da própria condição humana e social da compositora.
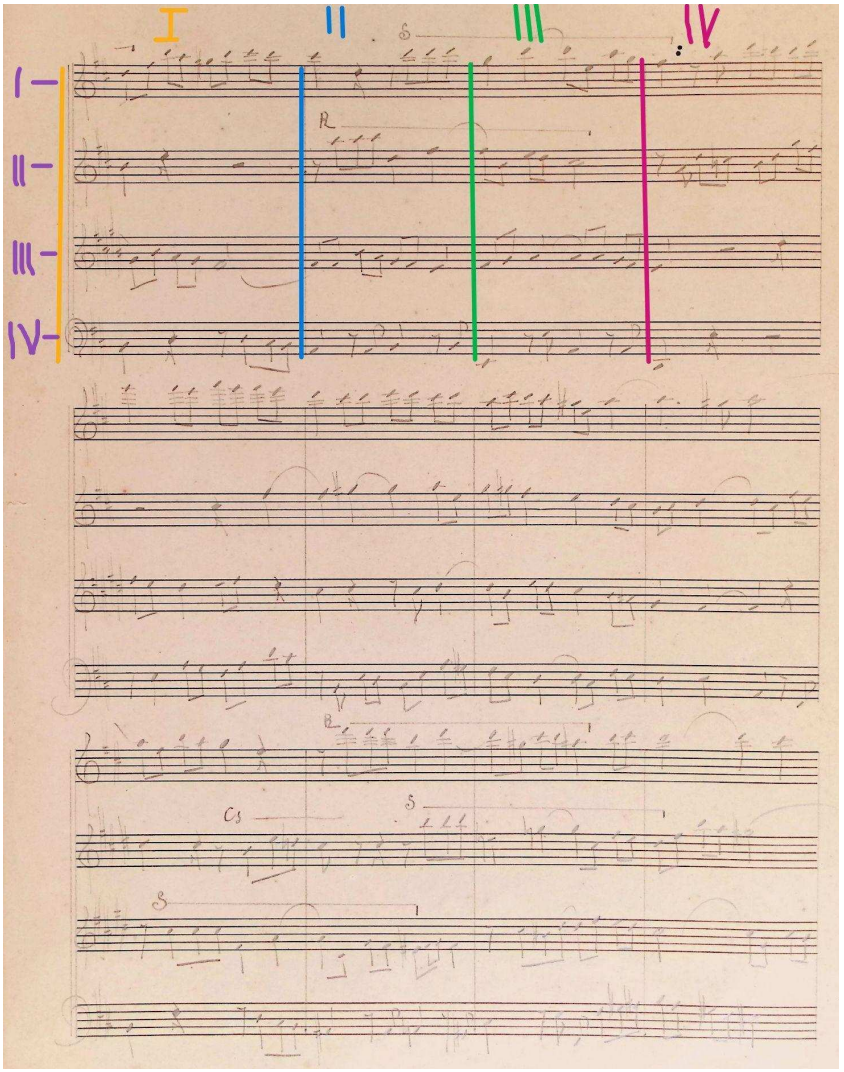
A análise musical contrapontística é muito complexa e envolve vários critérios analíticos, dentre eles estão: consonância e dissonância, tipos, fraseologia, movimentos, distâncias de intervalos entre as vozes, imitações, variações, dentre tantos outros aspectos. No entanto, aqui trabalharei só com os movimentos das vozes e algum outro que seja viável a associação com aspectos da trajetória de Joanídia. É a música como categoria analítica da vida. Para entendermos as condições das vozes numa análise musical, geralmente trabalhamos com três categorias analíticas de movimento: direto, contrário e oblíquo. Johann Joseph Fux, em *O Estudo do Contraponto (do Gradus ad Parnassum)* (2007), conceitua os três movimentos:

> *O movimento direto* resulta quando duas ou mais partes sobem ou descem na mesma direção por grau conjunto ou salto. *O movimento contrário* resulta quando uma parte sobe por grau conjunto ou salto e a outra desce. *O movimento oblíquo* resulta quando uma parte movimenta-se por grau conjunto ou salto enquanto a outra permanece estacionária. (FUX, 2007, apud MAN, p. 05/06)

Levando esses conceitos para as análises das fugas 1 e 5 da compositora, observamos a predominância dos movimentos oblíquos e contrários. Ela evita os movimentos diretos. Isso não acontece só nas obras musicais, mas também nos movimentos políticos e sociais de Joanídia. É fato que ela esteve à frente por muitos anos da Escola Nacional de Música, de várias orquestras e até mesmo da Reitoria da Universidade do Brasil, porém, os movimentos para que ela chegasse ao topo não foram diretos e nem no mesmo sentido das outras vozes que faziam contraponto à Joanídia.

A própria disse em entrevista (que já foi referenciada num capítulo anterior), para o Jornal O Globo quando assumiu a direção da Escola Nacional de Música: *"Não posso dizer que tenho um programa a realizar. O administrador deve e tem que nortear os seus atos pelas circunstâncias"*.

Exemplo 15. Fuga

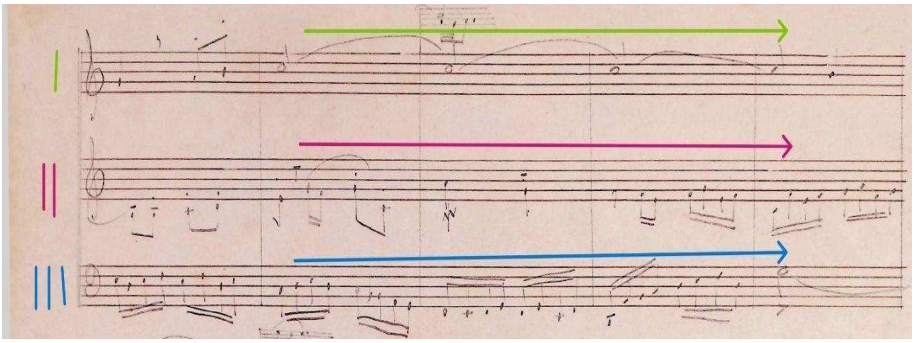


Página 2 da Fuga n 5 de Joanídia Sodré. Acervo pessoal de Joanídia Sodré. Biblioteca Alberto Nepomuceno.

As fugas da compositora são tonais. A fuga 5 está na tonalidade de Ré maior, compasso 4/4 (quaternário). Ela usa a clarineta em Lá maior, um instrumento transpositor, e os encadeamentos das vozes são predominantemente oblíquos e contrários. Por exemplo: no primeiro compasso do primeiro sistema da segunda página da fuga n. 5, os quatro tempos da segunda voz estão subdivididos em duas semínimas.

São conduzidos num salto de terça menor (Si-Ré) e os dois tempos restantes são de pausas, enquanto as vozes 1, 3 e 4 subdivididas em colcheias, mínimas, semínimas e pausa, seguem em movimentações mistas: ascendentes, descendentes, contrárias, oblíquas e raramente diretas. Esse padrão vai se alternando entre os compassos 2, 3, 4 e na música inteira.

Exemplo 16. Fuga - Fuga 1 - Movimento Oblíquo



Trecho da Fuga nº 1 de Joanídia Sodré. Acervo pessoal de Joanídia Sodré. Biblioteca Alberto Nepomuceno.

O movimento oblíquo é imperativo, porém, aparece em células pequenas em colcheias, semínimas e mínimas ligadas; porém, esse padrão é repetido de forma constante. Raramente aparecem conduções longas do movimento. Na fuga n. 1, esse é um dos raríssimos trechos longos que ela compôs. Por isso, trazemos aqui para que possamos ver de forma ampliada e entender melhor.

A partir do segundo compasso, enquanto a primeira voz se mantém na nota Dó, ligada por meio de três mínimas e uma semínima, somando 7 tempos, as vozes 2 e 3 se movimentam de forma contrária. Esse é o movimento oblíquo: resulta quando uma parte movimenta-se por grau conjunto ou salto enquanto a outra permanece estacionária (FUX, 2007, p. 5-6).

Faremos uma articulação desse critério de análise musical aos movimentos sociais e políticos da compositora. Como enfatizei anteriormente, Sodré era flexível e adaptável às circunstâncias, fazia suas negociações e jogava o jogo. Tais habilidades são necessárias tanto para a composição de uma fuga musical, quanto para as rotas de fuga da vida real e, principalmente, na arena da disputa de poder, governança e governabilidade.

Ao empreender seus movimentos oblíquos de suas fugas na vida real, Joanídia permitia que as demais vozes que se conduziam ao seu entorno se movimentassem também. Umas faziam movimentos diretos a ela, outras contrários e algumas seguiam em movimentos oblíquos dentro da obliquidade da compositora, o que lhe rendeu também muitas narrativas igualmente diretas, contrárias e oblíquas.

No que tange à condição fugidia da negritude, Fred Moten e Stefano Harney sublinham: "Tocar essas questões demanda algumas tentativas de descobrir como a pretitude opera como modalidade de constante escape da vida e toma a forma, o padrão sustentado e errante, de fuga" (MOTEN; HARNEY, 2017, p. 115). Sobre o errante em Joanídia, até isso torna-se complexo, uma vez que a sua errança não foi para subverter a governabilidade e a

governança que a vitimava e sim, para poder entrar na estrutura e imitar o cânone e reproduzir as estruturas de poder, o que aconteceu com grande parte do feminismo liberal das sufragistas do séc. XX.

Joanídia fugia de si mesma ao pactuar com o silêncio imposto pelas políticas públicas eugenistas elaboradas pela interiorização de pessoas negras, indígenas, mulheres e com deficiências físicas. Ela negociou e silenciou a sua condição irredutível de mulher negra e a existência da sua própria mãe. Esse silêncio pode ser entendido como fuga - contrafuga.

Fuga pela negação de si e contra-fuga pelo uso estratégico da negação de si para conquistar poder dentro das instituições nas quais transitou. Isso pode ser compreendido também como um estar-ser-viver neurótico, característico de uma sociedade que traz no seu DNA o fascismo fundado pelo racismo e injetado pela ordem colonial e de colonialidade. Sobre a condição neurótica da sociedade brasileira:

> Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira.” [...] Ora, sabemos que o neurótico constroi modos de ocultamento do sintoma porque isso lhe traz certos benefícios. Essa construção o liberta da angústia de se defrontar com o recalcamento. (GONZALEZ, 2018, p. 224)

Nesse sentido, a complexidade da estrutura social brasileira, a barbaridade da governabilidade brasileira e a trajetória humana, social e política de Joanídia Sodré propiciaram que ela fosse uma fuga em si mesma. Seus escapes em *off* ou em *on* descortinam uma Joanídia ora a contradição, ora a coerência. O tema e às vezes variação. Ao mesmo tempo polifonia e monodia; contraponto e harmonia; sujeito e contra sujeito.

Diante dos territórios trilhados nos quais a ordem era a interdição de corpos iguais ao seu, a compositora pode trescalar os pés no "conhecimento da liberdade" que, segundo Fred Moten e Stefano Harney: "é a (está na) invenção da fuga, roubar nos confins, na forma, de uma ruptura. Isso é mantido próximo à música aberta daqueles que supostamente deveriam estar em silêncio" (MOTEN; HARNEY, 2017, p. 117).

Joanídia-fuga é o oblíquo existencial que empreende movimentos e afere unidade a uma existência que, dependendo da lente que se vê, pode ser compreendida como uma forma fechada ou uma fuga aberta para que pudesse afirmar seus desejos. O que em suas *transcrições em off* lhe permitia dizer a si mesma: Estou voando!

4.3. Voando com as Irmãs

MUTOLA

Era uma vez…
Um homem que apanhou uma águia pequenina. Levou-a para casa e pô-la na capoeira. Educada como uma galinha, a águia até comia a comida dos patos. Comportava-se como uma verdadeira galinha.
Um biólogo passou por ali e exclamou:
- Uma águia na capoeira de galinhas?
- Era uma águia, mas transformei-a em galinha apesar de todo o seu tamanho - respondeu o dono da capoeira, muito vaidoso.
- Não, respondeu o biólogo. Uma águia é uma águia. Nasceu para governar o mais alto dos céus.
- Esta? Nunca mais voará!
Discutiram. O dono da capoeira teimava e, por isso, fizeram a aposta. O biólogo, erdo a pesada ave, disse:
- Águia, águia, abre as tuas asas e voa.
A ave olhou para todos os lados. Viu o farelo e as galinhas a debicar. Voltou para o chão e continuou a sua vida de galinha. O dono afirmou, contente:
- Viu?
O biólogo teimou.
Fizeram a experiência mais três vezes e nada! A águia era mesmo galinha.
Na quinta tentativa, o biólogo obrigou a ave a confrontar o sol enquanto implorava:
- Águia, águia, abre as tuas asas e voa!
A ave real abriu as asas e lançou - se no voo, subiu, subiu até desaparecer no horizonte.

As águias, como as andorinhas, são filhas da liberdade.

_____ * * _____

[...]
Águia real, ela vai ao encontro dos deuses. De lá, nos traz os cálidos raios de sol que confrontam as nossas almas e iluminam as noites das nossas vidas.
Vitória aqui, medalha acolá, a nossa bandeira flutuou vitoriosa, até alcançar o trono dourado do Zulwine, o Olimpo!
Por isso, cada vez que passa uma águia, as andorinhas bailam no céu e a terra inteira levanta os olhos para o alto em êxtase e delírio:
Obrigada Mutola, que encarnaste o espírito de Mondlane, e te lançaste no voo da águia!
Que transformou o próprio corpo em Chivambo.
Filha dos espíritos dos N´wanati, de Kambana, de Dzovo, de Maundlana, de Maxele, de Ngomati, de Nyatheo grande Zambeze!
Das tuas asas de águia teceste o Chitlango que nos elevou ao mais alto do Zulwine, onde a morte não existe.
Ungiste o corpo e a alma do nosso povo com o m´tona, óleo sagrado do Olimpo.
Obrigada, Mutola, águia dos deuses!"

As Andorinhas - Paulina Chiziane

A romancista moçambicana Paulina Chiziane, em sua obra *"As Andorinhas"* (2013), ilustra que as águias e as andorinhas nasceram da liberdade e quem nasceu águia jamais será galinha. A fábula traz três narrativas: a do patriarcado, pela dominação que busca burlar o estado natural da vida; a da crítica (biólogo), capaz de reverter o estado de alienação; e a terceira, do sujeito dominado. Temos, assim, a dominação masculina sobre a feminina e as atuações políticas pela emancipação das mulheres.

Esse conto sensível nos serve de chave de leitura para entendermos as nossas **Mutolas** da música de concerto. As nossas águias e andorinhas buscaram na música rotas de fuga de jaulas e gaiolas para que voltassem ao seio da mãe liberdade. Em suas rotas transgressoras, Joanídia Sodré não estava sozinha. Na área da composição, havia outras mulheres negras confrontando o mundo que tentava calá-las, para que nem mesmo dentro de jaulas e gaiolas pudessem cantar. As nossas Andorinhas e Águias dos Deuses transpunham para suas estéticas e poéticas musicais não só discursos existenciais na ordem política, mas, sobretudo, a reivindicação e ocupação de territórios nos quais o patriarcado armou muralhas.

Destarte, não somente o dito popular, mas também a romancista moçambicana nos dizem que uma andorinha só não faz verão. Águias, andorinhas, árvores e tantas outras forças permitiram a Sodré se metamorfosear e atravessar os muros das prisões e os ferros das jaulas que tentaram subtrair seus voos e sua voz. No entanto, Joanídia não fez o seu verão e a revolução da sua primavera sozinha. Nessa batalha, em lugares ambiguamente próximos-distantes, estavam outras **Mutolas** compondo e expressando suas existências em forma de poéticas sonoras-musicais.

Aqui no Brasil, ao falarmos de compositoras negras, em geral, elas aparecem em contextos de práticas de repertórios não euro-ocidentais e acadêmicos, e que por muito tempo foram chamados de música "erudita", "clássica" e de "concerto". Uma observação sobre essas nomenclaturas: nenhuma delas resolve os problemas inerentes às tentativas insanas de separar conceitual e musicalmente músicas "clássicas europeias" e "populares". Isso é nada mais que a expressão da subtração da diferença. Qual a intenção de compararmos estruturas e conteúdos musicais diferentes? A comparação, nesse contexto, é feita quando atribuem juízos de valores a partir de óticas estigmatizantes e racistas.

Há pouquíssimos nomes de mulheres negras compositoras atuando no campo da música euro-referenciada e acadêmica. O nome mais popular de mulher negra compositora é o de Francisca Gonzaga e, mesmo assim, pessoas de ambos os grupos raciais negros e brancos reproduzem narrativas racistas, sexistas e deslegitimadoras sobre as produções da

compositora. Pessoas brancas a desqualificam por razões óbvias: racismo e sexismo. Já nas narrativas negras, o racismo e sexismo são demasiadamente naturalizados em alguns casos que tentam firmar a negritude de Francisca. Há teorias bastante questionáveis quando tentam situar o pertencimento racial pelo fato de Francisca Gonzaga, dentro do seu vasto e denso repertório, ter composto também gêneros musicais negros.

Como exemplos dessas narrativas temos a *"Ocupação Itaú Cultural Chiquinha Gonzaga*[57]*"*. Nela, foram expostas obras e o debate foi desenvolvido somente sobre os repertórios de gêneros musicais negros para, assim, supostamente afirmar a negritude de Francisca Gonzaga. Em *"Ô abre alas que eu quero passar: rompendo o silêncio sobre a negritude de Chiquinha Gonzaga"* (2020), Carolina Gonçalves Alves segue essa mesma perspectiva. Isso é algo que precisa ser problematizado, uma vez que, além de reduzir, é também uma demonstração de desprezo por tudo que a compositora produziu fora da visão míope e aprisionadora desses olhares.

Essas abordagens, além de frágeis, são desumanizantes, na medida em que extraem uma das principais dimensões humanas: a agência. Compositores brancos também compuseram repertórios de gêneros musicais e temáticas negras e atuaram politicamente em pautas negras. Essas pessoas brancas se tornam negras também por isso? Francisca Gonzaga é negra única e exclusivamente por ter nascido na condição de uma mulher negra.

Em seus processos criativos e profissionais, ela não se limitou, tampouco produziu seu repertório para responder às interpelações de quem busca, a qualquer custo, enquadrá-la em molduras porque não consegue enxergar para além do óbvio. Francisca Gonzaga compôs para se expressar, fugir e se conectar com o universo. Ela produziu poéticas, estéticas e voos para além das fronteiras de jaulas e gaiolas, para que sua voz ecoasse em lugares distantes.

Para afirmar tais argumentos, simplificam e desqualificam o conjunto de obras que Francisca compôs, que, além de vasto, é composto por repertórios diversos, num escopo que engloba desde o choro até sinfonias e óperas — obras longas e para grandes instrumentais e vocais extensos, o que exige da compositora domínio da técnica de composição e orquestração.

O debate que precisa de fato ser feito é sobre o processo de enegrecimento do repertório euro-referenciado a partir da introdução da música negra, especialmente por compositoras(es) negras(os). Trata-se de enxergar e refletir os processos de enegrecimento de

[57] Ocupação Itaú Cultural Chiquinha Gonzaga.
https://www.itaucultural.org.br/secoes/agenda-cultural/chiquinha-gonzaga-homenageada-ocupacao

tal repertório como algo inevitável do refluxo (resistência) da cultura negra diante do fluxo colonial e da dominação.

Sueli Carneiro nos ajuda a compreender melhor a minha perspectiva. Em *"Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero"* (2019), a filósofa enfatiza:

> "Esse novo olhar feminista e anti-racista, ao integrar em si tanto as tradições de luta do movimento negro como a tradição de luta do movimento de mulheres, arma essa nova identidade política decorrente da condição especíca do ser mulher negra. O atual movimento de mulheres negras, ao trazer para a cena política as contradições resultantes da articulação das variáveis de raça, classe e gênero, promove a síntese das bandeiras de luta historicamente levantadas pelos movimentos negros e de mulheres do país, enegrecendo de um lado, as reivindicações das mulheres, tornando-as assim mais representativas do conjunto das mulheres brasileiras, e, por outro lado, promovendo a feminização das propostas e reivindicações do movimento negro." (CARNEIRO, 2019, p. 03)

A partir dessa afirmativa, podemos transpor esse debate das pautas feministas para interpretar atuações de Francisca Gonzaga e demais compositoras(es) negras(os) no campo musical, ao imprimirem em seus repertórios suas identidades sonoras, estéticas, poéticas e elementos musicais inerentes ao seu grupo racial. Mesmo com toda a violência colonial, é impossível qualquer pessoa subjugada renunciar à sua condição humana. Só renunciamos à nossa humanidade diante da morte.

O enegrecimento da música europeia composta no Brasil ocorre em vários aspectos, num movimento de fluxo-refluxo. Precisamos nos indagar: é possível chamar de música europeia repertórios compostos por brasileiros aqui no Brasil?

Em sua dissertação de mestrado, *"O Canto e as Cores de uma Tragédia Brasileira: um estudo de caso da ópera Anjo Negro, de João Guilherme Ripper"* (2017), Vívian Delfini Cruz fez um estudo de caso com o compositor Guilherme Ripper e alunos do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Escola de Música da UFRJ. Ela destaca que, na entrevista, o compositor afirmou que "na construção rítmica do trecho da ópera que corresponde ao "coro dos carregadores negros", houve uma clara "intenção de dar um toque meio bantu", diferentemente do restante da ópera. (CRUZ, 2017, p. 93).

No entanto, ao longo de suas análises do restante da obra, Vívian pondera que identificou ritmos e elementos da música negra; porém, o compositor havia dito que não havia utilizado elementos da música negra fora do coro de carregadores negros. A autora enfatiza que já se concretizou: "ao repertório do inconsciente musical brasileiro [...] claras africanias,

pois tem origem na África e são incorporados pelo modo de fazer e pensar o mundo como brasileiro.” (CRUZ, 2017, p. 93).

Ela informa que encontrou, com frequência, células rítmicas do samba moderno. Ela sublinha:

> “Como vemos, o ritmo base do samba está presente no inconsciente iconográfico da música brasileira, estando presente, até mesmo, no coro de uma ópera lírica, onde não houve intenção declarada de se fazer alusão a qualquer referência rítmica de origem africana. Ressaltamos que é possível encontrar esta africania por toda a ópera, e não apenas no coro dos carregadores, como feito intencionalmente pelo compositor, pois tal legado africano em nossa música encontra-se de tal forma enraizado no próprio fazer musical do brasileiro, que se comporta hoje como parte de nossa identidade.” (CRUZ, 2017, p. 95)

Vívian nos apresenta dados importantes e necessários para entendermos a complexidade do fazer musical no Brasil, a partir da confluência de elementos musicais de vários grupos étnicos. Assim, surgem questões: será que, ao mesmo tempo que absorvem saberes musicais europeus, as(os) compositoras(es) negras(os) não introduzem estruturas e elementos da música negra em suas obras também?

E se Francisca não tivesse composto gêneros da música negra, ela deixaria de ser negra? E se Francisca, na sua condição humana de mulher negra, não tivesse composto gêneros da música negra, isso bastaria para se afirmar que ela não compôs música negra? Quem já fez análises de todas as obras para definir o que é ou não música negra do repertório de Francisca Gonzaga?

Em quais aspectos o senso comum nos ajuda a introjetar e naturalizar o racismo e o sexismo? Para quem defende que só há o branqueamento e a assimilação do saber dominante por parte de pessoas negras que estudam e atuam no campo da música euro-referenciada, será que o inverso não é possível também? Nas considerações de suas análises do texto musical do compositor Guilherme Ripper, Vívian Delfini Cruz faz algumas ponderações:

> Primeira: os aspectos da escrita musical identificada como brasileira, que, entretanto, têm raízes estabelecidas na África, tal como a ligação da Kachacha africana com o repertório rítmico derivado da bossa nova e do samba no coro dos carregadores negros, e a própria célula rítmica sincopada que é base do samba, [...], as quais estão correntemente presentes no fazer musical brasileiro, como o caso desta ópera, mas frequentemente não são reconhecidas como africanias. (CRUZ, 2017, p. 104). Segunda: pude comprovar durante o curso deste mestrado, pois todas as vezes que coloquei a gravação da ópera para os colegas ouvirem – sendo eles estudantes de música da pós-graduação, fato que pressupõe um alto nível de vivência e conhecimento musical –, eles a relacionaram imediatamente com o modelo europeu, questionando a presença de africanias e da própria identidade da

> música brasileira, e, muitas vezes me dissuadiram de continuar a pesquisa, refletindo a negação das heranças africanas, sobretudo, pelo fato de que estas só são reconhecidas pelo ouvinte quando explícitas, conferindo-as uma aparência exótica. (CRUZ, 2017, p. 104). Terceira: Este olhar sobre as tradições africanas no Brasil ainda contorna nossos ouvidos, que costumam identificá-las apenas quando estas manifestam-se de forma evidente e não as percebem em nosso estar e fazer mundo, inclusive, enquanto músicos. (CRUZ, 2017, p. 104)

Vívian usou apenas conteúdos musicais para fazer suas análises e, por isso, conseguiu trazer para a dimensão visual o que não é percebido/reconhecido sonora e musicalmente pela escuta, no que diz respeito ao enegrecimento do repertório euro-ocidental composto por brasileiro e no Brasil. Acredito ser muito complexo querer definir, por exemplo, no que tangencia o conjunto de obras de Francisca Gonzaga, o que de fato é ou não música negra. Ou seja, pessoas negras que tentam afirmar a negritude de Chiquinha a partir de um discurso essencialista partem do mesmo lugar de pessoas brancas que não reconhecem o legado das músicas negras no enegrecimento dos diversos repertórios das músicas brasileiras.

Quem defende essa narrativa, inclusive, não apresenta critérios assertivos para suas definições conceituais de "música negra", dentro de um contexto heterogêneo, que exige, inclusive, análise não somente sonora, mas principalmente do texto musical. Em geral, o senso comum busca legitimar uma definição de "música negra" essencialista, concebida no período colonial, no qual, segundo José Ramos Tinhorão: *"os batuques nome aplicado sempre no sentido genérico a todos os ritmos produzidos por negros à base de percussão, começaram a preocupar os dirigentes da colônia."* (TINHORÃO, 1975, p. 129).

Ou seja, esse entendimento reducionista e estereotipado sobre as músicas negras ainda é latente hoje. O batuque já traz subentendida uma instrumentação percussiva. Por isso, é muito comum, quando digo que a minha formação é em música, na maioria das vezes, as pessoas perguntarem se sei tocar algum instrumento de percussão.

Já até me disseram para eu parar de querer me branquear estudando música de branco e procurar me dedicar à música negra: tocar percussão e cantar samba. Esses julgamentos e desqualificações são perigosos: nos desumanizam. Vale ressaltar que não são os instrumentos que definem o conteúdo, a estrutura e a música enquanto "linguagem" musical e, sim, o contrário. Acontece de alguns gêneros musicais serem compostos a partir de uma determinada instrumentação, porém esse fenômeno nos traz conteúdos para análise de repertório e não sobre definição geral do conceito de música.

Os instrumentos são ferramentas pelas quais as músicas são executadas. É importante lembrar que repertórios e gêneros musicais distintos podem ser executados num mesmo

instrumento ou em instrumentos distintos, inclusive em instrumentos de culturas diferentes. Isso depende de arranjos e de questões específicas do contexto. O fenômeno da diáspora negra propiciou produção de arte e existências negras diversas dentro dessa ordem racista, que não cabem dentro das jaulas e das gaiolas do essencialismo.

Voando bem longe de qualquer intento de subtração, purismos e essencialismos, um grupo de **Mutolas** voou e deixou marcas sólidas no céu aberto em constante movimento, com as quais podemos cruzar para que nunca acabe o nosso verão e as nossas revoadas pelas nossas primaveras. Joanídia Sodré criou sua rota de fuga, rompeu as ferraduras da jaula e se lançou em direção às suas irmãs e, com: "asas de águia, teceram o Chitlango e se elevaram ao mais alto do Zulwine, onde a morte não existe."

As memórias de nossas **Mutolas** vivem entre nós porque estão na concretude e no materialismo da história. Sodré viveu e compartilhou partes da temporalidade de sua existência com compositoras negras no Brasil (grande parte desconhecida até o momento) e outras das Américas, predominantemente estadunidenses:

Undine Smith Moore (1904 - 1989)
Concluiu seu bacharelado na Fisk University e seu mestrado na Teacher 's College, Columbia University em Nova York. Foi professora da Virginia State College de 1927 a 1971 e começou a compor para atender às necessidades do coro da escola em laboratório. Em 1969 ela foi a co-fundadora do Black Music Center. Ela fez várias turnês pela África Ocidental e pelos Estados Unidos como maestra. Ela compôs em uma variedade de gêneros, mas suas obras corais são mais conhecidas.

Julia Perry (1924 - 1979)
Estudou na Westminster Choir College em Princeton, New Jersey, onde concluiu seu mestrado em 1948. Ela continuou os estudos de composição na Juilliard School em Nova York e recebeu bolsas Guggenheim para estudar com Luigi Dallapiccola em Florença, Itália, e com Nadia Boulanger em Paris, retornando aos Estados Unidos em 1959. Em 1971, ela sofreu um derrame paralítico. Ela aprendeu sozinha a escrever com a mão esquerda e foi capaz de voltar a compor antes de morrer. As composições de Perry incluem doze sinfonias, um concerto para violino, dois concertos para piano, outras obras instrumentais, de câmara e várias óperas.

Zenobia Powell Perry (1914 - 2004)
Nasceu em 1914 em Boley, Oklahoma e vive em Wilberforce, Ohio, onde lecionou na Central State University de 1955 a 1982. Graduou-se no Tuskegee Institute, da University of Northern Colorado e da University de Wyoming. Entre as honrarias que lhe foram concedidas está o Distinguished Alumna Award da University of Wyoming em 1998. Ela compôs uma missa, uma ópera, Tawawa House, peças para banda e orquestra, bem como obras de câmara e peças para piano, incluindo Homage, publicadas em Composições de mulheres negras: A Century of Piano Music 1893-1993 (Hildegard Publishing Company 1992).

Estelle Ricketts (1871 -?)

O Censo dos Estados Unidos de 1900 a registra como "Stella D. Ricketts, negra, nascida em julho de 1871 e residindo com seus pais e irmão mais novo em Darby, Pensilvânia, onde seu pai operava um estábulo". Ela é mencionada no livro da Sra. NF Mossell, The Work of the Afro-American Woman (Filadélfia, 1894) como compositora musical, Miss Estelle Ricketts. Sua composição Rippling Spring Waltz foi publicada pela primeira vez na Filadélfia em 1893. É a mais antiga peça para piano solo de uma mulher negra localizada até hoje, e está na Biblioteca do Congresso. Nenhuma outra obra dela foi encontrada.

Anna Goodwin (b. 1875)

O Censo dos EUA de 1900 faz referência a "Anne G. Goodwin, negra, nascida em outubro de 1874, esposa do clérigo George Goodwin e mãe de George Jr., de quatro anos, residente em Augusta, Geórgia." Sua Marcha da Liberdade de Cuba, comemorando a luta cubana pela independência da Espanha, é uma das três de suas composições publicadas na Geórgia e agora localizadas na Biblioteca do Congresso. Nele se ouvem imitações da instrumentação típica de banda: o oom-pah das tubas; melodias de trombone sustentadas; e o clangor dos pratos.

L. Viola Kinney (b. ca. 1890)

Nasceu em Sedalia, Missouri e frequentou a Western University em Quindaro, Kansas, estudando harmonia com o professor Robert G. Jackson. Ela voltou para Sedalia e ensinou música e inglês na Segregated Lincoln High School de Sedalia por trinta e cinco anos. Mother's Sacrifice, a única de suas composições encontrada, ganhou um prêmio no Concurso de Música Original da Sociedade Literária Interestadual em 1908 e foi publicado no Kansas em 1909.

Amanda Aldridge (1866 - 1956)

Nasceu em Londres, filha do ator negro americano Ira Aldridge e de uma cantora sueca. Ela recebeu sua formação musical na Royal Academy of Music de Londres, estudando voz com Jenny Lind. Sua carreira de concertista terminou quando um grave ataque de laringite lesionou permanentemente sua voz, mas ela passou a treinar Marian Anderson, Paul Robeson, Roland Hayes e muitos outros cantores famosos. Aldridge publicou sob o nome de Montague Ring para separar suas carreiras como treinadora vocal e compositora. Suas composições incluem canções de arte e peças de orquestra e banda leves, e uma série de suítes de piano solo que evocam a cor e a atmosfera da África.

Mary Lou Williams (1910 - 1981)

Mudou-se de Atlanta para Pittsburgh com sua família quando ela tinha cerca de cinco anos e começou a tocar piano jazz profissionalmente enquanto ainda estava na escola primária. Ela aprendeu seu ofício observando músicos como Art Tatum, Lovie Austin e Andy Kirk. Ela tocou na banda Kirk entre os anos 1920 e 1941. Ela então começou sua própria banda de grande sucesso e foi arranjadora para muitos outros grandes líderes de bandas. Suas composições de jazz incluem música coral sagrada, orquestra e música de câmara, e muitas peças para piano

Philippa Duke Schuyler (1832 - 1967)

Uma criança prodígio, Schuyler começou sua carreira de concerto público aos quatro anos e já estava compondo pequenas peças para piano. Quando ela tinha 12 anos, a premiada composição de Philippa, Manhattan Nocturne, foi executada pela Orquestra Filarmônica de Nova York. Anos depois, ela fez três turnês mundiais sob os auspícios do Departamento de Estado e também foi autora e correspondente de notícias. Ela morreu em 1967 em um acidente de

helicóptero do Exército dos EUA durante a evacuação de crianças vietnamitas de Hue para Danang.

Lena Johnson McLin (b. 1929)
Nasceu numa família de músicos e cresceu na casa de seu tio, Thomas A Dorsey, em Chicago. Em 1951 ela completou seu B. Mus. Graduou-se em piano pelo Spelman College e ganhou uma bolsa para continuar os estudos no Conservatório Americano de Chicago. Ela ensinou música por muitos anos nas escolas secundárias públicas de Chicago e organizou e dirigiu o programa piloto de música na Kenwood Academy High School. Ela é autora do livro-texto, *"Pulse: A History of Music"*, trabalhou em filmes educacionais e fundou uma pequena companhia de ópera, a *"McLin Ensemble."*

Margaret Allison Bonds (1913 - 1972)
Começou seu treinamento musical com sua mãe, Estella Bonds, e continuou seus estudos de composição com Florence Price e William Dawson. Ela frequentou a Northwestern University e a Juilliard School of Music. Ela era conhecida como pianista e professora em Chicago, Nova York e Los Angeles, e colaborou com Langston Hughes em canções e teatro musical. Seu Credo para barítono, coro e orquestra foi executado pela Orquestra Sinfônica de Los Angeles sob Zubin Mehta, logo após sua morte em 1972.

Betty Jackson King (1928 - 1994)
Nasceu em Chicago e recebeu seu primeiro treinamento musical de sua mãe, Gertrude Jackson Taylor. Ela completou seu bacharelado e mestrado na Roosevelt University. Ela ensinou música e dirigiu o coro do colégio na escola pública em Wildwood, New Jersey, antes de sua aposentadoria em 1989. De 1979 a 1984, ela foi presidente da National Association of Negro Musicians, Inc. Ela escreveu muitas obras para corais, canções de arte e arranjos de spirituals que são amplamente executados.

Valerie Capers (n. 1935)
Nasceu na cidade de Nova York. Ela perdeu a visão aos seis anos de idade e recebeu sua educação inicial no Instituto de Educação de Cegos de Nova York. Ela obteve seu bacharelado e mestrado na Juilliard School of Music. É pianista clássica, bem como pianista de jazz, compositora e arranjadora. A Sra. Capers atua como presidente do Departamento de Música e Arte do Bronx Community College da City University of New York, onde faz parte do corpo docente desde 1971.

Mable Bailey (b. 1939)
Nasceu em Canton, Mississippi, e se mudou para Oakland, Califórnia, com sua família quando criança. Ela se formou na San Francisco State University em 1963, com especialização dupla em educação e música. Ela começou a compor enquanto era estudante de graduação na University of New Mexico em Albuquerque, e estudou composição no College of Holy Names em Oakland, no Metropolitan State College de Denver e na University of Denver. Ela leciona nas Escolas Públicas de Denver desde 1976 e compõe música coral, vocal e instrumental.

Dorothy Rudd Moore (n. 1940)
Se formou em 1963 na Howard University, onde estudou composição com Mark Fax. Ela recebeu a bolsa Lucy Moten para estudar na França com Nadia Boulanger, e também estudou composição com Chou Wen Chung em Nova York. Em 1968 ela foi uma das fundadoras da Society of Black Composers. Entre suas composições mais

conhecidas estão duas obras para voz, violoncelo e piano, From the Dark Tower (1970) e Weary Blues (1972), sobre textos de poetas negros americano.

Tania Justina León (n. 1943)
Nasceu em Havana, Cuba. Obteve sua formação musical em Havana e na New York University. Co-fundadora do Dance Theatre of Harlem com Arthur Mitchell em 1969, ela serviu como sua diretora musical até 1980. Atualmente é Maestrina Associada da Filarmônica de Brooklyn e leciona no Brooklyn College. Suas composições incluem peças para orquestra, teatro, balé, conjunto instrumental e duas obras para piano solo.

Joyce Elaine Solomon (b. 1946)
Recebeu seu diploma de bacharelado em química pelo Vassar College antes de se formar em música na Rutgers University, Sarah Lawrence College e no Columbia-Princeton Electronic Music Center. Ela completou seu doutorado na Columbia University em 1982. Suas obras foram executadas pela Orquestra Sinfônica de Detroit e pelo Brooklyn Philharmonia Chamber Ensemble, entre outros grupos.

Regina A. Harris Baiocchi (b. 1956)
Nasceu em Chicago e começou a compor quando tinha dez anos. Ela frequentou o Chicago Musical College da Roosevelt University, concluindo seu bacharelado em composição em 1979. Ela é autora de contos e poesia (com seu pseudônimo, Ginann), bem como compositora de obras para orquestra, coro, voz e câmara grupos e piano. Sua Suíte Orquestral em Três Movimentos foi vencedora do concurso da Orquestra Sinfônica de Detroit Unisys African-American Composers Forum em 1992.

Rachel Amelia Eubanks b. século 20
Nasceu em San Jose, Califórnia. Ela recebeu seu diploma de bacharel pela University of California, seu mestrado pela Columbia University e um DMA pela Pacific Western University. No verão de 1977 ela estudou com Nadia Boulanger no Conservatório Americano em Fontainebleau, França. Ela é a fundadora e presidente do Conservatório de Música e Artes Eubanks em Los Angeles, que está em operação desde 1951. Suas composições incluem canções, obras de câmara instrumentais e corais, uma cantata para coro e orquestra e Réquiem Sinfônico para orquestra e quatro vozes solo (1980). Seus Interlúdios para Piano , Nos. 1 e 5 foram gravados por Helen Walker-Hill em Kaleidoscope: Music by African-American Women (Leonarda Records LE 339). Kiép Nào Có Yeu Nhau é um dos vários cenários de canções folclóricas vietnamitas compostas por Eubanks

Mary Watkins b. 1939
Nascida em Denver em 1939, Mary Watkins cresceu em Pueblo, Colorado. Ela começou seu treinamento musical formal no Pueblo Junior College (agora University of Southern Colorado) e na Howard University em Washington, DC, onde estudou composição com Mark Fax e Russell Woolen e concluiu seu bacharelado em música em 1971. Depois de se mudar para a Califórnia nos anos 1970, ela contribuiu significativamente para o gênero musical feminino e as produções da Olivia Records, e posteriormente tornou-se conhecida como pianista e compositora de jazz. Ela recebeu vários prêmios e comissões, incluindo dois prêmios National Endowment for the Arts, um para produzir seu segundo álbum, Winds of Change (1983) e outro para completar a composição orquestral The Sword That Heals . Ponto de ônibus é uma das várias peças para violoncelo e piano concluídas em janeiro de 2000.

Dolores White b. século 20
Nasceu em Chicago, Illinois e recebeu seu diploma de bacharel no Conservatório de Música de Oberlin e também estudou no Teachers College, Columbia University, e piano em particular com James Friskin na cidade de Nova York. Ela completou seu mestrado no Cleveland Institute of Music e fez pós-graduação na Ohio State University. Ela foi membro do corpo docente em tempo integral no Cuyahoga Community College e é professora adjunta no Wooster College. Sua música inclui muitas canções, composições para piano, obras corais, arranjos instrumentais de Negro spirituals e obras originais para ensemble instrumental. Várias de suas obras foram gravadas: Blues Dialogues for solo violin de Gregory Walker em Kaleidoscope: Music by African American Women, Toccata para piano de Karen Walwyn no álbum Dark Fires e Crystal Gazing da Cleveland Chamber Symphony em Cleveland toca música de afro-americanos.

Jeraldine Sanders Herbison b. 1941
Nasceu em Richmond, Virgínia. Ela obteve seu diploma de bacharel no Virginia State College (agora Virginia State University), onde estudou teoria e composição com Undine Smith Moore. Ela também frequentou a divisão do National Music Camp da University of Michigan, da University of Alaska, da Central Connecticut State University e da Hampton University. Ela é professora aposentada de música orquestral nas escolas secundárias de Virginia e Maryland. Violinista, ela já se apresentou com várias orquestras universitárias e comunitárias. Suas composições incluem muitas obras instrumentais de câmara, peças de orquestra e obras vocais. Várias de suas obras para violoncelo foram executadas no Kennedy Center em Washington, DC Seu Concerto para violoncelo No. 1 foi encomendado e executado pela Afro-American Chamber Music Society. Saltarello é de Cinco peças curtas para violoncelo e piano , op. 30

Lettie Beckon Alston (n.1953)
Nasceu em Detroit, Michigan, em 1953. Ela recebeu seu bacharelado e mestrado pela Wayne State University e concluiu seu DMA em composição na University of Michigan. Ela é professora associada na Oakland University em Michigan e diretora artística da série de concertos de artistas profissionais Lettie Alston and Friends, que apresenta música de compositores vivos. Entre suas composições estão obras orquestrais, vocais, de câmara e multimídia, como Diverse Imagery para dança e sintetizadores eletrônicos (1995). Suas pulsações para violino solo foram gravadas por Gregory Walker em Kaleidoscope: Music by African American Women (Leonarda Records LE 339). Energico é o último movimento de Memórias para violino, violoncelo e piano, dedicado à memória de Pearl Roberts McCullom, a primeira professora de música de Alston.

Nota[58]: As notas biográficas das compositoras supracitadas foram publicadas pela Hildegard Publishing Company na coleção *"Best Selling Collections"*. Essa editora trabalha

[58] Art Songs and Spirituals by African-American Women Composers. Disponível em: https://www.hildegard.com/product/art-songs-and-spirituals-by-african-american-women-composers/ . Acesso em: 16/02/2025
Black Women Composers: A Century of Piano Music (1893-1990). Disponível em: https://www.hildegard.com/product/black-women-composers-a-century-of-piano-music-digital-edition/ Acesso em: 16/02/2025
Black Women Composers: 20th Century Music for Piano and Strings. Disponível em: https://www.hildegard.com/product/black-women-composers-piano-and-strings/ Acesso em: 16/02/2025

exclusivamente com publicações de obras de mulheres compositoras do passado e da atualidade. A mesma publicou, na coleção acima referenciada, apenas músicas de compositoras negras, organizada em três volumes: *"Art Songs and Spirituals by African-American Women Composers*, *Black Women Composers: A Century of Piano Music (1893-1990)* e *Black Women Composers: 20th Century Music for Piano and Strings"*.

6. Referências

AL-ALAM, Caiuá Cardoso. Territórios negros em Jaguarão [recurso eletrônico] / [et al.] organizadores. – Jaguarão, RS: Unipampa, 2022. 65 p. : il

ALBUQUERQUE, Clara Fernandes. Filhas do Conservatório de Música: a institucionalização do ensino musical profissionalizante e a atuação de professoras de música no Rio de Janeiro oitocentista (1853-1873). Tese. Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro. 2023.

ALBRIGHT, Madeleine K. **O Fascismo: Uma Advertência.** Tradução de Ana Ban. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.

ALVES, Carolina Gonçalves. Ô abre alas que eu quero passar": rompendo o silêncio sobre a negritude de Chiquinha Gonzaga. PROA: Revista de Antropologia e Arte | Unicamp | 10 (1) | P. 18 - 36 | Jan - Jun | 2020.

ALBRECHT, Clarissa e OLIVEIRA, Luiza. **Desenho Geométrico.** Ed. UFV, Viçosa-MG, 2013.

AMADOU, Hampaté Bâ. A tradição viva. In: **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2.ed – Brasília: UNESCO, 2010.

ANGELOU, Maya. Eu sei por que o pássaro canta na gaiola. Tradução de Regiane Winarski. Bauru, PS: Astral Cultural, 2018. 336 p.

AUGUSTO, Antonio José. A questão Cavalier: Música e Sociedade no Império e na República. Ed: Folha Seca; 1ª Edição, Rio de Janeiro, 2014.

BACHELARD, G. *A Poética do Espaço* (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes. 1988.

BENTO, Cida. O pacto da branquitude. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BORGES, Rosane. Escrevivência em Conceição Evaristo: armazenamento e circulação dos saberes silenciados. In: **Escrevivência: a escrita de nós Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo.** Organização Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes; ilustrações Goya Lopes. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

CASTORIADIS, Cornélius. A instituição imaginária da sociedade. Tradução Guy Reynoud. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. Título original: L'institution imaginaire de La societé.

CARDOSO, Edson Lopes. **A mancha indelével da cor uma aproximação às questões raciais no Brasil: Sobre a Constituição de 1823.** In: Ler o Brasil, 2023.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, HeloÍsa Buarque (org). Pensamento feminista - conceitos fundamentais, Rio de Janeiro, Bazar do tempo, 2019. p. 325-333.

CARNEIRO, Sueli; CURY, Cristiane Abdon. O Poder Feminino no Culto aos Orixás. In: **Mulher Negra. Caderno IV Cadernos Geledés é uma publicação de Geledés – Instituto da Mulher Negra**. São Paulo, 1993.

CARNEIRO, Sueli. **Gênero, raça e ascensão social.** Estudos Feminista, n 2,1995.

CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. **Renome, Vocação e Gênero: duas musicistas brasileiras.** Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, 2010.

CASTAGNA, Paulo. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da musicologia. In: **ROCHA, Edite e ZILLE, José Antônio Baêta (orgs.).** ***Musicologia*[*s*]**. Barbacena: EdUEMG, 2016. p.191-243 (Série diálogos com o som. Ensaios, v.3). ISBN 978-85-62578-68-7

CASTAGNA, Paulo. **Entre arquivos e coleções: desafios do estudo de conjuntos documentais musicográficos a partir de suas características intrínsecas.** interFACES, Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 22-41, jul-dez. 2019. ISSN: 1516-0033.

COSTA, Nailda Marinho da; DIEGUEZ, Priscila. Feminismo em revista: a União Universitária Feminina nas páginas do periódico Jornal das Moças (década de 1950). Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 79, p. 69-86, ago. 2021

COSTA, Rebecca Silveira da. COSTA, Luana Antunes. **Francisca Júlia: a musa impossível do século XIX?**. Repositorio UNILAB Edu. s/d.

COOK, N. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press. 1998.

CUNHA, Eneida. PPGEL Entrevista-**A equação racial brasileira.**
https://www.youtube.com/watch?v=G7MIrRd3hqc

CURTIN, P. D. Tendências recentes das pesquisas históricas africanas e contribuição à história em geral. In: **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2.ed – Brasília: UNESCO, 2010.

CHIZIANE, Paulina**.** As Andorinhas. Belo Horizonte: Nandyala. 2013

CRUZ, Vívian Delfini. O canto e as cores de uma tragédia brasileira : um estudo de caso da ópera Anjo Negro, de João Guilherme Ripper. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal

do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música.Rio de Janeiro : UFRJ, 2017. Bibliografia: f. 114-120.

DÁVILA, Jerry. **Diploma de brancura**: **política social e racial no Brasil** 1917-1945. São Paulo: Editora da UNESP, 2006. 400p.

DAVIS, Angela Y. **Mulheres, Raça e Classe**. Tradutor Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, p: 248, 2016.

DERRIDA, J. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana.**Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de janeiro: Relume Dumará, 2001.

DURAND, Gilbert. As Estruturas Antropológicas do Imaginário. Trad. Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 2ª ed.

ESTEVES, Eulícia. **Acordes e Acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro 1907- 1941**. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

FAG, J. D. A evolução da historiografia da África. In: **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2.ed – Brasília: UNESCO, 2010.

FANON, Frantz. Os condenados da terra. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Prefácio de Márcio Goldman. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2019.

FERREIRA da SILVA, Denise. **A dívida impagável.** São Paulo: Casa do povo, 2019, p. 121-148 /149-188.

FERREIRA, Marieta de Morais. DIÁRIO DE NOTÍCIAS (Rio de Janeiro) FGV CPDOC. s/d

FILHO, José Marcelo Marques Ferreira. Usos da ‘natureza’ na construção dos desiguais: dos zoológicos humanos aos canaviais Pernambucanos. In: VI – Usos da Natureza na Construção dos Desiguais. História Ambiental em suas múltiplas abordagens . 2011

GRINBERG Keila. Portos de Chegada, locais de quarentena e venda. In: **Inventário dos Lugares de Memória do Tráfico Atlântico de Escravos e da História dos Africanos Escravizados no Brasil. Rota do Escravo-Unesco: Resistência, Herança e Liberdade.** Organização Laboratório de História Oral e Imagem Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro. 2013.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Primavera para as rosas negras:** Lélia Gonzalez em primeira pessoa. Coletânea UCPA. São Paulo: Ed.UCPA. Diáspora Africana, 2018.

GOMES, Janaína Damaceno. O corpo do outro. Construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: O caso da Vênus Hotentote. Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder. 2008.

GOMES, Janaína Damaceno. **Os Segredos de Virgínia: Estudos de Atitudes Raciais em São Paulo (1945-1955).** Tese (Doutorado); orientador Kabengele MUNANGA. São Paulo, 2013. 180 f.

HAACK, Marina Camilo. Pensando mulheres escravizadas e libertas: Um olhar interseccional para as cartas de alforria de Cachoeira do Sul/RS. Revista Brasileira de História & Ciências Sociais – RBHCS Vol. 11 Nº 22. 2019

HALL, S. Estudos culturais e seus legados teóricos. In: HALL, S. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik; tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 353-386.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe**: **Uma jornada pela rota atlântica da escravidão.** Trad. José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMAN, Saidiya. Venus in two acts. In: **Small Axe, Volume 12**, no. 2, p. 1- 14.
Tradução: "Vênus em dois atos". In Revista Eco-Pos, v. 23, n. 3, 2020.

HISTÓRIA Geral da África, I: **Metodologia e pré-história da África.** Editado por Joseph Ki -Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010. 992 p.

KILOMBA, Grada. **Memórias do Plantation: Episódios do Racismo Cotidiano.** Tradução Jess Oliveira . 1. ed. Ed. Cobogó, Rio de Janeiro, 2019.

KI-ZERBO, Boubou Hama e J. Lugar da história na sociedade africana. In: **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2.ed – Brasília: UNESCO, 2010.

KREUTZ, Marcos Rogério; MACHADO, Neli Teresinha Galarce. O povoamento do Vale do Taquari, Rio Grande do Sul. 1 ed. rev. Lajeando: Editora Editora da Univates, 2017.

LACOMBE, Américo Jacobina, SILVA, Eduardo e ASSIS, Francisco de Barbosa. **Rui Barbosa e a queima dos arquivos.** Brasília, Ministério da Justiça: Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

LARSEN, Juliane. Reflexões sobre a trajetória de Francisco Braga, negro compositor na Primeira República. XXXIII Congresso da ANPPOM. São João del-Rei, 2023.

LEE, Tong Harr. **Yì Jīng (易經) e os Trigramas (guà (卦))**. http://www.hottopos.com/ Mirandum 18 CEMOrOc Feusp – IJI Univ. do Porto – 2007.

LÉVY, P. *O que é o Virtual?* São Paulo: Ed. 34. 1995.

LIMA, Hudson Cláudio Neres. **Belle Époque Para Quem? Música, Segregação e Repertório um Olhar a partir do Encontro com Documentos do Centro Musical do Rio de Janeiro (1907-1922).** Tese (Doutorado), Rio de Janeiro, 2023.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiralar - poéticas do corpo-tela.** 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: o reinado do rosário do jatobá.** São Paulo: Perspectiva, 1997.

MAN, Alfred (ed.). 1971. The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum. 3◦ ed. New York, London: W. W. Norton. Tradução: Jamary Oliveira. 2007.

MBEMBE, Achille. **"The Power of the archive and its limits".** Disponível em: https://sites.duke.edu/vms565s_01_f2014/files/2014/08/mbembe2002.pdf

MBEMBE, Achille. **As Formas Africanas de Auto-Inscrição**. Estudos Afro-Asiáticos, Ano 23, nº 1, 2001, pp. 171-209

MATHIAS, Suzeley Kalil. O Golpe de 1964 e a Universidade: entre a repressão e a modernização. Revista Adusp. 2004

MEYER, Anne. O Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ) e a construção da consciência de classe dos músicos. XXXII CONGRESSO DA ANPPOM, 2022

MOTEN, Fred; HARNEY, Stefano. "Negritud y Gobernanza". In Los Abajocomunes. Planear Fugitivo y Studio Negro. México: Rancho Electrónico, 2018. p. 71-90. - . "The Case of Blackness". In Criticism: Vol. 50: Iss. 2, Article 1. Disponível em: https://digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol50/iss2/1

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra.** 5ª ed. rev. amp.; 2. reimp. - Belo Horizonte. Autêntica, (Coleção Cultura Negra e Identidades). 2020.

NASCIMENTO, Beatriz. Beatriz Nascimento, Quilombola and Intellectual: Possibilities in the Days of Destruction. Collection organized and edited by UCPA (Union of Pan-Africanist Collectives), Filhos da África Publishing, 2018, 1st edition, pp. 366-367.

NOGUEIRA, Oracy. **Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: Sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil.** Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 19, n. 1, 2006.

PAZ, Ermelinda A. **Joanídia Sodré: As diversas facetas da primeira maestrina brasileira.** Revista da Academia Nacional de Música, v. V. Edição da Academia Nacional de Música, Rio de Janeiro, 1994.

PAVÃO, Maria Bernadete da Silva; LANCILLOTTI, Samira Saad Pulchério. Educação Musical entre os anos de 1930-1945: a contribuição de Heitor Villa-Lobos.Revista Brasileira de Educação Cultura e Linguagem RBECL/UEMS. Volume 5, nº 9. 2021

PEREIRA Avelino Romero. **Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical.** editora UFRJ. (col. História, cultura e ideias, v. 7). Rio de Janeiro: 2007

PEREIRA, Amilcar Araújo. Paulo Silva : um contraponto nas relações raciais no Brasil. Niterói : Eduff, 2021. – 2,7 Mb; PDF. – (Coleção Personagens do pós abolição: trajetórias, e sentidos de liberdade no Brasil republicano, v. 4)

PINHEIRO, Daniel Calbino, PEREIRA, Rafael Diogo e XAVIER, Wescley Silva. **Impactos das cotas no ensino superior: um balanço do desempenho dos cotistas nas universidades estaduais (2021).** Revista Brasileira de Educação v. 26, 2021.

QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. As memórias em disputa sobre a ditadura civil-militar na UFRJ: lugares de memória, sujeitos e comemorações. Dossiê Lugares de memória e de consciência na América Latina. Tempo. Niterói, Vol. 27 n. 1. 2021

RATTS, Alex. RIOS, Flávia. **Lélia Gonzalez.** Selo Negro (Retratos do Brasil Negro). Coordenado por Vera Lúcia Benedito. São Paulo, 2010.

RUTHNER, Simone. A Declamação no lied Alemão do século XIX: considerações a partir de "Gretchen an Spinnrade" de Goethe/Schubert. Letras & Letras. Uberlândia. v. 39, e3928. 2023

SANTOS, Viviane Coelho dos e SIMÕES, Rodrigo Lemos. **Maçonaria e Abolição: Aspectos do processo de emancipação da população negra no município de São Gabriel/RS.** Revista de Iniciação Científica da ULBRA, Canoas, n.15, p.72-84, 2017.

SAID, E. *Musical Elaborations*. Nova York: Columbia University Press.1991.

SENADO, Federal. *1823 – 1888* **A Abolição no Parlamento: 65 anos de luta.** 3. ed. Brasília, Senado Federal, Secretaria de Editoração e Publicações – SEGRAF, 2020. 2 v. em 1.

SILVA, Janaina Girotto da. O Florão mais Belo do Brasil": O Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro/1841- 1865**.** Dissertação -Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Tiago Rosa da. **Sujeitos, projetos e lutas políticas: um olhar sobre a imprensa negra em Bagé/RS no Pós-abolição (1913-1952).** Aedos, Porto Alegre, v. 10, n. 22, p. 327-346, 2018.

SOARES, Luiz Carlos. A Escravidão Industrial no Rio de Janeiro do século XIX. In: **A manufatura na formação econômica e social escravista no Sudeste. Um estudo das atividades manufatureiras na região fluminense: 1840-1880.** Dissertação, Niterói, 1980.

SODRÉ, Joanídia. **1º Concerto Extraordinário em Homenagem ao 2º Congresso Feminista e Grande Orquestra.** Programa do Theatro Municipal e Sociedade de Concertos Symphonicos, n. 170. Rio de Janeiro,1931.

SODRÉ, Muniz. **O Facismo da Cor: Uma radiografia do racismo nacional.** Ed. Vozes, Petrópolis, 2023.

SOUZA, Aline Santos da Paz de. **Mulheres do Instituto Nacional de Música (1890-1910): expectativas sociais, formação e processos de profissionalização.** Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, 2019.

SOUZA, Neusa Santos. A história de Luísa. In: **Tornar - se Negro Ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social.** Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 2021.

SOUSA, Maria de Nazaré Valente de. **A Evolução da Notação Musical do Ocidente na História do Livro até à Invenção da Imprensa**. Dissertação de Mestre-Centro de Artes e Letras.Universidade da Beira Interior, 2012.

TORRES, Luiz Henrique. **A Cidade do Rio Grande: Escravidão e presença negra.** Biblos, Rio Grande, 22 (1): 101-117, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. Música popular de índios, negros e mestiços. Petrópolis, Editora Vozes Ltda. 1972. 204 pp.

WELZER-LANG, Daniel. **A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia.** Estudos Feministas. 2001.

WERNECK, Jurema . **Ou belo ou o puro? Racismo, eugenia e novas (bio)tecnologias.** S/d.

WERNECK, Jurema. **Macacas de Auditório? Mulheres negras, racismo e participação na música popular brasileira.** Rio de Janeiro, 2013.

WISNIK, José Miguel. Nacionalismo Musical: Nacional-Popular, Vanguarda-Mercado. In: O Nacionalismo e o Popular na Cultura Brasileira. Org. Enio Squeff, José Miguel Wisnik. Ed. Brasiliense, São Paulo, 2004.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2.ed – Brasília: UNESCO, 2010.

VIEIRA, Daniele Machado. Territórios Negros em Porto Alegre/RS (1800-1970): Geografia histórica da presença negra no espaço urbano. ANPUR-Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 2021. http://dx.doi.org/10.22296/2317-1529/9786580485062.