

Funções, representações e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico¹

Rita de Cássia Fucci Amato²

Resumo: Este trabalho apresenta algumas reflexões sobre as representações sociais, as funções e as valorações dadas à prática e à educação pianística no Brasil, desde o século XIX, quando o instrumento começou a destacar-se, até a atualidade. O estudo tem caráter qualitativo e baseia-se em uma pesquisa bibliográfica multidisciplinar, envolvendo literatura da área de história/ musicologia, educação musical e sociologia, e em entrevistas realizadas com 11 ex-alunos e ex-professores do Conservatório Musical de São Carlos (estado de São Paulo, Brasil), instituição educativo-pianística que desenvolveu atividades entre 1947 e 1991.

Palavras-chave: história do piano no Brasil, conservatórios, educação pianística.

Functions, representations and valuation of piano in Brazil: a socio-historical itinerary

Abstract: This work presents some reflections about the social representations, the functions and the valuation given to the pianist practice and education in Brazil, since the 19th. century, when the instrument started to detach, until the present time. The study has a qualitative character and is based in a multi-discipline bibliographical research, involving the literature of the areas musicology/ history, musical education and sociology, and in interviews accomplished with 11 ex-students and ex-professors of the Musical Conservatory of São Carlos (São Paulo State, Brazil), pianistic-educational institution that developed activities between 1947 and 1991.

Keywords: history of piano in Brazil, conservatories, pianistic education.

Introdução

Neste estudo, procura-se realizar uma breve retrospectiva histórica da presença do piano no Brasil, analisando as suas valorações ao longo do período que compreende desde o início efetivo de sua difusão, no século XIX, até os dias atuais. Pretende-se assim compreender que tipos de valores se associaram historicamente ao estudo e à prática pianística, observando-se o grau de prestígio atribuído ao instrumento e seu valor simbólico, uma vez que, conforme coloca o sociólogo Norbert Elias (1999, p. 49):

[...] a arte está ligada a receptores que, independentemente da ocasião em que as obras de arte são apresentadas, formam um grupo fortemente integrado. O lugar e a função que a obra de arte tem para o grupo derivam de ocasiões determinadas em que este se reúne. [...] Portanto, uma das funções importantes da obra de arte é

¹Uma versão modificada do trabalho foi apresentada no XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM).

²Faculdade de Música Carlos Gomes - fucciamato@terra.com.br

ser uma maneira de a sociedade se exibir, como grupo e como uma série de indivíduos dentro de um grupo.

Para a condução do trabalho foram adotados dois métodos de pesquisa complementares: a revisão bibliográfica e a realização de entrevistas. O estudo da literatura envolveu aspectos histórico-musicológicos e educacionais relativos à presença do piano no Brasil, que serviram de base para o estudo sobre as configurações sócio-culturais associadas ao ensino de piano nos conservatórios. Tal análise foi também fundada em documentos orais: os depoimentos de onze ex-alunos e ex-professores do Conservatório Musical de São Carlos (CMSC), instituição de ensino musical, predominantemente pianístico, baseada nos padrões do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, que realizou atividades didáticas entre 1947 e 1991 na cidade de São Carlos, interior paulista.

Nesse sentido, destacamos as idéias de Halbwachs (1990), que ratifica as lembranças de entrevistados e confere acuidade ao processo da reconstrução das histórias de vida compartilhadas e datadas, registradas ou memorizadas pelos indivíduos. O autor lembra que as memórias de um grupo, quando analisadas individualmente, muitas vezes não são as mesmas e que a memória individual deve ser analisada como um *ponto de vista* da memória coletiva. No caso da pesquisa histórica sobre instituições educativo-musicais, como os conservatórios, a utilização de documentos orais é reconhecidamente relevante como metodologia de pesquisa (FUCCI AMATO, 2007).

A valoração do piano do século XIX ao início do século XX

Para situar historicamente a importância social e o desenvolvimento do piano, cabe destacar inicialmente as palavras de Max Weber (1995, p. 148-150):

[...] os construtores de piano do século XVIII, particularmente os alemães, eram em primeiro lugar grandes artífices, que cooperavam e experimentavam até mesmo fisicamente (como Silbermann). A grande produção maquinal do instrumento proliferou-se inicialmente na Inglaterra (Broadwood), mas posteriormente na América (Steinway), onde o excelente ferro favoreceu os quadros de metal e pôde ajudar a superar as dificuldades climáticas significativas – que também se opõem ao seu emprego nos Trópicos – de uma naturalização do piano. Já no início do século XIX ele tinha se tornado um objeto de comércio regular, sendo mesmo produzido para armazenamento. A concorrência selvagem das fábricas e virtuosos, com os meios especificamente modernos de imprensa, exposições e finalmente – algo análogo à técnica de venda nas cervejarias – a criação de salas de concerto próprias ao lado das

fábricas de instrumentos [...], levaram àquela perfeição técnica do instrumento, que pôde satisfazer as exigências técnicas sempre crescentes dos compositores. [...] Sua atual posição imperturbável baseia-se na universalidade de sua utilização para a apropriação doméstica de quase todo o patrimônio da literatura musical, na imensa abundância de sua própria literatura e, finalmente, na sua especificidade como instrumento universal de acompanhamento e aprendizagem. Como instrumento de aprendizado, ele substituiu a cítara antiga, o monocórdio, o órgão primitivo e a vielle das escolas monacais [...]. A construção do piano é condicionada pela venda em massa, pois o piano também é, de acordo com sua essência musical, um instrumento doméstico burguês. Se o órgão, para desenvolver suas melhores qualidades, exige um espaço gigantesco, o piano exige um espaço moderado. Todos os êxitos virtuosísticos dos pianistas modernos não alteram em nada o fato de que o instrumento, ao apresentar-se sozinho na grande sala de concertos, é involuntariamente comparado com a orquestra, e encontra-se então sem dúvida muito à vontade. Por conseguinte, não foi por acaso que os povos do norte, cuja vida está ligada, em razão do clima, à casa, cultuada na expressão “lar”, se constituíram nos suportes da cultura pianística, em oposição aos povos do Sul. Pois o culto do conforto doméstico burguês ficou, no Sul, muito pouco desenvolvido, por motivos climáticos e históricos, e o piano, lá inventado, não se espalhou – como vimos – tão rapidamente como entre nós, e até hoje não obteve, na mesma medida, a posição, já há algum tempo natural entre nós, de “móvel” burguês.

Entretanto, contrariando as considerações acima acerca do desenvolvimento da cultura pianística nos países do Sul, o piano, seu estudo e sua utilização como instrumento de concerto tiveram um significativo desenvolvimento no Brasil, alcançando seu auge ainda na primeira metade do século XX.

As raízes do pianismo no Brasil podem ser situadas no início do século XIX. Com a vinda de D. João VI e de sua corte para o Brasil, em 1808, houve um impulso à urbanização e à europeização da cidade do Rio de Janeiro, tendo sido criadas diversas instituições nos âmbitos financeiro-administrativo, educacional e cultural, como o Jardim Botânico e a Biblioteca Real. Em 1813, iniciou-se a edificação do Teatro São João, uma vez que o velho Teatro de Manuel Luiz não era mais “digno” da corte portuguesa. Ademais, a *abertura dos portos às nações amigas*, ainda em 1808, e os *Tratados de 1810* firmados com a Inglaterra, ao abrir comercialmente o mercado brasileiro aos produtos ingleses, permitiram um impulso à importação do piano, instrumento criado no século XVII e em plena efervescência no cenário artístico europeu. Segundo Rezende (citada por JUNQUEIRA, 1982), devido a esta vinculação dependente da economia luso-brasileira à inglesa, eram trazidos ao Brasil principalmente os instrumentos de origem britânica, como os pianos da marca John Broadwood.

Para aquela sociedade de características ainda coloniais este instrumento representava não só um objeto de luxo mas também um desenvolvimento cultural.

Data de 1811, a vinda do primeiro piano de que se tem notícia na história de São Paulo. [...] Tal peça não passava de um pequeno cravo que, como bem ressalta Rezende, foi trazido em um pangüê de carga ou às costas de escravos, através da serra e dos caminhos do interior.

Os pianos chegavam a São Paulo provenientes do Rio de Janeiro. [...] Chega em 1820, a Porto Feliz, onde residia o padre André da Rocha e Abreu, um pianoforte. Veio o instrumento de Santos, trazido por escravos em carro de boi, provocou, em sua chegada, rebuliço popular na pequena vila. [...]

A vila de São Carlos, mais tarde cidade de Campinas, recebe em 1838 os seus primeiros pianos. [...] (JUNQUEIRA, 1982, p. 2-4)

O piano teve, no Brasil, especial destaque a partir do Segundo Reinado, quando chegaram ao país dois fundadores da virtuosidade pianística nacional: Artur Napoleão, que, associado a Leopoldo Miguez, fundou uma casa de piano e música no Rio de Janeiro, e Luigi Chiaffarelli, pioneiro da educação pianística em São Paulo, que colaborou sobremaneira para transformar a cidade em pólo de excelência musical do país, tendo dentre seus feitos mais relevantes a formação da pianista Guiomar Novaes, como comentam Junqueira (1982) e Orsini (1988).

No Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, que então recebia muitos artistas estrangeiros para óperas e recitais, o piano difundiu-se como instrumento tocado em salões particulares e festas familiares, gradualmente ganhando as salas de concerto. Ainda nesse período, a prática musical foi valorizada ao ser incluída oficialmente na educação brasileira: um decreto federal de 1854 regulamentou o ensino de música no país e passou a orientar as atividades docentes, enquanto que, no ano seguinte, outro decreto fez exigência de concurso público para a contratação de professores de música. De grande relevância, igualmente, foi a criação do Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro, ainda em 1841. Essa instituição, fundada e dirigida nos primeiros anos por Francisco Manuel da Silva (autor do Hino Nacional Brasileiro), colaborou no estabelecimento de padrões pedagógicos no campo da educação musical brasileira (MARIZ, 2000). Conforme Azevedo (1971), tal estabelecimento foi, em sua segunda fase, incorporada à Academia Nacional de Belas Artes, transformando-se em Instituto Nacional de Música, e, em sua terceira fase, passou a denominar-se Escola Nacional de Música.

Segundo Junqueira (1982, p. 6-7):

No ano de 1854, três professores de piano fazem-se anunciar no Correio Paulistano. Gustavo Helmold, Madame Carlota Oswald e Mlle. Inês Duvel. [...] Ainda no Correio Paulistano, no ano seguinte, são anunciados pianos para a venda, troca ou aluguel, como também se oferecem professores, afinadores e concertistas. [...]

A indústria pianística também teve seu início, em São Paulo, em meados do século XIX, na pessoa de Antonio Venerando Teixeira. Sabe-se que, com grande sacrifício, comprou ele um velho instrumento, montando-o e desmontando-o várias vezes, foi descobrindo os segredos do mecanismo, fundando uma das pioneiras fábricas de piano em todo o Brasil.

Desde muito cedo o piano revelou duas características simbólicas peculiares que seriam a este instrumento associadas ao longo de muitas décadas: não somente predominou nas famílias da elite – com destaque, inicialmente, às oligarquias fundiárias agro-exportadoras –, mas já era também associado à figura feminina: “Encontraram em 1846, os imperadores, uma moça, filha de um fazendeiro de Porto Feliz que toca piano” (JUNQUEIRA, 1982, p. 5). Sobre essa associação do pianismo ao gênero feminino, que permeou a cultura brasileira desde o século XIX até o século XX, Toffano (2007, p. 55-6) comenta:

No século XIX, havia, sem dúvida, um pré-entendimento devidamente convencionado, na consciência coletiva da sociedade patriarcal, quanto ao ato de tocar piano. Dedilhar o instrumento era um affair feminino ligado à delicadeza e também à conveniência de se associar o piano, como objeto doméstico, a uma atividade feminina formalmente requerida como parte da sua “educação”. Com base nesse pressuposto, a prática desse instrumento e sua propagação entre as mulheres das classes sociais mais abastadas passaram a ser, em grande parte, itens do código de conduta da época. [...] O ato da mulher de tocar piano, bem como seu resultado girava em torno do código de ética ditado por uma camada dominante da sociedade, geralmente imitada pela camada imediatamente inferior. Em outras palavras, não estava embutido nessa prática um compromisso pedagógico mais sério, da mesma forma que o público apreciador dessas mulheres, normalmente, fazia parte da lista dos descompromissados, do ponto de vista pedagógico do instrumento. Não havia compromisso pedagógico em razão da conjuntura dos dois lados, da sociedade musical e da mulher. A primeira não dispunha de recursos técnicos e humanos; a segunda não tinha previsto em seu estatuto o exercício de uma profissão.

Uma relevante ilustração acerca da presença do saber pianístico dentre os dotes femininos pode ser vislumbrada no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, publicado em 1899. O autor, que vivenciou em meio à sociedade do Rio de Janeiro, comenta, ao descrever a personagem Capitu:

No colégio onde, desde os sete anos, [Capitu] aprendera a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha, não aprendeu, por exemplo, a fazer renda [...]. Já então namorava o piano da nossa

casa, velho traste inútil, apenas de estimação. [...] Não sabendo piano, aprendeu depois de casada e, depressa, e daí a pouco tocava nas casas de amizade. (MACHADO DE ASSIS, 2007, p. 53-140)

Outro elemento indispensável para a caracterização do piano na sociedade brasileira diz respeito à europeização do país. A constante imigração européia nas últimas décadas do século XIX trouxe consigo mão-de-obra para a lavoura cafeeira e para a grande industrialização que se efetuava, tendo São Paulo como epicentro (ÂNGELO, 1998). Concomitantemente à imigração desse contingente de trabalhadores rurais e urbanos – principalmente a partir de 1870 – urbanizava-se o sudeste do país e formava-se a elite paulistana, que transferiu para o Brasil padrões e hábitos culturais estrangeiros: conforme narra Leite (1999), ao início do século XX as inovações artísticas e científicas trazidas da Europa dominavam a vida da classe alta que se instalou no Brasil. Logo: “Não há dúvida alguma de que o estudo do piano e o domínio da língua francesa surgiram como valores elitizantes indispensáveis às famílias tradicionais e abastadas” (JUNQUEIRA, 1982, p. 12). Por outra perspectiva, também os membros de classes socioeconômicas inferiores, os trabalhadores urbanos e rurais, trouxeram consigo a cultura e os hábitos de seus países, fundindo-os paulatinamente e integrando-os à formação cultural do Brasil; o conhecimento e a prática musical por estes trazidos de seu berço na Europa influenciariam a constituição de uma sociedade que valorizou e incentivou – até certo ponto – a prática do piano. Outrossim, os lucros proporcionados pela atividade cafeeira com mão-de-obra imigrante enriqueceram os cafeicultores do oeste paulista, que passaram a reservar um lugar especial nas suas residências para o piano, entendido essencialmente como símbolo de *status*, de desenvolvimento da civilização e de acúmulo de cultura avançada.

Destarte, a valorização do estudo e da prática pianística se inseria ao início da imigração brasileira na vida cultural das classes dominantes, acompanhando o cenário predominante já na Europa. A industrialização nascente no Brasil do início do século XX permitiu a formação de uma classe burguesa, que também visava a um poder sociopolítico, do qual o piano tornou-se um dos símbolos.

Como o cravo para a aristocracia, o piano se insere no conjunto de bens definidos como pertencentes à burguesia e, para esta, a prática

deste instrumento tornou-se, desde essa época, um dos atributos da jovem ideal.

[...] o piano — “o príncipe dos instrumentos”, o “símbolo do êxito social” — foi o objeto, mais que qualquer outro instrumento, de investimento ao mesmo tempo econômico e simbólico que supõe “o amor à música”. (LENOIR, 1979, p. 80) – tradução da autora³.

Ainda no início do século XX, a mulher não tinha direito ao voto e à participação política, e suas aptidões deveriam desenvolver-se apenas no que se referisse a tarefas essencialmente domésticas: cozinha, bordados, crochês, familiaridade com a língua francesa e com a música, especialmente com a execução pianística. Por isso, segundo Junqueira (1982), a função social desempenhada pelo piano foi mais explorada do que a sua função educativa. Nesse sentido, comenta a autora, a aprendizagem da técnica pianística era um fator geralmente atribuído às moças da “boa sociedade”. A esse respeito, Jorge Americano (citado por JUNQUEIRA, 1982, p. 3) comenta:

Ah, o piano... Casa que se prezasse ostentava, em lugar de destaque, um vasto piano de cauda importado da França ou da Alemanha: Bechstein, Pleyel, Steinway, Gérard. Prenda indispensável, tanto quanto a culinária, o estudo do piano era imposto a quase todas as moças. E quase todas, quando casavam, traziam o piano como parte do mobiliário da casa. As que aprendiam só para mostrar que eram prestimosas deixavam a música no primeiro mês de gravidez, e o piano era vendido para auxiliar o parto. As que não se casavam continuavam a tocar com a janela aberta, na esperança de que se interessasse pela música um espírito de artista que passasse pela calçada. As que tocavam bem e não se casavam, faziam-se professoras de piano.



FIG. 1 – Formatura do Conservatório Musical de São Carlos, 1961 Fonte: entrevistada 5.

³ *Comme le clavecin pour l'aristocratie, le piano s'est inscrit dans le système de biens définissant l'appartenance à la bourgeoisie et la pratique de cet instrument est devenue, dès cette époque pour cette classe, un des attributs de la jeune fille accomplie.*

[...] le piano — “le prince des instruments”, le “symbole de la réussite sociale” — a été l'objet, plus que tout autre instrument, des investissements à la fois économique et symbolique que suppose “l'amour de la musique”.

Com o passar do tempo, ainda nas décadas iniciais do século XX, com o aumento do poder aquisitivo de famílias de imigrantes já estabelecidas no Brasil há certo tempo, o instrumento ganhou também lugar nas casas de famílias de camadas médias urbanas, acompanhando uma tendência que se desenvolveu, concomitantemente, em outras partes do mundo, como nos Estados Unidos e, principalmente, na Europa.

Ao passo que, no início do século XIX, fabricantes como Erard (França) ou Broadwood (Grã-Bretanha) produziram apenas 400 instrumentos por ano, essa cifra em 1850 passa à 2.500 para essas empresas, e às vésperas da primeira guerra mundial, chega à mais de 5.000 para as mais importantes da época como Bechstein (Alemanha) ou Steinway (Estados Unidos) e mesmo à 22.000 para a Kimball (Estados Unidos). Esse desenvolvimento do mercado do piano foi sem dúvida favorecido pela baixa do preço médio dos instrumentos: o preço de um piano, na Inglaterra, ao fim do século XIX equivalia a três meses de salário de um professor contra doze meses, cinquenta anos depois. Desta maneira, em 1910, entre dois e quatro milhões de pianos pertenciam a particulares nesse país, ou seja, um piano para 10 ou 20 habitantes: as classes médias e mesmo certas frações superiores das classes populares possuíam então um piano. (LENOIR, 1979, p. 81) – tradução da autora⁴.

Os conservatórios musicais

No Brasil, o valor atribuído ao piano, instrumento caro e não-portátil, gerou novos hábitos sócio-culturais, com a difusão de professores particulares (geralmente imigrantes), de cursos, saraus, recitais de piano, sociedades, lojas de música e a criação dos conservatórios musicais. Desde o início o século XX começaram a se deflagrar no Brasil essas escolas especializadas no ensino musical, com ênfase especial na educação pianística. Reproduzindo uma pedagogia pianística de matriz essencialmente européia, estabelecida naquele continente desde a fundação de conservatórios como os de Paris (1795), Nápoles (1806) e Praga (1911), tais instituições educativo-musicais foram fruto de

⁴Alors qu'au début du 19^{ème} siècle, des facteurs comme Erard (France) ou Brodwood (Grande-Bretagne) construisent à peine 400 instruments par an, ce chiffre, en 1850, passe à 2.500 pour ces entreprises et, à la veille de la première guerre mondiale, à plus de 5.000 pour les sociétés les plus importantes d'alors comme Bechstein (Allemagne) ou Steinway (États-Unis) et même à 22.000 pour Kimball (États-Unis). Ce développement du marché du piano a été sans doute favorisé par la baisse du prix moyen des instruments, le prix d'un piano, en Angleterre, à la fin de 19^{ème} siècle, équivalant à trois mois de salaire d'un professeur contre douze mois, cinquante ans plus tôt. Ainsi dans ce pays entre deux et quatre millions de pianos étaient détenus, en 1910, par des particuliers, soit un piano pour 10 à 20 habitants, les classes moyennes et même certaines fractions supérieures des classes populaires possédant alors un piano.

projetos desenvolvidos no Brasil desde a segunda metade do século XIX, como o Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro (1841).

Reinventado pelo regime republicano em diversos pontos do país sob a égide da ex-Academia Imperial, rebatizada então de Instituto Nacional de Música, o ensino musical profissional representa a concretização das teses republicanas de transformar o Brasil arcaico em uma grande nação pela via do progresso material, educacional e artístico-cultural. Em uma fração, estamos acompanhando uma mudança no capital cultural das elites pensantes e seu agenciamento em inúmeras “iniciativas” transformadoras da sociedade brasileira vis à vis o cenário internacional da época, que vai desde o plano material, urbanístico, administrativo e jurídico até a educação pelas artes. (LUCAS, 2005, p. 19-20)

Vale notar, que até o surgimento dos conservatórios musicais e sua difusão pelas várias regiões brasileiras, o ensino de piano era basicamente efetuado por professores particulares, tanto nas áreas urbanas quanto nas zonas rurais. Também é inegável a importância que sempre tiveram esses educadores mesmo no auge dos conservatórios musicais no Brasil (entre as décadas de 1930 e 1960).

No início do século XX, destacou-se a criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (CDMSP) em 1906, entidade notabilizada por seus professores e alunos, que desempenharam importante papel na difusão dos padrões estabelecidos pela escola. Dentre os docentes do CDMSP figuraram personalidades do meio musical como Mário de Andrade, Agostino Cantù, Samuel Archanjo dos Santos, João Gomes de Araujo, Luigi Chiaffarelli, Francisco Mignone e Moura Lacerda e, dentre seus alunos, pianistas de destaque e diversos intérpretes que mais tarde (entre as décadas de 1930 e 1950, aproximadamente) fundariam conservatórios musicais, principalmente pelo interior paulista, com base nos padrões difundidos pela instituição (FUCCI AMATO, 2004). Também pela observação do caso dessa importante instituição, nota-se que as escolas especializadas no ensino pianístico possuíam uma clientela bem específica: as moças. Segundo Toffano (2007, p. 85), dos 617 alunos diplomados no curso de piano do CDMSP entre 1913 e 1929, apenas 17 eram do gênero masculino. Nogueira (2001), que estudou a história do Conservatório de Música de Pelotas entre 1918 e 1968, destacou também a ínfima participação numérica masculina no corpo discente da instituição em comparação com a presença feminina.

Os conservatórios musicais e a cultura pianística tiveram – entre a

segunda metade do século XIX e os anos de 1960, aproximadamente – uma importância notável na sociedade brasileira, com ampla generalização de suas práticas, principalmente pelo centro-sul do país. Também é ilustrativo, nesse sentido, o caso analisado por Nogueira (2001), acerca do pianismo em Pelotas (RS). O Conservatório de Música de Pelotas, fundado em 1918, hoje vinculado à universidade federal (UFPel), desenvolveu-se em um meio cultural em que a música já era bastante valorizada e praticada:

[...] as atividades musicais desenvolvidas em Pelotas, no período anterior à fundação do Conservatório (séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX); eram principalmente os concertos realizados em clubes sociais e no Teatro Sete de Abril, assim como os saraus particulares. Os saraus eram reuniões familiares com a presença do piano, seja como instrumento solo ou como acompanhamento para árias e duetos vocais ou ainda récitas de poesias. O repertório costumeiro dos programas de saraus demonstra o forte interesse que havia pela música européia, em especial pelas árias famosas das óperas italianas, executadas em suas versões para canto e piano ou em transcrições para piano solo. Ao lado da ópera italiana, observamos também a presença das polcas, tangos, mazurkas e schottisches presentes na formação dos primeiros gêneros da música popular brasileira. (NOGUEIRA, 2001, p. 2)

Pode-se afirmar que a cultura pianística nacional atingiu seu ápice com a formação de duas *virtuosas* de nível internacional – Guiomar Novaes (1896-1979) e Magdalena Tagliaferro (1893-1991): ambas com carreira de nível internacional, sendo a primeira mais voltada aos Estados Unidos e a segunda, à Europa. Deve-se citar ainda a famosa pianista Antonietta Rudge (1885-1974), que desenvolveu uma intensa carreira dentro do país. Portanto, como nota Toffano (2007), os três maiores nomes do pianismo no Brasil do século XX foram de intérpretes do gênero feminino.

O enorme sucesso das carreiras de ambas as pianistas (Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro), de repercussão internacional, pode ser apontado como o principal fator para que a cultura pianística atingisse seu ápice no Brasil – momento que Mário de Andrade denominou de *pianolatria* nacional. Tal contexto repercutiu na valorização do estudo do piano pelos jovens, que passaram a se interessar em alto grau por tal prática artística. A cultura pianística gerou, pois, a deflagração dos conservatórios musicais pelo país, os quais receberam um bom acolhimento por parte da população, principalmente das classes média e alta, que, naquele contexto sócio-cultural, valorizavam veementemente a cultura europeizada, tida ao mesmo tempo como símbolo de

“bom gosto” e como um resgate de suas práticas, no caso dos imigrantes. Assim, o interior do estado de São Paulo passou a abrigar, a partir dos anos de 1930 e 40, um grande número dessas instituições educativo-musicais.

Ainda nessas décadas, concorrendo para o fortalecimento do ensino musical no país e, conseqüentemente, para o desenvolvimento dos conservatórios musicais, deve-se notar o papel do grande projeto do *canto orfeônico* levado a efeito por Villa-Lobos durante a Era Vargas. Instituído no currículo escolar nacional, o canto orfeônico contribuiu para a difusão da música no cotidiano estudantil, valorizando esse saber, que poderia ser aperfeiçoado pela freqüência a instituições especializadas, como os conservatórios. Para apoiar tal projeto, Villa-Lobos ainda fundou a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), em 1932, e o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO), em 1942, organizações que abriram um campo para a formação e atuação dos educadores musicais no país. Deve-se notar ainda que mesmo nos conservatórios musicais, em sua maioria voltados prioritariamente ao ensino de piano, o canto orfeônico chegou a ser incluído na matriz curricular de seus cursos.

Vale destacar finalmente outro traço bastante característico dos conservatórios musicais brasileiros durante todo o século XX: a ênfase conferida ao repertório europeu. Em estudo sobre o padrão pedagógico-pianístico dessas instituições, tendo por base a análise do programa de ensino do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, mostrou-se que o modelo europeu de ensino do piano foi amplamente divulgado nessas instituições – privilegiando os repertórios musicais dos séculos XVIII e XIX – e detectaram-se alguns aspectos da incorporação e reprodução desse modelo europeu nos conservatórios do país. Também houve uma incorporação do repertório brasileiro, como as composições eruditas que privilegiavam temas tipicamente nacionais. Todavia, incursões pelo campo da música popular nunca foram aceitas – pelo menos até o final do século XX –, e mesmo compositores como Ernesto Nazareth não eram incluídos no curso oficial. Com relação aos métodos e fins do ensino, evidenciou-se a existência de metas objetivas no processo de aprendizagem e a importância conferida à performance, com destaque à execução pública em concertos oferecidos por esses conservatórios, privilegiando os melhores e mais dedicados alunos (FUCCI AMATO, 2006).



FIG. 2 – Formatura do Conservatório Musical de São Carlos, com a presença da professora Cacilda Marcondes Costa (à frente) – Teatro Municipal “Dr. Alderico Vieira Perdigão, 1985
Fonte: entrevistada 11.

O caso do Conservatório Musical de São Carlos

A cidade de São Carlos teve seu crescimento ligado à lavoura cafeeira, que atraiu imigrantes, principalmente italianos e espanhóis, e impulsionou a urbanização e industrialização. Tornando-se um pólo industrial importante no estado de São Paulo, a cidade também desenvolveu uma excelente rede de ensino em todos os níveis, com escolas de educação básica e, desde os anos 40, com relevantes universidades, como a Escola de Engenharia, da Universidade de São Paulo (1948) e, mais tarde, a Universidade Federal de São Carlos (1968).

A infra-estrutura urbana e os conhecimentos e práticas trazidos por imigrantes, tanto referentes à estrutura familiar quanto a valores impregnados de cultura literária, musical e operística, ocasionaram uma configuração social que tornou possível, em especial, que sua descendência – filhos e netos – absorvesse valores culturais como o gosto pela prática musical. Criaram-se, assim, condições propícias ao estabelecimento de uma instituição particular voltada ao ensino artístico: o Conservatório Musical de São Carlos (CMSC), fundado pela professora Cacilda Marcondes Costa, pianista formada pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Também contou com a contribuição do professor Antonio Munhoz⁵, que atuou como fiscal da instituição e professor particular de piano na cidade de São Carlos.

⁵O professor Antonio Munhoz estudou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e no Conservatório de Paris, tendo desenvolvido uma expressiva carreira como pianista na Europa, notadamente em Paris. Também atuou na divulgação da música pianística brasileira, principalmente das obras de Camargo Guarnieri, o qual foi apresentado a Mário de Andrade pelo intermédio de Munhoz.



FIG. 3 – Reportagem sobre o Conservatório Musical de São Carlos
 Fonte: jornal *A Folha*, São Carlos, 4 nov. 1960. Texto de Innocentini Neto.

Os ex-alunos e ex-professores do CMSC, instituição que adotou o plano de ensino de piano do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, relataram em suas entrevistas como a valorização do ensino e da aprendizagem do piano sofreu variações durante a história da instituição (1947-1991) e como esse cenário se encontra atualmente, já que alguns destes continuam se dedicando ao ensino e/ou à prática do instrumento.

Alunos e professores da instituição que atuaram nas décadas de 1950 e 1960 destacaram o grupo de estudantes de piano como membros incluídos no *establishment* e com certo *status* social. Para adentrar nessa abordagem, vale lembrar o conceito desenvolvido por Elias e Scotson (2000) de fonte de diferenciais de poder entre grupos inter-relacionados, os estabelecidos e os *outsiders*. Na interpretação dos autores, um *establishment* é um grupo que se identifica e é reconhecido como uma “boa sociedade”, influente e melhor, construída sobre os pilares da tradição, da autoridade e da influência, presentes decisivamente nessa identidade social. Por outro lado, os *outsiders* são concebidos como os não-membros de tal sociedade, aglutinados num agrupamento heterogêneo e difuso, com relações interpessoais de menor intensidade que os *establishment*. Ressaltam-se, sob tal ângulo, os dizeres da entrevistada 3, que expressam exatamente essa condição de pertencer a uma “boa instituição”, acrescida de importância e de *status*.

Atuou ainda como professor livre-docente catedrático do CDMSP, professor do Instituto Musical Santa Marcelina (em São Paulo), inspetor musical do Conservatório de Barretos e fiscal do Conservatório Musical de São Carlos (CMSC), representando o Serviço de Fiscalização Artística (SFA) da Secretaria de Estado dos Negócios do Governo do Estado e, posteriormente, a Comissão Estadual de Música.

A representação visual-simbólica pelo uniforme de tal *status* conferido pela associação a uma instituição educacional de prestígio compõe, no dizer de Chartier (2002, p. 23), “as formas institucionalizadas e objectivadas graças às quais uns ‘representantes’ (instâncias colectivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade”. A rigidez quanto ao uso da vestimenta-padrão do CMSC era estritamente mantida pela professora Cacilda Costa, diretora do Conservatório:

[...] me lembro da rigidez da roupa que ela exigia da gente. Ela media a saia, para ver se a saia estava realmente em cima do joelho. Um dia veio uma menina com bob no cabelo porque ela ia numa festa, a da. Cacilda mandou-a embora para casa. Também não deixava ir de meia de náilon. Tinha que ir de meia soquete. Todo mundo já olhava aquela roupa amarela e ainda tinha aquela meia soquete... (Entrevistada 6)

A seguir, pode-se observar o modelo oficial do uniforme do Conservatório Musical de São Carlos, por meio do qual seus alunos eram facilmente reconhecidos nas ruas da cidade, ressaltando o caráter distintivo e aristocrático de suas linhas; nessas vestes encontrava-se uma lira com a inscrição CMSC, lembrando a tradição musical dos povos da antiguidade nos cultos a Apolo.



FIG. 4 – Modelo de uniforme oficial do CMSC
Fonte: entrevistada 4.

O uniforme pode representar ainda uma notável fração do capital simbólico do CMSC e seu caráter distintivo, de acordo com a noção apresentada

por Jay (2002, p. 129):

O capital simbólico de um estabelecimento depende, muitas vezes, de seu prestígio, de sua notoriedade, de sua reputação, em suma, de todas essas crenças e representações cujas possibilidades de existirem como qualidades são tanto maiores quanto mais predispostos estiverem em reconhecê-las como legítimas aqueles que vierem a freqüentá-lo.

Por outro lado, na década de 1980, a demanda de alunos pelo Conservatório sofreu uma queda acentuada, que demonstrou o período de declínio das atividades promovidas por essa instituição, passando a deslocá-la do *establishment*. Nesse momento, as contradições afloraram, provocando mudanças de comportamento – por parte do grupo de discentes da entidade – até então impensadas, como o questionamento a respeito do uso do uniforme:

A obrigatoriedade do uso de um uniforme ultrapassado fazia com que algumas alunas circulassem por ruas menos movimentadas envergonhadas com o estilo da roupa. Por outro lado, outras meninas se orgulhavam do uniforme, pois por onde passavam, todos reconheciam que eram alunas do Conservatório. (Entrevistada 11)

Pode-se inferir que o Conservatório e seus alunos ocupavam em uma rede de configurações sócio-culturais historicamente datada (ou seja, até meados da década de 1970) uma posição *established*, naquele momento em que as condições sociais foram propícias a incorporarem a entidade como padrão de educação pianística, conferindo prestígio e distinção a seus discentes, em contraposição aos alunos dos professores particulares de piano. Ademais, notou-se a grande freqüência da classe média ao estabelecimento, o que representaria a pretensão desta em buscar alcançar os níveis culturais e as atividades de prestígios outrora somente acessíveis às classes mais abastadas (FUCCI AMATO, 2005).

Esse fato pode ser ilustrado pelo poder institucional dos conservatórios como escolas expedidoras de diplomas registrados, que, no entendimento de Bourdieu (1998a), compõe o estado institucionalizado do capital cultural, ou seja, a posse deste certificado garante ao indivíduo o reconhecimento social pela aquisição de conhecimentos específicos, além da possibilidade de obtenção de um ganho econômico como educador ou intérprete. Cabe aqui ressaltar que, enquanto “o rendimento escolar da ação escolar depende do capital cultural previamente investido pela família, [...] o rendimento econômico e social do certificado escolar depende do capital social – também herdado [...]”

(BOURDIEU, 1998a, p. 74). Assim, o diploma do Conservatório poderia conferir um destaque àqueles que freqüentavam a instituição e conferir aos seus clientes (principalmente da classe média) uma garantia da aquisição de capital cultural, permitindo a ascensão social. O depoimento de alguns entrevistados aponta esse lado da questão: a posse do diploma satisfazia os familiares, e o fato de nunca mais tocar piano talvez não fosse um problema.

[...] como eu queria ter um diploma... aliás, meu pai achava que precisava ter diploma. Ele entende que precisa de diploma [para] acabar alguma coisa. [...] Eu acho que era porque você queria uma coisa garantida. Dava um diploma. Dizia “Minha filha acabou de fazer um curso, tem o diploma”. [...] Eu tive uma amiga que não queria estudar e a mãe obrigou-a a tirar o diploma, fazer o curso de piano. Quando ela recebeu o diploma ela falou que ela fechou o piano, deu o diploma para a mãe dela, e falou: “Guarda o meu diploma que agora eu vou tocar violão que é o que eu sempre quis”. (Entrevistada 1)

E a gente queria ter o diploma do Conservatório, porque naquela época o Conservatório era importante. Foi de 1982 para cá que o Conservatório perdeu o valor que tinha. [...] Muitas das minhas amigas que fizeram o Conservatório fizeram para pendurar o diploma na parede. A Celina Petroni, por exemplo, ela acabou de se formar, pendurou o diploma, e nunca mais tocou. Então tinham muitas que fizeram para ter o certificado, para ter status, prestígio. (Entrevistada 6)

Ainda para ilustrar o entendimento do valor que era dado à posse do diploma, cita-se o entrevistado 8, ao responder sobre a existência de prestígio e/ou dinheiro para os formandos do Conservatório Musical de São Carlos: “Talvez houvesse prestígio, mas não por parte de quem conhecia música. Eu jamais atribuí valor ao diploma”.

A entrevistada 5 destacou o gosto que se tinha pelo piano nas relações sociais, revelando que: “O motivo de eu estudar piano era tocar para as visitas, esse era o valor cultural que tinha na época”.

Acho que de um modo geral, não existia muito prestígio, claro que dependia muito dos valores familiares. No meu caso, tive muito prestígio por parte dos meus familiares e amigos. Penso que no Brasil, sempre foi e continua sendo muito complicado ganhar dinheiro com música clássica. (Entrevistada 11)

Outra dimensão do capital cultural é comentada por Bourdieu (1983), que coloca em discussão o discurso burguês sobre a cultura, com fortes tendências a situá-la como coisa desinteressada. A perspectiva dos lucros diretos que o capital cultural proporciona ilumina outra face dos estudantes de

piano, especificamente dos diplomados pelo Conservatório Musical: as “estratégias de distinção”.

[...] é preciso lembrar a existência de um capital cultural e que este capital proporciona lucros diretos, primeiramente no mercado escolar, é claro, mas também em outros lugares, e também lucros de distinção. [...] O lucro da distinção é o lucro que proporciona a “diferença”, o distanciamento, que separa do comum. E este lucro direto é acrescido por um lucro suplementar, ao mesmo tempo subjetivo e objetivo, o lucro do desinteresse: o lucro que se tem ao se ver — e ao ser visto — como quem não está buscando o lucro, como quem é totalmente desinteressado. (BOURDIEU, 1983, p. 9)

É possível notar como o Conservatório pode ser compreendido como um veículo dessas estratégias acessíveis de distinção e prestígio na fala da entrevistada 6:

Eu lembro que quando eu estava começando a estudar, as pianistas tinham grande destaque. A Lâines Paulillo escrevia no jornal, era uma pessoa de destaque, e era aluna do Conservatório. Na parede que a gente via tinha a figura da Lâines, da Celina do Amaral. Então tinha pessoas da nossa sociedade que chegaram a se formar lá, e a gente escutava que elas tinham destaque.

Vale destacar que o valor atribuído ao estudo do piano advinha, outrossim, em grande parte do *ethos* – um “sistema de valores implícitos e profundamente interiorizados, que contribui para definir, entre coisas, as atitudes face ao capital cultural e à instituição escolar” (BOURDIEU, 1998b, p. 41) – transmitidos a esses estudantes pelo meio familiar. No caso dos entrevistados do presente trabalho, por exemplo, a maior parte dos progenitores eram imigrantes (principalmente de origem italiana, árabe e espanhola), sendo estes eram, de uma forma geral, detentores de prática e de conhecimentos musicais (música erudita) - 70% das mães detinham algum conhecimento musical, enquanto que no caso dos pais a proporção cai para 40%. Em outros termos, isso revela que, em todas as famílias dos entrevistados, pelo menos um dos seus progenitores possuía conhecimento e/ ou prática musical, contribuindo decisivamente para a transmissão e reprodução de capital cultural, no sentido elaborado por Bourdieu (1998a). Cabe aqui notar a ênfase do conhecimento musical associado à figura materna, o que reitera a colocação de Romanelli (2000, p. 120):

o capital cultural transmitido pela mãe constitui elemento significativo no processo de reprodução social da família que tem, na escolarização superior dos filhos, um recurso importante para

promover relativa mobilidade social deles e, indiretamente, da própria unidade doméstica.

Outra reflexão relevante de Bourdieu (1974) para questionar as trajetórias familiares culturais dos entrevistados diz respeito aos “dons inatos” tão freqüentemente citados no meio artístico, especialmente no âmbito musical. A sensibilidade do autor é dirigida para outra perspectiva da realidade desses dons, entendidos por ele como cultivados pelos critérios do *habitus*, da acumulação sócio-cultural, e não como qualidades inatas.

O princípio unificador e gerador de todas as práticas e, em particular, destas orientações comumente descritas como “escolhas” da “vocação”, e muitas vezes consideradas efeitos da “tomada de consciência”, não é outra coisa senão o “habitus”, sistema de disposições inconscientes que constitui o produto da interiorização das estruturas objetivas e que, enquanto lugar geométrico dos determinismos objetivos e de uma determinação, do futuro objetivo e das esperanças subjetivas, tende a produzir práticas e, por esta via, carreiras objetivamente ajustadas às estruturas objetivas. (BOURDIEU, 1974, p. 201-2)

A escola, ainda, por meio da educação musical, possibilitava a iniciação de muitos indivíduos que passariam a aperfeiçoar-se em estabelecimentos especializados, ou, ao menos, cultivariam e valorizariam o *saber/ fazer* musical. O depoimento do entrevistado 2, por exemplo, destaca a existência da disciplina de *canto orfeônico*, no ginásio, e *música*, no curso de formação profissional de professores (Escola Normal). A confirmação dessas disciplinas é reiterada também pela entrevistada 4, ex-aluna e ex-professora do CMSC: “aprendíamos teoria musical e solfejo, além da participação no canto orfeônico ou no coral da escola. Essas aulas constavam do currículo, com notas e provas”. Já a entrevistada 7 ressalta a importância das fanfarras na formação musical dos alunos da rede pública.

Essa vivência musical possibilitada pelo ensino de leitura musical, solfejo e, especialmente, canto orfeônico confiou à escola um papel de grande relevância na formação cultural dos indivíduos: a perspectiva de poder criar um razoável padrão de execução e, principalmente, de apreciação musical e de informar noções musicais básicas contribuiu decisivamente para que os alunos que tiveram essa oportunidade pudessem aprimorar, de acordo com seus interesses, os estudos musicais em instituições especializadas, tais como os

conservatórios. Essa configuração escolar também permitiu que a valorização da música pudesse se fazer presente na sociedade.

Ainda nessa perspectiva, o constante contato com pianistas renomados em concertos incentivava o estudo do piano. A cidade de São Carlos presenciou recitais e concertos dos mais importantes músicos do país e, na época do Conservatório, muitos desses eventos eram promovidos ou incentivados pela instituição.

Segundo o entrevistado 8, a vida musical da cidade era bastante intensa na década de 1970: “Lembro-me que os artistas principais da música clássica sempre se apresentavam em São Carlos: Arnaldo Estrela, Jacques Klein, Magda Tagliaferro, Eleazar de Carvalho com a Osesp, Roberto Szidon, e muitos outros”.

A valorização do piano na sociedade e a oportunidade de assistir à interpretação de artistas renomados motivaram ainda mais os alunos do Conservatório para o aprendizado do piano e da música, levando-os a apreciarem e, em alguns casos, a praticarem música até os dias atuais, transmitindo os conhecimentos adquiridos na entidade.

As questões de gênero e profissão no âmbito do CMSC

Vale destacar, no âmbito das “estratégias acessíveis”, o estudo de piano se voltava especialmente às alunas da classe média, na feição de um “dote”, um atributo a mais às futuras esposas “prendadas”, fato comum na sociedade brasileira desde o século XIX. Nessa acepção, vale ressaltar que o CMSC tinha como clientela principal a fração feminina da sociedade – fiel cumpridora de normas. O Conservatório Musical, portanto, era um meio de “interiorização de um destino objetivamente determinado” (BOURDIEU, 1998b, p. 47), transmitindo aos indivíduos as noções e valores compartilhados socialmente. Assim, exercia a função de “preparar as jovens para o seu futuro não só de mulheres que devem contrair matrimônio, [...] mas também de esposas cultas, discretas e eficazes, que têm a possibilidade de exercer uma atividade profissional – pelo menos durante algum tempo” (SAINT MARTIN, 2002, p. 38). Nos dizeres de Bittencourt (2002, p. 161): “Aqui a escola mostre-se a continuadora e aliada da família [...] [na] proteção das moças e a formação para o casamento”. Dessa forma, a dedicação feminina ao estudo do piano pode ser entendida como uma distinção das moças na “constituição de suas redes de

amigos e de um mercado matrimonial” (ALMEIDA, 2000, p. 88). Assim, o estudo do piano, ao conferir um “dote” às moças, facilitava seus casamentos e uniões a grupos sociais privilegiados, constituindo-se em uma das estratégias familiares para a manutenção do poder (BOURDIEU, 1998c).

Para a entrevistada 1, a prática de proporcionar educação pianísticas às moças era trazida pela educação européia exercida em escolas como o Colégio São Carlos, dirigido por irmãs Sacramentinas, de origem francesa: “Porque elas tinham uma educação européia. Então tinha esse valor. E eles achavam que, por exemplo, menina de família boa precisava tocar piano.” Segundo a entrevistada 6:

Mas nós [eu e meu irmão] sempre tocamos dueto de acordeom, nós tínhamos dois acordeons, que na época toda moça bem educada tocava acordeom e piano. O violão não, porque o violão era coisa de fazenda, mas eu cheguei a estudar no Conservatório, com um professor de Ribeirão Preto, eu não me recordo o nome. Ele vinha especialmente às sextas-feiras, e eu cheguei a fazer um ano de violão. [...] Na minha geração, de 1955 até 1960, a moça tocava piano.

A visão masculina, dos entrevistados 8 e 9, confirmam o tom. O primeiro coloca que “a mulher era muito pouco valorizada e sua função era decorativa e de entretenimento leve, no qual o piano se encaixava perfeitamente”. O segundo partilha da mesma opinião:

Talvez um pouco daquela visão idílica da mocinha pianista que também borda, escreve poesias e se prepara para o casamento. [...] a mulher era muito pouco valorizada e sua função era decorativa e de entretenimento leve, no qual o piano se encaixava perfeitamente. [...] Talvez por causa da pianolatria, para citar o Mário de Andrade (sem querer ser rançoso). Coisa que se impregnou aqui, no Brasil, faz tempo. Aquilo de a moça normalista, que toca piano e que sabe fazer uma boa macarronada com frango assado, farofa e salada de maionese. Dá para acreditar? Nada a ver com o estudo da música. Nesse sentido, tenho a impressão de que só se conhecia mesmo o estudo de piano (na pior concepção da expressão). Mas havia um consenso entre as alunas mais velhas do Conservatório de que a diretora tinha especial atenção (e preferência?) pelos alunos homens que poderiam, aí sim, desenvolver carreira. Acho que experimentei um pouco disso. (Entrevistado 9)

Sobre o tema, o entrevistado 2 comenta:

Penso que estudar piano era uma opção feminina, porque as mulheres viam na arte de tocar piano, um dote a mais, que as colocavam em destaque. Por outro lado, o piano era e é uma fonte de distração; já os homens preferem em geral, mostrar suas habilidades em outros campos, por exemplo no esporte, ou em algum ofício ou arte (por exemplo, desenho).

O preconceito em relação aos homens estudarem piano era grande e é declarado pela entrevistada 3, formada em 1961: “[...] era um dos únicos homens que se formou em piano, resistente a todas as difamações. Tinha um amigo [...], tocava maravilhosamente bem. Era rejeitado porque tocava piano, chamado claramente de fresco”. Apesar do preconceito, havia vários homens que freqüentavam o CMSC, segundo a entrevistada 6: “Tinha homem que estudava com a gente. Tinha o Nivaldo Nale, era ótimo. Para nós era um ídolo porque o homem tem um toque diferente, mais masculino, mais bruto... O Nivaldo chamava a atenção, mas tinham vários”.

Com o passar dos anos, aparentemente, o preconceito foi minimizado, e tal fato pode ser constatado pela fala da entrevistada 7, formada em 1976, que comenta a presença de homens no CMSC: “Mais ou menos uns cinco. Tinha o Silvinho, o Hideraldo, o José Carlos, o Edgar e...não me lembro. E não tinha muito preconceito também. Achavam até que eles tocavam melhor que as meninas!”.



FIG. 5 – Alunas na sede do Conservatório Musical de São Carlos (década de 1980)
Fonte: entrevistada 11.

Voltando-se às opções oferecidas pelo estudo do piano, a entrevistada 1 diz que os pais não admitiam que suas filhas atuassem no mercado de trabalho: “Pelo menos o meu pai não deixava. [...] eu queria trabalhar em alguma coisa, ‘Não, não pode’. Não era próprio que filhas deles... aquela parte da sociedade achava que filhas deles não era para trabalhar”. A mesma entrevistada coloca, por outro lado, que, quando começou a lecionar piano, passou a ter maior independência financeira: “Coisa que eu nunca tinha feito na vida era trabalhar e ganhar para mim”.

Já entrevistada 5 declara que: “não se pensava como se fosse profissão, que a gente pudesse trabalhar no futuro com música. Era realmente ou dessa forma, como um dote, ou então era uma questão de enriquecimento pessoal. Era nesses dois aspectos”. A mesma ainda lembra: “Quando eu me formei, a da. Cacilda me preparou para o concerto, queria que eu continuasse, ficou muito brava comigo quando eu deixei de estudar [...]. Nunca pensei em ganhar dinheiro com música”. Em muitos casos, estudar piano não se revelava, portanto, como um preparo para o futuro exercício da música como profissão. A entrevistada 3 declara:

Não passava pela cabeça eu me profissionalizar em piano. Eu fiz o curso para saber tocar piano. A cultura da época era que uma moça bem formada sabia tocar piano. E, naquela época, eu queria mesmo era ser médica. Por isso que eu fiz biologia. Eu cheguei a ser professora de piano. Dei aula para 3 ou 4 alunos, filhos de amigos. Mas eu já dava aula no primário, depois fui dar aula de biologia. (Entrevistada 3)

Outros entrevistados lembram, entretanto, que, quando ainda eram alunos do CMSC ou depois de se formarem, as opções que se apresentavam eram tocar em festas e igrejas, lecionar na instituição ou ministrar aulas como professores particulares (ou, eventualmente, em colégios), tanto de matérias práticas (piano e acordeão), como de matérias teóricas (teoria da música, solfejo, folclore). A entrevistada 1 coloca ainda que o estudo do piano, em detrimento de outras artes, se dava também pelas opções oferecidas na cidade (a presença do Conservatório e de professores particulares); em outras localidades, havia outras opções: “Por exemplo, a minha amiga que ia comigo pra Araraquara, eu fazia o Conservatório e ela fez belas artes lá”. Ainda se referindo às opções para quem se formava no Conservatório, o entrevistado 9 revela que a formação de piano feminina coincidia justamente com o reconhecimento da música como atividade amadora e, nesse sentido, os homens que freqüentavam o Conservatório eram encarados com possibilidades de seguir carreira profissional. Ele relata: “Mas havia consenso entre as alunas mais velhas do Conservatório de que a diretora tinha especial atenção (e preferência?) pelos alunos homens que poderiam, aí sim, desenvolver carreira. Acho que experimentei um pouco disso”. Entretanto, seguindo suas considerações, coloca:

Opções de trabalho? Trabalho remunerado? Acho que minha maior preocupação era o estudo, propriamente dito, tendo em vista a possibilidade de me tornar um concertista. Embora não precisasse, fui motivado por meus pais a lecionar, atendendo alunos particulares em casa a partir dos 17 anos, o que me garantia certa liberdade financeira. Todos os meus estudos em Campinas, no Conservatório Carlos Gomes e na própria Unicamp, foram possíveis em razão desse trabalho, que me rendia pouco mais pouco menos que o suficiente. Creio que o mercado de trabalho para músicos, na ocasião do Conservatório, era demasiado restrito. Ao que me lembre, as perspectivas de nossos colegas, com exceção de uns poucos, era, unicamente, dar aulas particulares ou no próprio Conservatório. Não havia orquestras ou mesmo grupos de câmara, subsidiados ou não. Para além de continuar os estudos em nível de terceiro grau ou arriscar um recital aqui outro ali (quase sempre sem cachê), como o meu caso, as opções se restringiam a isso, creio. [...]
Ninguém falava em dinheiro no âmbito da escola, no Conservatório (preservadas as parcelas a serem pagas todo mês). Não se discutia a questão do “arroz com feijão” do dia-a-dia do músico, da defesa das contas que não deixariam de chegar no fim do mês. O êxito na carreira (que pudesse gerar lucro) era tido partindo-se de uma única premissa: atender um sem número de alunos durante a semana, os quais receberiam aquele “repeteco” de idéias colhidas e embasadas no sistema dos famosos programas (de 1º, 2º, 3º anos...). Isso acontecia, em geral, na casa do professor, com um piano de qualidade questionável. Dizia-se que os alunos estariam sendo preparados para o ingresso, a posteriori, no Conservatório. Acho que esse era o meio de se conseguir dinheiro. (Entrevistado 9)

A desvalorização do saber/ fazer pianístico

Dentre os fatores que culminaram com o fechamento de diversos conservatórios musicais a partir das décadas de 1960/70 – ou, no mínimo, com a reorganização de muitas destas instituições – destaca-se a reorganização da educação musical escolar, substituída pela *educação artística* e progressivamente subtraída do ensino na escolar regular. Também as mudanças sócio-culturais, como a emancipação feminina e a criação de novas oportunidades de trabalho para as mulheres, a crescente difusão da televisão e de novos padrões culturais – não mais europeizados, mas sim americanizados – acabaram por desvalorizar o estudo da música erudita e o piano como símbolo civilizatório. Destaca-se que tais transformações culturais – advindas principalmente da televisão – deflagraram novos padrões estéticos, que prezaram menos pela prática musical erudita e, especificamente, do piano. Uma das características dessa conjuntura é, então, a provisoriedade dos bens culturais e estéticos:

Parece que uma das características fundamentais da arte contemporânea [...] é a da provisoriedade do estético. Enquanto que, numa estética clássica, a tendência seria considerar o objeto artístico

sub specie aeternitatis, a arte contemporânea, produzida no quadro de uma civilização eminentemente técnica em constante e vertiginosa transformação, parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser. (CAMPOS, 1977, p. 15)

As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, freqüentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma seqüência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma “ambigüidade” de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes. (ECO, 1976, p. 93)

A partir do final da década de 1970, muitos conservatórios fecharam suas portas diante da baixa demanda e do pouco interesse pela aprendizagem pianística; outros conseguiram, mesmo diante das dificuldades, reorganizar sua grade curricular, criando cursos livres que oferecem ao concluinte um diploma de nível técnico, sobrevivendo até hoje, alguns dos quais com intensa atividade musical e pedagógica, como os conservatórios de Tatuí (SP), Uberlândia (MG) e Pelotas (RS). Entretanto, as oportunidades para a aprendizagem de piano voltaram-se sobretudo ao ensino superior, com a freqüência a cursos de graduação e pós-graduação em piano, sendo que em algumas instituições ainda predomina o mesmo padrão europeu de ensino aplicado nos conservatórios e, em outras, há iniciativas que levam em conta novas áreas de trabalho dentro da música, como os cursos de formação de professores de iniciação musical, educação musical e musicoterapia, experimentando novas propostas pedagógicas, com o intuito de suprir a formação tradicional que era empreendida nos conservatórios (RAMALHO, 1995). Assim, atualmente o estudo do piano destina-se basicamente àqueles que optam por dedicar-se profissionalmente ao instrumento.

Acho que estamos numa época em que o tempo e o espaço se tornam valores de muita importância, preciosidades mesmo. Tal como as jóias. Será que existe tempo para a arte? Para fazer e apreciar arte? Do mesmo modo quanto ao espaço. Tem-se espaço para a arte? Para a cultura? Acho que o tempo e o espaço para a cultura e a para a arte são muito caros e, portanto, cada vez menos viáveis principalmente em países de terceiro mundo. Neles, o tempo e o espaço são para coisas de menor valor, de menor custo no sentido de fazer valer ou de deixar que prevaleça a cultura midiática que trata da arte de uma forma bastante superficial. (Entrevistado 9)

A concepção do mundo moderno atende a outras expectativas e argumentos, no entendimento da entrevistada 5:

O mundo hoje oferece muitas coisas rápidas, então você não fica pensando em tocar piano. As crianças hoje têm um mundo muito grande na frente delas, por questão de comunicação, Internet, e outros valores subiram nesse mundo competitivo, que é você ter uma profissão prestigiada...

A entrevistada 6, diretora de uma escola especializada no ensino musical, principalmente com cursos livres, afirma que “o estudante de piano está em extinção. E também não existe mais aquilo de ficar a tarde inteira estudando piano”.

Conclusões

Desde o início do Segundo Reinado, quando começou a ser mais amplamente difundido no Brasil, até o final do século XIX, o piano fazia parte principalmente das residências da aristocracia fundiária – caso dos grandes cafeicultores paulistas e, ainda, das oligarquias de outras regiões do país. Nessa época, o ensino de piano era realizado principalmente por professores particulares e a função do piano era essencialmente voltada à “educação” das moças, adquirindo a valoração de um dote. Desde o início do século XX, com a cafeicultura e o conseqüente desenvolvimento urbano e industrial, com a ascensão da burguesia, o piano adentrou também as salas burguesas, incluindo as de alguns imigrantes mais abastados. Em seguida, o instrumento difundiu-se também junto às camadas médias urbanas e passou a abarcar, por exemplo, os imigrantes que já haviam ascendido socialmente e começaram a ter acesso ao instrumento. Com essa difusão junto à burguesia e às camadas médias, deflagram-se, então, os conservatórios musicais, mantidos por uma clientela capaz de arcar com os custos e gostos – capital econômico e cultural – associados ao tipo de ensino oferecido. O padrão de cultura pianística no Brasil, foi desde o início, baseado nos moldes importados da França. Como comenta o entrevistado 9:

Penso que a França não apenas marcou sua presença na formação da intelectualidade brasileira como também influenciou bastante a produção no meio das artes e neste meio, de maneira quase que exclusiva até a chegada do Koellreutter. O modelo de referência era o Conservatório de Paris, Marguerite Long, Cortot e, por decorrência, Cantù, Luigi Chiaffarelli, Magda Tagliaferro e Guiomar Novaes.

Com a difusão dos conservatórios musical pelo país, notadamente a partir das décadas de 1930/40, o piano passou a ser ainda mais admirado, ainda

predominando a presença feminina nessas instituições e a representação do saber pianístico como dote; entretanto, desde finais dos anos 60 a presença masculina cresceu.

A partir de meados da década de 1970, mudanças legislativas e culturais contribuíram para o declínio da valorização da educação pianística e, conseqüentemente, do piano. Mudanças ocorridas na legislação do ensino musical em diversos níveis – como a substituição do *canto orfeônico* pela *educação musical*, por sua vez subtraída em detrimento da *educação artística*, na educação básica, e a instituição da licenciatura em *educação artística* no ensino superior – colaboraram para a alteração da difusão do gosto musical no cotidiano escolar, provocando uma queda na frequência de instituições especializadas no ensino musical. Quanto a estes estabelecimentos, cabe citar duas alterações de grande impacto.

A LDB 5692/71 produziu sérias modificações ao caráter e à organização pedagógico-administrativa dos conservatórios, enquadrando-os no Sistema Estadual de Educação como Ensino Supletivo – *Qualificação Profissional IV* –, adequado aos três últimos anos dos cursos musicais. Essa legislação acabou por levar a grande parte dos conservatórios existentes a optarem pela manutenção das classes anteriores como integrantes de *curtos livres* de música, essenciais para o encaminhamento no curso profissionalizante.

Os conservatórios foram transformados em estabelecimentos de ensino profissionalizante, pelo Parecer do Conselho Federal de Educação 1299/73, oferecendo a habilitação profissional plena em *música*, nas seguintes habilitações afins: técnico em instrumento, canto, instrutor de fanfarras e sonoplastia. As disciplinas do núcleo comum do ensino de 2º grau (ensino médio), em tempo anterior, concomitante ou posterior ao curso profissionalizante dos conservatórios, eram imprescindíveis para a obtenção de diplomas (ESPERIDIÃO, 2003).

O esvaziamento na procura pelo ensino ministrado em conservatórios ocorreu paulatinamente ao agravamento da situação pedagógico-administrativa desses estabelecimentos frente à nova legislação, com o fato não menos importante que foi a criação dos cursos de bacharelado e licenciatura em *música* em universidades públicas (como a Universidade Estadual de Campinas, por exemplo, com seu curso de bacharelado em Composição ou Regência, que se

iniciou em 1979) e particulares, que ampliaram a perspectiva profissional em outras áreas musicais com os cursos de regência e composição. Nesse sentido, outro aspecto que se agregou à criação de cursos superiores em música foi a emancipação social e escolar feminina – lembrando que as mulheres foram historicamente valorizadas pelo saber pianístico: as alunas de piano podiam sair de suas cidades e cursar universidades. A perspectiva de um campo de trabalho ainda em aberto e à espera da criatividade das novas modalidades implantadas foi um dos fatores de sucesso da frequência feminina em cursos de graduação em música.

Em outra vertente do processo de emancipação da mulher, destaca-se a riqueza de opções profissionais (não apenas musicais) que passou a iluminar o trilhar universitário feminino, manifesta em uma crescente gama de alternativas de realização pessoal, possíveis dentro das novas configurações sócio-culturais desse período histórico. A partir do momento em que ocorreram mudanças socioeconômicas e culturais, as respostas aos anseios de aprendizado musical passaram a ser minimizadas, acarretando períodos de crise e até mesmo culminando com fechamentos e reestruturações de conservatórios.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Ana. Ultrapassando o pai: herança cultural restrita e competência escolar. In: NOGUEIRA, M. A.; ROMANELLI, G.; ZAGO, N. (Orgs.). *Família e escola: trajetórias de escolarização em camadas médias e populares*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 81-97
- ÂNGELO, Ivan. *85 anos de cultura: história da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.
- AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1971.
- BITTENCOURT, Agueda Bernadete. Educação escolar: um compromisso da família com a igreja. In: ALMEIDA, A. M. F.; NOGUEIRA, M. A. (Orgs.). *A escolarização das elites: um panorama internacional da pesquisa*. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 148-168
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- _____. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. *Pierre Bourdieu: escritos de educação*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1998a. p. 71-79.
- _____. A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura. In: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. *Pierre Bourdieu: escritos de educação*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1998b. p. 39-64.
- _____. As contradições da herança.. In: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. (Orgs.). *Pierre Bourdieu: escritos de educação*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1998c. p.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. 2 ed. Lisboa: Difel, 2002.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

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

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Pesquisa historiográfica em instituições educativo-musicais: fundamentos e reflexões. *Revista Brasileira de História da Educação*, Campinas, n. 13, p. 71-96, 2007.

_____. Educação pianística: o rigor pedagógico dos conservatórios. *Música Hodie*: periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, v. 6, n.1, p. 75-96, 2006.

_____. Um estudo sobre a rede de configurações sócio-culturais do corpo docente e discente de um conservatório musical. *ICTUS*: periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, v. 6, p. 29-40, 2005.

_____. *Memória Musical de São Carlos: Retratos de um Conservatório*. 2004. Tese (Doutorado em Educação [Fundamentos da Educação]) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos. [no prelo pela Ed. Annablume]

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

JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. *Escola de música de Luigi Chiaffarelli*. 1982. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Mackenzie, São Paulo.

LENOIR, Remi. Notes pour une histoire sociale du piano. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, n. 28, p. 79-82, 1979.

LEITE, Édson Roberto. *Magdalena Tagliaferro: testemunha de seu tempo*. 1999. v.1. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LUCAS, Maria Elisabeth. História e patrimônio de uma instituição musical: um projeto modernista no sul do Brasil? In: NOGUEIRA, Isabel Porto. (Org.). *História iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*. Porto Alegre: Palotti, 2005. p. 19-23.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 2007.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

NOGUEIRA, Isabel Porto. *O pianismo na cidade de Pelotas (RS, Brasil) de 1918 a 1968*. Pelotas: UFPel, 2001. p. 01-15. Disponível em <<http://conservatorio.ufpel.edu.br/admin/artigos/arquivos/ArtigoIsabel.pdf>>. Acesso em 21 mar. 2007.

ORSINI, Maria Stella. *Guiomar Novaes: uma vida, uma obra*. 1988. v. 1. Tese (Livre-Docência em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes,

Universidade de São Paulo, São Paulo.

RAMALHO, Georgina. *Afinando o piano: um estudo sobre o caráter criativo ou reprodutivo na formação do músico*. 1995. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ROMANELLI, Geraldo. Famílias de camadas médias e escolarização superior dos filhos: o estudante-trabalhador. In: NOGUEIRA, M. A.; ROMANELLI, G.; ZAGO, N. (Orgs.). *Família e escola: trajetórias de escolarização em camadas médias e populares*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 99-123

SAINT MARTIN, Monique de. Modos de educação dos jovens aristocratas e suas transformações. In: ALMEIDA, A. M. F.; NOGUEIRA, M. A. (Orgs.). *A escolarização das elites: um panorama internacional da pesquisa*. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 29-48.

TOFFANO, Jaci. *As pianistas dos anos 1920 e a geração jet-lag*. Brasília: Ed. UnB, 2007.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

Rita de Cássia Fucci Amato

Doutora e mestra em Educação (Fundamentos Históricos, Sociológicos e Filosóficos da Educação) pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), especialista em Fonoaudiologia pela Escola Paulista de Medicina – Universidade Federal de São Paulo (EPM-UNIFESP) e bacharel em Música com habilitação em Regência pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Estudou piano com Antonio Munhoz, Antonio Bezzan e Amílcar Zani, regência com Lutero Rodrigues e canto lírico com Marcel Klass, Niza Tank, Thelma Badaró e Leilah Farah. Foi pesquisadora na área de Fonoaudiologia na UNIFESP. Regente, professora de técnica vocal/ voz cantada e cantora lírica. É docente da Faculdade de Música Carlos Gomes (FMCG) e pesquisadora na área de Pneumologia na EPM-UNIFESP. Autora de artigos publicados em anais de eventos e periódicos científicos nacionais e internacionais, nas áreas de música, educação e filosofia. Desenvolve pesquisas sobre instituições educativo-musicais, educação pianística, regência coral, canto lírico e educação musical na escola regular.

Site: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizaev.jsp?id=K4772900Zo>