

O PIANO NO BRASIL: UMA PERSPECTIVA HISTÓRICO-SOCIOLÓGICA

Rita de Cássia Fucci Amato^{*1}

RESUMO: Este trabalho resulta de uma tese de doutorado defendida com o patrocínio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e apresenta reflexões sobre a valorização dada 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 de um conservatório musical.

PALAVRAS-CHAVE: história do piano no Brasil, conservatórios, educação pianística, sociologia da música.

ABSTRACT: This work is a result of a PhD thesis defended with the patronage of São Paulo State Research Foundation (FAPESP) and present some reflections about the valorization 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 exprofessors of a musical conservatory.

KEYWORDS: history of piano in Brazil, conservatories, pianistic education, musical sociology.

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 ser uma maneira de a sociedade se exhibir, como grupo e como uma série de indivíduos dentro de um grupo. O instrumento decisivo com o qual a obra ressoa não são tanto os indivíduos em si mesmos | cada qual sozinho com seus sentimentos |, mas muitos indivíduos integrados num grupo, pessoas cujos sentimentos são, em grande parte, mobilizados e orientados para o fato de estarem juntas.

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 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, que foi concretizada a partir de documentos orais recolhidos. Os

^{*1}Doutora e mestra em Educação (UFSCar), especialista em Fonoaudiologia (UNIFESP) e maestrina (UNICAMP). Professora da Faculdade de Música Carlos Gomes. E-mail: fucciamato@terra.com.br

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 define como é realizado o processo da reconstrução das histórias de vida compartilhadas e datadas, registradas ou memorizadas. Entende-se, assim, que a construção da história de instituições musicais encontra vigas concretas nas semelhanças e, até mesmo, nas dessemelhanças dos depoimentos. O autor lembra que, quando o pesquisador utiliza a sua memória como complementação das entrevistas com outros sujeitos, a ocorrência de consideráveis pontos de contato (lembranças em comum) entre elas é essencial para uma reconstrução historiográfica fiel. Desse modo, o pesquisador passa a analisar não somente a memória de indivíduos isolados, mas uma memória coletiva, que caracteriza, pelo menos genericamente, um grupo social, representado pelos entrevistados.

A VALORIZAÇÃO DO PIANO DO SÉCULO XIX AO SÉCULO XX

O piano teve, no Brasil, especial destaque a partir do Segundo Império, 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).

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 formou-se a elite paulistana, que transferiu para o Brasil seus padrões, seus hábitos e sua cultura: 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. 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 à cultura da nova terra e integrando-os no processo de formação cultural do Brasil.

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.

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 investimentos ao mesmo tempo

econômico e simbólico que supõe “o amor à música”.²(LENOIR, 1979, p. 80) – tradução da autora.

No Brasil, tal valor atribuído ao piano, instrumento caro e não-portátil, gerou novos hábitos sócio-culturais: o surgimento de professores particulares (geralmente imigrantes), de cursos, saraus, recitais de piano, sociedades, lojas de música e a criação dos conservatórios musicais. Segundo Junqueira (1982), a função social desempenhada pelo piano foi mais explorada do que a sua função educativa. Nesse sentido, a aprendizagem da técnica pianística era um fator geralmente atribuído às moças. Conforme destaca Jorge Americano, citado por Junqueira (1982), nas casas da burguesia os pianos de cauda importados sempre ocupavam um lugar de destaque. A integralidade das moças prendadas tocava piano e muitas delas, após o casamento, o levavam como um dote para as suas casas, já que ele poderia servir como um recurso financeiro para momentos difíceis.

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. (AMERICANO, citado por JUNQUEIRA, 1982, p. 3)

Com o passar do tempo, ainda nas décadas iniciais do início 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 da classe média, 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.³(LENOIR, 1979, p. 81) – tradução da autora.

²Comme 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”.

³Alors qu'au début du 19^{ème} siècle, des facteurs comme Erard (France) ou Broadwood (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

Durante o século XX começaram a deflagrar-se no Brasil escolas especializadas no ensino musical, com ênfase especial dada à educação pianística: os conservatórios. 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 projetos desenvolvidos no Brasil desde a segunda metade do século XIX, quando foi fundado por Francisco Manuel da Silva o Conservatório de Música do Rio de Janeiro (1841), que colaborou no estabelecimento de padrões pedagógicos no campo da educação musical (MARIZ, 2000). Conforme Azevedo (1971), tal instituição 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 (AZEVEDO, 1971).

No início do século XX, a criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1906) notabilizou-se por seus professores e alunos, que desempenharam importante papel na difusão dos padrões estabelecidos pela escola. Dentre seus professores 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, dentre seus alunos, pianistas de destaque e diversos intérpretes que mais tarde (entre as décadas de 1930 e 1950, aproximadamente) fundaram conservatórios musicais, principalmente pelo interior paulista, com base nos padrões difundidos pela instituição, também influenciados pelos projetos musicais desenvolvidos por Villa-Lobos, com muitos casos de inclusão do canto orfeônico na matriz curricular das instituições (FUCCI AMATO, 2004).

Em estudo sobre o padrão pedagógico-pianístico dos conservatórios brasileiros no século XX, 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 detectou alguns aspectos da incorporação e reprodução desse modelo europeu: o primeiro, ligado ao conteúdo do ensino e dos métodos, com metas objetivas no processo de aprendizagem; o segundo, ao comportamento social e cultural, com uma introspecção da importância individual e sua relação com a execução pública em concertos oferecidos por esses conservatórios, privilegiando os melhores e mais dedicados alunos; e, finalmente, o terceiro, ligado ao prestígio das instituições (FUCCI AMATO, 2006).

Os ex-alunos e ex-professores do Conservatório Musical de São Carlos (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 deles continuam se dedicando ao ensino 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 e com certo *status* social. Para essa abordagem vale lembrar o conceito desenvolvido por Elias e Scotson (2000) fonte de

détenus, em 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.

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 os dizeres da entrevistada 3, que expressam exatamente essa condição de pertencer a uma “boa instituição”, acrescida de importância e de *status*. A partir da reflexão acerca dessa relação, pode-se inferir que o Conservatório e seus alunos se 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-no como padrão de educação pianística, conferindo prestígio e distinção, em contraposição aos alunos dos professores particulares de piano.

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 pela aquisição de conhecimentos específicos.

Para ilustrar o entendimento do valor que era dado à posse do diploma, cita-se o entrevistado 8, ao responder a pergunta se havia 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”.

O depoimento da entrevistada 1 aponta um outro lado da questão: a posse do diploma satisfazia os familiares, e o fato de nunca mais tocar piano, talvez, não fosse um problema:

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”.

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)

Uma 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 uma 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)

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, 1998a, p. 41) – transmitidos a esses estudantes pelo meio familiar. No caso dos entrevistados do presente trabalho, por exemplo, a maior parte dos progenitores era imigrante (principalmente de origem italiana, árabe e espanhola), sendo que considerável parcela dos pais detinha conhecimento e/ou prática musical, assim como a maioria das mães, contribuindo decisivamente para a transmissão e reprodução de capital cultural, no sentido elaborado por Bourdieu (1998b).

Outra reflexão relevante de Bourdieu (1974) para questionar as trajetórias familiares culturais dos entrevistados diz respeito aos “dons inatos” tão frequentes no meio artístico, especialmente, musical. A sensibilidade do autor é dirigida para uma outra perspectiva da realidade desses dons, entendidos por ele como cultivados pelos critérios do *habitus*.

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 (2000) 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.

Por outro lado, ainda, o constante contato com pianistas renomados em concertos realização incentivava o estudo do piano. A cidade 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.

Sob outra perspectiva, vale destacar que o prestígio do Conservatório estava ligado ao rigor no ensino da música e não decorria da preocupação em formar professores de piano ou futuros músicos profissionais. A instituição tinha como principal clientela a fração feminina. O entrevistado 8 coloca-se diante desse fato com o depoimento: “[...] a mulher era muito pouco valorizada e sua função era decorativa e de entretenimento leve, no qual o piano se encaixava perfeitamente”.

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”.

Com o passar dos anos, parece que o preconceito foi minimizado e pode ser constatado pela fala da entrevistada 7, formada em 1976: “Tinha homens também. Mais ou menos uns cinco. E não tinha muito preconceito também. Achavam até que eles tocavam melhor que as meninas”.

Pertencente a essa mesma geração, o entrevistado 9 revela que a formação de piano feminina coincidia 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”.

Também ilustrando a flexibilidade da rede de configurações sócio-culturais na qual inserias e o estudo de piano, destaca-se o depoimento da entrevistada 11, que relata que na década de 1980 a demanda de alunos pelo Conservatório sofreu uma queda acentuada, demonstrando o declínio das atividades promovidas por essa instituição. Nesse momento, as contradições afloraram, provocando mudanças de comportamento até então não questionadas, como o uso do uniforme.

Portanto, pode-se inferir que a partir de meados da década de 1970, tanto no caso do CMSC como na grande maioria dos conservatórios no país, tais instituições já começaram a sofrer um declínio de suas atividades. Dentre os fatores que culminaram em tal situação destaca-se a reorganização da educação musical escolar, substituída pela educação artística.

A partir de então, 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. 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 outros já 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. 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

A partir da retrospectiva realizada, podemos dividir a valorização e o papel social do piano no Brasil em três momentos históricos principais, conforme o esquema abaixo, que indica os períodos históricos aproximados e as respectivas funções sociais do piano.

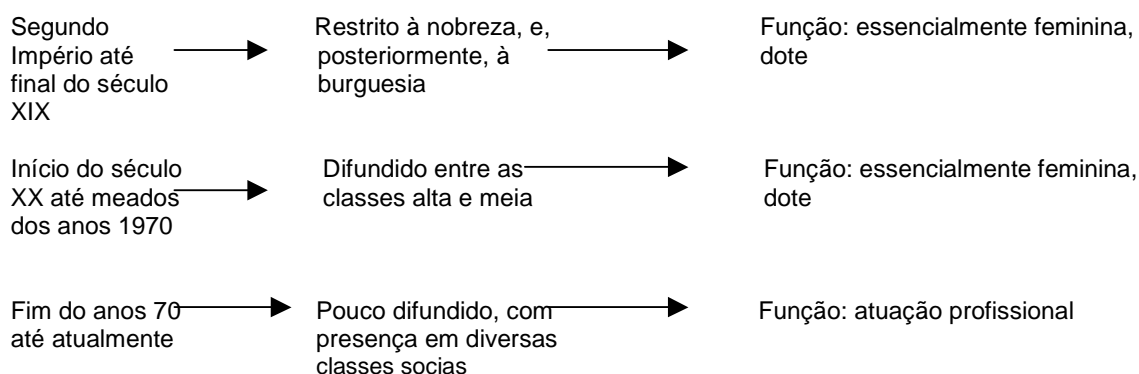


Figura 1 – Valores atribuídos ao piano no Brasil (século XIX aos dias atuais)

Fonte: a autora.

Desde o início do Segundo Império, quando começou a ser difundido no Brasil até o final do século XIX, o piano fazia parte apenas de residências de nobres (essencialmente até o

fim do Império e início da República) e, posteriormente, burguesas (incluindo alguns imigrantes mais abastados). A partir do início do século XX, pessoas de classes mais baixas (principalmente imigrantes que já haviam ascendido socialmente) começaram a ter acesso ao instrumento, que passou a estar acessível às classes alta e média. Nessa época, o ensino de piano era realizado principalmente por professores particulares e a função do piano era essencialmente voltada às moças: era um dote.

Com a deflagração dos conservatórios musical pelo país (a partir das décadas de 30/40), o piano passou a ser ainda mais difundido e admirado, ainda predominando a presença feminina nessas instituições e a concepção do saber pianístico como dote; entretanto, desde de 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* na educação básica, 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 estas, 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* – adequando 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 *curios livres* de música, essenciais para o encaminhamento no curso profissionalizante.

Os conservatórios, a partir dessas alterações, 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 fanfarra e sonoplastia. As disciplinas do núcleo comum do ensino de 2º grau, 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, 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 de 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 uma 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

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.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Orgs.). **Pierre Bourdieu: escritos de educação**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1998a. p. 39-64.

_____. Os três estados do capital cultural. Tradução de Magali de Castro. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Orgs.). **Pierre Bourdieu: escritos de educação**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1998b. p. 71-79.

ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Tradução de Sergio Goes de Paula. 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**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

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

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. **Memória Musical de São Carlos: Retratos de um Conservatório**. 2004. Tese (Doutorado em Educação [Fundamentos da Educação]) – Programa de Pós-graduação em Educação, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

_____. 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.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. 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, 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 Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

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

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.