

A POLIFONIA DAS TRAJETÓRIAS: MEMÓRIAS DE UM CONSERVATÓRIO¹

*Rita de Cássia Fucci Amato*²

RESUMO: O presente artigo visa reconstruir a memória do Conservatório Musical de São Carlos por meio de entrevistas realizadas com onze ex-alunos e ex-professores dessa instituição educativo-musical de ensino essencialmente pianístico, localizada no município de São Carlos-SP. As entrevistas foram realizadas ora *in loco*, ora via *e-mail*, dependendo da disponibilidade dos entrevistados, e forneceram elementos para a identificação e análise dos aspectos culturais, socioeconômicos, históricos e educacionais que se manifestaram durante a história da instituição. Também foi possível desvendar as possíveis razões do sucesso e da longa existência do Conservatório Musical, dentre elas o vigor pedagógico da direção desse estabelecimento, e também o legado musical transmitido às gerações que por ali passaram.

PALAVRAS-CHAVE: Educação musical. Conservatórios. História de instituições educativo-musicais. História oral. Memória coletiva.

ABSTRACT: This paper aims to reconstruct the memory of the Musical Conservatory of São Carlos through interviews carried out with eleven former-students and former-teachers of this musical educational institution essentially of pianist teaching, placed at São Carlos city. The interviews were accomplished either *in loco* or e-mail, according to the availability of the interviewees. It supplied elements to identify and analyze the cultural, socioeconomic, historical and educational aspects which have manifested during the existence of the institution. Also it could solve the possible reasons of the success and the long existence of the Musical Conservatory such as the pedagogic rigidity of the direction of this school and also the musical legat transmitted to the past generations

¹ O presente artigo deriva-se da tese de doutorado: *Memória Musical de São Carlos: retratos de um conservatório* (Fucci Amato, 2004), defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos (PPGE/ UFSCar), área de concentração: Fundamentos da Educação, em março de 2004, contando com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – processo nº 00/02290-6.

² Doutora e mestra em Educação (Fundamentos 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). Professora da Faculdade de Música Carlos Gomes (FMCG) e do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (IA-UNESP). E-mail: fucciamato@terra.com.br

KEYWORDS: Musical education. Conservatories. History of musical educational institutions. Oral history. Collective memory.

Introdução

O Conservatório Musical de São Carlos (CMSC) foi uma instituição privada de ensino musical, especialmente pianístico, que funcionou entre 1947 e 1991 na cidade de São Carlos, no interior do estado de São Paulo. A investigação dessa instituição educativo-musical foi guiada com base em um conjunto de questões de pesquisa, que a partir de entrevistas, buscaram compreender os seguintes aspectos de sua história:

- Como se deu o desenvolvimento histórico do CMSC? Quais eram as características da instituição e quais os personagens principais de sua história?
- Qual era o perfil socioeconômico e cultural predominante no corpo discente e docente do CMSC; qual era a real intenção almejada pelos alunos em obterem a qualificação e certificação proporcionada pela mesma: seguir uma carreira profissional, tornar-se um educador musical ou agregá-las a outros valores culturais e de prestígio?
- Qual a influência da instituição na vida profissional e artística de seus ex-alunos e ex-professores?
- Como essa instituição e suas práticas inseriram-se no cenário local, regional e estadual? Quais as razões de seu sucesso? Quais fatores sustentaram a sua existência?
- Quais circunstâncias e fatores provocaram a sua decadência ou escassez de alunos; em que momento histórico isso se realiza de maneira crucial e decisiva?
- Como a cultura musical nacional, à época analisada, influenciou na busca pelo aprimoramento musical em instituições especializadas?
- Como a escola incentivou ou não o estudo da música? Essa matéria constava dos currículos e era efetivamente ministrada? Quais os impactos dessas configurações na instituição (seu estabelecimento, suas práticas, sua filosofia de ensino etc.)?
- Qual é o cenário musical atual; qual a relação deste com o declínio dos conservatórios e da música na formação escolar?

Para reconstruir os quarenta e quatro anos durante os quais esse estabelecimento manteve-se como a principal entidade de ensino musical do município, procurou-se selecionar os ex-membros dos corpos docente e discente da entidade que melhor patenteassem sua longa existência, revelando as nuances

de sua história ao longo do tempo. Dessa forma, foram realizadas onze entrevistas com ex-alunos e ex-professores da instituição, ora *in loco*, ora via correio eletrônico, dependendo da disponibilidade dos entrevistados.

O roteiro das entrevistas foi composto por questões que procuraram compor o perfil individual e coletivo, com suas inserções na composição histórica e social da instituição e da sociedade são-carlense:

- *Informações básicas*: dados da entrevista e do entrevistado, histórico escolar e musical (formal e extracurricular), dados sobre a estrutura e ocupação profissional dos familiares, ascendência materna e paterna;
- *Informações sócio-culturais*: influências e práticas de apreciação e execução artística, familiares e sociais, ídolos e artistas admirados, motivos pessoais/ valores sociais e familiares que levaram à frequência da instituição, perspectivas profissionais e artísticas proporcionadas pela qualificação e certificação obtida na instituição/ valor do diploma, valor socioeconômico do estudo de música, preferências musicais, vida social/ musical da região, críticas ao modelo socioeconômico da época;
- *Informações educativo-musicais*: importância dada à música na vida escolar (pública e privada) à época, repertório trabalhado e executado, importância dos compositores nacionais no repertório, modelo pedagógico adotado pela instituição (aspectos positivos e negativos), comparação entre o ensino musical hoje e à época pesquisada (nível nacional e global), críticas ao modelo educacional e musical da época;
- *Informações históricas*: narrativa sobre o histórico da instituição, obras executadas, panorama musical e artístico da época, grandes músicos que tiveram a oportunidade de ouvir, apoio do poder público e privado à instituição, intercâmbio com outras instituições congêneres, histórias divertidas e casos tristes (lembranças que ficaram), relato a respeito dos professores, espaço aberto para comentários diversos.

Convém destacar que os entrevistados representam um grupo social vinculado à instituição, que com suas diversas lembranças e questionamentos, constituem-se em um denso material para a reconstrução do arcabouço histórico da entidade. Esse conjunto de indivíduos, como bem coloca Lowenthal (1998), mobiliza lembranças coletivas para sustentar identidades duradouras, e esse sentimento de pertença pode ser percebido por vários dos entrevistados. Ressalta-se que a análise do documento oral e a construção de uma visão social por meio dos vários depoimentos individuais, quando somados, adquirem força e consistência.

A análise de um conjunto de memórias inter-relacionadas de indivíduos pertencentes a um mesmo fato histórico, que representam genericamente um grupo social, permite reprovocar, comprovar e completar certas informações

colhidas acerca da instituição analisada (HALBWACHS, 1990). Tanto a semelhança quanto as contradições entre as memórias analisadas constituem-se em relevantes meios para a obtenção de uma reconstrução fiel da memória coletiva: enquanto a primeira comprova a veracidade de informações, a segunda revela o pensamento e a posição socioeconômica e cultural do indivíduo diante das situações historicamente datadas que se apresentam. Dessa forma, como bem coloca Halbwachs (1990), a lembrança individual é um *ponto de vista* da memória coletiva.

Cabe ressaltar que as memórias alteram-se com o tempo: novas experiências vivenciadas, posteriores ao momento recordado, permitem que o indivíduo tenha novas bases para julgar suas lembranças, como bem coloca Lowenthal (1998). Segundo o autor, a memória objetiva não apenas preservar o passado, mas principalmente enriquecer e vivenciar o presente com as experiências adquiridas, fornecendo subsídios para a sua compreensão.

Outros motivos teóricos relacionados à historiografia oral são essenciais para embasamento metodológico no uso das entrevistas como fontes primárias. No entendimento de Thompson (1992), a complexidade da realidade é bem abordada pela história oral e permite que se recree a multiplicidade original de pontos de vista.

É no indivíduo que a História Oral encontra sua fonte de dados, mas sua referência não se esgota nele, dado que aponta para a sociedade. O indivíduo que conta sua história, ou dá seu relato de vida não constitui ele próprio o objeto de estudo; a narrativa constitui a matéria prima para o conhecimento sociológico que busca, através do indivíduo e da realidade por ele vivida, apreender as relações sociais em que se insere em sua dinâmica.

[...] a História Oral não se restringe a uma história de vida, a um único relato, ou a um único depoimento; trabalhando com relatos de vários indivíduos de uma mesma coletividade, abre a possibilidade de leitura social, através de múltiplas versões individuais, permitindo reconstruir, através de vários relatos, a história estrutural e sociológica de determinados grupos, reconstituir a trajetória de um grupo social. (LANG, 1993, p. 36-45)

Outra elaboração pertinente à utilização de entrevistas é postulada por Becker (1996), ao considerar que a história oral não constitui uma categoria particular de fontes, mas está incluída em “arquivos provocados”, no dizer de Jacques Ozouf (*apud* BECKER, 1996). Esses “arquivos provocados” podem ter a forma escrita ou oral, indiferentemente. A postura de que a forma oral conduz a uma espontaneidade maior que a escrita não se sustenta, uma vez que, geralmente, as pessoas interrogadas em uma pesquisa oral ao menos refletiram acerca do que iam dizer, exceto quando as entrevistas são realizadas de improviso.

Becker (1996) conclui assim que os “arquivos provocados” pertencem à mesma categoria das recordações, porém estes são responsáveis por reconstituir o passado de uma forma que pretende ser mais fidedigna, apesar de, bem como as memórias, ser alterado com o tempo e modificado em função de ideais posteriormente formados e atitudes posteriormente adotadas.

Os documentos orais não são entendidos apenas como documentos sobre o passado, mas também, e especialmente, como documentos sobre o presente, pois a dificuldade em saber como os entrevistados sentiram-se no passado é inevitável e seus sentimentos do presente sobre o passado são absolutamente possíveis.

Dessa forma, a história do Conservatório Musical, concebida como um desafio interdisciplinar, solicita concepções e fundamentos da educação, da sociologia, da música e da história na busca de entendimentos sobre a complexa relação ensino/ aprendizagem. Nesse sentido, para se construir a história dessa instituição educativo-musical fez-se relevante constituir um conjunto de categorias conceituais internas aos quadros educativos e focalizadas na atividade educacional, como o tempo, o calendário escolar, o currículo, os espaços, a instituição, os professores, os alunos e a pedagogia praticada, dentre outros aspectos. Assim, as análises realizadas no presente artigo buscam compor um estudo com caráter exploratório, referenciando-se nos dados coletados a partir das entrevistas realizadas, analisados de acordo com uma literatura pertinente ao tema. Essa literatura, relativa principalmente à história oral, à memória coletiva e às redes de configurações sócio-culturais, foi composta, por um lado, pelos estudos dos sociólogos Pierre Bourdieu³ (1974, 1983, 1986, 1996, 1998), Elias e Scotson⁴ (2000) e Norbert Elias (1999) e, por outro lado, pelos referenciais históricos desenvolvidos por Halbwachs (1990), Lowenthal (1998) e Thompson (1992), entre outros autores.

O estudo também se referenciou nos fundamentos da escrita da história de instituições educativas (Magalhães, 1998; Almeida e Nogueira, 2002; Gatti Júnior, 2000; Nogueira, 1991; Nóvoa, 1992.) e na concepção da *Nova História*, cujo principal representante é Jacques Le Goff (1996, 1998), que critica a noção de fato e tempo histórico e propõe uma historiografia problematizadora, não automática, na qual o passado seja decisivo na compreensão do presente.

Visou-se, a partir do estudo do caso do CMSC, gerar um referencial que permita a análise de outras instituições congêneres e que constitua um registro

³ As principais categorias elaboradas por Bourdieu dizem respeito a: *habitus*, processo de desigualdade frente à escola e à cultura, ascensão por meio da escola, “dons inatos”, capital cultural, “estratégias de distinção”, aquisição de disposições estéticas e sua distribuição desigual e *ethos*.

⁴ Os autores desenvolveram os conceitos de diferenciais de poder entre grupos inter-relacionados, *outsiders* e *establishment*, adotados nesta pesquisa.

histórico da música no Brasil. Destaca-se que a pesquisa historiográfica em instituições educativo-musicais ainda é um campo praticamente inexplorado e que, no entanto, pode fornecer relevantes elementos para a investigação educativa, na área de fundamentos da educação (linha de pesquisa em história de instituições educativas), e musical, tanto na área de educação musical, quanto na área de musicologia histórica, justificando a elaboração do presente estudo.

Perfil dos entrevistados

Para o melhor encaminhamento do presente estudo, cabe inicialmente fornecer alguns dados a respeito dos ex-membros dos corpos docente e discente da instituição analisada. Nessa perspectiva, apresenta-se a seguir uma relação dos entrevistados em ordem cronológica (datas de formaturas e atividades musicais):

- Entrevistada 1 - Foi professora do CMSC entre 1952 e 1957.
- Entrevistado 2 - Filho da profa. Cacilda Costa, fundadora e diretora do CMSC, formado pelo Conservatório em 1954 e professor de harmonia e análise harmônica na instituição.
- Entrevistada 3 – formou-se em 1961, participando de vários recitais anteriores à sua formatura.
- Entrevistada 4 – formou-se em 1964 e foi professora do Conservatório por 26 anos.
- Entrevistada 5 – formou-se no CMSC em 1964.
- Entrevistada 6 – formou-se no CMSC em 1965.
- Entrevistada 7 – formou-se em 1976 e foi professora do Conservatório por 10 anos.
- Entrevistado 8 – formou-se em 1976 e foi aluno do prof. Antonio Munhoz, fiscal do CMSC, por muitos anos.
- Entrevistado 9 – estudou no Conservatório de 1974 a 1977 e foi aluno do prof. Antonio Munhoz.
- Entrevistado 10 – neto da profa. Cacilda Costa, formou-se provavelmente no ano de 1980.
- Entrevistada 11 – formou-se em 1986 e estudou com a profa. Cacilda até o ano de 1994, sendo uma de suas últimas alunas.

Outros dados e informações relevantes sobre esses indivíduos encontram-se na tabela abaixo.

Tabela 1 – Informações sobre os entrevistados

Entrevistados	Atuação no Conservatório	Profissão	Escolaridade	Percursos escolar (educação básica)
Entrevistada 1 ⁵	Professora	professora de piano	médio	privado/ público
Entrevistado 2	Aluno e Professor	professor e advogado	superior	público
Entrevistada 3	Aluna	professora e vereadora	superior (pós-graduação)	privado
Entrevistada 4	Aluna e Professora	professora de piano	médio	público
Entrevistada 5	Aluna	bibliotecária	superior	privado
Entrevistada 6	Aluna e Professora	professora de música	superior	público
Entrevistada 7	Aluna	professora de música	superior	público
Entrevistado 8	Aluno	promotor	superior	público
Entrevistado 9	Aluno	músico e doutorando em música	superior (pós-graduação)	público
Entrevistado 10	Aluno	professor	superior (pós-graduação)	público
Entrevistada 11	Aluna e Professora	engenheira civil	superior (pós-graduação)	privado/público

⁵ A entrevistada 1 faleceu no ano de 2001 e por isso não foi considerada musicista profissional atuante nas análises realizadas.

A partir da análise dos dados dessa tabela, pode-se apontar que foram entrevistados 10 alunos e 5 professores do Conservatório (considerando-se aqueles que pertencem a ambas as categorias ao mesmo tempo) e que apenas dois desses indivíduos possuem o ensino médio como maior grau de formação: o restante possui curso de graduação, sendo que três destes possuem curso de pós-graduação *stricto sensu*. Além disso, 7 entrevistados tiveram formação básica somente em escolas públicas, 2 frequentaram o ensino particular e dois frequentaram tanto escolas públicas quanto particulares. Cabe salientar que 4 entrevistados atuam profissionalmente na área musical ou educativo-musical. O breve elenco dessas informações permite revelar aspectos socioculturais e educacionais dos ex-membros dos corpos docente e discente do CMSC, apontando que esses indivíduos pertenciam a uma classe com relativo poder socioeconômico e que, a partir do conhecimento musical proporcionado pelo Conservatório, puderam aperfeiçoar-se e desenvolver suas habilidades artísticas.

Lembranças que ficaram: retratos de um conservatório

O Conservatório Musical de São Carlos – CMSC foi fundado e dirigido, durante os seus 44 anos de atividade, pela professora Cacilda Marcondes Costa. Filha de Brasilisio Marcondes e de Mafalda de Campos, nasceu em São Carlos, no dia 2 de novembro de 1901, iniciando o seu histórico musical com aulas de piano dadas por sua mãe, matriculando-se, posteriormente, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde obteve diploma com distinção em piano em 1920, em um período altamente profícuo dessa escola. Cacilda foi aluna de renomados professores: Mário de Andrade, Savino de Benedictis, Samuel Archanjo, Agostino Cantú, dentre outros. Ela deu inúmeros recitais na capital e no interior do estado, apresentando-se inclusive nas famosas *Vesperais Chiaffarelli-Cantú*, em São Paulo.

Casou-se com José da Fontoura Costa na capital paulista e, posteriormente, transferiu-se para São Carlos em 1931, quando da nomeação de seu marido como funcionário da Prefeitura Municipal. Assim, ela passou a ministrar aulas particulares de piano a partir de 1941.

Após essas atividades, Cacilda Marcondes Costa realizou seu desejo de fundar o Conservatório Musical de São Carlos (CMSC) em abril de 1947, contando com a ajuda material de algumas pessoas, já que ela nem sequer possuía um piano. Incluía-se dentre essas amigas a professora Odila Belucci, que lhe cedeu três salas em sua própria residência, situada à avenida São Carlos, esquina com a rua 28 de setembro – embrião da longa e fecunda vida da escola.

O Conservatório esteve instalado em outros três locais: nas dependências do Aero Clube, à rua 9 de julho, esquina da rua 13 de maio; em seguida,

mudou-se para a rua padre Teixeira, esquina com a rua 9 de julho; e, finalmente, à rua marechal Deodoro, 1833. Apesar de ser uma instituição de ensino essencialmente pianístico, ao longo de sua história o CMSC também ofereceu cursos de canto orfeônico, acordeão, violino, teoria musical, pedagogia musical e violão.

Os ex-alunos e ex-professores entrevistados relembram as diversas facetas da personalidade da fundadora e diretora vitalícia da entidade: era muito rígida, brava e exigente, porém possuía grande conhecimento musical, ensinou os alunos a praticarem e apreciarem música e estava sempre impecavelmente vestida nas aulas, como se estivesse dando um concerto. Com o seu espírito de liderança, dirigia o Conservatório em todos os aspectos: “Ela era o Conservatório” (entrevistada 5, 2000). Segundo a entrevistada 4 (2000), sua meta era colocar o ensino do CMSC no mesmo padrão do oferecido pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

A da. Cacilda, na minha visão, foi uma grande artista, em primeiro lugar, devido ao seu dinamismo musical e a maneira brilhante como ela interpretava as peças de piano. Quando ela tocava para mim (ela sempre gostou de tocar para eu ouvir) o som do mesmo piano que todas nós tocávamos se transformava de maneira espantosa e maravilhosa, parecia um piano diferente ou até mesmo um outro instrumento desconhecido, e as peças ganhavam um toque muito, muito especial. Em segundo lugar, a sua elegância sempre foi de uma verdadeira artista, ela sempre se apresentava de salto alto, com roupas muito elegantes, jóias, perfumes e sempre maquiada, como se fosse a um concerto, e isso tudo era para ministrar aulas para nós. Sempre foi uma pessoa muito honesta, admiradora e praticante da perfeição. (Entrevistada 4, 2001)

[...] da. Cacilda dedicou praticamente toda sua vida à música. Mesmo em seu último mês de vida ainda possuía algumas alunas. Não sendo preciso citar dados para aquilatar o seu valor como musicista e mestra, forçoso é lembrar, contudo, seu espírito de altruísmo: costumava ela nada cobrar de alunos cujos pais não pudessem suportar as despesas de matrículas, mensalidades, etc. Mantinha uma média de quatro a cinco alunos nessas condições. (Entrevistado 2, 1999).

Outra figura esculpida na memória de alguns entrevistados é o professor Antonio Munhoz, fiscal do Conservatório e figura de destaque no cenário musical são-carlense. Pianista de reconhecimento internacional e ex-aluno do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, foi premiado pela instituição com medalhas de ouro como concertista e professor. Mais tarde, estudou em

Paris com renomados músicos, entre eles, Marguerite Long, Alfred Cortot e Wanda Landowska, apresentando-se em concertos e recitais em diversas partes da Europa, da América do Sul e no estado de São Paulo. Era reconhecido intérprete e divulgador de Camargo Guarnieri (que inclusive dedicou-lhe várias obras) – responsabilizando-se por apresentar-lhe à figura de Mário de Andrade –, professor livre-docente catedrático do Conservatório Dramático e Musical onde havia estudado e docente do Instituto Santa Marcelina. Sua figura em relação ao Conservatório e a São Carlos foi importante por vários aspectos, já que ele manteve alunos particulares com excelente nível por muitos anos e apresentou-se inúmeras vezes nos palcos do município, contribuindo para a difusão do piano. Foi por longos anos fiscal do Conservatório, representando o Serviço de Fiscalização Artística da Secretaria de Estado dos Negócios do Governo e, posteriormente, da Comissão Estadual de Música, além de marcar presença nos eventos do CMSC como pianista, conferencista e patrono dos melhores alunos, oferecendo-lhes os prêmios *Prof. Antonio Munhoz*.

De acordo com as entrevistas realizadas, os alunos do CMSC o consideravam um grande artista e um mestre capaz de tirar o melhor resultado do aluno. “Boníssimo, muito religioso, amoroso com as irmãs, com os alunos, enfim um *gentleman* e um daqueles pianistas românticos que não se fazem mais há muito tempo” (Entrevistado 8, 2002).

Ele conseguiu tirar, do meu interior, coisas que eu desconhecia na maneira de interpretar, talvez pela minha imaturidade. Mas aquele jeito dele dar aula, de ficar andando pela sala... Você tocava, ele não falava nada. Aí quando você terminava, ele falava ‘Essa parte você sabe tocar melhor. Você vai conseguir tocar melhor’. Ele foi a melhor coisa que me aconteceu no sentido de interpretar o que eu podia fazer. Ele se preocupava com o som que você tirava do piano. Com ele, eu tocava de um jeito que eu não conseguia tocar em casa. E ele tocava muito para gente. Muita música espanhola. E ele nunca se preocupou com tomar a técnica, para saber se você tinha feito ou não. Ele falava “vai desenvolvendo isso que vai ser bom para você”. Quando eu fiz aquele curso da Gerturd Mersiovsky, quando vieram pessoas de São Paulo, de Curitiba, da Bahia, quando eu disse que tive aula com o prof. Munhoz, “Mas aquele Munhoz da França? Ele está morando em São Carlos?”, não acreditavam, pensavam que ele estava ainda em Paris. (Entrevistada 6, 2000)

Dessa forma, importante fração do processo de reconstrução da história do Conservatório é representada pela lembrança da atuação de mestres e outras personalidades que marcaram a vida da instituição e dos indivíduos que por ela passaram, influenciando decisivamente o êxito da entidade.

A cultura musical e pianística

A cultura musical e pianística nacional evoluiu resolutamente no século XX, principalmente a partir do encaminhamento das exuberantes carreiras de Magdalena Tagliaferro e Guiomar Novaes. Suas atuações em diversas partes do mundo e, especialmente, do Brasil permitiram a divulgação da prática pianística entre diversas regiões do país durante décadas.

Esse efervescente cenário artístico também se fez presente em São Carlos e incentivou 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. Sobre o cenário pianístico, os entrevistados comentam:

De pianista, era a Guiomar Novaes, que eu assisti aqui no São Carlos Clube. Tinha a Magdalena Tagliaferro, eu me lembro do último concerto dela já no teatro municipal. Eu cheguei a conversar com ela. De ouvir, eu era apaixonada por Arthur Rubinstein. O Rubinstein tocando Chopin era lindo (Entrevistada 6, 2000).

Segundo a entrevistada 3 (2000), a vida musical da cidade era intensa. Tinha muitos concertos do Conservatório, dois, três por ano. Tinha professoras particulares que também faziam concertos e vinham concertistas de fora. Na década de 60, a gente ia ver Caio Pagano, Gilberto Tinetti, Eudóxia de Barros, Estelinha Epstein, o João Carlos Martins, Artur Moreira Lima, que veio para cá mais de uma vez. O Isaac Karabchesvsky veio no Coral Renascentista de Belo Horizonte, e ele estava começando a carreira. Ele era novinho... São Carlos foi berço dessa geração de excelentes pianistas emergentes. Eles impulsionaram a carreira aqui nas cidades do interior.

Muito intensa nos anos 70. Lembro-me que os artistas principais da música clássica sempre se apresentavam em São Carlos: Arnaldo Estrela, Jacques Klein, M. Tagliaferro, Eleazar de Carvalho com a Osesp, Roberto Szidon, e muitos outros (Entrevistado 8, 2002).

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.

O papel da escola

Faz-se relevante compreender que a cultura musical também existia externamente ao Conservatório e aos ambientes familiares de seus alunos, em escolas públicas e privadas, motivo esse coadjuvante do desejo de aprimoramento musical. A entrevistada 6 (2000) comenta sobre a música na vida escolar pública:

Era muito importante. E aprendia-se pauta, notas, os valores e solfejos. Eu fui da época dos exames orais, e na segunda, terceira série, a gente batia “dó-ré” igual fazia no Conservatório. Eu tinha amigas que sofriam e eu ficava ensinando. E nós tínhamos caderno pautado, tinha exercícios de ditado rítmico, aquilo que a gente fazia no Conservatório, que é difícil para quem toca. A gente cantava, mas cantava com a partitura. Podia não entender nada, mas uma noção musical dava. Eu senti isso quando eu comecei a conhecer música, quando eu peguei as pessoas mais antigas, o órgão era mais fácil para elas. Mas eu cheguei a ter alunas que nunca tinham tocado um instrumento, mas elas lembravam das notas, dos valores, tudo que tinham aprendido na escola.

Outro depoimento, do entrevistado 2 (2002), aponta para 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 (2000): “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.

Uma análise sociológica

Para compreender a trajetória dos entrevistados faz-se essencial analisar as entrevistas dos ex-professores e ex-alunos por meio de categorias sociológicas. Desse modo, o entendimento do sucesso do Conservatório pode ser visto pelo vértice da cultura estabelecida àquela época, quando o prestígio era associado ao diploma e agregado a outros saberes distintivos de valores sociais e, especialmente, familiares. (FUCCIAMATO, 2005).

Bourdieu (1966) postula que as condições de cultivo de hábitos e atitudes promovidas pela família acompanham o desempenho escolar, cultural e profissional de seus filhos com acentuada relevância. O entendimento do autor é de que a família transmite a seus filhos um sistema de valores implícitos e profundamente interiorizados % *ethos*, além de um certo capital cultural que contribui para definir, entre outros aspectos, as atitudes face ao capital cultural e à instituição escolar. Desse modo, uma avaliação com maior refinamento das vantagens e desvantagens transmitidas pelo meio familiar, quer socialmente, quer culturalmente, é necessária (BOURDIEU, 1998).

Alguns recortes nas entrevistas possibilitarão adentrar na categoria do capital cultural e torná-lo visível na sua esfera doméstica musical, estabelecendo padrões de saberes, de gosto e de “bom gosto”, fato comprovado pela investigação.

A entrevistada 6 (2000), por exemplo, mencionou que ela e seu irmão tocavam piano, que seu bisavô era cantor de ópera e que, por parte de sua mãe, a família inteira tocava algum instrumento. No caso da entrevistada 7 (2000), seu avô materno tocava clarinete e sua mãe herdou um piano, apesar de não tocar, dizia que uma das filhas teria que aprender.

O repertório familiar de duas irmãs, as entrevistadas 3 (2000) e 5 (2000), apresentou o pai como instrumentista de violino e alaúde e cantor - um amante da música; e a mãe como ótima pianista. Afirmam que cresceram nesse ambiente musical, ouvindo os concursos de piano da rádio Nacional.

As particularidades das entrevistadas 4 (2000) e 11 (2001) – mãe e filha – apontaram para o gosto pela música presente nos avós maternos, confirmado pela atuação da avó materna como solista do Coral da Escola Dante Alighieri; na vertente paterna, o avô tocava violino. Na especificidade da entrevistada 11 (2001), sua mãe era professora de piano do Conservatório Musical de São Carlos.

A singularidade do entrevistado 9 (2001) foi mencionada pela referência ao gosto musical de sua mãe que havia sido educada musicalmente com noções de teoria e com iniciação ao piano. Outros hábitos e práticas também constituíram sua formação cultural. O mesmo entrevistado comenta que possuía um piano francês e um violão em sua casa. Seu pai tocava violão em algumas oportunidades, essencialmente música popular, e também apreciava desenho,

enquanto sua mãe praticava pintura em tecido. A família herdou, do primeiro casamento de sua mãe, uma vasta discoteca, enriquecida pela constante presença do rádio em sua casa. Sua família apreciava especialmente música espanhola e argentina, cultivando suas raízes. A leitura se fazia sempre presente, principalmente os livros de Monteiro Lobato, livros ilustrados com fotografias de arte, exemplares sobre a natureza e fascículos sobre grandes compositores acompanhados por discos, por meio dos quais travou o seu primeiro contato com a música. Essa atmosfera familiar bastante rica culturalmente possibilitou-o musicalizar-se, inicialmente por meio do acordeão, e desenvolver sua carreira musical profissionalmente.

Essa configuração cultural também se fez presente nos ambientes familiares de outros entrevistados: a entrevistada 1 (2000) expôs que seu pai tocava violino e participou de uma orquestra de amadores em São Carlos, eram farmacêuticos, médicos, industriais que se juntavam para fazer música. O seu maior contato com a música e com as artes foi por meio da convivência com muitos intelectuais que freqüentavam a casa de seu padrinho: eram poetas, artistas e músicos. A influência maior exercida no entrevistado 8 (2001) foi a de seu pai, que apreciava música, chegou a aprender rudimentos de piano e, ainda, gostava de cantar acompanhado por ele.

As peculiaridades dos entrevistados 2 e 10 (filho e neto, respectivamente, da fundadora e diretora do Conservatório, Cacilda Marcondes Costa) atravessaram gerações no ensino do piano: a mãe da profa. Cacilda ensinou-lhe as primeiras notas; da. Cacilda passou a vida dedicando-se ao piano, seu filho formou-se no Conservatório e foi professor de harmonia e análise harmônica na instituição, e finalmente, o neto da profa. Cacilda também graduou-se no Conservatório Musical de São Carlos.

Os dados sobre os progenitores dos entrevistados podem ser sinteticamente visualizados na tabela a seguir.

Tabela 2 - Informações sobre os progenitores dos entrevistados

Entrevistados	Progenitor	Origem	Profissão	Escolaridade	Conhecimento musical
Entrevistada 1	Mãe	espanhola	professora	médio	não
	Pai	italiana	farmacêutico	superior	violino
Entrevistado 2	Mãe	espanhola	professora	médio	prof. piano
	Pai	portuguesa e alemã	poeta e func. público	médio	não
Entrevistada 3	Mãe	árabe	dona de casa	médio	Piano
	Pai	árabe	comerciante	primário	Violino
Entrevistada 4	Mãe	italiana	dona de casa	primário	Canto
	Pai	italiana	sapateiro	primário	Não
Entrevistada 5	Mãe	árabe	dona de casa	médio	Piano
	Pai	árabe	comerciante	primário	Violino
Entrevistada 6	Mãe	Italiana	bordadeira	Primário	Canto
	Pai	italiana	contador	médio	Não
Entrevistada 7	Mãe	italiana	costureira	primário	Não
	Pai	italiana	contador	médio	Não
Entrevistado 8	Mãe	italiana	assist. social	superior	Não
	Pai	libanês	promotor	superior	piano/ canto (rudimentos)
Entrevistado 9	Mãe	espanhola	comerciante	médio	teoria/ piano (rudimentos)
	Pai	italiana	comerciante	médio	Não
Entrevistado 10	Mãe	brasileira	professora	superior	Não
	Pai	espanhola	advogado	superior	Piano
Entrevistada 11	Mãe	italiana	professora	médio	prof. Piano
	Pai	italiana	comerciante	médio	Não

As exposições realizadas permitem apreender o valor cultural da música nas famílias de todos os entrevistados. A partir dos dados apresentados, pode-se constatar que, com relação às origens dos progenitores, evidencia-se a predominância de imigrantes e filhos de imigrantes (apenas uma das mães é de origem brasileira). Observa-se que os imigrantes são, de uma forma geral, detentores de prática e de conhecimentos musicais (música erudita), revelando que, em todas as famílias dos entrevistados, pelo menos um dos seus progenitores ou ascendentes possuía conhecimento/ prática musical.

Quanto ao nível escolar e ao perfil profissional dos pais, destaca-se um aspecto de grande relevância: cerca de 50% deles (pais e mães) possuíam nível médio de escolaridade, e as profissões predominantes dos pais eram de comerciante, contador e funcionário público, enquanto que no caso das mães evidenciavam-se as atividades de comerciante e professora. Já para os progenitores com escolaridade de nível superior, no caso dos pais, as profissões eram: advogado, farmacêutico e promotor. As mães com este nível de escolaridade, em número de duas, apresentavam-se como assistente social e professora. Portanto, do ponto de vista da origem e da posição socioeconômica dessas famílias, esses dados apontam para a perspectiva de que havia a predominância de classe média e classe média alta (FUCCIAMATO, 2005).

Quanto à posição socioeconômica dos pais, as entrevistas apontaram para uma grande diversidade: para alguns, o Conservatório tinha um custo alto, para outros, nem tanto.

Era caro. Eu lembro uma vez que eu briguei com a minha mãe que eu queria uma bota, e minha mãe falou que não tinha dinheiro. E no mesmo dia ela me deu o mesmo valor para pagar a aula de piano. Hoje, uma bota de couro custa mais ou menos 200 reais. Era mais ou menos o que eu pagava. E tinha os livros que eram importados. (Entrevistada 6, 2000)

Era caro. Eu lembro que meus pais faziam um sacrifício para gente estudar. Sustentar no Colégio e no Conservatório exigia abstenção de muitas coisas. Era uma classe média que estudava piano, mas dependia do valor que a família dava para isso, que não estava necessariamente ligado com a elite econômica. Da minha turma do Conservatório, não tinha ninguém da classe alta. (Entrevistada 3, 2000)

Meu pai não contava quanto dinheiro ganhava. Mas eu sei que era difícil. Ele fazia a gente suar pelo que ele pagava. Eu tenho lembrança da questão de valor, em outras coisas, como por exemplo, desperdício: não existia desperdício. Não tinha roupa nova todo fim de semana. Era uma coisa bem espartana mesmo. [...] Nós éramos classe média. (Entrevistada 5, 2000)

Em oposição às declarações acima inventariadas, outros entrevistados postulam que o ensino oferecido pelo Conservatório era acessível à classe média “média”. Outros colocam que o público-alvo da instituição era a classe média alta, porém reiteram que atualmente o ensino é bem mais caro do que antes.

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. Nessa acepção, vale ressaltar que o CMSC tinha como clientela a fração feminina (fiéis cumpridoras de normas) em sua maioria. Muitos entrevistados relatam que tocar piano era preferencialmente uma postura adotada pelas moças.

O entrevistado 8 (2002) 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 ao homem estudar piano era grande e é declarado pela entrevistada 3 (2000), formada em 1961: “Era rejeitado porque tocava piano, chamado claramente de fresco”.

Com o passar dos anos, pode-se imaginar que o preconceito foi minimizado. Essa constatação é visível na fala da entrevistada 7 (2000), 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 (2001) revela que a formação pianística feminina coincidia com o reconhecimento da música como atividade amadora e, nesse sentido, os homens eram encarados com possibilidades de seguir carreira profissional. “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”.

Assim, o ensino praticado pelo CMSC pode ser compreendido, especialmente às alunas da classe média, como um “dote”, um atributo a mais às futuras esposas “prendadas”. No tocante à distinção, algumas falas de entrevistados revelam essa aspiração. A entrevistada 5 (2000) coloca 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”.

Sua irmã (entrevistada 3, 2000) reitera as mesmas colocações: “Não passava pela minha 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”.

A mesma tonalidade é mantida pela entrevistada 6 (2000): “Toda moça bem educada sabia tocar piano e acordeão. Na minha geração, de 1955 até 1960, a moça tocava piano”.

A visão masculina, do entrevistado 9 (2001), confirma o tom a respeito da postura feminina frente ao aprendizado do piano: “Talvez um pouco daquela visão idílica da mocinha pianista que também borda, escreve poesias e se prepara para o casamento”.

Outra reflexão relevante refere-se à dificuldade em cursar os nove anos do curso de piano em um conservatório, quer financeiramente, quer

educacionalmente, e formar-se. Nesse percurso, portanto, pode ser considerada a “raridade” desse bem adquirido, de valor reconhecido.

A elevação do nível da demanda determina uma translação da estrutura dos gostos, estrutura hierárquica, que vai do mais raro, Berg ou Ravel atualmente, ao menos raro, Mozart ou Beethoven, mas simplesmente, todos os bens oferecidos tendem a perder sua raridade relativa e seu valor distintivo à medida que cresce o número de consumidores que estão, ao mesmo tempo, inclinados e aptos para a sua apropriação. (BOURDIEU, 1983, p. 134)

Assim, estudar piano refletia-se como um valor cultural, passado de geração em geração, cultivado nas escolas e prestigiado pela sociedade, que apesar de não conferir o *status* de profissão “séria”, dava certo valor à atividade. A entrevistada 6 conclui: “Sim, tinha prestígio e um pouco de dinheiro”.

Dessa forma, a pesquisa realizada evidenciou alguns aspectos relevantes do ponto de vista da rede de configurações sócio-culturais dos ex-alunos e ex-professores do Conservatório Musical. Destaca-se em primeiro lugar o entendimento dessa instituição como *establishment* àquela época, fato proporcionado pelas âncoras na tradição, na autoridade e na influência, instituindo dessa forma uma sociedade de prestígio e distinção. (ELIAS E SCOTSON, 2000).

Em segundo lugar, a proeminência da transmissão do capital cultural no seio familiar e suas conseqüências na vida dos entrevistados, contribuindo sobremaneira no cultivo de hábitos e atitudes que acompanharam o desempenho escolar, cultural e profissional dos mesmos, destacam-se como uma relevante elucidação.

Em terceiro lugar, a elaboração de que o Conservatório pertencia às estratégias de distinção, como um bem raro e difícil de conquistar, foi comprovada. O depoimento da entrevistada 1 (2000) confirma essa 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. (Entrevistada 1, 2000)

Por último, releva-se o consentimento e a confirmação de reconhecimento e valor que o meio artístico oferecia aos alunos do CMSC, dando vigor às atividades musicais desenvolvidas por essa instituição musical.

A educação pianística no Conservatório

O Conservatório Musical de São Carlos – CMSC adotava o programa de ensino de piano do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, o qual se constituía das graduações: *Curso Preliminar* (onde eram adquiridas noções musicais elementares), *Curso Fundamental* (do 1º ao 5º anos), *Curso Geral* (6º e 7º anos), *Curso Superior* (8º e 9º anos do *Curso Geral*) e *Curso de Virtuosidade* (com duração de dois anos). Em todos os níveis constavam as *matérias complementares*, o *perfil das provas* e o *programa mínimo*.

Esse plano estabeleceu uma divisão metodológica no ensino do piano, referente aos estudos técnicos, aos métodos e à execução de obras musicais. A liberdade do professor era respeitada com relação à escolha de números dos estudos e peças, sempre privilegiando a execução de obra de compositor nacional. A ampliação das opções das peças musicais encontrava-se também registrada no mesmo programa, de acordo com o parecer técnico dos professores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

A entrevistada 4 (2000), ex-professora do CMSC, relata a programação executada:

[...] no pré, o aluno tinha que aprender as duas claves de sol na 2º linha e a de fá na 4º linha e ter uma leitura musical razoável. Nos anos seguintes, tinha que estudar 20 (peças) exercícios, incluindo no mínimo 4 peças originais: 2 brasileiras e 2 estrangeiras. Nesses estudos o aluno tocava: Bach, Czerny, Chopin, Liszt, Mozart, Haydn e outros, além de estudos de velocidade, oitavas, técnicas e escalas. O curso era de 9 anos sem o pré e cada ano com programa específico; eram feitas provas bimestrais e um exame semestral e outro anual. A prova do 1º semestre era feita no início de julho ou no final de junho. O aluno tinha que apresentar no mínimo 10 exercícios e 2 peças, todas originais e no final do ano, 20 exercícios e 4 peças. Os alunos que tocavam nos recitais teriam que apresentar além do programa, as peças exclusivas para o recital e decoradas.

Nenhuma alteração nesse programa estritamente erudito era permitida. O entrevistado 9 (2001) declara que “não se incursionava, jamais, pelo *jazz*, pela improvisação, pela música popular de consumo. Quando muito um Ernesto Nazareth e olhe lá!”. Esse rigor pedagógico era mantido pela professora Cacilda em todos os aspectos, desde o estudo até a execução de uma obra. A entrevistada 1, ex-professora do CMSC, comenta sobre a interferência da professora Cacilda para ensinar de acordo com as suas idéias.

Ela era muito exigente, muito brava. Não era brava assim comigo,

não, exigência quanto a trabalho. Mas ela tomava conta do trabalho da gente. Uma vez eu fiz uma menina repetir uma frase no piano três vezes, porque era uma lição nova, e era pra ela estudar em casa. Então eu fiz ela fazer antes, para saber como era, em casa. Ela abriu a porta, entrou na minha sala, e falou assim: “O que é isso! Como é que você manda essa menina tocar isso três vezes?”. Aí eu falei “Porque eu estou ensinando para ela”. E ela não queria. Ela queria que marcasse “Daqui a aqui você estuda em casa”. Mas eu lia a música com ela, e via o pedaço que eu achava alguma dificuldade, eu preparava ela. E ela não gostava. Ela interferia no método de dar aula. Porque quando ela não estava dando aula, ela ficava ali na secretaria, então ela ouvia tudo. (Entrevistada 1, 2000)

O repertório exigido contemplava os compositores brasileiros com a execução de duas peças por ano. Os depoimentos dos entrevistados revelam a relevância dada ao estudo dos autores nacionais.

Uma coisa que ela (profa. Cacilda) preservava era a música brasileira. Todo mundo tinha que tocar alguma coisa de Villa-Lobos. [...] A gente percebia que a da Cacilda gostava muito de música brasileira. [...] Ela tinha amizade com o Villa-Lobos. Ela tinha até uma foto com autógrafo dele. [...] Tem uma valsa do Mignone que eu sou apaixonada... (Entrevistada 5, 2000)

Fazia parte do repertório sim. Tinha Guarneri, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Mignone, mas a da Cacilda não gostava muito das coisas mais conhecidas. Ela sempre prezou as coisas desconhecidas. Isso foi muito bom, porque ela deu oportunidade de nós termos uma abertura diferente. Então quando fala para tocar Mignone, todo mundo sabia tocar a quinta valsa, mas ela queria tocar a quarta ou a sexta. (Entrevistada 6, 2000).

Apesar de preservarem a produção musical nacional, os conservatórios eram escolas tradicionais de influência européia, revelando como objetivo a performance de seus alunos com técnica requintada para a interpretação de repertório dos grandes mestres da música erudita. Os depoimentos dos entrevistados apontam para posturas variáveis quanto às apresentações públicas. A respeito desse aspecto, a entrevistada 6 (2000) declara:

Eu tocava em tudo que era apresentação. [...] depois de formada, eu fiz mais três anos, que era o aperfeiçoamento. No primeiro ano, eu participei de um concurso em Campinas. Eu lembro que o ano inteiro

foi preparação para esse concerto porque tinha que tocar tudo de cor.

No caso da entrevistada 5 (2000), a declaração evidencia um certo temor ao se apresentar em público, pois a profa. Cacilda mantinha um nível de exigência e perfeição muito alto no entendimento de alguns alunos: “Mas eu não gostava muito de apresentações, porque ela era muito brava, e tinha que sair tudo perfeito, a gente ficava muito tensa”.

Já o entrevistado 9 (2001) declara:

A par do rigorismo com que a coisa era levada, os momentos de descontração, surtiam um efeito muito impregnante, deveras inesquecíveis. [...] Parece-me que na moleza do simpático e do sociável não se forjam mais artistas. Damas de ferro estão fora de cogitação. As boas lembranças... o sorriso e a benevolência da profa. Cacilda, raros e, portanto, mui preciosos.

A entrevistada 3 (2000), por outro lado, busca explicações para esse rigor:

Nessa severidade, nessa exigência, ela carregava a gente, buscava um aprimoramento. Na época, eu não dava valor. Eu fazia por medo dela no Conservatório e da minha mãe em casa. Naquela época, a gente era submissa. Não era como hoje. Mas eu conseguia me expressar no piano, mesmo diante da severidade. Os momentos que eu queria ficar comigo mesma, eu sentava no piano e tocava as coisas que eu gostava. E quando tocava em concerto era uma alegria, eu gostava muito.

Cabe ressaltar ainda, outra nuance ligada ao consentimento e confirmação que o meio artístico oferece ou não a seus pares, concorrentes por excelência e formadores de critérios classificatórios.

Nunca se prestou a devida atenção às conseqüências ligadas ao fato de que o escritor, o artista e mesmo o erudito escrevem não apenas para um público, mas para um público de pares que são também concorrentes. Afora os artistas e os intelectuais, poucos agentes sociais dependem tanto, no que são e no que fazem da imagem que têm de si próprios e da imagem que os outros e, em particular, os outros escritores e artistas, têm deles e do que eles fazem. “Há qualidades, escreve Jean-Paul Sartre, que nos chegam unicamente através dos juízos do outro”. É justamente isto que ocorre com a qualidade de escritor, de artista, de erudito, qualidade que

parece tão difícil definir porque só existe na e pela relação circular de reconhecimento recíproco entre os artistas, os escritores e os eruditos. (BOURDIEU, 1974, p. 108)

A constatação de que os conteúdos e repertórios musicais europeus do século XVIII e XIX eram os mais executados, em uma atitude de desconhecimento ou falta de interesse pela produção musical *contemporânea*, é bastante visível no programa de ensino. Nesse aspecto, Esperidião (2003) elabora algumas reflexões acerca das conseqüências que essas concepções advindas dos padrões europeus acarretam à formação musical dos alunos no interior dos conservatórios: formação desvinculada da realidade e do mundo do trabalho, descontextualizada da contemporaneidade da linguagem musical, dicotomia entre música erudita e popular, fragmentação do saber musical, separando-se especialmente a prática da teoria causando despreparo dos professores quanto às concepções educacionais e metodologias inovadoras pertinentes à realidade social e cultural do país.

Mudanças na configuração educacional e social

O Conservatório Musical de São Carlos iniciou o seu momento de declínio a partir do final da década de 1970. Esse declínio nas atividades e na procura pelo ensino oferecido foi motivado, entre outros aspectos, pelas mudanças no sistema educacional. Faz-se necessário mencionar, portanto, as duas grandes alterações que foram realizadas nas legislações referentes ao ensino musical no nosso país, anteriormente idealizadas por Villa-Lobos. Foram elas:

- LDB 4024/61, por meio da qual o Conselho Federal de Educação instituiu a *Educação Musical* em substituição ao *Canto Orfeônico* (Parecer nº 383/62, homologado pela Portaria Ministerial nº 288/62);

- LDB 5692/71, na qual o Conselho Federal de Educação instituiu o curso de *Licenciatura em Educação Artística*, pelo Parecer nº 1284/73, alterando o currículo do curso de *Educação Musical*, compondo quatro áreas artísticas distintas: música, artes plásticas, artes cênicas e desenho e, ainda, instaurando o educador polivalente com formação aceitável nas quatro áreas (ESPERIDIÃO, 2003).

Essas transformações abrangeram os currículos dos cursos superiores em música, que passaram a ter duas modalidades: *licenciatura em educação artística* (habilitação em música, artes plásticas, artes cênicas ou desenho) e *bacharelado em música* (habilitação em instrumento, canto, regência e/ ou composição).

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 *cursos 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 no CMSC ocorreu paulatinamente ao agravamento da situação pedagógico-administrativa desse estabelecimento 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: 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 o fechamento do Conservatório. Alguns posicionamentos sobre a crise e fechamento do Conservatório foram apresentados por entrevistados que apontam a mudança de valores em nossa sociedade e se questionam a respeito disso. O entrevistado 9 (2001) aponta:

A inoperância das administrações do município em favorecer uma continuidade condigna do Conservatório, o esquecimento e a ignorância em que estavam (ou estão) entregues nomes como o do prof. Antonio Munhoz e da profa. Cacilda, no meio acadêmico, em São Carlos, a competição de uma mídia barata estimulando a falta de paciência para os processos de médio a longo prazo no fazer musical

e fomentando a idéia de que o mais fácil é o que vale a pena (mas então qual a pena?).

Ele ainda declara:

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 mediática que trata da arte de uma forma bastante superficial. (Entrevistado 9, 2001)

A concepção do mundo moderno atende a outras expectativas e argumentos, no entendimento da entrevistada 5 (2000):

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 (2000) faz duras críticas à qualidade da música atual, que segundo ela, apresenta “uma harmonia paupérrima... sem comentários”. Em outro momento, ela afirma que “o estudante de piano está em extinção. E também não existe mais aquilo de ficar a tarde inteira estudando piano”.

Os dizeres da entrevistada 7 (2000) também são categóricos: “hoje, a mídia influencia tudo: as músicas são descartáveis”. O entrevistado 2 (2002) também revela sua posição: “O que critico nos modelos musicais dessa época atual é a cópia de gêneros alienígenas sem o mínimo valor, que nos são jogados ouvidos adentro, por imposição comercial”.

A postura da entrevistada 3 (2000) visualiza as dificuldades, mas aponta um caminho para a música voltar a fazer parte do currículo escolar:

Mas hoje as oportunidades são diferentes. Hoje se prioriza a informática, línguas estrangeiras e até a dança é mais priorizada que a música. A música foi desvalorizada economicamente. O músico se não tiver outra profissão, morre de fome. A música virou acessório na vida profissional. [...] Sabe, tudo é incentivo. Se fosse dado um

incentivo efetivo, se abrisse uma casa de piano para concertos e aulas aqui em São Carlos... Porque esse teclado novo diminui a necessidade de estudo, por exemplo. Você não precisa saber nada. Põe um disquete, aperta uma tecla, tem tudo pronto. Eu acho uma pena: as pessoas só seguem coisas programadas. Eu acho que o grande lance é a escola. [...] tem que resgatar a música nas escolas. Eu acho que deveriam ter políticas públicas que priorizassem a escola.

Essas declarações traduzem, de certa forma, algumas contradições acentuadas da sociedade atual: qualidade/ tempo *versus* dinheiro, valores *versus* sucesso e, nesse sentido, as escolhas musicais reduzem-se a padrões estabelecidos pela mídia em detrimento de valores familiares ou escolares, em muitos casos. Esses temas podem provocar elaboração de outros trabalhos e novos esclarecimentos para a situação do ensino musical no país, atualmente desconsiderado de maneira ímpar pelos órgãos governamentais ligados à educação.

Cadência final⁶

Os conservatórios musicais, instituições multifacetadas e complexas, representaram a ordenação e organização do estudo de música (piano, em particular) com base institucional, estabelecendo um novo tipo de estruturação pedagógica, baseada na graduação dos programas, na separação de classes sucessivas, na avaliação regular dos conteúdos adquiridos, no emprego do tempo subdividido e controlado.

A referência que o ensino de piano passou a ter com a criação do Conservatório Musical na cidade de São Carlos – que já havia sido estabelecida em outras localidades, desde o desenvolvimento dos conservatórios europeus (essa estruturação foi pioneiramente estabelecida nessas instituições, entre os séculos XVIII e XIX)⁷ – foi alterada no próprio *status* conferido a esse ensino em contrapartida aos professores particulares. Assim, a cidade passou a abrigar uma instituição escolar musical reconhecida nas instâncias superiores da

⁶ Nas conclusões do presente estudo, aponta-se algumas características pedagógicas que podem ser generalizadas a outros conservatórios, porém dá-se ênfase à história e às conclusões relativas ao Conservatório Musical de São Carlos, especificamente.

⁷ O CMSC foi uma instituição que adotou a pedagogia do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, grande representante dos conservatórios brasileiros. No Brasil, tais entidades, no século XX, sofreram grande influência da tradição européia, especialmente do Conservatório de Paris, fundado em 1795, que teve entre seus diretores: Cherubini, Dubois, Fauré. Destacam-se também, entre alunos e professores dessa instituição parisiense, os renomados músicos: Berlioz, Gounod, Frank, Saint-Saëns, Debussy, Ravel, Cortot, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro (LEITE, 1999).

Educação, com a concessão de diplomas registrados, com uma nova ordenação e organização do tempo em anos (com cumprimento mínimo de programa, avaliações regulares dos conteúdos prático-teóricos e ensino de disciplinas complementares) e com uma nova organização espacial: o ensino passa a ser realizado em um prédio com endereço definido, com salas apropriadas para matérias práticas, teóricas e para a administração.

No processo de reconstrução da memória dos entrevistados, todos esses elementos foram abordados e permanecem registrados, em alguns mais fortemente que em outros. A relevância de certos detalhes revela, no entendimento do entrevistado 9 (2001), a postura da profa. Cacilda e sua conduta pedagógica:

Acho que sua maneira de viver revelava bastante a importância do Conservatório e assumia uma certa coerência com o que propunha em termos de pedagogia. Destaco sua elegância para lecionar (nunca com o cabelo desarrumado, jamais de calça comprida, sempre de sapatos altos), um broche de diamantes preso ao vestido (inesquecível), o andar muito solene, as mãos muito envelhecidas, mas bastante elegantes, diria até aristocráticas, a pontualidade que jamais sofreu o menor sacrifício. [...] Tinha, vez por outra, certa impaciência com o desleixo. [...] A falta de estudo de nossa parte provocava seu zelo. Ficava furiosa com isso. [...] Sua autoridade para lecionar aparecia, vez por outra, na forma de um condutor militante a sustentar a bandeira da seriedade, do formal, do inflexível (lembro-me dos uniformes das meninas) [...] nunca admitia o vulgar, o banal.

Os ensinamentos transmitidos pelo Conservatório, especialmente pela profa. Cacilda, permeiam a vida dos entrevistados, alguns com profundas e duradouras marcas, e outros com a recordação de grandes momentos vividos.

A visualização das atividades musicais dos entrevistados permite revelar em que medida a música, de fato, participa atualmente de suas vidas: 40% continuam atuando profissionalmente, 20% são músicos semi-profissionais, 10% são amadores e 30% não atuam musicalmente nos dias de hoje.

Vale ressaltar, como exemplo, que mesmo não sendo músico atuante, o entrevistado 8 (2002) revela: “Sempre que possível estudo piano, e obrigo-me ao menos dois dias na semana a praticar. Sinto muita falta quando não posso tocar. Não tenho interesse em tocar em público, mas estudo praticamente como se fosse fazê-lo”. A colocação do entrevistado 2 (2002) sobre sua relação atual com a música é de ouvinte atento.

Um outro depoimento que se destaca é o da entrevistada 3 (2000), quando diz: “Eu preservei a música em casa. O meu filho toca, a minha filha mais nova toca, e a mais velha é produtora de música”.

A partir dessas considerações, é possível afirmar que o Conservatório Musical foi uma instituição que propiciou aos seus alunos um desenvolvimento cognitivo musical, inicial em muitos casos, mas seguro e eficaz. As declarações de satisfação por terem cursado tal escola são reiteradas por quase todos eles, em uma demonstração da competência e zelo, atributos representantes da instituição.

Entende-se, assim, que as múltiplas vozes dos entrevistados foram capazes de re-erguer o edifício educacional/ sonoro do Conservatório Musical, revelado por meio de suas histórias de vida e nas reflexões aqui apresentadas. O reconhecimento do ensino musical veiculado por essa instituição permanece indelével na memória dos entrevistados: a entidade e os aprendizados lá realizados impregnaram suas vidas com sentidos musicais diversos, apesar dos acertos e desacertos inerentes a todo estabelecimento de ensino.

Referências

ALMEIDA, Ana Maria F.; NOGUEIRA, Maria Alice (Org.). **A escolarização das elites: um panorama internacional da pesquisa**. Petrópolis: Vozes, 2002.

BECKER, Jean-Jacques. *O handicap do a posteriori*. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

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

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

_____. *L'illusion biographique*. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**. Paris, n. 62-63, p. 69-72, 1986.

_____. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Escritos de educação. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio. **Pierre Boudieu: escritos de educação**. Petrópolis: Vozes, 1998.

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) – Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, São Paulo, 2003.

FUCCIAMATO, Rita de Cássia. **Memória musical de São Carlos: retratos de um conservatório**. 2004. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2004.

_____. Um estudo sobre a rede de configurações sócio-culturais do corpo docente e discente de um conservatório musical. **Ictus**, Salvador, n. 6, p. 29-40, dez. 2005.

GATTI JÚNIOR, Décio. Reflexões teóricas sobre a história das instituições educacionais. **Revista Ícone**, Uberlândia, v. 6, n. 2, p. 131-147, jul./dez. 2000.

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

LANG, Alice B. S. G. História oral: muitas dúvidas, poucas certezas e uma proposta. In: MEIHY, J. C. Sebe Bom. **(Re)introduzindo história oral no Brasil**. São Paulo: Xamã VM, 1993.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996. 4ª ed.

_____. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 4ª ed.

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

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. Projeto história: trabalhos da memória. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**, São Paulo, n. 17, p. 63-201, nov. 1998.

MAGALHÃES, Justino. Um apontamento metodológico sobre a história das instituições educativas. In: SOUSA, Cynthia Pereira; CATANI, Denice Bárbara (Org.). **Práticas educativas, culturas escolares, profissão docente**. São Paulo: Escrituras, 1998. p. 51-69.

NOGUEIRA, Maria Alice. Trajetórias escolares, estratégias culturais e classes sociais. Notas em vista da construção do objeto de pesquisa. **Teoria & Educação**,

Porto Alegre, n. 3, p. 89-119, 1991.

NÓVOA, António (Org.). **As organizações escolares em análise**. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. São Paulo: Paz e Terra, 1992.