Cultura musical e pianística nacional: seus *crescendos* e *diminuendos*

Rita de Cássia Fucci Amato

Musical and pianist
national culture: its
crescendos and
diminuendos

Resumo

O presente artigo buscar relatar o desenvolvimento da cultura musical e pianística no Brasil, desde suas primeiras manifestações até a primeira metade do século XX: o desenvolvimento da música na corte, a criação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro e do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, a escola de Luigi Chiaffarelli e as trajetórias de Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro. O desenvolvimento da educação pianística no Brasil teve grande importância na criação de um novo padrão de ensino de música no país, que repercutiu por décadas o esmerado refinamento estético dessas grandes pianistas, com a expansão de conservatórios e escolas de música altamente especializadas.

Palavras-chave: pesquisa histórica, memória musical, cultura pianística

Abstract

The present article describes the development of musical and pianist culture in Brazil, from its first manifestations to the first half of the century XX: the development of the music in the court, the creation of the Conservatory of Music of Rio de Janeiro and of the Dramatic and Musical Conservatory of São Paulo, Luigi Chiaffarelli's school and Guiomar Novaes and Magdalena Tagliaferro trajectories. The development of the pianist education in Brazil was very important in the development of a new pattern of music in the country. This new pattern was spread by great pianists with the expansion of conservatories and highly specialized music schools.

Keywords: history research, musical education, pianist culture

Recebido em 09/06/2006

Aprovado para publicação em 20/06/2006

Introdução

A reconstrução histórica da cultura nacional pianística e musical busca enfatizar alguns dos aspectos mais relevantes do ponto de vista da cultura nacional e, ao mesmo tempo, ater-se a algumas práticas educativo-musicais que promoveram novos padrões para a arte no Brasil.

A partir desta investigação, objetiva-se compreender como a cultura musical, especialmente a divulgação da pianolatria brasileira dentro e fora do país, contribuiu para formar uma nova configuração cultural nacional e, assim, incentivar o estudo do piano em escolas especializadas, tais como os conservatórios musicais. A atenção dada a alguns aspectos educativo-musicais que se relevaram durante o processo histórico nacional também se inserem nessa perspectiva de compreensão.

O referencial metodológico adotado baseia-se em uma revisão bibliográfica de temas relativos à cultura musical nacional, coordenados a fim de se obter uma reconstrução fiel do passado musical brasileiro.

A música no Brasil: do descobrimento ao século XVIII

Várias manifestações artístico-musicais ocorreram no Brasil desde o seu descobrimento: em relação à música indígena, a referência mais antiga encontra-se na *Carta a El Rey Dom Manuel*, de Pero Vaz de Caminha, com o comentário de que, após a pregação, “os índios levantaram-se, tangeram corno e buzina e começaram a saltar e dançar”. Com a chegada dos jesuítas no Brasil (1549), ocorreu um aproveitamento das aptidões musicais dos indígenas para os trabalhos de catequese: a facilidade deste povo para aprender os cânticos dos *autos* (forma dramática originária do teatro medieval) e das celebrações das missas (música de característica européia) surpreendeu os próprios missionários.

Esperidião (2003) aponta que a preocupação com o aprendizado musical nas escolas de “cantar e tanger” estava intimamente relacionada ao trabalho de catequese e às necessidades musicais das celebrações dos ofícios: a música européia passou a dominar a música nativa, dando mais um exemplo da preponderância da metrópole sobre a colônia e contribuindo para o descaminho da cultura indígena. Acrescentou-se a esse cenário a formação humanística dos jesuítas, missionários que auxiliaram a Coroa e a aristocracia nos seus interesses e aspirações.

O surgimento dos primeiros centros musicais, no Brasil do século XVI, esteve relacionado à ação educativa dos mestres de capela, função exercida por padres e leigos (portugueses e brasileiros natos), a qual se constitui em um fator de fundamental relevância para o ensino musical àquela época. O centro musical mais antigo foi a Bahia, onde, no ano de 1551, por Carta d'El Rey, foram criados os cargos de *chantrre* e de moço de coro, na Sé de Salvador. O desenvolvimento do ensino musical esteve ligado a diversos padres músicos, devido à sede do episcopado estar localizada na Bahia nesse período, à figura de Antonio Rodrigues Lisboa (considerado o patrono dos educadores musicais no Brasil) e, já no século XVII, pela presença do padre João de Lima, um dos grandes mestres de música na catedral da Bahia, onde ensinou teoria e prática musical. Em 1763, a Bahia perdeu sua posição de centro eclesiástico do Brasil com a transferência da capital para o Rio de Janeiro.

Outras cidades prósperas na atividade musical desta época são reportadas por Diniz (1971 apud Esperidião, 2003), revelando que a vida musical da capitania de Pernambuco produziu mais de seiscentos músicos, entre padres e leigos

compositores, diretores de coro, organistas, cantores e instrumentistas, com destaque para as cidades de Olinda e Recife. Nesse período, cabe destacar a figura de um dos mais relevantes músicos pernambucanos com formação musical européia: “Luís Álvares Pinto, autor de *Arte de Solfejar*”, obra datada de 1761, cujo manuscrito se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa, talvez, a primeira obra musical didática da Colônia” (Esperidião, 2003, p. 66).

Minas Gerais foi outro centro relevante na vida musical do período colonial, cuja produção musical da Escola de Compositores da Capitania Geral das Minas Gerais foi descoberta pelo musicólogo Francisco Curt Lange, que incorporou novas fontes, fatos e documentos comprovando o dinamismo musical nessa região, com a presença de músicos brasileiros natos “ mestiços, em sua grande maioria. Nessa época, o ensino da música restringia-se a algumas iniciativas particulares com os mestres de música em suas residências. No interior destes “conservatórios privados” ou destas “escolas de música”, floresceram vários compositores e músicos mestiços na Minas Gerais colonial.

No final do século XVIII, com o declínio da mineração, Minas foi vitimada pela decadência de suas atividades musicais e, no início do século XIX, o centro de desenvolvimento artístico e musical passou a ser o Rio de Janeiro.

Faz-se necessário reportar também as atividades musicais realizadas no Pará, com um dos grandes músicos da catedral de Belém, Lourenço Álvares Roxo de Potflich, que, em 1735, criou uma escola de música para desenvolver aptidões vocais em meninos com o intuito de que eles participassem no coro da catedral.

No período colonial, São Paulo, por sua vez, apresentou variações na expressividade musical, atingindo o apogeu a partir de 1774, com a importante presença do mestre de capela português André da Silva Gomes na nova Sé, o qual havia vindo ao Brasil para organizar e dirigir o coro da catedral. Ele deu uma contribuição significativa ensinando música, inclusive para crianças pobres, e criou obras importantes como a *Missa a 8 vozes e instrumentos*, cujo manuscrito foi descoberto por Régis Duprat.

Destaca-se, portanto, que no Brasil colonial as possibilidades de aprendizado musical estiveram ligadas primeiramente aos jesuítas; depois a um mestre de solfa, nos seminários; posteriormente a um mestre de capela nas matrizes e catedrais; e, finalmente, a um mestre de música independente. Nesse sentido, Esperidião (2003, p. 74) coloca que o ensino informal de música nas casas de famílias abastadas foi uma tradição que se conservou até o segundo Império.

A música e D. João VI no Brasil

Com a vinda de D. João VI para o Brasil (1808), a cidade do Rio de Janeiro – sede da corte – despontou como importante centro musical, em uma época de significativo florescimento social e cultural. O padre José Maurício Nunes Garcia foi uma das figuras de maior destaque desse período, ocupando a função de mestre de capela da Capela Real até a chegada do músico português Marcos Portugal, que foi dominando a cena artística carioca. José Maurício escreveu cerca de 400 obras, religiosas em sua maioria, e um número menor de música profana, incluindo o *Compêndio de Música* e o *Método de Pianoforte*. Suas obras foram reunidas e catalogadas pela musicóloga Clêofe Person de Mattos.

O padre José Maurício era mestre de música, compositor, regente, organista e, como educador musical, fundou um curso de música que perdurou por aproximadamente vinte e oito anos, qualificando musicalmente algumas das figuras mais insignes do Rio de Janeiro: D. Pedro I, Francisco Manuel da Silva e muitos outros.

O curso do padre José Maurício foi a célula inicial para a criação do futuro Conservatório Imperial de Música e também pode ser entendido como o início do processo de profissionalização dos músicos no país.

Faz-se relevante destacar que a vinda da missão francesa ao Brasil, por meio de solicitação do Conde da Barca, ministro de D. João, em 1816, concorreu para um rompimento dos padrões artísticos coloniais, influenciando de maneira categórica o desenrolar das artes brasileiras. Devido a essas influências, já se esboçava um processo de *laicização* da música ainda na época de D. João VI, com o desenvolvimento da vida urbana. Entretanto, após o regresso de D. João a Portugal, o nível das atividades musicais sofreu um rápido *decrecendo*: a sociedade fluminense com seus ideais liberais possibilitou um crescimento no processo de independência e, após esse acontecimento e o agravamento da situação financeira do país, o declínio das atividades musicais foi inevitável. A música sacra desgastou-se em relação à música profana, que se deflagrava pela nação. Desse modo, as atividades musicais que se concentravam em comunidades sacras passaram a se transferir para os teatros. A iniciativa particular promovia uma educação musical elitista, comumente importando professores e artistas estrangeiros.

Nesse momento de transição, com a estagnação da produção musical nacional, surgiu o gosto pela cultura pianística, reiniciando um novo *crescendo* artístico. Após um período de *fermata*, a música renasceu e difundiu-se por toda a nação. Na capital fluminense, os pianos se tornaram ainda mais comuns, chegando até aos domicílios mais modestos.

O Conservatório de Música do Rio de Janeiro

A criação do Conservatório de Música (1841) por Francisco Manuel da Silva (1795-1865), discípulo do compositor austríaco Sigismundo Neukomm e de Marcos Portugal, foi uma contribuição ímpar para o campo da educação musical, sistematizando a estrutura pedagógica em sólidas bases. Mariz (2000) relewa que Francisco Manuel deve ser celebrado não somente pela composição do Hino Nacional, mas também pela intensa atividade que desenvolveu. Exemplo disso é a Sociedade Beneficente Musical por ele fundada, que divulgou a música de 1833 a 1890. Essa associação foi responsável por solicitar à Assembléia Legislativa do Império a subvenção para a criação do Conservatório, apoiada por D. Pedro II. A concretização do projeto foi aprovada em 1841, mas este tardou a ser realizado por falta de fundos. Em 1948, após a realização de duas loterias, seis docentes foram responsáveis pelo início das aulas. Sete anos depois, os professores passaram a ser contratados por meio de concursos e os alunos mais destacados começaram a ser agraciados com viagens. Todo esse processo foi encabeçado por Francisco Manuel que, em gratidão ao imperador, dedicou-lhe um compêndio de música (Mariz, 2000).

Esse Conservatório, segundo Azevedo (1971), passou por três fases: na *primeira fase* (1841-55), foi autorizada a sua fundação por Francisco Manuel, mas apenas começou a funcionar em 13 de agosto de 1848, numa dependência do Museu Imperial e em conformidade com o decreto nº 496 de 21 de janeiro de 1847. Conservou, porém, o caráter de instituição particular, reconhecida e subvencionada pelo governo.

Na *segunda fase* (1855-90), o Conservatório foi inteiramente reorganizado, passando de instituição privada a instituição oficial, incorporada à Academia Imperial de Belas-Artes. O Imperial Conservatório de Música continuou dirigido

por Francisco Manuel até seu falecimento (1865). Depois da proclamação da República, o velho Conservatório, desligado da Academia de Belas-Artes, transformou-se no Instituto Nacional de Música, com uma nova organização, inspirada por Alfredo Beviláqua, José Rodrigues Barbosa e Leopoldo Miguez. O Instituto Nacional de Música passou por nova reforma (decreto nº 934, de 24 de outubro de 1890), mas continuou a funcionar no mesmo local (rua Luís de Camões).

Na *última fase* (1890-1940), o Instituto foi reestruturado em novas bases pela reforma Francisco Campos (decreto nº 19.852, de 11 de abril de 1931) e anexado à Universidade do Rio de Janeiro, passando a denominar-se Escola Nacional de Música, segundo a lei nº 452, de 5 de julho de 1937, que criou a Universidade do Brasil. Esse foi o período mais fecundo e brilhante dessa instituição. Foram seus diretores os grandes nomes: Leopoldo Miguez (1890-1902), Alberto Nepomuceno (1902-1903, 1906-1916), Henrique Oswald (1903-1906), Luciano Gallet (1930-1931) e outros.

O piano em São Paulo

O segundo Império foi um momento particular para a história do piano no Brasil com a vinda de dois fundadores da virtuosidade pianística nacional: Artur Napoleão, que em 1878 fundou, associado a Leopoldo Miguez, uma casa de pianos e de músicas no Rio de Janeiro, e Luigi Chiaffarelli, o fundador da escola de piano em São Paulo.

Na sociedade paulista, o piano só começou a se tornar mais presente quando o café forneceu recursos para sua importação. A questão cafeeira foi bem posta por Ângelo (1998, p. 18): “os negócios do café – abrir fazendas, plantar, exportar, financiar, beneficiar, comercializar – haviam mudado o estado, a capital, o trabalho e as cabeças”.

A imigração nas últimas décadas do século XIX girava em torno de um milhão e, além de serem os substitutos dos escravos na lavoura de São Paulo, os imigrantes formavam a base operária da grande industrialização que se efetuava: fábricas de tecido, metalúrgicas, moinhos, refinarias, beneficiadoras, destilarias, olarias, serrarias; fábricas de utensílios domésticos, alimentos e muito mais. O total era de 293 grandes e pequenas empresas sólidas e prósperas. Leite (1999)

narra que, desde o final do século XIX, o progresso se expandia como uma epidemia em São Paulo. O estado despontava no cenário nacional pelo seu alvoroçado desenvolvimento: industrialização acelerada, imigração diversificada, investimentos, empreendimentos, expansão imobiliária e crescente volume de exportações e importações. A elite paulistana passou a adotar ideais e padrões europeus: o idioma e o vestuário parisiense desfilavam pelas avenidas da capital, enquanto a Paris do início do século XX fervilhava com as produções já consagradas, como a ópera italiana de Verdi e Puccini, e com inovações surpreendentes nas artes e nas ciências (Leite, 1999).

A valorização do piano, instrumento caro e não-portátil, gerou novos hábitos socioculturais: 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. A autora destaca a fala de Jorge Americano, que faz uma reflexão sobre o instrumento: 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 apud Junqueira, 1982, p. 3)

A mulher neste início de século não tinha direito ao voto ou à participação política, e suas aptidões deveriam desenvolver-se apenas no que se referisse a tarefas essencialmente domésticas: cozinha, bordados, crochês, familiaridade com a língua francesa e com a música, especialmente com a execução pianística. A cultura paulistana caminhou nos seus *crescendos* e *diminuendos* característicos de uma época de transição.

A criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 1906, inseriu-se exatamente na perspectiva cultural traçada por Chiaffarelli e alguns professores: Felix Otero, Wancole, Florence, contemporâneos seus e ligados ao sonho de uma escola de música consistente e paulistana. O Conservatório foi reconhecido como instituição de utilidade pública por decreto do Governo Fe-

deral nº 4751, de 26 de novembro de 1923, e ,posteriormente, em 28 de outubro de 1941, foi oficializado pelo Governo Federal, com o decreto-lei nº 8132.

Luigi Chiaffarelli (1856-1923) nascera em uma família de músicos, na cidade italiana de Isernia; iniciara seus estudos sob a orientação de seu pai, dedicando-se intensamente ao estudo do piano, em Bologna com o professor Gustavo Tofano, posteriormente transferindo-se para o Conservatório de Stuttgart, na Alemanha, na classe do professor Sigmund Lebert. Chiaffarelli, segundo Junqueira (1982), optara pelo magistério e interrompera sua carreira de concertista, seguindo para a Suíça, onde conheceu o casal Sebastiana e Francisco Paula Machado (fazendeiros de Rio Claro), que mais tarde o convidaram para vir ao Brasil, com o intuito de tê-lo como professor de seus filhos. Depois de permanecer em Rio Claro, decidira transferir-se para São Paulo.

A atividade musical que Chiaffarelli desenvolveu em nosso país durante quase quarenta anos rendeu-lhe frutos de mérito nacional e internacional: transformou São Paulo no centro musical mais adiantado do Brasil e desenvolveu o talento artístico de Guiomar Novaes que, ingressando no Conservatório de Paris, já tinha as suas bases teóricas e práticas estabelecidas pelo grande mestre italiano. Orsini (1988) lembra que o insigne professor pôde, com o seu talento e sua intuição, realizar uma das mais louváveis trajetórias de educador musical no Brasil, já que, segundo ele, os elementos musicais do país eram tão vastos como a riqueza de sua fauna e flora, e a terra brasileira era o *enfant prodige* latino-americano.

Pianistas de porte magnífico foram por ele formados: Antonietta Rudge, as irmãs Alice, Victoria e Antonietta Serva, Maria Edul Tapajós e Souza Lima são os mais relevantes exemplos. Sua primorosa contribuição ao país também esteve ligada à formação de centenas de excelentes professoras, elogiadas sucessoras que deram continuidade à sua obra. Orsini (1988, p. 119) transcreveu um trecho de um artigo publicado na revista *Música para todos – gazeta literária musical ilustrada*, de autoria do maestro, sobre a construção progressiva dos talentos: “Um discípulo que possui umas qualidades muito vivamente caracterizadas pode não possuir outras senão no estado latente, é preciso tirar à luz estas últimas, as estimular, as educar. Não é trabalho de dias ou de poucas semanas de lições”. O professor comenta, ainda, que a luta do educador para formar novos mestres é lenta e contínua, entremeada por um longo e ermo caminho.

A fundamentação da escola pianística de Luigi pode ser vista sob seis aspectos, segundo Orsini (1988), baseada nas palestras do próprio mestre: o profundo respeito que cada aluno deveria ter diante dos progressos de seus colegas era o princípio da escola de música e caracterizava o restante; em segundo lugar, a importância de fazer bem tudo o que o aluno pretendesse estudar; como terceiro aspecto, ressaltava-se a necessidade de querer aprender cada vez mais, de progredir e, sobretudo, não esmorecer diante das dificuldades.

A importância da postura do pianista no palco foi outra questão elaborada pelo professor: “É necessário que o artista enobreça todo e qualquer movimento: coração, alma em chamas, mas cabeça, o corpo deve obedecer à vontade; a calma exterior deve ser imperturbável” (Orsini, 1988, p. 127). Outra postura adotada por Chiaffarelli foi a valorização da natureza e a importância de se aprender os sons que ela emite. Por último, o desenvolvimento de uma harmoniosa aprendizagem, isto é, o trabalho da inteligência – o que chamava de ensino espiritual – e o trabalho dos músculos – o ensino material. Orsini (1988) destaca que o mestre buscava desenvolver nos seus discípulos a beleza do som e a força muscular; em outras palavras, a qualidade da interpretação.

Guiomar Novaes

A escola de piano de Chiaffarelli burilou um dos maiores talentos nacionais: Guiomar Novaes, que está inevitavelmente vinculada à tradição musical de São Paulo. É importante destacar que, em 1902, aos oito anos de idade, o nome de Guiomar era associado ao de Luigi Chiaffarelli, seu exímio professor do Conservatório Dramático e Musical. Mário de Andrade era da opinião de que certamente não havia sido Chiaffarelli quem produzira a genialidade intrínseca de Guiomar, no entanto, reconheceu que a vinda desse professor italiano possibilitou a “floração magnífica com que a escola de piano de Cafelândia ganhou várias maratonas na América” (Orsini, 1988, p. 109-10).

A carreira de Guiomar deu um salto internacional no ano de 1909, ao ser admitida no *Conservatoire National de Musique et de Déclamation*, em Paris, com bolsa de estudos do governo paulista. O governador nessa época era Manuel Joaquim de Albuquerque Lins (1908-1912), que contribuiu significativamente para

o êxito da talentosa menina. A *petite Novaès* incorporou-se ao mundo musical parisiense: o público francês pôde ouvi-la em 1911, durante um recital na Sala Érard, o qual se precedeu ao término do seu curso de piano. Ao concluir seus estudos no Conservatório de Paris, no mesmo ano, a pianista foi agraciada com o *Primeiro Prêmio*. A partir do ano seguinte, ela já era uma artista consagrada e uma intérprete brilhante.

Artigos nos jornais da época testemunham esse brilhantismo em todo o mundo, de modo particular na América do Norte. É fato que a opinião pública e a crítica especializada norte-americana não hesitaram em considerá-la como uma das maiores pianistas do século XX.

O encadeamento histórico das figuras de Chiaffarelli e Novaes deu-se pela expressiva e rigorosa atuação do mestre italiano, pela criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e seu modelo francês. O Dramático e Musical teve, portanto, inspiração no Conservatório de Paris, fundado em 1795 e considerado uma das principais escolas de música do mundo. Foram seus diretores: Cherubini, Dubois, Fauré. Seus renomados professores transformaram-no em gênese da maior parte da música francesa moderna: Berlioz, Gounod, Frank, Saint-Saëns, Debussy, Ravel, Corot (Leite, 1999).

A Sociedade de Cultura Artística

Posterior ao surgimento de Chiaffarelli e Guiomar Novaes, mas pertencentes à mesma esfera artística borbulhante, exuberante e criativa da cidade de São Paulo, fundou-se a Sociedade de Cultura Artística, em 1912. Os primeiros sócios que aderiram ao convite foram: Mário Raul de Andrade, Alice Serva, Agostino Cantú, Alfredo Oswald, Luigi Chiaffarelli, João de Gomes Araújo, Furio Franceschini, Zacarias Autuori, Souza Lima, principais músicos da cidade; Armando de Salles Oliveira, Armando Prado, Antonio Piccarolo, Teodoro Sampaio, Amadeu Amaral, intelectuais de prestígio; Arnaldo Villares, Luis Levy, Oscar Americano, Numa de Oliveira, importantes homens de negócios; Ayres Netto, Franco da Rocha, médicos conceituados; Gelásio Pimenta e Plínio Barreto, jornalistas; o arquiteto Ricardo Severo e seu sócio Ramos de Azevedo, o maior engenheiro e construtor da cidade, que havia feito o Teatro Municipal, a Escola

Normal, o quartel da Força Pública, o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola Politécnica, entre outros. E ainda como sócios, ministros do Tribunal, procuradores, juízes, políticos, advogados, pintores e escultores enriqueciam a Sociedade (Ângelo, 1998).

O primeiro sarau da Sociedade realizou-se no salão do Conservatório Dramático e Musical, em 26 de setembro de 1912, com uma palestra sobre Raimundo Corrêa e um concerto organizado e dirigido pelo maestro João Gomes de Araújo. Faziam parte da primeira diretoria da sociedade: Arnaldo Vieira de Carvalho, como presidente; Frederico Vergueiro Steidel, como vice e primeiro secretário, Nestor Rangel Pestana, jornalista, sobrinho de Francisco Rangel Pestana, diretor-fundador do *Estado*; Roberto dos Santos Moreira, como segundo secretário, e José de Mello Abreu, tesoureiro. A Sociedade de Cultura Artística, nesse primeiro sarau, compunha-se de 325 sócios.

No entanto, essa triunfante noite não protegeu a Sociedade de sérios problemas que assolaram seu encaminhamento nos anos de 1913/14. Um ano mais fecundo, entretanto, foi o de 1915, quando foi promovido um concerto com uma orquestra integrada por oitenta professores de música, sob a regência do maestro Francisco Braga, autor do *Hino à Bandeira*. Do programa destacaram-se as aberturas de *Tannhäuser*, de Wagner, e *1812*, de Tchaikovsky, além de um entreato de Francisco Braga para o drama histórico de Afonso Arinos, *O contador de diamantes*. Ainda nesse ano, Graça Aranha e Alcides Maya proferiram duas conferências de alto valor cultural, como bem coloca Ângelo (1998).

Momentos difíceis devido à Primeira Guerra Mundial refletiram-se no Brasil, pois, em 1916, terceiro ano do conflito, não se encontravam soluções para findá-lo. São Paulo diminuiu seu ritmo de crescimento e o café, taxado como supérfluo nos Estados Unidos, perdeu mercado. As iniciativas foram paralisadas sob a imposição de Wenceslau Brás e a produção tornou-se cada vez mais de subsistência interna, ignorando as importações: as indústrias têxteis e calçadistas paulistas abasteciam os países aliados e ainda conseguiam prosperar; a ascensão cultural resistia, sendo originada pelos músicos e intelectuais, como comenta Ângelo (1998).

Passados os primeiros anos da Sociedade, agora era moda ser sócio e se tinha prestígio por pertencer a tão restrita associação. Concertos internacionais, nacionais e conferências deram continuidade aos eventos da Cultura: na primavera de 1919, foi a vez de Guiomar Novaes realizar um concerto no Theatro

Municipal para os seus sócios. Aos dezessete anos de idade, ela já havia dado recitais em Paris, em Londres, na Suíça e na Alemanha. Esteve presente ao evento o maestro Chiafarelli que, aos 63 anos de idade, estava fulgurante pela apresentação de sua aluna, que, desde os 7 anos, desfrutara de seus melhores ensinamentos. Ele ainda lecionava piano no Conservatório Dramático e Musical e em aulas particulares e atuava como solista e maestro em concertos da Sociedade de Cultura Artística e do Conservatório, trabalhando também como editor de partituras, sócio e conselheiro musical da Casa Beethoven.

A brilhante carreira e o inesquecível recital de Guiomar Novaes foram avaliados por Ângelo (1998, p. 73-74):

Ganhou o mundo. A guerra desviou sua carreira para os Estados Unidos. Ficou famosa sobretudo como intérprete da obra de Chopin, Schumann e Beethoven. Guiomar estava pela segunda vez no Brasil, desde a saída para o Conservatório de Paris. Dera três recitais, um deles em Santos, o quarto seria da Cultura, e logo voltaria para os Estados Unidos. Chiafarelli, emocionado, viu-a entrar no palco, toda de branco, aplaudidíssima, e sentar-se ao grande piano preto, emoldurada por uma verde profusão de palmeiras e plantas ornamentais. O silêncio tomou a sala aos poucos, até não se ouvir um suspiro. Ela tocou a "Sonata em Si bemol Opus 58" de Chopin, e quando terminou, o maestro ajudou a chamá-la seis vezes à cena. Estava perfeita. Lá de cima, curvando-se agradecida, segura, podia ver a carinha vermelha e alegre do mestre [...] Guiomar tocou mais dois extras, encerrando com a "Fantasia sobre o Hino Nacional Brasileiro", de Gottschalk, um de seus sucessos. Tiveram de apagar as luzes do teatro para o público desistir de aplaudi-la.

Uma colaboração de valor passou a ser estabelecida, a partir de 1922, entre a Cultura e Villa-Lobos, quer na direção de vários concertos sinfônicos e de câmara, quer como instrumentista. Todos os concertos patrocinados pela Cultura apresentando as obras de Villa-Lobos contribuíram eficazmente para divulgar a sua vasta obra. Alguns concertos foram executados por Souza Lima, Antonieta Rudge e Guiomar Novaes.

A Sociedade de Cultura Artística também atraiu para seu famoso rol de intérpretes a pianista Magdalena Tagliaferro (1893-1986) que, dentre pianistas como Rubinstein, Arrau, Horowitz, Cortot, Marguerite Long, se destacava como uma das mais completas representantes da figura do moderno mestre de música, como discursa Leite (1999).

Magdalena Tagliaferro

Magdalena Tagliaferro nasceu em Petrópolis, filha de pais franceses que vieram passar algum tempo em nosso país, e arrebatou o *premier prix* do Conservatório de Paris em 1907, aos 14 anos de idade. Além deste importante prêmio, ganhou um imenso piano de cauda e o primeiro concerto na tradicional Sala Érard, em Paris, onde eram realizados magníficos recitais com “monstros” da música: Chopin havia tocado lá. Conviveu com celebridades musicais francesas como Fauré, Cortot, Debussy, Ravel e outros mais. Alfred Cortot, seu professor, foi, no entanto, a grande e decisiva influência que ela recebeu em Paris, conclusão elaborada pela própria Magda. Leite (1999, p. 33) relembra que, em suas memórias, a pianista comenta que Cortot dava mais ênfase ao ensino técnico, crendo que ela detinha competência para obter êxito nesse trabalho; o professor revelava os segredos da interpretação, da harmonia e das vibrações sonoras, completando suas aulas com exemplos musicais, quando “tudo se iluminava, e ele nos tornava mais inteligentes”, nas palavras de Magdalena (Tagliaferro apud Leite, 1999, p. 33).

Um momento particular da carreira de Tagliaferro foi uma turnê de concertos em 1908, realizada com Gabriel Fauré, compositor, organista das principais igrejas de Paris e diretor do *Conservatoire*. Fauré foi discípulo de Camille Saint-Saëns, cultor do academicismo, e conciliou sempre suas atividades de professor e compositor, inovando sem, entretanto, causar polêmica. Com essa sua amizade e conhecimento teórico das obras de Fauré, Tagliaferro se tornou intérprete por excelência de suas composições e fez vários comentários em suas aulas públicas:

[...] Fauré agregou à encantadora elegância e originalidade do seu fraseado, recursos harmônicos desconhecidos até então, incorporando às cadências gregorianas da sua paleta uma inesperada diversidade de coloridos de rara finura e delicadeza, transpondo do plano musical um conjunto de sutis emoções, de carícias e frêmitos misteriosos, de ecos e ressonâncias inauditos, manobrando com incrível destreza os equívocos tonais, os encadeamentos de acordes assim como as mais imprevisíveis modulações e envolvendo esses maravilhosos poemas da inteligência com aquele halo imponderável e com aquele cativante perfume que pairam sobre essa genial produção. (Tagliaferro apud Leite, 1999, p. 39-40)

Outro momento especial da carreira de Magdalena foi quando, em 1937, tornou-se professora catedrática do Conservatório Nacional de Paris, sucedendo a Isidore Philipp. Esse novo trabalho fez com que ela passasse a refletir sobre sua

performance e colaborasse para o desenvolvimento de uma escola de piano com forte rigor pedagógico. Naquele momento, a pianista se tornava uma educadora inovadora, que adotava um método natural de interpretação pianística, conjugando os ensinamentos de Cortot às suas experiências musicais. Após um ano de aulas com a artista, quatorze alunos foram premiados no concurso final. Segundo Magdalena, a professora Marguerite Long se irritou naquele momento, já que nenhum aluno seu havia recebido qualquer premiação (Leite, 1999, p. 43).

A vigorosa carreira internacional de Magda incluiu quase todos os países do mundo e suas principais orquestras e regentes, entre eles: Wilhem Furtwängler, Felix Weingartner, Enrique Arbos, Gabriel Fauré, Gabriel Pierné, Henry Rabaud, Vincent d'Indy, Ernest Ansermet, Charles Münch, Leopold Stokowski, Pierre Monteux, Paul Paray, Lorin Maazel, Issay Dobrowen, Hans Knappertsbuch, Reynaldo Hahn, os brasileiros Villa-Lobos, Souza Lima, Eleazar de Carvalho, Isaac Karabtschewsky, entre outros.

Foi enviada aos Estados Unidos pelo governo francês em 1939, em uma missão pelo Ministério *Des Affaires Étrangères* para divulgar as obras dos compositores franceses. Em 1940, no início da guerra, ainda em missão nos Estados Unidos, Tagliaferro resolveu voltar ao Brasil e deixar para trás seu cargo de professora no Conservatório de Paris e seu casamento: aceitou o convite do ministro da Educação do governo Vargas, Gustavo Capanema. A respeito desse convite pelo ministro Capanema, Tagliaferro se recorda que o mesmo lhe pediu que viesse trabalhar e educar o povo brasileiro, mesmo que fosse necessário adotar métodos até então desconhecidos. Entretanto, a pianista fez um espesso trabalho que não foi aprovado pelo ministro, passando a adotar como método as aulas públicas, que já haviam obtido sucesso em Paris (Leite, 1999).

Tagliaferro deu alguns concertos no Rio, quando, na platéia, segundo suas próprias palavras, podia-se ouvir Mário de Andrade gritando: *Magdalena! Eu te amo!* Sua permanência no Brasil, por dez anos, foi um sucesso, tendo ela ministrado cursos públicos de interpretação pianística no Rio e em São Paulo. Esse sucesso deveu-se à sua experiência nas conferências da *Université des Annales* e, particularmente, à sua palestra *Un Bouquet d'Auteurs Modernes*, como ela própria afirma em suas memórias, citadas por Leite (1999).

Os cursos de virtuosidade e interpretação musical proporcionaram a jovens pianistas brasileiros, alunos de professores residentes no Brasil e impedidos pela guerra de cursarem os conservatórios europeus, o contato com a excep-

cional pianista e professora. A aula pública a fascinava tanto quanto sua *performanc*em concerto, porque nesses momentos ela tinha a oportunidade de receber tudo o que os alunos lhe ofereciam, segundo comenta. Magdalena permanecia sempre atenta, buscando, de acordo com a qualidade da execução do educando, tecer comentários produtivos, fazendo conhecer o seu ponto de vista a respeito da interpretação de uma obra.

Há alunos mais e menos tímidos, mas como são tocantes as suas atitudes para comigo! Tenho necessidade de sua cooperação para melhor compreendê-los e espero que sintam o quanto eu os amo, tanto na sua fraqueza quanto na sua força. (Tagliaferro apud Leite, 1999, p. 60)

Com a permanência de Magdalena no Brasil, o estudo de piano recebeu uma nova vitalidade e ela mesma contou que tinha recebido uma carta, de um fabricante de piano, comunicando um aumento de 30% nas vendas após a realização de seus cursos. O crítico francês Clarendon classificou Magda como *uma mercadora de felicidade*, em um artigo publicado no jornal *Figaro*. Leite (1999) lembra que esse foi o título que mais emocionou a pianista e que mais a caracterizou, já que, no Brasil, ela trazia informação, atualidade, o *glamour* da vida artística e a sabedoria de uma professora da escola de piano mais destacada do mundo, contemplando o seu povo com o desenvolvimento artístico de nível europeu.

Tagliaferro executou muitos autores nacionais em primeira audição e se mostrava otimista com a música brasileira. Em suas declarações solicitava que os compositores nunca esquecessem da riqueza e da beleza de nosso folclore. Faz-se necessário mencionar as obras dedicadas a Magda, segundo Laguna (apud Leite, 1999): *Ponteio n. 1*, de Camargo Guarnieri; *Sonata em Dó Maior*, de Francisco Mignone; *Dansa de Negros op.2 n. 1*, de Frutuoso Vianna; *Acalanto*, de Lina Pires de Campos; *Prelúdio op. 36 n. 9*, de Tonyan Khallyhabby; *Rosa Amarela e Momo Precoce*, de Villa-Lobos; e *Concerto em Mi Maior*, de Reinaldo Hahn.

Magdalena Tagliaferro foi uma das figuras mais representativas da música brasileira, levando-a aos grandes salões de concertos e a um alto nível de reconhecimento na Europa. Sua pedagogia criou uma nova escola pianística no Brasil e desenvolveu discípulos que até hoje figuram como grandes mestres do piano. Ela levou a pianolatria brasileira às terras européias e ao Conservatório de Paris, assumindo perspectivas pedagógicas que deram aos músicos nacionais um outro ritmo de desenvolvimento, uma outra esfera de compreensão do mundo musical, adiantados no tempo e aperfeiçoados na estética, particular-

mente herdada dos mestres da escola parisiense.

A cultura musical e pianística nacional transformou-se completamente, atin-
gindo fama e reconhecimento internacional e deflagrando uma rede de escolas
especializadas no ensino musical: os conservatórios.

Considerações finais

As primeiras manifestações musicais no solo brasileiro se desenvolveram com a chegada dos jesuítas e passaram a tomar um novo caminho com a chegada de D. João VI e com a produção do padre José Maurício. A criação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro tratou-se de um dos fatos mais relevantes para a educação musical e pianística no Brasil, somando-se também à chegada de diversos professores europeus no cenário artístico nacional. A criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo encarregou-se da difusão do piano por todo o estado. A escola de Luigi Chiaffarelli deu o primeiro passo em direção à internacionalização do piano brasileiro, na medida em que dentre seus brilhantes discípulos formou a pianista Guiomar Novaes, desbravadora brasileira nas terras norte-americanas. Magdalena Tagliaferro, levando a pianolatria brasileira às terras européias e ao Conservatório de Paris, desempenhou um importante papel na história do piano no Brasil e influenciou dezenas de intérpretes e professores.

O desenvolvimento da cultura musical possibilitou uma motivação para grande parte da população brasileira. Em especial, a divulgação do piano nacional e internacionalmente criou um novo desejo de busca pelo conhecimento musical.

Motivo coadjuvante, a veiculação e o ensino de música (teoria musical, canto orfeônico, solfejo e outras noções básicas) nas escolas públicas e privadas do Brasil, especialmente entre as décadas de 1940 e 1960, possibilitou aos seus discentes um desenvolvimento cognitivo musical inicial que, em muitos casos, gerou impactos no desejo de aperfeiçoamento em instituições especializadas, como os conservatórios.

Dessa forma, essas instituições educativo-musicais puderam desenvolver-se durante décadas, divulgando o conhecimento musical e formando músicos de destaque ou, ao menos, amantes da música.

Referências

- 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.
- ESPERIDIÃO, Neide. *Conservatórios: currículos e programas sob novas diretrizes*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2003.
- JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. *Escola de música de Luigi Chiffarelli*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Mackenzie São Paulo, São Paulo, 1982.
- LEITE, Édson Roberto. *Magdalena Tagliaferro: testemunha de seu tempo*. v. 1. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- ORSINI, Maria Stella. *Guiomar Novaes: uma vida, uma obra*. v. 1. Tese (Livre-Docência) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.
-

Bibliografia

- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1962.
- AZEVEDO, Cláudio Richerme de Oliveira. *A técnica pianística numa abordagem científica*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.
- FUCCI AMATO, Rita de Cássia. *Memória Musical de São Carlos: Retratos de um Conservatório*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2004.
- GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1995.
- HELFFER, Claude; MICHAUD-PRADEILLES, Catherine. *O piano*. Rio Grande do Sul: Ed. Unisinos, 2003.
- LENOIR, Remi. Notes pour une histoire sociale du piano. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, n. 28, p. 79-82, 1979.
- RAMALHO, Georgina Maria Charpinel Gama. *Afinando o piano: um estudo sobre o caráter criativo ou reprodutivo na formação do músico*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.
- SCHWARTZMANN, Simon; BOMEN, Helena; COSTA, Vanda. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: EDUSP, 1984.