



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES
CURSO DE MÚSICA

THAIS MATOS DE SENA

**O ENSINO DA MÚSICA POPULAR AO PIANO EM SÃO LUÍS/MA: um desafio para
os docentes**

São Luís
2016

THAÍS MATOS DE SENA

O ENSINO DA MÚSICA POPULAR AO PIANO EM SÃO LUÍS/MA: um desafio para os docentes

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Maranhão como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Lic. Leonardo Corrêa Botta Pereira.

São Luís
2016

SENA, Thais Matos de.

O ENSINO DA MÚSICA POPULAR AO PIANO EM SÃO LUÍS/MA: um desafio para os docentes. - 2016.

95 f.

Orientador: Leonardo Corrêa Botta Pereira

Monografia (Graduação) - Curso de Música, Universidade Federal do Maranhão, SÃO LUÍS, 2016.

1. Educação Musical. 2. Ensino da música popular ao piano. 3. Piano Popular. I. Pereira, Leonardo Corrêa. II. Título.

THAÍS MATOS DE SENA

O ENSINO DA MÚSICA POPULAR AO PIANO EM SÃO LUÍS/MA: um desafio para os docentes

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Maranhão como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Música.

Aprovado em 25 de maio de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Lic. Leonardo Corrêa Botta Pereira
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini
Universidade Federal do Maranhão

Profa. Me. Risaelma Arcanjo de Jesus Cordeiro
Universidade Federal do Maranhão

DEDICATÓRIA

À memória dos meus primos queridos Brunno Matos e Cláudia Marques, eternos apaixonados pela música. A saudade é grande, mas o amor é para sempre.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que iluminou meu caminho durante esta jornada, concedendo-me força e coragem em todos os momentos de minha vida, especialmente naquelas que achei que não iria conseguir.

À minha família, em especial, a minha mãe, pelo amor, carinho e atenção em todos os momentos da minha vida. Sua presença significa segurança e certeza de que não estou sozinha nesta caminhada.

Aos meus sobrinhos queridos, Sophia e Eduardo. Presente de Deus para a minha família.

A minha tia Carminha Matos, pelo carinho, força e incentivo neste trabalho, que sem ela não seria possível sua realização.

A minha irmã Laís Sena, pela ajuda em todos os momentos que precisei.

Aos meus amigos e colegas de turma, pelas alegrias e tristeza compartilhadas.

Aos prezados professores do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Maranhão pela dedicação, compromisso e trabalho durante a minha jornada acadêmica e, em especial, ao meu orientador, professor Leonardo Botta, pelas orientações durante a realização deste trabalho.

A todos professores de piano de São Luís, em especial ao que aceitaram participar desta pesquisa.

A todos aqueles que de alguma forma estiveram e estão próximos de mim, fazendo esta vida valer cada vez mais a pena, o meu muito obrigada.

“A educação musical é suprema, visto que, mais que qualquer outra coisa, o ritmo e a harmonia conseguem penetrar os mais secretos recantos da alma”.

Platão

RESUMO

O ensino da música popular ao piano em São Luís/MA: um desafio para os docentes

Este trabalho objetivou identificar os desafios/dificuldades do ensino da música popular no piano em São Luís, do Estado do Maranhão, a partir da percepção de docentes. Para tanto, inicialmente, foram realizadas pesquisas bibliográficas sobre as categorias de ensino que pudessem ocorrer na aprendizagem musical, sobre os termos popular e erudito no piano e sobre a inserção do ensino do piano popular no Brasil, especialmente no cenário da sociedade carioca. Em seguida, foram contextualizados o piano popular e as instituições formais de ensino no Brasil, bem como o ensino da música popular no piano em São Luís. A partir disso, foram analisados os dados obtidos através de um levantamento em campo de instituições de ensino de música que oferecessem o ensino da música popular no piano nesta cidade, seguido da análise de entrevistas com professores de piano popular. Por fim, foram constatados que existem deficiências no ensino deste instrumento na referida cidade e a necessidade de a comunidade refletir sobre a importância do ensino da música popular no piano, bem como sobre futuros posicionamentos que possam cooperar na iniciativa para a inserção do piano popular nas instituições formais públicas de ensino de música na cidade de São Luís.

Palavras chave: Educação Musical; Ensino da música popular no piano; Piano popular.

ABSTRACT

The popular music teachings on piano in Sao Luís/MA: a challenge for teachers

This study aimed to identify the challenges/difficulties of popular music teachings on piano in São Luís, State of Maranhão, from the perception of teachers. Therefore, initially, they were carried out bibliographic research on the categories of teaching that could occur in the music learning about the popular and scholarly terms on the piano and the insertion of the popular piano teaching in Brazil, especially in the setting of Rio society. Then they were contextualized the popular piano and formal educational institutions in Brazil, as well as the teaching of popular music on the piano in São Luís. From there, the data obtained through mapping of music educational institutions were analyzed that offered the teaching of popular music on the piano in this city, followed by the analysis of interviews with popular piano teachers. Finally, they noted that there are shortcomings in teaching this instrument in that city and the need for the community to reflect on the importance of popular music education in piano, as well as on future placements that can cooperate in the initiative for the inclusion of popular piano in public formal institutions of music education in the city of São Luís.

Keywords: Musical education; Teaching of popular music on the piano; Popular piano.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. Frédéric Chopin tocando no piano no Salão do Príncipe Radziwill.....	33
FIGURA 2. Sarau para a aristocracia no Segundo Reinado (1840-1889).....	33
FIGURA 3. Maxixe do Carrapatoso e Zé povinho, Francisca Gonzaga	37
FIGURA 4. 1922, Tango brasileiro, Ernesto Nazareth	37
FIGURA 5. Chiquinha Gonzaga, Vicente Celestino, Gilda de Abreu e Viriato Corrêa, no palco do Teatro Recreio (RJ-1993)	41
FIGURA 6. Bairros Urca e Caju	42
FIGURA 7. Cine Odeon	44
FIGURA 8. Anúncio sobre professor de piano	52
FIGURA 9. Escola de Música Julieta.....	63

LISTA DE TABELAS

TABELA 1. Detalhamento de professores (distinção no repertório executado).....	66
TABELA 2. Detalhamento de professores (distinção entre metodologias de ensino)	68
TABELA 3. Organização dos recursos em comum encontrado entre os professores para suas aprendizagens no piano popular.	73
TABELA 4. Dificuldades do ensino do piano popular	74

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1. Distinção no repertório executado.	65
GRÁFICO 2. Distinção entre metodologias de ensino	68

LISTA DE ABREVIATURAS

UFBA – Universidade Federal da Bahia.....	49
UFG – Universidade Federal do Goiás.....	49
UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais.....	49
UFPB - Universidade Federal da Paraíba.....	49
EMEM – Escola de Música do Estado do Maranhão.....	49
EMESP - Escola de Música Estadual de São Paulo.....	49
EMMUS - Escola de Música Municipal de São Luís.....	60
UNESPAR - Universidade Estadual do Paraná.....	49
UNICAMP – Universidade de Campinas.....	49
UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.....	49

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1. Categorias de professores	58
QUADRO 2. Roteiro de entrevista.....	59
QUADRO 3. Mapa das Escolas de Música.....	61
QUADRO 4. Tipos de ensino do piano por escola.....	62
QUADRO 5. Formação musical formal encontrada entre os professores entrevistados	71

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	ENSINO DA MÚSICA NA EDUCAÇÃO.....	15
2.1	Educação musical não intencional	15
2.2	Educação musical intencional	17
2.2.1	Educação musical formal.....	17
2.2.2	Educação musical não formal	19
3	OS TERMOS ‘POPULAR’ E ‘ERUDITO’ NO PIANO.....	21
3.1	Reflexões sobre as expressões: cultura popular e erudita	21
3.2	O piano popular e o piano erudito	24
4	O ENSINO DA MÚSICA POPULAR AO PIANO NO BRASIL.....	29
4.1	A vinda da Família Real e a chegada do piano	29
4.2	A inserção do piano no cenário da música popular.....	31
4.3	Os pianeiros.....	38
4.3.1	Chiquinha Gonzaga	39
4.3.2	Ernesto Nazareth.....	43
4.4	Influências da indústria fonográfica e da rádio no ensino do piano popular	45
4.5	Considerações sobre o piano popular e as instituições formais de ensino.....	48
4.6	O ensino da música popular ao piano na cidade de São Luís/MA	50
5	METODOLOGIA.....	57
5.1	Tipo de pesquisa	57
5.2	Participantes da pesquisa.....	57
5.3	Instrumento.....	58
5.4	Procedimentos de coletas de dados	59
5.5	Análise dos dados.....	59
6	ANÁLISE DOS RESULTADOS	61
6.1	Escolas de Música identificadas na cidade de São Luís	61
6.2	Percepção dos docentes	63
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	88
	APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA BIBLIOGRÁFICAS.....	94
	APÊNDICE B - TERMO DE CONSENTIMENTO.....	95

1 INTRODUÇÃO

A sociedade da cidade de São Luís, do estado do Maranhão, detém há mais de 200 anos uma relação com os processos de ensino e aprendizagem da música com o instrumento piano. Segundo Silva (b) (2015), em meados do século XIX, este instrumento aportou nesta cidade trazido por estrangeiros europeus, sofrendo influências diretas de *performances* e professores de diferentes países.

No período, o contexto cultural ludovicense, assim como no restante do país, espelhava-se na tentativa de reproduzir os hábitos estrangeiros que haviam chegado, significativamente após a vinda da Família Real, em 1808. O instrumento piano funcionou como um símbolo de *status* de desenvolvimento e acúmulo desta nova cultura, contribuindo enfaticamente nas normas de conduta das moças burguesas (SILVA (b), 2015).

Ainda no século XIX, de acordo com Silva (b) (2015), no que se refere ao repertório foram notórias as preferências pelas composições europeias, ou compositores brasileiros que faziam a música ao estilo europeu. Para esta autora, devido ao papel social do piano, não há relatos de relações entre este instrumento e a música popular na cidade de São Luís.

Em sua maioria, os processos de ensino e aprendizagem no piano foram marcados por vinculações tutoriais, efetivadas no ensino particular. Somente no século XX, a cidade é marcada pela introdução de instituições públicas no ensino da música, porém, todas instaladas até a década de 1970, permaneceram em funcionamento apenas por um curto período de tempo.

Em 1971, é criada a Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo” (EMEM), que permanece, até hoje, em atividade, mesmo tendo passado alguns períodos fechada, e representa significativa instituição de formação técnica no ensino de música na cidade. No que diz respeito ao desenvolvimento do ensino do piano nesta instituição está direcionado, oficialmente, ao ensino do repertório erudito, sendo identificado na escola como piano erudito.

A Escola de Música do Estado do Maranhão apresenta um núcleo de ensino da música popular com habilitação em instrumentos, como violão, guitarra, contrabaixo e percussão, no entanto, não apresenta, neste núcleo, o curso do piano.

No que diz respeito à formação superior em Música em São Luís, estão presentes dois cursos de Licenciatura em Música nas Universidades Estadual e Federal do Maranhão, criados em 2006 e 2007, respectivamente. Estes cursos não contemplam uma formação específica no estudo da performance do piano, seja sob a ênfase da música popular ou erudita.

Diante do cenário acima o objetivo geral deste trabalho foi identificar, sob a perspectiva do docente, os principais desafios/dificuldades existentes na manutenção do ensino da música popular no piano na cidade de São Luís, no estado do Maranhão.

Seus objetivos específicos compreenderam: identificar aspectos históricos da música popular no piano no Brasil; destacar aspectos históricos da música no piano popular em São Luís; apontar instituições públicas e privadas de música em São Luís que ofertam ensino da música popular no piano; investigar o desenvolvimento do ensino da música popular no piano em São Luís e enumerar os desafios/dificuldades do ensino da música popular no piano em São Luís/MA.

Dessa forma, convém destacar que a temática deste trabalho foi escolhida sob três diferentes perspectivas. A princípio, se deu sobre a própria importância do ensino da música popular em instituições de ensino, tendo em vista a ausência do piano popular nas instituições públicas do ensino música da cidade. Segundo Lacorte (2007), existe uma relevância e urgência na inserção e estruturação da música popular nas escolas, conservatórios e cursos superiores do Brasil, tendo em vista que há um campo de trabalho exigente, assim como aprendizes e profissionais dispostos a se especializarem.

Em segundo lugar, devido a carência de estudos sistemáticos publicados acerca do piano popular na cidade de São Luís.

Em terceiro lugar, por questões pessoais, pelo fato do piano representar o instrumento que mais me identifico e por eu ter encontrado na música popular uma extensão tão significativa e inerente a ele.

Assim, a presente pesquisa está estruturada em sete capítulos conforme a seguir:

O primeiro capítulo constitui-se da presente introdução. Que contém o objetivo geral, o objetivo específico e a justificativa.

O segundo aborda quais as possíveis modalidades de ensino da música.

O significado do piano popular, mediante diferenciação entre os termos popular e erudito no piano, é abordado no terceiro.

O quarto aborda o contexto histórico da inserção do piano no Brasil, especialmente no cenário da sociedade carioca, os pianistas reconhecidos como pianeiros, as influências das indústrias fonográficas e da rádio no ensino do piano, considerações sobre o piano popular e as instituições formais de ensino e o ensino do piano popular na cidade de São Luís/MA.

A metodologia adotada no trabalho é tratada no capítulo cinco, no qual especifica-se o tipo de pesquisa utilizada, características dos participantes, descrição dos instrumentos

utilizados, os procedimentos de coleta de dados, além de breve descrição sobre a realização da análise dos dados.

O sexto capítulo constitui-se da análise dos resultados.

Finalmente, o sétimo capítulo apresenta as considerações finais e recomendações da pesquisa.

2 ENSINO DA MÚSICA NA EDUCAÇÃO

A educação musical no transcorrer da história humana tem se relacionado com diversas áreas do conhecimento, como a Psicologia, a História, a Medicina e a Sociologia. Em virtude disso, o número de discussões que norteiam ou fazem parte dos processos de ensino e aprendizagem na música tem se tornado cada vez menos unilateral e, em uma proporção crescente, vem se preocupando com as relações teóricas e práticas que transcendem os limites das instituições de ensino.

Isso indica que existe uma preocupação maior na educação musical, dentro da sala de aula, em proporcionar aos alunos significados aos diferentes contextos culturais que estão expostos no cotidiano, levando o educador musical a perceber que está diante de questões complexas que precisam ser discutidas e compreendidas (QUEIROZ, 2003).

Como afirma Queiroz (2004, p. 102):

Se acreditarmos que a educação musical transcende as atividades institucionais, se inserindo nos mais diversos processos culturais, temos que estar cientes de que o ensino de música se estabelece também a partir do trabalho de outros profissionais da música, que não são necessariamente professores com a finalidade específica de ensinar.

Segundo Swanwick (2003), a educação musical deve abranger não apenas o ensino da música em escolas, universidades e aulas específicas em instituições de música, mas também deve contemplar o trabalho de outras pessoas que facilitam o acesso da música à sociedade, sem necessariamente serem professores, tais como: produtores, compositores, *performers*, críticos, pessoas da TV, de cinema e rádio, organizadores de festivais, examinadores e aqueles são ativos nas comunidades produzindo música.

Dessa forma, para que melhor se construa relações práticas e teóricas no ensino da música, é necessário entender como se desenvolvem seus processos de ensino e aprendizagem em seus diversos contextos sociais. Segundo Libâneo (2010), há duas modalidades de ensino a serem consideradas: a educação não intencional -informal - e a educação intencional – não formal e formal.

2.1 Educação musical não intencional

A educação não intencional ou informal é aquela que ocorre em um ambiente não específico de ensino, pode se dar em qualquer lugar, não é institucional, não há uma intencionalidade entre os participantes, não há metodologia, e, também, não existem objetivos preestabelecidos conscientemente.

Para Libâneo (2010, p. 90):

o termo 'informal' é mais adequado para indicar a modalidade de educação que resulta do 'clima' em que os indivíduos vivem, envolvendo tudo o que do ambiente e das relações socioculturais e políticas impregnam a vida individual e grupal.

Ainda de acordo com este autor, o caráter não intencional e não institucional da educação informal não minimiza a sua importância nos “influxos do meio humano e do meio ambiente na conformação de hábitos, capacidades e faculdades de pensar e agir do homem” (LIBÂNEO, 2010, p. 91).

No ensino da música, de acordo com Green (apud SANTIAGO, 2006, p.56):

o aprendizado musical informal envolve uma série de práticas, ocorrendo através da enculturação [aquisição de habilidades e conhecimento musicais através da imersão nas práticas musicais diárias do contexto social ao qual o indivíduo pertence], da interação entre os colegas, familiares, ou outros músicos que não atuam como professores ou do auto-didatismo.

Na prática informal, estão inclusas atividades como: improvisação, composição, arranjo, tocar em grupo e tocar de ouvido. Segundo Santiago (2006), essa prática está além de favorecer o desenvolvimento de habilidades musicais específicas, ela pode ser relevante para o desenvolvimento pleno de outros processos essenciais para o aprendizado musical, tais como, a familiarização com distintas linguagens e estilos musicais e o desenvolvimento da memória.

Prosseguindo com o pensamento de Santiago (2006), a prática informal pode servir como elemento catalisador dos processos de compreensão e maturação musical. As músicas, por exemplo, ao serem executadas pelos aprendizes são escolhidas de acordo com a necessidade do ambiente que os indivíduos estão inseridos e “as dificuldades musicais, técnicas e teóricas serão vencidas à medida que as mesmas surgirem na tentativa de tocar essas músicas” (GREEN, 2001 *apud* COUTO, 2008, p. 2).

Ainda sobre essas práticas, podem-se afirmar que são inerentes à aprendizagem da música popular. Conforme relata Couto (2009, p.92-93),

para a autenticidade da prática de música popular torna-se crucial que as formas de produção e transmissão do meio cultural, onde esse repertório vive, conduzam a aprendizagem e não apenas que sejam incluídos como recurso pedagógico. O uso das práticas de aprendizagem informal é fundamental para a música popular a ponto de tornar a sua aprendizagem autêntica ou não.

Outro exemplo da prática informal é tocar em grupo sem a figura de um professor que supervisione as atividades. Feichas (*apud* COUTO, 2008), argumenta que a ausência da figura do professor oferece oportunidade para os aprendizes trabalharem questões criativas sem inibição e com mais liberdade.

Além disso, mais uma característica aqui a ser observada sobre a educação informal diz respeito ao lugar em que ocorre. Pode-se afirmar que ela está em todo lugar, inserida no cotidiano, desde que haja interação entre seus participantes, compartilhando o fazer ou o aprender a fazer algo. No caso da música, podem-se citar as comunidades culturais, como o “Bumba meu-boi”, escolas de samba, igrejas, blocos carnavalescos, terreiros de candomblé, grupos de capoeira e outras.

2.2 Educação musical intencional

A educação musical intencional apresenta-se como formal e não formal.

2.2.1 Educação musical formal

Sobre a educação formal, Libâneo (2010) afirma ser aquela estruturada, organizada, planejada intencionalmente e sistemática. Segundo este autor, a educação escolar compreende a típica educação formal, mas quaisquer outras atividades educacionais são consideradas formais desde que estejam presentes essa intencionalidade e sistematicidade.

Dessa forma, condições previamente preparadas são atributos que caracterizam um trabalho pedagógico-didático, mesmo que realizadas fora do marco escolar propriamente dito (LIBÂNEO, 2010).

De acordo com Gadotti (2005), a educação formal tem objetivos claros e específicos e é representada principalmente pelas escolas e universidades. Para ele esse tipo de educação “depende de uma diretriz educacional centralizada como o currículo, com estruturas hierárquicas e burocráticas, determinadas em nível nacional, com órgãos fiscalizadores dos ministérios da educação” (GADOTTI, 2005, p. 2).

Por isso, sobre os locais que ocorrem a educação formal, Jacobucci (2008) afirma que: é o local onde a educação é realizada e formalizada, garantida por Lei¹ e organizada com padronização nacional. As Escolas de Música², os Conservatórios, as modalidades de Bacharelado e Licenciatura, compreendem os típicos espaços formais de música. Eles são organizados burocraticamente, possuem um claro sistema hierárquico, seguem um currículo e podem emitir certificado.

¹ Sobre o ensino de música nas Escolas: A Lei Federal nº 11.769, de 18 de agosto de 2008, que inclui o parágrafo 6º, torna o conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do ensino de música no componente curricular ensino de arte, previsto no § 2º do artigo 26 da LDB de 1996.

² Podem ser considerados formais as Escolas Públicas e Particulares de Música. Os chamados *Cursos Livres de Música*, que proporcionam o ensino da música em Escolas ausentes de vínculo com o órgão público, podem também ser considerados formais, desde que tenham uma organização específica.

Assim, na educação formal, existe o desenvolvimento da “prática deliberada” ou “prática formal” de estudo, onde segundo Ericsson, Krampe e Tesch-römer (*apud* SANTIAGO, 2006, p. 53):

constitui-se de um conjunto de atividades e estratégias de estudo, cuidadosamente planejadas, que têm como objetivo ajudar o indivíduo a superar suas fragilidades e melhorar sua performance; a realização das tais atividades requer esforço, não sendo, portanto, inerentemente prazerosa. Porém, os indivíduos se vêm motivados a empreendê-las pelo avanço eminentemente que elas podem proporcionar à sua performance.

A escolha do repertório, por exemplo, pode ser feita não só pela necessidade de tocar em grupo, mais também, com o objetivo de alcançar alguma meta específica na execução do instrumento. Outro exemplo, em particular na literatura do piano, Santiago (2006) destaca que na prática deliberada estão inclusas questões como treinamento do uso do pedal, dedilhado, leitura à primeira vista, fundamentos técnicos (escalas, arpejos, entre outros), toques (abordagens motoras adequadas as passagens musicais) e repertório.

Ainda de acordo com esta autora, existem algumas estratégias típicas que constituem a prática deliberada, tais como:

uso de metrônomo; o estudo rítmico (por exemplo, com contagem em voz alta e palmas); a análise prévia da obra a ser estudada; o estudo repetido de pequenas seções da peça; o estudo silencioso e o estudo mental da obra; o estudo lento, com aumento gradual de andamento; a identificação e correção de erros, principalmente através do estudo lento; a verbalização de ordens durante o estudo e; a marcação do dedilhado na partitura (SANTIAGO, 2006, p. 54).

É importante observar que, no contexto da educação formal podem ocorrer estratégias da prática informal nos processos de aprendizagem. Para Santiago (2008), ambas as práticas, formal e informal, são complementares para o ensino da música, uma vez que desenvolvem a aquisição de habilidades e experiências diferenciadas, não alcançáveis por outro meio.

Diante disto, é possível afirmar que:

por um lado, a aquisição de habilidades informais requer desenvolvimento de uma prática de estudo progressivo e sistemático, o que coincide e reforça o desenvolvimento de bons hábitos de prática deliberada. Por outro lado, habilidades referentes ao tocar de ouvido, à improvisação e à composição podem ampliar o universo musical do instrumentista, favorecendo a criação de novas estratégias de prática deliberada. As atividades contidas na prática informal poderiam ser utilizadas para o desenvolvimento das habilidades auto-regulatórias, do domínio técnico do instrumento, da vivência, da criatividade e da sensibilidade musical (SANTIAGO, 2008, p. 60).

2.2.2 Educação musical não formal

Outra modalidade de ensino é a educação não formal, que assim como a formal, assume características de intencionalidade, no entanto, se diferencia por possuir baixo grau de sistematização e relações pedagógicas não formalizadas. De acordo com Libâneo (2010), a educação não formal seria aquela realizada em instituições educativas fora dos marcos institucionais, tendo como exemplo:

o caso dos movimentos sociais organizados na cidade e no campo, os trabalhos comunitários, atividades de animação cultural, os meios de comunicação social, os equipamentos urbanos culturais e de lazer (museus, cinemas, praças, áreas de recreação), etc (LIBÂNEO, 2010, p. 89).

Para Gotti (2005, p. 2),

a educação não formal é mais difusa, menos hierárquica e menos burocrática. Os programas de educação não-formal não precisam necessariamente seguir um sistema sequencial e hierárquico de 'progressão'. Podem ter duração variável, e podem, ou não, conceder certificados de aprendizagem.

A educação não formal na música pode ocorrer em atividades como: aulas particulares de instrumento, aulas de musicalização, em práticas corais, práticas de banda, *masterclass*, *workshop*³, desde que sigam um critério mínimo de organização e prática pedagógica.

Sobre os locais que ocorrem a educação não formal, diferente de Libâneo (2010), Jaccobuci (2008), propõe duas categorias: locais que são Instituições e locais que não são Instituições. Nessa primeira categoria podem ser incluídos os espaços que são:

regulamentados e que possuem equipe técnica responsável pelas atividades executadas, sendo o caso dos Museus, Centro de Ciências, Parques Ecológicos, Parque Zoobotânicos, Jardins Botânicos, Planetários, Institutos de Pesquisa, Aquários, Zoológicos, dentre outros (JACCOBUCI, 2008, p. 56-57).

Na segunda, estão incluídos espaços como teatros, cinema, praça, parque, casa, rua, terreno, praia, caverna, rio, lagoa, campo de futebol, dentre outros inúmeros ambientes (JACCOBUCI, 2008).

Sobre o desenvolvimento das habilidades musicais, podem ser encontradas na educação não formal as práticas de estudo formal e informal. De acordo com Green (*apud* MARCELINO; BEINEKE 2014), um aspecto fundamental de toda aprendizagem musical, seja formal ou informal, é a enculturação musical, entendida como um processo de aquisição

³ A *master-class* e *workshop* são formatos de aula que atingiram suma importância entre as metodologias do ensino de instrumento musical. Estão vinculados principalmente a festivais de música e são ministrados por performancistas de renome nacional e/ou internacional (LIMA; SENA, 2012).

de conhecimento, com uma imersão do indivíduo na música e nas práticas musicais, tocando, cantando, compondo e ouvindo. Como a educação não formal não segue necessariamente um cronograma de ensino à risca, a ênfase em algumas das práticas musicais depende do objetivo a ser alcançado no momento.

De acordo com Libâneo (2010), o importante é conceber a educação, seja sob a ênfase formal ou informal, a sua interpenetração. Para este autor,

uma postura consciente, criativa e crítica ante os mecanismos da educação informal e não formal depende, cada vez mais, dos suportes da escolarização. Não levando em conta esta interpenetração, expressando o movimento de entrecruzamento entre as diversas modalidades de educação, cai-se em posições sectárias que só contribuem para a divisão da ação dos educadores (LIBÂNEO, 2010, p. 89 - 90).

3 OS TERMOS ‘POPULAR’ E ‘ERUDITO’ NO PIANO

Tendo em vista a formação em música popular e erudita existente na matriz curricular de diversas instituições de ensino no Brasil, se faz necessário, neste trabalho, o entendimento e a diferenciação das linguagens popular e erudita no piano.

Inicialmente, pode-se considerar que cada uma delas se compõe, historicamente, de diferentes e complexas relações nos seus processos de ensino, aprendizagem e *performance* da música, e que por isso, a linha de distinção entre as duas linguagens é tênue, podendo ser difícil, até mesmo para os instrumentistas, considerarem e identificarem a sua existência.

Dessa forma, neste capítulo, serão feitas reflexões sobre as perspectivas existentes nas culturas sobre as expressões erudita e popular para, por fim, serem discutidos aspectos de diferenciação e aproximação entre o piano popular e o piano erudito.

3.1 Reflexões sobre as expressões: cultura popular e erudita

Considerando a dinâmica existente em contextos culturais, não há consenso entre os pesquisadores sobre os elementos que definiriam com precisão a cultura erudita e a popular. Segundo Canclini (2015), tentar defini-las depende exatamente de suas perspectivas de observação, seja sob a ótica do antropólogo, do sociólogo, do político, do folclorista ou do etnomusicólogo, constroem-se posições diversas que levam a cena da cultura popular e erudita para diferentes ambientes sociais.

Por essa razão, as atividades desenvolvidas e reconhecidas como populares ou eruditas, entre as diferentes culturas, estão atreladas ao contexto político, econômico, social e/ou histórico. Logo, as atividades consideradas como eruditas por um grupo social, poderão ser populares em outro. E ainda, é possível, conduzir ao entendimento que o conhecimento popular e o erudito não se anulam.

Na tentativa de definir a cultura popular Certeau (*apud* SOUZA 2010, p. 11) alega que popular é “a cultura comum das pessoas comuns, isto é, uma cultura que se fabrica no cotidiano, nas atividades ao mesmo tempo banais e renovadas a cada dia”. Enquanto que a cultura erudita designa:

uma tendência, no seio de uma cultura comum, à satisfação de necessidades isoladas da globalidade vivida, à instauração de condutas autônomas, exprimíveis numa linguagem consciente de seus fins e móvel em relação a elas (ZUMTHOR, 1993 *apud* SOUZA, 2010, p.10).

Nesse sentido, pode-se entender que o conhecimento popular e o erudito sempre existiram, podendo variar como, para quem e com que funcionalidade desenvolve-se as suas linguagens. Para Dominguez (2011, p. 404):

a relação entre a cultura erudita (ou da elite intelectual) e a cultura popular passa tanto pelas formas quanto pelos conteúdos dos sistemas de representações. Por isso, o cruzamento entre ambos os domínios não pode ser entendido como uma relação de exterioridade envolvendo dois conjuntos estabelecidos aprioristicamente e sobrepostos (um letrado, o outro iletrado). Pelo contrário, esse cruzamento – ou zonas de fronteira – entre o chamado “erudito” e o “popular” produz encontros e reencontros, espécie de fusões culturais.

No desenvolvimento histórico da cultura ocidental, segundo Rocha (2007), a cultura popular vem chamando a atenção dos intelectuais desde fins do século XVIII, momento em que a Europa viveu inúmeras e profundas transformações em todos os níveis da vida social. De acordo com ele, “desde então, a divisão cultural entre o erudito e o popular se estendeu a outros níveis da realidade social, por exemplo, entre o rural e o urbano, o oral e o escrito, o tradicional e o moderno” (ROCHA, 2007, p. 219).

Conforme assegura Rocha (2007, p. 219), nesse contexto,

não demoraria muito para que o etnólogo inglês William John Thoms propusesse em Carta, publicada na Revista *The Athenium*, em 1848, o termo **folk-lore** (“*saber tradicional do povo*”) para designar os estudos das então chamadas “*antiguidades populares*”. Desde então, folclore tornou-se sinônimo de “cultura popular”, embora nem toda cultura popular seja folclórica.

O termo folclore, nesse período, além de substituir outros utilizados, como antiguidades populares e literatura popular, identificava a cultura popular como existente entre os camponeses, a qual era preservada através da transmissão oral (CATENACCI, 2001).

Entre as transformações vividas nesse período, Catenacci (2001) afirma que, as razões de ordem política, baseadas nos valores de universalidade e racionalidade, intensificaram o processo de distanciamento entre as linguagens popular e erudita. Entre os acontecimentos fundamentais para esse distanciamento ele destaca:

a implementação de uma política de submissão das almas com base na doutrina oficial definida pela Teologia, feita por parte da Igreja – tanto católica como protestante – e o processo de centralização do Estado, ou seja, instituição de uma administração unificada dos impostos, da segurança e da língua, podem ser identificados como os principais fatores que levaram à separação entre as duas culturas (CATENACCI, 2001, p. 29).

Além disso, conforme afirma Ortiz (*apud* CATENACCI, 2001, p. 29), havia uma crescente preocupação das autoridades com as manifestações populares, que poderiam gerar protestos e tumultos. Por isso, o povo, mesmo sendo fundamental para legitimar a hegemonia burguesa - em processo de construção - passa a incomodar a classe abastada com suas práticas

culturais, acarretando, por sua vez, na valorização da cultura burguesa, representante do desenvolvimento moderno, em detrimento da cultura popular, representante do saber tradicional (CATENNACI, 2001).

Em virtude dos avanços tecnológicos - representados nos meios de comunicação e transporte - e das transformações político-sociais dos séculos, XIX e XX, percebeu-se que as manifestações características das culturas eruditas e populares se davam de relações complexas (CATENACCI, 2001).

Nesse caso, deve ser lembrado que, na modernidade, a discussão sobre a cultura popular também adquire importância “por estar relacionada com o conceito de cultura de massas, que se desenvolve, particularmente, a partir dos anos 1920 e 1930” (DOMINIC, 1999 *apud* SOUZA, 2010, p. 9).

A cultura de massas é influenciada diretamente pela indústria cultural (rádio, televisão, cinema) e “a noção de popular construída pelos meios de comunicação, e em boa parte aceita pelos estudos nesse campo, segue a lógica do mercado” (CANCLINI, 2015, p. 259). Portanto,

“popular” é o que se vende maciçamente, o que agrada a multidões. A rigor, não interessa ao mercado e à mídia o popular e sim a popularidade. Não se preocupam em preservar o popular como cultura ou tradição; mais que a formação da memória histórica, interessa à indústria cultural construir e renovar o contato *simultâneo* entre emissores e receptores (CANCLINI, 2015, p. 260).

Nesse contexto, o popular assume características do que é massivo e o “popular massivo é o que não permanece, não se acumula como experiência nem se enriquece com o adquirido” (CANCLINI, 2015, p. 261).

Diante disso, observa-se que pesquisar sobre cultura popular ou erudita, é se defrontar com diversas possibilidades de definições e, como afirma Souza (2010, p. 11), “a dificuldade aumenta cada vez que chegamos mais próximos do(s) seu(s) conceito(s) e de suas múltiplas variações entre popular, erudito, massivo, folk, etc”.

Napolitano (2002, p.10), referindo-se as manifestações musicais, acredita que essa dicotomia entre o popular e o erudito “nasceu mais em função das próprias tensões sociais e lutas culturais da sociedade burguesa do que por desenvolvimento ‘natural’ do gosto coletivo, em torno de formas musicais fixas”. E é exatamente pela não espontaneidade dessa bipartição que

deve-se buscar a superação das dicotomias e hierarquias musicais consagradas (erudito *versus* popular) não para ‘elevar’ ou ‘defender’ a música popular diante da música erudita, mas para analisar as próprias estratégias e dinâmicas na definição de uma e outra, conforme a realidade histórica e social em questão (NAPOLITANO, 2002, p. 10).

Dessa forma, deve-se considerar que um indivíduo, capaz de integrar-se sincrônica e diacronicamente a vários sistemas de práticas simbólicas, seja em ambientes rurais, urbanos, suburbanos ou industriais, pode estar envolvido em várias extensões das linguagens erudita e popular (CANCLINI, 2015). Por isso, os elementos que ao mesmo tempo distanciam e aproximam as manifestações reconhecidas como populares e/ou eruditas, contracenam entre si na complexidade dos seus sistemas sociais, que, por vezes, são ignorados ou não percebidos por seus autores.

3.2 O piano popular e o piano erudito

Sob o ponto de vista musical, a definição entre o popular e o erudito no piano também perpassa por divergentes significados. Como afirmado anteriormente, aquilo que é construído e reconhecido como erudito em uma sociedade pode ser popular em outra, e vice-versa.

No contexto do ensino formal do piano no Brasil existem as opções de formação popular e erudita, tornando-se necessário o entendimento do que melhor definiria o piano popular e piano erudito. Dentre as perspectivas encontradas para definir esses termos, duas foram as mais esclarecedoras, são elas: o repertório e as habilidades musicais a serem desenvolvidas nos processos de ensino e aprendizagem desse instrumento.

Para entender qual seria o repertório tipicamente classificado no ensino do piano, é necessário que se compreenda o que viria a ser a música popular e a erudita construída nas instituições do ensino de música no Brasil.

Segundo Napolitano (2002, p. 29), na sociedade brasileira, a música popular é um conceito que emergiu em uma historicidade descontínua na qual “mitos de origem, eventos ‘traumáticos’ e mitos de progresso parecem atuar sobre a história e sobre a ‘transmissão da herança cultural’”. O próprio termo Música Popular Brasileira - MPB se constituiria, nesse quadro, de um imbricado processo sócio histórico, marcado por um campo cultural em permanente discussão (NAPOLITANO, 2002).

No desenvolvimento da construção da música popular brasileira é possível encontrar gêneros que se consolidaram, mesmo os que sofreram maior influência internacional ou que de lá vieram, como: samba; bossa nova; forró; maracatu; frevo; choro; *funk*; *reggae*; vanerão; *rock*; *blues*; entre outros gêneros. É importante ressaltar, que discussões acadêmicas sobre a inserção desse repertório no currículo das instituições formais públicas de música do país, se deram somente a partir da segunda metade do século XX.

Se lembrarmos que o piano foi um instrumento inserido no país em meados do século XIX, por volta de 1808, é possível afirmar que, por mais de um século, ele esteve presente no âmbito formal de ensino atrelado a música popular de outro continente, à música europeia. Mesmo que esta música tenha marcado decisivamente na constituição da música brasileira, o ensino formal do piano esteve relacionado quase unicamente ao repertório europeu, reconhecido nas instituições formais como música erudita. As músicas produzidas por brasileiros com o caráter europeu, também assim ficaram conhecidas.

Dentre os formatos europeus que se difundiram no piano podem-se destacar: as sonatas; o concerto; *lieds*; música de câmara; barcarola; noturno; polca; prelúdio; fugas e valsa.

Em seu trabalho intitulado “Ações pedagógicas do professor de piano popular”, Couto (2008), utiliza o termo música erudita para referir-se a música de concerto, abrangendo o repertório oriundo principalmente de compositores europeus de diferentes períodos da História da música. Enquanto que, por outro lado, para referir-se a música popular ela a identifica como presente em diversos gêneros e estilos musicais, no entanto, sem defini-los. É possível identificar, também, que Couto (2008) corrobora com a perspectiva de Arroyo (2001, p.60) sobre o que seria a música popular, esta autora afirma que poderia corresponder a “tudo o que não é erudito”.

Na prática, as discussões sobre o que melhor definiria o repertório popular e erudito no piano brasileiro podem se tornar tão complexas que, por vezes, tornam difíceis definir obras apenas com o caráter popular, ou erudito. Segundo Moreira (2012, p. 849), por exemplo, sobre o primeiro álbum publicado do pianista Egberto Gismonti, em 1969, intitulado com o seu próprio nome *Egberto Gismonti*, pode-se concluir que:

se apresenta como objeto paradoxal: ao mesmo tempo em que o compositor atua dentro da indústria fonográfica e parece estar “seguro” de sua postura aberta a ritmos e gêneros diferentes, condizentes com o momento histórico da MPB, suas composições ainda denotam um caráter “monumental” que tenta expressar-se à maneira erudita, através de orquestrações grandiosas.

Portanto, não se pode perder de vista, e como já explanado, que o que se qualifica como erudito e popular está em permanente processo de ajustes, desajustes e reajustes, produzindo espécies de fusões culturais (DOMINGUES, 2011, p. 404).

Sob o aspecto da aprendizagem, para a compreensão e distinção dessas duas linguagens é necessário que se faça algumas considerações históricas sobre o instrumento, uma vez que elas refletem diretamente sobre como se desenvolveram as metodologias de ensino nas linguagens do piano popular e erudito.

A priori, deve-se lembrar que o primeiro piano foi construído no início do século XVIII, em 1709, pelo italiano Bartolomeo Cristofori, sob a nomenclatura inicial de *gravicembalo com piano e forte*⁴. Foi na segunda metade desse século que a separação dos polos erudito e popular foi veemente discutida entre os intelectuais europeus, afetando todos os níveis da vida social. Isso significa, que desde o começo da execução de obras musicais nesse instrumento, o piano carrega uma ideologia distintiva entre músicas populares e eruditas a serem executadas.

Em segundo lugar, nos séculos XVIII e XIX, o piano ganhou força entre os abastados e representava um valor elitizante indispensável à família tradicional, sendo incorporado na sociedade como símbolo de *status*. Sua aprendizagem passou a fazer parte dos bons costumes, tornando significativo o número de alunos e professores existentes a partir desse período.

Dessa forma, observa-se que, o piano acompanhou uma relação íntima e necessária com os processos de ensino e aprendizagem, que foram representados nos âmbitos formais e não formais de ensino, ocorrendo através de aulas particulares à domicílio, ou em instituições públicas e privadas (as escolas de músicas e os conservatórios).

Por ter sido um instrumento construído em território europeu, carrega consigo repertório e metodologias referentes àquele continente. No que se refere ao Brasil, segundo Amato (2008), um traço bastante característico dos conservatórios musicais durante quase todo o século XX, é a ênfase conferida ao repertório e modelo de ensino europeu, privilegiando as músicas dos séculos XVIII e XIX.

Ou seja, desde a inserção do piano em instituições de ensino no Brasil, durante a segunda metade do século XIX e até o final do século XX, incursões pelo campo da música popular não eram aceitas e nem mesmo compositores como Ernesto Nazareth eram incluídos no curso oficial (AMATO, 2008). Diante desse quadro, o ensino formal do piano no país se desenvolveu com maior destaque na linguagem erudita.

Em terceiro lugar, ainda no século XVIII, deve-se lembrar que os compositores musicais passaram a criar métodos de estudo para instrumentos, que, de acordo com Cerqueira (In: ZORZAL; TOURINHO, 2014, p.49), eram “concentrados principalmente em peças com níveis progressivos de dificuldade, enfatizando aspectos mecânicos da prática instrumental”.

⁴ Tradução: grande cravo com piano e forte. Este nome antevê do próprio instrumento de teclas que Bartolomeo Cristofori já havia construído, o cravo. Este seu primeiro nome foi substituído por ‘fortepiano’, depois por sua transposição ‘pianoforte’ e finalmente, no século XX, apenas por ‘piano’ (JENKINS, 2009).

Não foi diferente no desenvolvimento do ensino do piano no Brasil, que seguiu o século XVIII e XIX supervalorizando os aspectos fisiológicos da performance. Diante disso, tanto os professores de música popular quanto de música erudita, mesmo sob diferentes perspectivas metodológicas, foram tendenciosos a agregar grande valor à técnica do instrumento (COUTO, 2008).

Portanto, no contexto do ensino brasileiro, a música erudita no piano, desenvolvida principalmente no contexto tradicional de ensino, pode ser caracterizada pela ênfase nas práticas formais de aprendizagem. Segundo Green, Dunbar-hall e Wemyss (*apud* COUTO, 2008) nessas práticas são enfatizadas principalmente três aspectos: o domínio da leitura e escritas musicais, valorizando métodos e repertórios clássicos; a obtenção de informações históricas e teóricas musicais e o desenvolvimento da técnica para a execução do instrumento.

A sua formação, geralmente, é realizada com orientação de um professor em formato de aula individual ou em grupo, ocorrendo em âmbito de aulas particulares ou em instituições de ensino.

Em contrapartida, a música popular no piano, que se desenvolveu com certo distanciamento das instituições formais de ensino no Brasil, pode ser caracterizada pela ênfase nas práticas informais de aprendizagem. Esse tipo de prática, fundamental para a autenticidade da música popular, é construída no cotidiano e está incluída em diferentes grupos sociais, perpassando de geração em geração, através de aprendizagem coletiva.

Deve-se lembrar, nesse momento, a percepção de Green (*apud* COUTO, 2008, p. 29) sobre as práticas da aprendizagem informal, ao afirmar que faz parte dela “o processo de enculturação, no qual a aquisição de habilidades e conhecimento musical [acontece] por imersão diária em música e em práticas musicais de um determinado contexto social”.

A necessidade desse contexto não seria diferente no ensino formal do piano popular, que necessita para a sua aprendizagem das *práticas informais*. Conforme Green (*apud* COUTO, 2008), deverão ser ressaltados aspectos como escolha de repertório, ligado às músicas familiares ao aluno; práticas aurais, como copiar músicas de ouvido, observar e imitar colegas; aprendizagem de maneira consciente e inconsciente em grupo, com interação com pessoas que trabalham ou não com performance e integração entre tocar, compor e ouvir.

Apesar disso, Santiago (2006), ressalta que são poucos os pedagogos do piano que oferecem discussões sobre a adoção de atividades da prática informal no estudo do instrumento. Talvez, isso se justifique pela perpetuação nos processos de transmissão de ensino, nos últimos dois séculos, associada à música tradicional erudita, tornando difícil

trabalhar com diferentes formas de transmissão que não essa (GREEN 2001 *apud* COUTO, 2008).

Segundo Green (*apud* COUTO 2008), nota-se que há uma tendência atual por parte de alguns professores de piano erudito em incluírem as práticas informais nos processos formais de ensino. Acredita-se que as práticas formal e informal sejam complementares entre si para o ensino da música, uma vez que desenvolvem a aquisição de habilidades e experiências diferenciadas. Entretanto, tomando como referência Couto (2008), existem autores que acreditam que o uso das práticas informais por músicos eruditos tenha significado distinto daquele desempenhado nos processos de ensino e aprendizagem na música popular.

De acordo com esta autora, o uso dessa prática é benéfico para o desenvolvimento de habilidades musicais, acarretando em grande contribuição para a execução de repertório. Todavia, o papel das práticas informais, nesse contexto, é meramente complementar ao desenvolvimento do aluno, e não essencial como na música popular, na qual as maneiras de produção e transmissão do meio cultural são os condutores da aprendizagem.

4 O ENSINO DA MÚSICA POPULAR AO PIANO NO BRASIL

O objetivo deste capítulo é construir um cenário histórico que se possa compreender o contexto do ensino do piano popular desde o seu desenvolvimento inicial no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, até a cidade de São Luís/MA, região foco desta pesquisa. Para isso, será exposto a chegada do instrumento no Brasil, enfatizando-se o contexto da Sociedade Carioca, a sua inserção na música popular, os pianistas reconhecidos como planeiros, as influências da indústria fonográfica e da rádio no ensino do piano popular, considerações sobre o piano popular e as instituições formais de ensino e, por fim, ensino do piano popular na cidade de São Luís/MA.

Deve-se considerar que a inserção do ensino do piano popular no Brasil confunde-se com a história da música na Sociedade Carioca do século XIX e XX. Neste período, na cidade do Rio de Janeiro, desenvolveram-se movimentos que influenciaram consideravelmente a cultura brasileira. A fusão dos elementos culturais dos diferentes grupos sociais ali existentes, bem como as inovações tecnológicas e os diversos movimentos socioculturais que surgiram, permitiram a construção e afirmação da linguagem própria da música brasileira.

As transformações promovidas em seus espaços e organizações sociais deixaram essa cidade partida e estada por pilares que dividiram a burguesia capitalista e a massa pobre (DONATO, 2008). Inicialmente, nesse quadro, a linguagem popular que se desenvolveu no piano foi um dos elementos fundamentais para que intercambiassem as diferentes relações musicais existentes nessas duas estratificações.

Por sua vez, ao passo que a música popular no Brasil foi constituindo-se e ganhando unidade sob influências e identidades culturais diversas, os vínculos compostos nos seus processos de afirmação tornaram-se mais complexos, contribuindo diretamente nas relações dos músicos com a produção, execução e ensino musical e, não obstante, afirmaram as necessidades de constituição e formalização da música popular.

4.1 A vinda da Família Real e a chegada do piano

A introdução do piano na sociedade musical brasileira ocorreu em meados do século XIX, perpassando um novo contexto desenvolvido no país de 1808 a 1822: a vinda da Família Real. Nesse contexto, o estabelecimento da instituição monárquica, representada na figura de D. João VI e de sua corte, traz a urbanização e a europeização para o país, acentuando as criações de instituições financeiro-administrativo, educacionais e culturais.

Pela necessidade de tentar reproduzir um cenário cultural europeu, a corte, segunda Silva (b) (2015), é responsável pelo aparecimento, no Rio de Janeiro, da Imprensa Nacional (ou Régia) em 1808; do primeiro jornal do Brasil, também em 1808, da chamada Gazeta do Rio de Janeiro e da Biblioteca Nacional, em 1810; do Museu Nacional, em 1818; e da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, em 1816.

Essas instituições tinham como objetivo colocar o país no fluxo civilizatório europeu, buscando um padrão que pudesse tornar referência para todos os brasileiros, mesmo para os excluídos do pacto do poder (AUGUSTO, 2010).

Sobre a *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios*⁵, Silva (b) (2015) comenta que para compor seu corpo docente, o governo contratou a conhecida *Missão Artística*, que reunia diversos artistas franceses de renome. Essa *Missão* trouxe desenvolvimento artístico e cultural ao país, no entanto, de acordo com Kiefer (*apud* SILVA (b), 2015, p. 44), “simultaneamente criou um condicionamento aos modelos europeus e a tendência à contratação de mestres estrangeiros”.

O ensino musical do príncipe D. Pedro, por exemplo, que incluía piano, composição, contraponto e harmonia, foi realizado pelo pianista e compositor austríaco Sigismund Neukomm⁶, que veio ao Brasil em 1816 com essa missão (SILVA (b), 2015). Segundo Sampaio (2010), os músicos Sigismund Neukomm e José Maurício Nunes Garcia⁷ foram os primeiros compositores de obras para a execução no piano no Brasil.

De acordo com Meyer e Castagna (2005), Sigismund Neukomm recebeu no Brasil de D. João VI, em 1816, uma pensão, nomeando-o professor público de música, com a obrigação de tocar e compor quando lhe fosse requerido. Por sua vez, o padre José Maurício, também músico que servia a corte, foi o criador do primeiro método para instrumento no Brasil, o *Compêndio de Música e Methodo de Pianoforte*, escrito em 1821 (MOREIRA, 2005).

Nesse contexto, com a elite imperial brasileira tentando cultivar a imagem de uma civilização europeia transplantada para a América, o piano inicia sua difusão no país inserindo-se, exatamente, nas reproduções dos gêneros da música daquele continente, em ambientes como salões particulares e festas familiares. Segundo Amato (2008), gradualmente, esse instrumento ganhou as salas de concerto e as salas de aula.

Apesar do impulso exercido em meados do século XIX à cultura e ao ensino do piano, com o retorno de D. João VI a Portugal em 1821, a educação musical no Brasil,

⁵ Hoje, nomeada Escola de Belas Artes, unidade da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁶ Sigismund Neukomm (1778-1858) foi um conhecido compositor, regente, arranjador, intérprete, organista e pianista no século XIX. Seu extenso catálogo, com aproximadamente 1800 composições, é marcado pela música vocal e religiosa (MEYER; CASTAGNA, 2005).

⁷ José Maurício Nunes Garcia: brasileiro conhecido como Padre José Maurício (1767-1830). Foi organista e pianista, responsável por servir à corte e atuar como mestre-de-capela (MOREIRA, 2005).

segundo Alvares (1999), ficou instável, ganhando novos impulsos, somente, a partir do período de coroação de D. Pedro II, em 1840. Durante esse intervalo, a música e as outras artes alcançaram notoriedade, no entanto, a educação musical estagnou. Ainda de acordo Alvares (1999), essa sensação de instabilidade acompanha a educação musical até a virada do século XX.

4.2 A inserção do piano no cenário da música popular

Apesar do desacelerado ritmo da educação musical no século XIX, foi constituída nesse período a instituição que mais colaborará com estabelecimento de padrões pedagógicos no campo da performance musical brasileira e, não obstante, no ensino do piano: os Conservatórios. Em 1841, é criado o Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro⁸, inaugurado apenas em 1848, tornando oficial o ensino de música em uma instituição formal pública. O ensino do piano só foi incluído nesta instituição a partir do ano de 1875, ofertado para os sexos feminino e masculino (TOFFANO, 1999).

Desde a sua primeira aparição no mundo em 1794, em Paris, segundo Harnancourt (*apud* SABBI; WOJCIEKOWSKI, 2013), tentou-se, através dos Conservatórios, utilizar a música a serviço das ideias políticas. Eles se tornariam uma grande arma de manipulação de pessoas e “um minucioso programa pedagógico do conservatório foi o primeiro exemplo de uniformização da nossa história da música” (HARNANCOURT, 1990, *apud* SABBI, WOJCIEKOWSKI, 2013, p. 489).

No Brasil, após a inserção do primeiro conservatório de música, iniciou-se um processo de estimulação à instalação de outras instituições (SILVA (b), 2015). Além das influências políticas existentes diante as suas criações, pode-se afirmar que eles tinham como principal característica tornar o ensino musical organizado e oficializado em uma instituição, com o caráter de distinguir músicos amadores e profissionais, pois sobre estes havia o objetivo de formar instrumentistas solistas, de orquestra e cantores de ópera. Outra característica, e que revela a importância dos processos de ensino e aprendizagem do piano para a sociedade, é o grande número de professores e alunos de piano nos conservatórios, comparado a menor existência em outros instrumentos (CERQUEIRA, 2014).

Segundo Silva (b) (2015), no século XIX, era notável o acesso restrito a essas instituições, não permitido aos escravos ou servos e nem a classe econômica inferior, e sim a burguesia, especialmente as mulheres. De acordo com Toffano (1999, p. 70) neste período,

⁸ Atualmente conhecido como Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

dedilhar o instrumento era um *affair* feminino ligado à delicadeza e também à conveniência de se associar o piano, como objeto doméstico, a uma atividade feminina formalmente requerida como parte da sua ‘*educação*’.

Somado a isso, a dificuldade em ter acesso a essas instituições é revelada na sua baixa oferta de vagas - se comparada à demanda crescente para o seu ingresso - tendo em vista que o número significativo de Conservatório no Brasil só é consolidado a partir do século XX (SILVA (b), 2015).

Nesse contexto, duas características estiveram fortemente ligadas ao ensino do piano: o predomínio de sua aprendizagem pelas famílias de elite e sua associação à figura feminina, apesar dos homens também frequentarem os conservatórios. Por esse fator, Junqueira (1982 *apud* AMATO, 2008) afirma que não há dúvida que o estudo do piano surgiu como um valor elitizante indispensável às famílias tradicionais e abastadas, e, portanto, este instrumento seria considerado símbolo de *status* de desenvolvimento e acúmulo de cultura.

Vale lembrar que, a vinda da Família Real influenciou em grande parte o comportamento dos nativos, seja politicamente, administrativamente ou musicalmente. Segundo Souza (2015, p. 45), além das cerimônias religiosas, “as festas familiares e as comemorações políticas também constituíam motivo para apresentações musicais de alta qualidade”. Nessas apresentações, tentava-se reproduzir as manifestações e comportamentos da cultura europeia.

Observa-se as Figuras 1 e 2 a seguir que refletem as semelhanças dos costumes europeus e brasileiros.

FIGURA 1. Frédéric Chopin tocando no piano no Salão do Príncipe Radziwill.



Fonte: Artnet (2016). Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/henryk-siemiradzki/chopin-playing-the-piano-in-prince-radziwills-nKifxcykMkNRJ12tVFcIvA2>>. Acessado em: 05 fev. 2016.

FIGURA 2. Sarau para a aristocracia no Segundo Reinado (1840-1889).



Fonte: Revista de História (2012). Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/piano-no-front>>. Acessado em: 05 fev. 2016.

Produzia-se musicalmente, no âmbito de acesso aos mais abastados, nos salões, nos teatros, nas festas familiares e nos conservatórios, a música europeia da época (através da ópera, música de câmara, corais, concertos e outros), tal como sua metodologia de ensino, o

que se leva a crer que uma grande parcela da população abastada, que tinha acesso ao piano, reproduzia o que se chama no Brasil de “piano erudito”.

Enfatizando essa perspectiva, Amato (2008) afirma ser desde o início do século XIX, quando se iniciaram a construção de escolas especializadas no ensino de música, com ênfase na educação do piano, que se reproduziu uma pedagogia pianística de origem essencialmente europeia, inclusive em seu repertório.

Segundo Moreira (2005), foram diversos os professores estrangeiros que se destacaram nesse período. O francês Gabriel Giraudon foi um desses pianistas, que chegou ao Brasil em 1859 e se estabeleceu em São Paulo, exercendo o magistério por mais de trinta anos. De acordo com Rezende (*apud* MOREIRA, 2005, p. 20),

Giraudon foi um desbravador, compondo, estimulando vocações, tocando em concertos, regendo orquestras e formando várias gerações de músicos – entre eles, Henrique Oswald, Luis Levy e Alexandre Levy, enfim, enriquecendo a cultura pianística e elevando seus padrões à época. Giraudon, ainda, foi responsável pelo reconhecimento do talento feminino, que, até então, era reservado à família – uma mulher jamais tinha pisado num palco para se apresentar. Gerando grande polêmica, Giraudon conseguiu derrubar esse preconceito que impedia que mulheres fossem também consideradas artistas.

Ainda de acordo com Moreira (2005), na segunda metade do século XIX, as influências de ideias advindas do romantismo europeu que aqui repercutiram contribuíram consideravelmente para a ascensão do piano no país. O repertório do piano começou a se diversificar, com a comercialização de partitura de Chopin, Wagner, Liszt e Mendelssohn e de alguns métodos para piano europeus, como os de Czerny, Cramer e Clementi.

A formação de um público ouvinte no piano permitiu cada vez mais a vinda de *virtuoses* estrangeiros, como o francês Thalberg, o português Arthur Napoleão e o americano Gottschalk, realizando concertos nas "sociedades musicais". Ainda segundo Moreira (2005, p. 18), essas sociedades eram fundadas com o objetivo de “promover concertos e oferecer ensino de música aos seus associados – membros da elite”. Eles consolidaram-se nas cidades do Rio de Janeiro e em São Paulo, em forma de clubes com nomes imponentes, como: Clube Mozart (1867), Clube Beethoven (1882), Clube Haydn, Sociedade Coral Clube Mendelssohn e Sociedade de Concertos Clássicos (1883).

Por sua vez, sobre os processos de ensino e aprendizagem no piano, concomitantemente a instrução europeia construída, representada em formato de aulas particulares, ou em instituição pública ou particular, firmava-se no país a prática informal da música popular. Segundo Fonterrada (*apud* SILVA (b), 2015, p. 43), essa prática “não se

moldava pelo conjunto de regras disciplinares de inspiração pragmática ou jesuítica, mas se constituía de maneira espontânea, valorizando a habilidade instrumental e improvisação”.

Isso significa, que em pouco tempo, o piano deixou de ser privilégio somente dos mais abastados, passando a compor cenários menos restritos com pessoas que pertenciam a diferentes descendências. Segundo Tinhorão (2005 *apud* DONATO, 2008, p. 3), o que aconteceu foi:

a apropriação da melodia do piano na música mestiça brasileira, numa curiosa trajetória social descendente que conduziria o instrumento das brancas mãos das moças da elite do Primeiro e Segundo Impérios até os ágeis e saltitantes dedos de negros mestiços de gafieiras, salas de espera de cinemas, de orquestras de teatro de revista e casas de famílias dos primeiros anos da República e inícios do século XX.

Dessa forma, a linguagem do piano popular brasileiro conquista seu cenário quando as manifestações musicais produzidas aqui começaram a ganhar unidade e identidade como povo. Segundo, Moraes e Saliba (2010, p.108) “foram nos círculos populares, nas casas, nas senzalas, nas tribos e nas regiões rurais que as manifestações se tornaram mais autênticas se comparadas com as cidades, onde a vigilância obrigava demonstrações da cultura europeia”.

Através da miscigenação racial existente, houve misturas dos elementos musicais praticados pela cultura negra, indígena e branca, as quais em conjunto, desenvolveram diferentes linguagens musicais, que por si só não se desenvolveriam em seus grupos. É somente a partir do final do século XIX, que uma parte dessa música produzida no país começou a ser definida como folclórica ou popular.

Deve-se lembrar que a música popular tocada no piano era dirigida às camadas intermediárias, porque o escravo estava excluído dos benefícios de uma produção destinada ao divertimento, e as elites estavam consumindo ou produzindo basicamente a música europeia (DINIZ, 2010).

Diante desse quadro, o piano e o gênero musical europeu *polca* vão surgir exatamente como intermédio entre o que é produzido culturalmente pela elite e o que é cultivado pelos diferentes grupos sociais de baixa renda. De acordo com Moraes e Saliba (2010), a *polca*⁹, no Brasil, foi o *médium* cultural da sociedade do Segundo Império. Segundo estes autores:

é tocando polcas que os pianeiros, nome pejorativo para os músicos de pouca formação musical e muito balanço, circularão pelos salões da elite; é para ouvir polcas que essa mesma elite irá aos pequenos teatros para assistir a operetas e revistas; serão as mesmas polcas que as *sinhazinhas* tocarão ao piano, na privacidade dos seus lares, e os conjuntos de *pau-e-cordas* (flauta, violão e cavaquinho) tocarão, **com um balanço um pouco diferente**, nas festas populares da

⁹ Gênero dançante com compasso binário e andamento vivo. Originária da Boêmia no início do século XIX.

Cidade Nova (bairro popular construído sob aterro do canal do mangue) (MORAES; SALIBA, 2010, p. 122, grifo nosso).

Esse ‘balanço um pouco diferente’ citado por Moraes e Saliba (2010) é característico da síncope na música brasileira, no final do século XIX e início do XX. No processo de adaptação das danças europeias ao Novo Mundo, principalmente na contradança e polca, ocorreu um deslocamento rítmico comum, resultando na criação de novos gêneros musicais.

Esse deslocamento, justificado na acentuação no tempo fraco dos gêneros dançantes europeus, levando a síncope, pode ser explicado através da influência da música africana durante o processo de colonização. Alguns dos novos gêneros formados foram: “o *ragtime* na América do Norte, o *danzón* na América Central, e o *maxixe* e os *tangos brasileiro* e *argentino* no Cone Sul” (MORAES, 2010, p. 132).

Sobre os gêneros que se desenvolveram na América do Sul, pode-se afirmar que o *maxixe* estava associado à cultura periférica, sendo tocado e dançado por pobres, enquanto o *tango brasileiro*, associado à elite, era tocado nos salões, saraus particulares ou operetas. O ponto em comum entre esses dois gêneros foi a síncope e sua forma musical europeia *ABACA*, a mesma da polca.

Nas Figuras 3 e 4 a seguir pode ser identificado esse elemento em comum entre o *maxixe* e o *tango*. Na música “Maxixe do Carrapatoso e Zé povinho” de Chiquinha Gonzaga, a síncope começa a ser delimitada logo no primeiro compasso nas mãos esquerda e direita, ganhando definição maior a partir do quarto compasso com o movimento do baixo. Na música “1922” de Ernesto Nazareth, logo no primeiro compasso, na mão esquerda, é identificado presença da síncope na partitura.

FIGURA 3. Maxixe do Carrapatoso e Zé povinho, Francisca Gonzaga

Maxixe

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Piano

Fonte: Chiquinha Gonzaga (2011). Disponível em: <<http://livrespensadores.net/chiquinha-gonzaga-a-maestrina-que-fez-historia/>>. Acessado em: 05 fev. 2016.

FIGURA 4. 1922, Tango brasileiro, Ernesto Nazareth

1922
Tango brasileiro

Ernesto Nazareth

PIANO

Fonte: 150 anos de Ernesto Nazareth. Disponível em: <<http://ernestonazareth150anos.com.br/Images/index/page:1>>. Acessado em: 05 fev. 2016.

De acordo com Moraes (2010, p. 143), “no fundo, tanto o maxixe quanto o tango serão, do ponto de vista cultural, representações de imagens do universo afro-brasileiro, mas, cada um, sob a perspectiva do seu estrato social”.

Sendo mais específico,

tanto faz que fossem maxixes, tangos brasileiros, polcas, lundus ou choros, porque na realidade, eram gêneros permeáveis, difusamente confundidos, com fronteiras pouco definidas e com variações de inflexões sociais e instrumentais (em sua prática e difusão) (MORAES; SALIBA, 2010, p. 143).

Mesmo com suas dificuldades de definições, todos eles contribuíram para a afirmação da música popular brasileira nesse período. E, especialmente ao lado da polca, que se configurou como primeiro gênero da moderna música popular urbana brasileira, o piano tornou-se instrumento da moda. Segundo Donato (2008, p. 4),

ao se popularizar, o piano ampliou os seus horizontes para além do repertório clássico-romântico das cenas burguesas (...), incorporando-se à flauta, ao violão e ao cavaquinho, completando o quarteto instrumental que contribuiu para o abraqueiramento dos ritmos estrangeiros.

É exatamente nesse ambiente musical de construção da identidade brasileira, adaptando o que a elite produzia ao que era produzido pelas camadas de baixa renda, que se constituíram os pianistas intitulados “pianeiros”.

4.3 Os pianeiros

Os “pianeiros” eram pianistas que ganhavam a vida tocando música popular em cinemas, festas familiares, bailes, casamentos, batizados, festas de aniversário, lojas de músicas e quaisquer outros lugares de divertimento social.

Em sua maioria eram executantes de formação formal precária, mas interpretes com bossa. Segundo Diniz (2012), nos séculos XIX e XX, o pianista executante do gênero musical choro passou a ser conhecido como pianeiro. O importante para esses instrumentas era o “balanço exigido” e tocar com bossa exigia o domínio das linguagens musicais que estavam se desenvolvendo, imersas na síncope musical.

E ainda, de acordo com Andrade (*apud* MORAES; SALIBA, 2010) o termo “pianeiro” era utilizado para descrever os músicos que interpretavam ao piano o repertório da música coreográfica executado nos ambientes da pequena burguesia e em seguida na sala de espera dos primeiros cinemas.

Os pianeiros, tornaram-se essenciais para a perpetuação e fortalecimento da linguagem da música popular no piano. Dessa forma, esses pianistas cumpriam um papel

social importante, animando festas, tocando as músicas novas editadas pelas casas especializadas em vendas de partituras e, alguns deles, dando aulas particulares de piano.¹⁰

Além disso, apesar de terem, em sua maioria, pouco acesso ao ensino formal, eles improvisavam, demonstravam técnica (nem sempre a ensinada nos conservatórios) e, alguns, podiam ler partituras. Determinados “pianeiros” detiveram, até mesmo, uma formação formal erudita, como é caso de Aurélio Cavalcanti e Chiquinha Gonzaga.¹¹

Pianistas que apareceram no cenário musical, durante os séculos XIX e XX, e que se tornaram conhecidos como pianeiros foram: Porfírio da Alfândega, José Garcia de Cristo, Xandico, Bequinho e os Cardoso de Menezes, Antônio Frederico, Osvaldo e Carolina Cardoso de Menezes.¹²

Alguns pianistas, que não ficaram conhecidos como “pianeiros”, também produziram músicas baseadas nas linguagens que estavam influenciando a música brasileira nesse período. Segundo Sampaio (2010), Sigismund Neukomm, por exemplo, foi autor de pelo menos duas obras pianísticas inspiradas nos gêneros de canção popular modinha (uma fantasia para piano e flauta) e *lundu* (capricho para piano solo).

Observa-se que os “pianeiros” desenvolveram a linguagem da música popular no piano, principalmente, através dos processos informais de ensino. Isso significa que eles se tornaram os pesquisadores e criadores de suas próprias metodologias de aprendizagem, incorporando em sua linguagem o que era produzido no cotidiano.

Dentre os “pianeiros”, dois foram de importância fundamental para a cultura musical brasileira: Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth.

4.3.1 Chiquinha Gonzaga

A pianista Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847-1935), popularmente Chiquinha Gonzaga, fez sua aparição no Rio de Janeiro como compositora de polca, pianeira de choros e professora de piano.

Segundo Diniz (2012, p. 110),

[Chiquinha Gonzaga] foi o primeiro profissional de piano ligado ao choro: primeira pianeira e primeira chorona(...). Mantinha-se como professora de piano e pianeira enquanto continuava a compor e conquistava popularidade.

¹⁰ Informação obtida no site Dicionário da MPB. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/pianeiro/dados-artisticos>>. Acesso em: 14 dez. 2015.

¹¹ Informação obtida no site Dicionário da MPB. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/pianeiro/dados-artisticos>>. Acesso em: 14 dez. 2015.

¹² Informação obtida no site Dicionário da MPB. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/pianeiro/dados-artisticos>>. Acesso em: 14 dez. 2015.

Sobre a sua formação musical, pode-se afirmar que não se deu de maneira diferente de toda a sinhozinha de seu tempo. Seu contato inicial com a música ocorreu através de um professor particular de piano e de um tio músico amador. A diferença, que levou a Chiquinha a desenvolver uma linguagem no piano da música popular de sua época, é que começou a incorporar a esse instrumento todos os sons das ruas que lhe chegavam aos ouvidos, incorporando não somente a música europeia. Por isso, mais que a captação do que é próximo, ela produziu com originalidade, compreendendo e traduzindo musicalmente os anseios das camadas sociais dominadas, com a facilidade de quem estava em sintonia com esses sentimentos (DINIZ, 2012).

O ano de 1877, data de publicação da sua primeira polca, a *Atraente*, que chegou no primeiro ano de sua publicação a 15ª edição, demonstra o rápido sucesso que suas músicas alcançaram. Os mais frequentes gêneros que Chiquinha Gonzaga editou foram a valsa, tango, polca e canção, mas, também são encontrados em sua obra canções de influências, como:

cançoneta, fado, habanera, *schottisch*, romance, dueto, balada, marcha, barcarola, modinha, gavota, mazurca, dobrado, bolero, quadrilha, cateretê, lundu, batuque, maxixe, samba, fantasia, prelúdio, raconto e noturno, além de peças sacras, serenatas, hinos, marchas carnavalescas, dança africana e até dança característica chinesa (DINIZ, 2012, p. 267).

Além de receber influências de diferentes gêneros musicais, para se tornar a grande compositora e maestrina, Chiquinha Gonzaga teve participação significativa no conjunto do flautista Joaquim Callado (1848-1880), bem como, trocou experiências e conhecimento musical com músicos como Artur Napoleão, José Flauta, Carlos Gomes, Vicente Celestino e outros.

FIGURA 5. Chiquinha Gonzaga, Vicente Celestino, Gilda de Abreu e Viriato Corrêa, no palco do Teatro Recreio (RJ-1993)



Fonte: Livres Pensadores. Disponível em: Disponível em:
 <<http://livrespensadores.net/chiquinha-gonzaga-a-maestrina-que-fez-historia/>>.

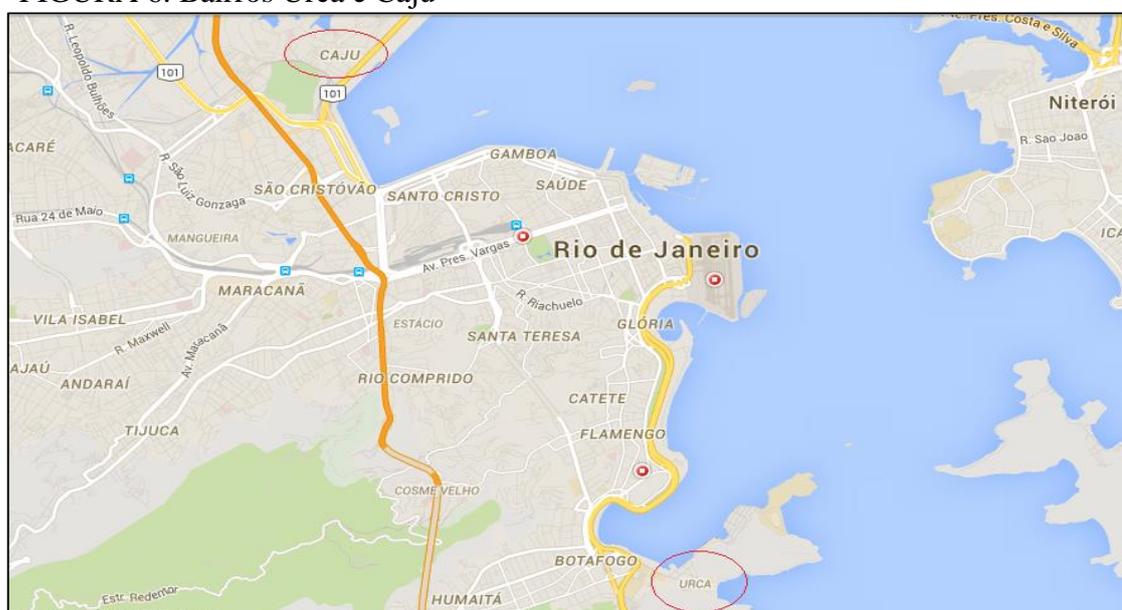
Deve-se enfatizar, também, a representação que Chiquinha Gonzaga impôs ao movimento popular *Carnaval*. Inicialmente, até 1853, o Carnaval de rua era simbolizado como “uma brincadeira suja e violenta”, com uma festa sem melodia e sem ritmo (DINIZ, 2012, p. 173). Segundo Diniz (2012), por volta de 1852, o sapateiro português José Nogueira de Azevedo Paredes saiu às ruas com patrícios foliões, tocando bombos aos gritos de ‘zé pereira’, introduzindo neste movimento a percussão (inicialmente a zabumba e a caixa de rufo), uma das características mais fortes do Carnaval. Dessa forma, os participantes cantavam ao tempo em que tocavam seus instrumentos a música descrita abaixo.

E viva o zé-pereira!
 Pois que a ninguém faz mal
 E viva a bebedeira
 Nos dias de Carnaval
 Zim, balada! Zim, balada!
 E viva o Carnaval (DINIZ, 2012, p. 174).

No fim do século XIX a expressão mais popular do Carnaval de rua era o cordão. Como relata Diniz (2012), ele surgiu na década de 1880 entendendo-se rapidamente como um

fenômeno de bairro. No começo do século seguinte, já existiam mais de 200 cordões entre os bairros da Urca¹³ e Caju¹⁴.

FIGURA 6. Bairros Urca e Caju



Fonte: Google Maps (2016).

Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/search/bairro+da+urca+caju++rio+de+janeiro+google/@-22.9026403,-43.2818645,12z/data=!3m1!4b1>>. Acessado em: 20 jan. 2016.

Ainda de acordo com esta autora é significativo observar que o crescimento dos cordões carnavalescos se deu em paralelo à campanha abolicionista. Musicalmente, nos cordões, valia tudo: “cantigas de roda, hinos patrióticos, canções folclóricas, trechos de óperas, árias de operetas, fados lirós, quadrinhas musicadas na hora e até marcha fúnebre” (DINIZ, 2012, p. 175). No ano de 1889, o que a compositora Chiquinha Gonzaga fez foi algo que ainda não tinha ocorrido a nenhum compositor, ela simplesmente sentou-se ao seu instrumento e compôs uma música inspirada no cordão, o Rosa de Ouro. Era, então, a primeira canção carnavalesca brasileira, que nascia como marcha rancho, a música *Ó abre alas*.

Ó abre alas!
Que eu quero passar (bis)
Eu sou da lira
Não posso negar

Ó abre alas!
Que eu quero passar (bis)
Rosa de Ouro
é que vai ganhar (bis) (DINIZ, 2012, p. 176).

¹³ Bairro tradicional nobre da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro.

¹⁴ Bairro da Zona Central do Rio de Janeiro. É um dos bairros mais antigos da cidade, sua ocupação começou os anos de 1800. Entre 1830 e 1940 foi um bairro nobre.

A partir desse momento o Carnaval ganhou música própria e mais que um batismo, *Ó abre alas* confirmou essa manifestação como festa popular e promoveu seu casamento com a música urbana. Essa contribuição foi tão forte que esta música venceu o tempo, gravada apenas na memória do povo. Não precisou de partitura editada e nem de gravação em disco para torna-se um clássico (DINIZ, 2012).

Além dessas contribuições, Chiquinha Gonzaga, no século XIX, teve intensas atividades: como compositora, musicando peças teatrais para espetáculos por sessões nos cineteatros; manifestante, participando da fundação, em 1917, da primeira sociedade protetora e arrecadadora de direitos autorais do país, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat), e outras atividades (DINIZ, 2012).

4.3.2 Ernesto Nazareth

De acordo com Moraes (2010), Ernesto Nazareth (1863-1934) consagrou-se como grande compositor de tangos brasileiros, e, ao lado de Chiquinha Gonzaga, como um grande sistematizador da música popular urbana brasileira. Eles são os representantes mais lembrados da música de salão e demarcam hoje, segundo Diniz (2012), a fronteira entre o erudito e popular. Suas composições variam principalmente entre as polcas, *schottischs*¹⁵ e tangos (de andamento binário), e as valsas (de andamento ternário). Segundo Moraes e Saliba (2010, p. 128):

é nas peças escritas para o andamento binário que mais se vê, especificamente, a incorporação da síncopa: primeiramente no gênero *polca* (originalmente europeu e não sincopado), e, posteriormente, o seu uso sistemático no gênero “genuinamente nacional” batizado como *tango brasileiro* (e, mais no fim de sua vida, nos poucos mas brasileiríssimos sambas e marchas carnavalescas, passando pelo norte-americano foxtrote)

Deve-se enfatizar aqui, que o repertório desenvolvido por Ernesto Nazareth, assim como dos “pianeiros”, não adentrava as mesmas salas de orquestra que a música erudita, a presença dos músicos populares nos espaços elitistas restringia-se à orquestra da sala de projeção (nos cinemas), ao fosso do teatro (nas revistas musicadas) - sempre invisíveis a vista do público - e aos salões de festas (MORAES; SALIBA, 2010).

Por isso, apesar da grande contribuição musical para o Brasil, Ernesto Nazareth não gostava de tocar suas valsas, os seus tangos e/ou as suas polcas, pois eles estavam destinados para a dança - ele almejava a arte para ser ouvida (Muricy, 1943 *apud* DINIZ, 2010).

¹⁵ Antiga dança de salão próxima a polca, originária da Escócia, espalhou-se pelo Brasil, recebendo influência do choro e forró (ZAMITH, 2011).

A Figura 6 a seguir, que representa o *Cine Odeon*¹⁶, foi um dos lugares que Ernesto Nazareth tocava. Neste caso na sala de espera do cinema, o mais luxuoso da cidade. Muitas pessoas frequentavam o Odeon só para ouvir Nazareth tocar, deixando inclusive de assistir aos filmes. Dentre as personalidades de destaque que frequentavam o cinema e que apreciavam a música de Nazareth, foram: Ruy Barbosa, Darius Milhaud, Henrique Oswald, Villa-Lobos, Arthur Rubinstein e Tomás Téran. Havia muita gente que, sem recursos para pagar o ingresso, ouvia Nazareth do lado de fora do cinema, o conhecido pianista Radamés Gnattali foi um deles (LIMA, 2011).

FIGURA 7. Cine Odeon



Fonte: Rádio Batuta (2013). Disponível em: <<http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/348>>. Acessado em: 03 fev. 2016.

Em relação a formação de Ernesto Nazareth, pode-se afirmar que sua educação musical havia sido precária formalmente, desenvolvendo-se principalmente de maneira informal, assim como a maioria dos pianeiros. Nazareth, aspirava o aperfeiçoamento na Europa para tornar-se concertista, no entanto, as suas oportunidades não foram favoráveis (MORAES; SALIBA, 2010).

Talvez, por seu desejo em buscar sempre alta qualidade musical em suas peças, alguns autores afirmam ser difícil conceber Ernesto Nazareth como pianista popular ou erudito. Ele compunha músicas com tamanha habilidade técnica para execução que as

¹⁶ Cinema inaugurado em 1909. Este lugar se instaurou como um pólo cultural que reunia a elite da época (LIMA, 2011).

tornavam inacessíveis aos menos conhecedores dos teclados. Para outros, Ernesto era popularizado, um pianista estimado pelo povo. Somente algum tempo depois de sua morte, as suas composições passaram a fazer parte do repertório de concerto internacional para piano (MORAES; SALIBA, 2010).

4.4 Influências da indústria fonográfica e da rádio no ensino do piano popular

Durante o século XX, as inovações tecnológicas e os movimentos sociais que acompanharam a música brasileira, transformaram as relações da música popular com a sociedade. Os registros fonográficos, com invenção da gravação elétrica (1927), a expansão da radiofonia comercial (1931-1933) e o desenvolvimento do cinema sonoro (1928-1933), pioneiramente na cidade do Rio de Janeiro, foram fundamentais para essas transformações, bem como, para a consolidação da música popular e, por consequência, dos seus mecanismos de aprendizagem (MORAES; SALIBA, 2010).

Segundo Moraes e Saliba (2010), os registros fonográficos no país, até o fim da década de 20, eram realizados por uma única gravadora alemã, a *Odeon*, sediada no Rio de Janeiro. As suas gravações, até esse período, utilizavam a tecnologia mecânica e, por essa razão, tinham pouco alcance de ouvintes, que deixavam facilmente seduzir-se pelas músicas estrangeiras gravadas nos Estados Unidos ou na Europa que tinham tecnologia mais avançada, a gravação elétrica. Em 1927, com a inclusão desta nova tecnologia, o mercado musical brasileiro se transformou, abrangendo veemente à sua produção a música nacional.

Ainda de acordo com Moraes e Saliba (2010), outras indústrias fonográficas estrangeiras foram se instalando no país, como as americanas *Victor* e *Columbia* - neste caso, aliadas a dois conglomerados radiofônicos, a RCA¹⁷ e a CBS¹⁸, respectivamente. O objetivo de cada uma delas era monopolizar o mercado musical local, através, principalmente, da abordagem de gravações nacionais, com artistas locais.

Neste momento, a música gravada era percebida como produto de uma empresa, com estrutura organizativa e estratégias de implantação e atuação, não havia espaço para o amadorismo e necessitava-se de músicos profissionais com conhecimentos específicos. Dessa forma, a relação dos músicos com seu produto, a música popular, se tornou mais profissional e formal. Como afirmam Moraes e Saliba (2010, p. 342), “o estúdio da gravadora tornou-se

¹⁷Radio Corporation of America.

¹⁸Columbia Broadcasting System.

uma extensão institucionalizada daquele espaço informal das ruas, residências e café”, no qual a música popular transitava.

Ao comentarem sobre as gravações dos sambas no início do século XX esses mesmos autores afirmam que muitos eram os analfabetos e desconhecedores da escrita musical no pentagrama, recurso essencial para a formatação de arranjos, e que, por isso, havia necessidade de mão de obra qualificada para o desenvolvimento dos trabalhos na música popular (MORAES; SALIBA, 2010).

Nas produções musicais da década de 1950 e 1960, é possível observar as variações que a música popular sofreu, necessitando, cada vez mais, de qualificação profissional. Na década de 50, no cenário musical, havia espaço para os sambas *abolerados*, de andamento lento e música carnavalescas voltadas para segmentos populares. Além disso, segundo Napolitano (2002, p. 39),

havia também um considerável espaço para a corrente mais tradicional do samba, o ‘samba-de-morro’, sobretudo através dos trabalhos de Wilson Batista e Geraldo Pereira, e para as criações mais refinadas, do ponto de vista harmônico-melódico, de Ary Barroso e Dorival Caymmi. Mas, no geral, as sonoridades em vigor apostavam nas tessituras orquestrais densas e volumosas, a base de interpretações vocais de grande estridência, alta potência e muitos ornamentos (sobretudo vibratos).

Ainda de acordo com este autor, no período de 1959 a 1968, período de eclosão da Bossa Nova, a música popular foi marcada com o surgimento de pensamento voltado para a valorização dos gêneros musicais brasileiros com tendências modernas da música internacional de mercado, como o *jazz* e o *pop*.

Vale destacar que o gênero musical norte americano *jazz* influenciou especialmente o cenário da música brasileira, através das *big bands*, com seus timbres e harmonizações específicas. As novas harmonias, funcionalidade e adensamentos dos elementos estruturais da canção (harmonia-ritmo-melodia) deixaram de ser vistos como um mero apoio ao canto (NAPOLITANO, 2002). A partir daí,

houve uma espécie de limpeza de ouvidos, desqualificando tudo que fosse identificado com exagero musical: ornamentos dramatizantes, tessituras muito compactas, vozes operísticas e letras passionais narrativas (NAPOLITANO, 2002, p. 43).

Segundo Moraes e Saliba (2010, p. 389), o maestro e pianista Radamés Gnattali (1906-1988), de formação erudita, tornou-se “o arranjador de maior prestígio no período e responsável por ajustar o modelo orquestral da música popular brasileira aos padrões modernos, referenciados na cultura das *big bands*”.

Nesse contexto, os maestros, representando uma significativa qualificação da mão de obra,

tornar-se-iam essenciais à dinâmica dos circuitos musicais, como: “acertos com as editoras, para os registros das composições nas sociedades de representação dos direitos de autor, para as gravações ou números irradiados e até para pequenos golpes ou expedientes de ‘mete-a-mão’” (MORAES; SALIBA, 2010, p. 359).

Ao lado de Radmés Gnattali, outro pianista e compositor teve destaque, Antônio Carlos Jobim (1927-1994), o conhecido Tom Jobim, também de formação erudita, mas grande representante da música popular brasileira. Tanto Radamés Gnattali, quanto Tom Jobim, apropriaram-se e adaptaram-se dos diversos elementos constituídos na música europeia, africana, norte americana e brasileira para fortalecer em suas composições e arranjos a constituição da própria música brasileira.

Deve-se enfatizar, que até meados do século XX, com o advento da indústria fonográfica, as formas de difusão da música popular eram muito restritas e estavam circunscritas a determinados grupos sociais. A gravação nacional funcionou como coadjuvante no processo de “aceitação daquela música ritmada e daquele humorístico impertinente por parte de algumas camadas que ouviam com desdém os sambas, as modinhas e as adenotas populares” (MORAES; SALIBA, 2010, p. 359). Portanto, a gravação reformulou o processo de escuta do público, tendo na rádio à amplificação do seu alcance.

No que se referem às rádios, as primeiras a se constituírem no país datam da década de 20 e 30, na cidade do Rio de Janeiro. A primeira instalada foi nomeada *Rádio Sociedade*, em 1922. Ela era financiada inicialmente por seus sócios-ouvintes (até 1936, quando passa ao domínio do Governo, recebendo intitulação de Rádio Ministério da Educação e Saúde) e teve sua primeira transmissão em 07 de setembro de 1923. Sua proposta era transmitir educação e cultura, com o seu modelo instalado tanto no Rio de Janeiro quanto em outros pontos do país (SAROLDI; MOREIRA, 2005).

A segunda emissora a ir ao ar foi a *Rádio Club Brasil*, em 1924, seguida pelas *Rádios Educadora* e *Mayrink Veiga*, em 1926. Mais tarde, foram instaladas as rádios: *PRA-X Rádio Philips* (1930); *Rádio Cruzeiro* (1933); *Rádio Transmissora Brasileira* (1936) e a *PRE-8 Rádio Nacional* (1936), todas sediadas no Rio de Janeiro (SAROLDI; MOREIRA, 2005).

A rádio, sistema funcional de propagação de notícia, teve e tem papel fundamental na construção de ideologias e comportamentos de um grupo social - fator bem visado durante os governos. É certo que, ao passo que ela influencia diretamente no gosto musical da sociedade brasileira, com a necessidade de expansão de diversos gêneros para todos os tipos de ouvintes, ela influencia, assim como as gravações, diretamente nas relações dos músicos com a

produção, execução e ensino musical e, por sua vez, com as necessidades de constituição e formalização da música popular.

De fato, o desenvolvimento da música brasileira no século XX se deu de relações complexas, as quais permitiram a constituição dos seus gêneros musicais. Segundo Napolitano (2002, p. 49), no final do século XX, a MPB não mais é vista como expressão de alguns gêneros, mas como um complexo cultural plural, consagrando-se como “uma sigla que funcionava como um filtro de organização do próprio mercado, propondo uma curiosa e problemática simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil”, influenciada fortemente pela indústria fonográfica e rádio.

Nesse quadro, os pianistas, e os instrumentistas de maneira geral, necessitaram adaptar-se as novas relações do mercado, bem como, com as linguagens que se constituíram na música popular brasileira e estrangeira (seja a bossa, o samba, o frevo, maracatu, forró, coco, *jazz, rock, blues, salsa*, etc).

4.5 Considerações sobre o piano popular e as instituições formais de ensino

Serão consideradas instituições formais neste trabalho os cursos de nível básico, técnico e superior em música. Assim, existem aqueles que são oficializados pela Secretaria de Educação, oferecendo um diploma reconhecido pelo MEC (Ministério da Educação e Cultura) e aqueles que não são reconhecidos por essa secretaria, que não oferecem cursos técnicos profissionalizantes ou cursos preparatório e básico, não sendo, por sua vez, fiscalizados e nem fornecedores de certificados através dos órgãos governamentais competentes.

Como já afirmado, a história do ensino de piano no Brasil se iniciou após a vinda da Família Real, no começo do século XIX, e inicialmente os seus processos de ensino e aprendizagem estiveram atrelados ao âmbito particular. A aprendizagem desse instrumento musical ganhou maior destaque com a sua formalização em instituição pública, através da sua introdução nos Conservatórios em 1875.

É certo que um traço bastante característico dos Conservatórios musicais brasileiros durante todo século XX é a ênfase conferida ao repertório europeu. Segundo Amato (2008), nesse período também houve introdução do repertório brasileiro, como composições eruditas que privilegiavam temas nacionais, no entanto, pelo menos até o final do século XX, incursões pelo campo da música popular nunca foram aceitas. Isso significa que, por muito tempo, o ensino do piano popular esteve sob a influência principal dos processos de ensino e aprendizagem não formal e informal.

De acordo com a bibliografia pesquisada neste trabalho não se tem precisão do período que as instituições formais de ensino no Brasil iniciaram os cursos com abordagens no piano popular. É possível encontrar, a partir da década de 1930, no âmbito da formação básica e pública de ensino, uma preocupação crescente com o ensino da música que envolva concepções estéticas das culturas populares regionais e nacionais (FERREIRA, 2013).

No entanto, segundo Napolitano (2002, p. 11), é somente a partir da década de 1960 que a música popular passou a ser levada a sério, “não apenas como veículo de expressão artística, mas também como objeto de reflexão acadêmica”.

Diante desse quadro, acredita-se que os cursos de nível técnico constituíram as primeiras instituições a introduzirem a música popular nos seus processos de ensino e aprendizagem. Segundo Arroyo (1999), na década de 1970 são encontrados relatos da inserção da música popular no Conservatório Estadual de Música de Uberlândia. Outros exemplos são encontrados nos Conservatório de Tatuí¹⁹, Escola de Música de Brasília (SILVA (a), 2010) e Conservatório de MPB de Curitiba²⁰, que datam a sua introdução, a partir de 1989, 1990 e 1992, respectivamente.

Em nível superior, essa institucionalização ocorreu somente a partir do final da década de 80. A Universidade de Campinas (UNICAMP) é considerada a pioneira em oferecer o curso com ênfase em música popular. Segundo Contente (2010 *apud* SANTOS, 2012), a partir desse pioneirismo, o curso de bacharelado foi introduzido nas Universidades Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), de Minas Gerais (UFMG) e da Bahia (UFBA).

Além dessas, atualmente, existem diversas instituições que desenvolvem o ensino da música popular. Dentre as universidades, faculdades e conservatórios, são exemplos: Universidade Federal da Paraíba (UFPB), do Goiás (UFG), do Rio Grande do Sul (UFRGS), Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Faculdade de Música Souza Lima (São Paulo), Faculdade Cantareira, Escola de Música Estadual de São Paulo (EMESP), Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM) e Conservatório de Tatuí (São Paulo).

Dentre os instrumentos de estudo encontrados nesses cursos, podem-se citar: piano, violão, guitarra, contrabaixo, acordeão, bandolim, cavaquinho, viola caipira, vibrafone, flauta, trompete, trombone, saxofone bateria, percussão e canto.

¹⁹ Informações obtidas no site do Conservatório de Música de Tatuí.
Disponível em: <<http://www.conservatoriodetatu.org.br/historico/>>. Acesso em: 20 nov. 2015

²⁰ Informações obtidas no site do Conservatório de MPB de Curitiba.
Disponível em: <<http://www.conservatoriodempb.com.br/cmpb.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

Sobre o piano popular, apesar da existência de um número significativo de instituições, ainda hoje, é possível não o encontrar em diversas Escolas ou Universidades estaduais e federais do país. Na única instituição pública de música em funcionamento na cidade de São Luís/MA (Escola de Música Estadual do Maranhão), por exemplo, de acordo com a pesquisa de campo realizada neste trabalho, a ênfase recai sobre a formação da música erudita. De fato, se comparada a presença da formação erudita, devido ao próprio histórico do piano no Brasil, é possível afirmar que esta seja a de presença mais significativa do que a formação popular nas instituições de ensino.

Segundo Lacorte (2007), existe uma relevância e urgência na inserção e estruturação da música popular nas escolas, conservatórios e cursos superiores do Brasil, tendo em vista que há um campo de trabalho exigente, assim como aprendizes e profissionais dispostos a se especializarem.

Talvez, a maior dificuldade de inserir e trabalhar a linguagem popular nessas instituições se justifique pela, apenas recente, preocupação nos processos de ensino e aprendizagem dos músicos populares. Segundo, Arroyo (1999, p. 215) quando se pensa na implantação de um curso de piano popular há diversos enfrentamentos internos, “pois existe uma dificuldade em mudar a mentalidade dos professores, em geral, muito acomodados com a grade curricular e com os programas de ensino da instituição”.

No que diz respeito à formação da música popular já existente em algumas instituições de ensino, Lacorte (2007, p. 37) considera que:

as estruturas curriculares e as metodologias utilizadas no processo ensino-aprendizagem da música popular talvez precisem ser modificadas. Considerando que as exigências desses profissionais se diferenciam, por exemplo, das exigências de músicos eruditos, deve-se considerar que a formação desses músicos populares também deva ser diferenciada.

Dessa forma, pode-se observar que o ensino do piano popular em instituições formais públicas de ensino no Brasil é recente, assim como, o estudo das relações nos processos de ensino e aprendizagem desse instrumento que envolvam a música popular. Portanto, para que melhor se construa relações práticas e teóricas no seu ensino, é necessário que se tomem posicionamentos efetivos para o desenvolvimento da linguagem popular no piano.

4.6 O ensino da música popular ao piano na cidade de São Luís/MA

Nesta pesquisa, não foi encontrada literatura que registre o exato período em o piano chegou à cidade de São Luís, do estado do Maranhão. No trabalho de Silva (b) (2015),

lograda no livro sob o título *Uma história do piano em São Luís do Maranhão*, provavelmente, devido apenas a recente implantação dos cursos superiores em música²¹ nesta cidade, dá-se uma carência no ensino musical e, por sua vez, no ensino do piano, de trabalhos científicos acerca do assunto publicados.

De acordo com a autora citada, não foram encontradas publicações que abordassem exclusivamente a história do piano, mas segundo as pesquisas realizadas neste trabalho, o livro desta autora foi o primeiro trabalho publicado no Maranhão. Em sua pesquisa, observa que um ano após a criação da primeira imprensa no Estado, em 1822, é possível encontrar a presença do piano em um relato no jornal publicado de São Luís, tratando-se da venda de um piano por um particular. No entanto, pode-se deduzir que os pianos haviam chegado anteriormente a essa data, sendo muito próximo do período em que a Família Real aporta no Rio de Janeiro (1808-1822). Para ela,

esse anúncio permite constatar que, já no ano de 1822, a comercialização do piano era divulgada em jornais. Considerando que a cidade de São Luís tinha uma população pequena, é bem provável que um grande número de transações de compra e venda de piano, bem como a contratação de professores ocorresse sem o intermédio de jornais, pelas relações de conhecimento entre moradores, informações passadas de “boca em boca”, principalmente no caso do piano que tinha uma clientela numericamente menor, a elite local (SILVA (b), 2015, p. 80).

Assim, a performance e o ensino do piano inseriram-se nessa cidade de uma maneira muito parecida com a do Rio de Janeiro. O quadro era: o aumento significativo na importação de mercadorias somada a pretensão de reproduzir os hábitos europeus, o que permitiu o piano inserir-se na sociedade como símbolo de *status* de desenvolvimento e acúmulo de cultura daquele continente.

O ano de 1817, de acordo com Silva (b) (2015, p. 70), foi “um marco para o desenvolvimento cultural maranhense: ano de inauguração do Teatro União²²”, pontuando fortemente a presença da cultura europeia na cidade. Para esta autora,

após a inauguração, o Teatro União vivenciou seu primeiro período de apogeu, que perdurou até o ano de 1848. Segundo um catálogo comemorativo dos 190 anos do agora chamado Teatro Arthur Azevedo, àquela época, aqui se apresentaram companhias francesas, portuguesas, italianas e espanholas para delírio de um público curioso (SILVA, 2015, p. 75).

Especificamente sobre o ensino do piano, pode-se observar que este se constituiu em São Luís, inicialmente, através de aulas particulares e depois através da introdução de escolas particulares e públicas específicas no ensino da música. Ainda segundo Silva (b) (2015), inúmeros foram os relatos em anúncios de jornal, no decorrer do século XIX, com o

²¹O primeiro deles, na Universidade Estadual do Maranhão, data do ano de 2005. O seguinte, na Universidade Federal do Maranhão, no ano 2006 (SILVA, 2015).

²² Hoje nomeado teatro Arthur Azevedo.

oferecimento de aulas particulares, vendas e afinação de piano. A presença de professores estrangeiros, assim como na capital brasileira da época, foi constante na cidade de São Luís, contribuindo para a formação de conhecimentos e formando gerações de músicos.

Na sequência, observa-se um anúncio de um professor estrangeiro, o francês Désiré Trubert, divulgando suas aulas de piano.

FIGURA 8. Anúncio sobre professor de piano



Fonte: Publicador Maranhense (1865 *apud* SILVA (b), 2015, p. 86)

Não distante do quadro retratado no Rio de Janeiro, existiu uma ênfase no ensino do piano em São Luís em incluí-lo nas normas de boa conduta das moças burguesas. Como afirma Lacroix (2012 *apud* SILVA (b), 2015, p. 77, grifo da autora):

a lição masculina se estendia aos saberes políticos e científicos, eloquência, fala inteligente e correta até saraus e bailes. Era obrigatório às meninas ricas da capital e do interior assimilar os padrões de etiqueta: os movimentos, a voz, o olhar, o sorriso, a linguagem, a gramática, as regras de cantos, da declamação, os passos da dança, o estudo do piano [...].

No que se refere ao repertório executado no século XIX, Silva (b) (2015) afirma que era notório a preferência pelas composições europeias, ou compositores brasileiros que faziam a música ao estilo europeu. Segundo esta autora, em sua pesquisa:

não foram encontradas relações entre o piano e a música popular, o que pode ser considerado natural, levando em conta o papel social do piano na educação das moças, preparadas para o lar e o para o casamento, numa nítida imitação dos valores europeus (SILVA (b), 2015, p. 110, grifo nosso).

De fato, nesse período, a definição para o que viria ser a música popular maranhense estava em construção, envolvida no processo de miscigenação de diferentes povos, principalmente africanos, europeus e indígenas, assim como no restante do Brasil. Através do histórico da inserção do piano em São Luís outra música, que não a europeia, não poderia estar inclusa em seu repertório.

Conforme observa Carvalho (2006 *apud* REIS, 2010, p. 516),

[a] cultura popular maranhense, em sua riqueza e diversidade, encarna processos de integração, assimilação e sincretismo em meio à resistência de grupos e à intervenção das elites, o que a definiria pela sua “peculiar expressão da natureza ‘mestiça da cultura brasileira’ que foi se constituindo nas adaptações, assimilações e trocas culturais”. Adiciona que “nesses processos de confrontos e de encontros constitutivos da cultura maranhense, a influência afro-brasileira é marcante e decisiva. Com efeito, nas práticas religiosas, nas danças, na literatura, no teatro, na culinária, na medicina popular e nos costumes e usos, os africanos e seus descendentes conseguiram, aqui no Maranhão, recriar suas culturas de origem, constituindo uma espécie de síntese dos elementos culturais”.

Exemplo de manifestações que aqui se desenvolveram, pode-se citar o *Tambor de Crioula*²³. De acordo com Ramassote (2006, p. 16), “no conjunto complexo e heterogêneo das manifestações culturais populares maranhenses, o Tambor de Crioula, destaca-se como uma das modalidades mais difundidas e ativas no cotidiano”. Mesmo não podendo datar com precisão suas origens históricas,

é possível encontrar, dispersas em documentos impressos e na memória dos mais velhos, referências a cultos lúdicos-religiosos realizados ao longo do século XIX por escravos e descendentes enquanto forma de lazer e resistência ao contexto opressivo de trabalho escravista (RAMASSOTE, 2006, p. 16).

É possível até mesmo associar essa manifestação a certas características desenvolvidas pelo gênero samba, “aproximando-se, por exemplo, do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, do Jongo, praticado na região Sudeste, e mesmo de modalidades do Samba Carioca: o partido alto, o samba de breque e o samba canção” (RAMASSOTE, 2006, p. 22). Ainda segundo Ramassote (2006, p. 22), pode-se constatar os seguintes traços convergentes e comuns entre eles: “a polirritmia dos tambores, a síncopa (frase rítmica característica do samba), principais movimentos coreográficos e a umbigada”.

No que se refere aos processos de ensino e aprendizagem do piano em instituições formais públicas, observa-se que este instrumento foi incluído na grade curricular da primeira instituição pública oficial destinada exclusivamente ao ensino da música, a Escola de Música

²³Forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão de tambores (RAMASSOTE, 2006).

Estadual, de ensino gratuito, criada em 1901 (SILVA (b), 2015). Segundo o Diário do Maranhão (1901 *apud* SILVA (b), 2015, p. 113),

para o curso de piano elementar, a duração era de 4 anos, num total de 4h de lição por semana, com número de alunos variando entre 16 e 20, habilitando-se, no primeiro ano, em solfejo ou canto coral. Quanto ao Programa de Piano, incluía-se: desenvolvimento técnico do piano, desde os estudos elementares até a execução de pequena sonata clássica.

Essa escola permaneceu em funcionamento por apenas um curto período de tempo, de 1901 a 1904. Em 1907, através do Decreto nº69, de 26 de Julho de 1907, o governador Benedito Leite, estabeleceu um novo regulamento reorganizando a escola (AMARAL 2001 *apud* SILVA (b), 2015). Infelizmente essa reabertura durou, também, pouco tempo, até 1911, sob a alegação do governo maranhense estar passando por momento de dificuldades financeiras e necessidade de restringir gastos (SILVA (b), 2015).

No início do século XX, então, o ensino do piano restringiu-se ao âmbito particular. Segundo Lacroix, (2012 *apud* SILVA(b), 2015, p. 140) “os musicistas mantinham escolas domiciliares, em suas casas ou indo às casas dos alunos. Alguns até oficializavam os cursos, a exemplo do *Instituto Musical São José de Ribamar*, de Sinhazinha Carvalho”. Não foram encontradas neste trabalho referências desse período a inserção do repertório popular no ensino do piano.

Na segunda metade do século XX, em 1962, é percebida a retomada da iniciativa pública no ensino da música através da criação da *Academia de Música do Estado do Maranhão*²⁴. Lá eram oferecidas aulas de piano, canto, trompete, canto coral, arte cênica, teoria musical, harmonia, solfejo e história da música (AMARAL, 2001 *apud* SILVA (b), 2015).

Em 1974, pelo Artigo nº 26, da Lei nº3.255, de 06 de dezembro de 1971, é criada a Escola de Música do Estado do Maranhão (conhecida a princípio apenas por Escola de Música do Maranhão), sendo integrante da antiga instituição pública criada, a Fundação Cultural do Maranhão. Em sua fachada de inscrição estava escrito *Escola de Música: Fundação Cultural do Maranhão*. Depois de ter se instalado no seu terceiro prédio sede, esta escola permanece até a presente data sob o título *Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo” (EMEM)* (SILVA (b), 2015).

Vale ressaltar que, atualmente essa escola se constitui na única instituição pública de ensino em música em funcionamento na cidade de São Luís que ofereça o ensino do piano e

²⁴Projeto surgido por iniciativa particular, com o apoio da *Sociedade de Cultura Artística do Maranhão*, que tinha como expoente a pianista Lilah Lisboa de Araújo (SILVA (b), 2015).

não faz parte de sua grade os conteúdos referentes ao ensino da música popular nacional ou maranhense no piano.

Segundo Torres (2008), a música popular criada no Maranhão até a década de 1960 é influenciada fortemente pela cultura dos grandes centros, através da transmissão de partituras, rádio e discos de vinil vindos da região sul e, em seguida, pela televisão. Para ela, “vale registrar que as transmissões radiofônicas foram as de maior influência no que se refere à inspiração dos compositores” (TORRES, 2008, p. 2).

A partir de 1960 e 1970 é que se evidencia o processo de afirmação dos valores da cultura popular maranhense. Ainda segundo Torres (2008, p. 2),

uma vez derrotadas as perseguições policiais às manifestações da cultura afro-descendente, o bumba-meu-boi obtém carta de alforria para transitar pelo centro da cidade de São Luís e cresce o interesse das classes mais abastardas pelas brincadeiras dos pobres e incultos. Prossegue à realização dos primeiros festivais de música e à gravação do disco *Bandeira de Aço*, soma-se um crescente anseio nacional de dar vasão a um enorme manancial de formas e estilos musicais por todo o país.

O disco *Bandeira de Aço*²⁵, gravado por Papete em 1978, citado por Torres (2008), representa, segundo o próprio Papete, um divisor de águas para a música popular maranhense, exatamente por transpor a nível nacional a música aqui cultivada (PAPETE, 2013).

Através dos processos de desenvolvimento da história popular maranhense, pode-se afirmar que no estado é encontrada uma diversidade musical e rítmica tamanhas. Segundo Torres (2008, p. 2), descobriu-se aqui,

a beleza dos vários sotaques (estilo rítmico-musical) do bumba-meu-boi, do tambor de crioula, ambos conhecidos nacionalmente como as maiores riquezas rítmicas e culturais do Maranhão, este último oficializado em 2007 pelo IPHAN como patrimônio cultural e imaterial da humanidade. Além da sensualidade nos temas do cacuriá e da dança do carço, o esplendor e magnificência na Festa do Divino Espírito Santo, a particularidade dos blocos tradicionais, o samba dos Fuzileiros da Fuzarca, a lírica da dança do lelê, o baralho, o coco, a tribo de índio, o tambor de mina, o terecô, o baião cruzado, a mina jeje, validando ao lado do samba das escolas, do merengue, das radiolas de reggae, do hip hop, do rap, do rock, das baladas, do brega, do sertanejo, do choro e do baião.

De acordo com Torres (2008), apenas na década de 1970 surge o termo “música popular maranhense”, através de um movimento iniciado num casarão, sede do Laborarte – Laboratório e Expressões Artísticas - localizado no centro de São Luís, existente e atuante até os dias atuais. Para Torres (2008, p. 3),

²⁵Reconhecido como bem imaterial do Maranhão a partir da Lei Estadual 9.914, de 5 de setembro de 2013. Segundo Art. 1º Fica considerado Bem Cultural Imaterial do Maranhão o registro fonográfico intitulado *Bandeira de Aço*, gravado pelo cantor maranhense Papete, bem como as respectivas músicas de autoria dos compositores maranhenses Sérgio Habibe, Josias Sobrinho, César Teixeira e Ronaldo Mota, nas versões em que se encontram no disco. Tem as composições: Eulália de Sergio Habibe; *Bandeira de Aço*, *Flor do mal* e *Boi da lua* de César Teixeira; *De cajari pra capital*, *Engenho de flores*, e *Dente de ouro* de Josias Sobrinho; *Boi de Catirina* de Ronaldo Mota.

de lá surgiram vários artistas populares, assim como cantores e compositores da cultura maranhense. Lá se fazia teatro, artes plásticas, danças populares, música e em seguida o tambor de crioula, o cacuriá e a capoeira. Nomes conhecidos nacionalmente hoje, surgiram de lá, como Zeca Baleiro, Rita Ribeiro, Josias Sobrinho, César Teixeira, Rosa Reis e outros, assim como o famoso cacuriá de D. Teté e o tambor de crioula de Mestre Felipe, duas das maiores expressões na tradicional festa de S. João, no mês de Junho.

Assim como ocorreu o desenvolvimento da linguagem popular no piano, como descrito neste trabalho, na cidade do Rio de Janeiro, acredita-se que a linguagem popular em São Luís tenha se aproximado informalmente desse instrumento. Tendo em vista a única escola de música pública em funcionamento que fornece o ensino do piano nesta cidade (a EMEM) não oferecer abordagens na performance da música popular neste instrumento e fornecer a outros (como violão, guitarra, contrabaixo, bateria, cavaquinho, bandolim e percussão), acredita-se ser fundamental saber quais são as maiores dificuldades enfrentadas no ensino do piano popular em São Luís, para compreender como tem se desenvolvido seu ensino nos últimos anos.

5 METODOLOGIA

Este capítulo descreve a metodologia empregada neste trabalho, detalhando todas as etapas da pesquisa. São elas: tipo de pesquisa; participantes da pesquisa; instrumento; procedimentos de coletas de dados e análise dos resultados.

5.1 Tipo de pesquisa

Este trabalho é classificado como pesquisa qualitativa, pois o pesquisador estuda questões em seu ambiente natural, tentando dar sentido ou interpretar os fenômenos, segundo o significado que as pessoas lhe atribuem (DENZIN; LINCOLN, 1994).

5.2 Participantes da pesquisa

Buscando alcançar a percepção dos docentes foram realizadas 08 (oito) entrevistas individuais com professores de piano. Para encontrar os professores participantes foi necessário identificar, inicialmente, as instituições públicas e particulares que oferecessem o ensino do piano popular. Para tanto, essa identificação ocorreu somente nas instituições de ensino que puderam ser encontradas através das redes de comunicação, como *flyer e websites*.

A proposta inicial deste trabalho era entrevistar 03 (três) professores de piano popular do ensino formal particular, 03 (três) professores do ensino formal público e 03 (três) professores do ensino não formal, totalizando, assim, 09 (nove) professores. Contudo, durante a pesquisa, não foi possível identificar o ensino da música popular no piano em instituição formal pública específica no ensino da música. Em São Luís, existem duas escolas públicas destinadas ao ensino da música, a Escola de Música do Estado do Maranhão e a Escola de Música do Município. Uma vez que, apenas a escola do estado está em funcionamento, e não oferece o ensino da música popular no piano, considerou-se importante realizar a entrevista com os professores de piano desta instituição.

Na instituição formal particular, identificada para a pesquisa, lecionavam apenas 02 (dois) professores de piano popular. Foram entrevistados ao todo, então, 08 (oito) professores de piano, sendo 03 (três) professores da instituição formal pública – a Escola de Música Estadual do Maranhão- EMEM, 03 (três) professores que ministram aulas particulares e 02 (dois) professores da instituição formal particular, todos esses profissionais são músicos atuantes na cidade de São Luís.

Dessa forma, os professores foram divididos em Categorias 1, 2 e 3. Observa-se a tabela abaixo com a organização das mesmas.

QUADRO 1. Categorias de professores

CATEGORIAS	PROFESSORES
Categoria 1	<i>Professores de piano popular do ensino formal particular</i>
Categoria 2	<i>Professores de piano popular do ensino não formal</i>
Categoria 3	<i>Professores de piano erudito do ensino formal público</i>

Fonte: Elaborada pela autora.

Ainda para as suas identificações os mesmos foram nomeados por Professor 1, Professor 2 ou Professor 3, sendo especificado no texto cada categoria de ensino, seja na modalidade formal particular, formal pública ou não formal. Dessa forma, especificou-se primeiro a categoria e, em seguida, o professor. Observa-se:

C₂ Professor 1: Não, até porque existem grandes eruditos populares. Por exemplo, Villa Lobos.

Por razões éticas, as identidades dos voluntários foram mantidas sob sigilo²⁶.

5.3 Instrumento

O instrumento utilizado para esta pesquisa foi a entrevista semiestruturada. Este modelo de entrevista compreende a utilização de um roteiro previamente elaborado. Segundo Lavige e Dionne (2008, p. 188), constitui-se de “perguntas abertas, feitas verbalmente em uma ordem prevista, mas na qual o entrevistador pode acrescentar perguntas de esclarecimento”.

Nesta pesquisa, as perguntas foram organizadas em ordem, como descritas abaixo, mas não necessariamente seguiram essa organização devido à dinâmica sugerida pela entrevista semiestruturada.

²⁶ O modelo do termo de consentimento assinado por todos os entrevistados está no Apêndice B deste trabalho.

QUADRO 2. Roteiro de entrevista

Identificação:

Formação:

1. O que você entende pela expressão *piano popular*?

2. Como se deu sua formação musical?

3. Qual ou quais são as maiores dificuldades/desafios no ensino do piano popular em São Luís/MA?

4. Em sua opinião a disciplina piano popular deve pertencer ao currículo das instituições de ensino formal pública em São Luís/MA? Por quê?

Fonte: Elaborada pela autora

5.4 Procedimentos de coletas de dados

As entrevistas foram realizadas presencialmente, gravadas e depois transcritas. Para identificar os docentes participantes da pesquisa foi necessário, a princípio, fazer um levantamento de instituições existentes na cidade de São Luís que oferecessem o ensino do piano popular. Essa busca ocorreu somente nas instituições de ensino que puderam ser identificadas através das redes de comunicação, como *flyer e websites*.

5.5 Análise dos dados

Durante as entrevistas realizadas as informações obtidas com os entrevistados foram para tratar o ensino do piano popular, as informações obtidas com os entrevistados estão analisadas e expostas uma de cada vez. As perguntas realizadas não seguiram a mesma ordem com cada entrevistado, no entanto, na análise foram organizadas e analisadas numericamente.

Ressalta-se que quando o entrevistador fez algum comentário durante a resposta dos entrevistados sua observação se destacou em formato maiúsculo e itálico no texto. Observa-se abaixo:

C₃ Professor 2: E como o pianista erudito tem dificuldade. *COM TRANSPOSIÇÃO?* Tem, o erudito tem. *A TRANSPOSIÇÃO ESTÁ ASSOCIADO A PERCEPÇÃO, SE A GENTE NÃO TRABALHAR O OUVIDO (...)*. Exatamente, mas eu acho que tem muito pianista erudito que fica estagnado nessa parte, fica preocupado só com visual.

Em alguns momentos na fala dos entrevistados foi necessário adicionar informações de esclarecimento, em colchetes e negrito, para que um melhor entendimento das respostas dos professores. Exemplo:

C2 Professor 1: Não, até porque existem grandes eruditos populares. Por exemplo, Villa Lobos. Foi buscar lá no trenzinho [referindo-se à composição **O Trenzinho do Caipira – Villa Lobos**] pra fazer (...).

6. ANÁLISE DOS RESULTADOS

Para fazer a análise dos resultados é necessário, inicialmente, tecer algumas considerações acerca das escolas pesquisadas.

6.1 Escolas de Música identificadas na cidade de São Luís

Foi realizado um levantamento em campo de instituições existentes na cidade de São Luís que oferecessem o ensino do piano popular. As instituições, identificadas através das redes de comunicação, como *flyer e websites*, no mês de outubro de 2015, estão descritas no Quadro 3 abaixo.

QUADRO 3. Mapa das Escolas de Música

	ESCOLAS DE MÚSICA DO ENSINO PARTICULAR	ESCOLAS DE MÚSICA DO ENSINO PÚBLICO
1	Escola de Música Julieta	Escola de Música do Estado do Maranhão - EMEM “Lilah Lisboa de Araújo”
2	Curso Livre Expressão Musical	Escola Municipal de Música - EMMUS
3	Escola de Música Vida	
4	Escola de Música Ellos	
5	Escola de Música Harmonia	

Fonte: Elaborada pela Autora.

Ao todo foram identificadas 05 (cinco) escolas particulares de música e (02) duas escolas públicas. Dessas cinco escolas particulares, apenas uma oferecia aula de piano popular – a Escola de Música Julieta. Dentre as quatro restantes, uma oferecia somente a música erudita no piano – o Curso Livre de Expressão Musical, informações obtidas, *in loco*, na secretaria do curso - e três escolas apresentavam fornecer o ensino da música popular no

piano – Escolas de Música Vida, Ellos e Harmonia. Apesar disso, quando verificado o instrumento utilizado nestas três últimas instituições ficou claro que era o teclado, que mesmo simulando o timbre do piano, possui diferentes especificidades.

Observa-se, então, no Quadro 4 abaixo a descrição das escolas encontradas com o seu respectivo curso oferecido.

QUADRO 4. Tipos de ensino do piano por escola

ESCOLAS DE MÚSICA	ENSINO
Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo” - EMEM	<i>Curso de piano erudito</i>
Escola Municipal de Música – EMMUS	<i>Não estava em funcionamento</i>
Escola de Música Julieta	<i>Curso de piano erudito e popular</i>
Curso Livre Expressão Musical²⁷	<i>Curso de piano erudito</i>
Escola de Música Vida	<i>Curso de teclado</i>
Escola de Música Ellos	<i>Curso de teclado</i>
Escola de Música Harmonia	<i>Curso de teclado</i>

Fonte: Elaborada pela Autora.

Dentre as escolas públicas de música identificadas, apenas uma está em funcionamento, a EMEM. Sobre a existência da Escola Municipal de Música (EMMUS), até o período do levantamento desta pesquisa se encontrava fechada. Segundo Silva (b) (2015), depois de muita instabilidade política, abrindo e fechando a escola, devido à dificuldade de renovação de contratos com professores, em 2013, a EMMUS fechou pela última vez.

²⁷ Afirmou inserir “uma ou outra” música popular quando pedida por algum aluno, no entanto, a proposta da escola é ensinar o piano erudito. Informações obtidas *in loco* na secretaria do curso.

Dessa forma, neste trabalho, as entrevistas foram realizadas com professores pertencentes às escolas: EMEM e Escola de Música Julieta. Acerca da EMEM já tecemos alguns comentários durante o referencial teórico.

A Escola de Música Julieta foi fundada há 30 anos, em 1985, tem a direção da professora de piano Julieta Ramos e está localizada na Av. São Luís Rei de França – 6, no bairro do Turu.

FIGURA 9. Escola de Música Julieta



Fonte: Arquivo pessoal. Registro em: 08 de out. 2015.

Desde a sua inauguração oferece cursos de piano popular e erudito. Segundo a diretora, o curso de piano popular é realizado desde a sua fundação e sua Escola representaria a primeira instituição a oferecer o ensino do piano popular em São Luís.

6.2 Percepção dos docentes

Foram realizadas entrevistas semiestruturadas com professores de piano, onde foram definidas quatro questões.

1. O que você entende pela expressão *piano popular*?
2. Como se deu sua formação musical?

3. Qual ou quais são as maiores dificuldades/desafios no ensino do piano popular em São Luís/MA?

4. Em sua opinião a disciplina piano popular deve pertencer ao currículo das instituições de ensino formal pública em São Luís/MA? Por quê?

Para o entendimento dos dados desta pesquisa, não foi considerado relevante a formação acadêmica dos professores, tanto é que, no estudo é possível encontrar quatro professores com formação acadêmica ou técnico em música e quatro sem formação

É necessário pontuar que os professores foram divididos em três categorias. Categoria 1 (C₁) compreende os Professores de piano popular do ensino formal particular; Categoria 2 (C₂), os Professores de Piano popular do ensino não formal; e Categoria 3 (C₃), os Professores de Piano Erudito do ensino formal público. Para as suas identificações os mesmos foram nomeados por Professor 1, Professor 2 ou Professor 3, sendo especificado no texto cada categoria de ensino, seja na modalidade formal particular, formal pública ou não formal. Dessa forma, especificou-se primeiro a categoria e, em seguida, o professor. Observa-se:

C₂ Professor 1: Não, até porque existem grandes eruditos populares. Por exemplo, Villa Lobos.

Questão 1: Sobre a expressão “piano popular”.

A maioria dos professores quando questionados sobre o entendimento da expressão *piano popular* considerou como resposta algum tipo de diferenciação com o *piano erudito*. Apenas um professor, pertencente a *Categoria 2*, respondeu de outra forma, afirmando que há uma aproximação e mescla entre as linguagens, como se fossem apenas uma.

Observa-se o comentário:

C₂Professor 1: Não, até porque existem grandes eruditos populares. Por exemplo, Villa Lobos. Foi buscar lá no trezinho [**referindo-se à composição O Trezinho do Caipira – Villa Lobos**] pra fazer...ele detém métodos e tantas coisas que ele criou diante da educação musical, mas o que ele buscou, na raiz, no folclore na música popular, o estudo pra se basear no que ele gostaria de fazer (...) Então ele tem bases europeias, mas a linguagem você vê a influência é *fortissicima*, a influência popular, não tem como, tá dentro da gente. O Tom Jobim, um grande pianista erudito, bota uma música europeia uma valsa, todos os estilos, seja barroco, qualquer... da época de qualquer período, toca muito bem e o popular também. O samba, onde ele amava o Rio, o folclore, as características do Rio, do carioca, tudo que envolvia a cidade em si. Pra isso, ele utilizada da técnica que ele detinha.

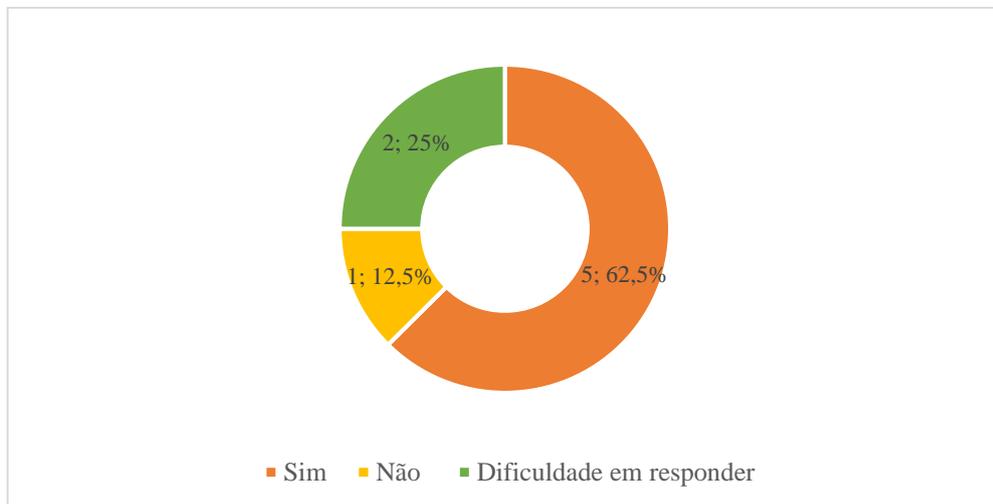
Apesar desse professor, relatar que não existir distinção entre o piano popular e o erudito, na sua entrevista utiliza o termo “erudito popular” referindo-se aos pianistas, como se

existisse de fato pianistas populares/eruditos. Inclusive, menciona o músico Tom Jobim como um instrumentista erudito e popular. Como já assinalado neste trabalho, a distinção entre os termos é muito complexa. Analisar-se-á as demais respostas dos professores.

Entre as respostas encontradas, pôde-se perceber que giraram em torno do tipo de repertório a ser executado e do tipo de metodologia de ensino adotada no *piano popular* e no *piano erudito*. Observa-se.

- Consideraram haver distinção no repertório executado.

GRÁFICO 1. Distinção no repertório executado.



Fonte: Elaborado pela autora.

Apenas um professor da Categoria 2 não considerou haver distinção no repertório executado. Dois, dessa mesma categoria, enfrentaram dificuldades em responder e todos os professores da Categoria 3 e 1 acreditam que há distinção. Observa-se a Tabela 1 a seguir.

TABELA 1. Detalhamento de professores (distinção no repertório executado)

<i>Percentual</i>	62,5%	25%	12,5%
Categoria 1	2	-	-
Categoria 2	-	2	1
Categoria 3	3	-	-
Nº DE PROFESSORES	5	2	1

Fonte: Elaborada pela Autora.

Para os professores da Categoria 1 e Categoria 3 existe um repertório específico para cada uma das linguagens: popular e erudita. Observa-se a fala de dois professores:

C₃ Professor 2: Bem, o que eu entendo de piano popular, eu não entendo piano popular como o oposto de erudito, eu quero deixar isso primeiro bem claro, não é. Porque tecnicamente é o mesmo instrumento que você toca. Então, você precisa ter a técnica pra poder executar o instrumento (...) Agora tem haver com o repertório, o estilo, aquilo que você vai tocar e como você executa isso.

C₃ Professor 3: Na verdade, piano popular, primeira grande diferença que eu posso assinalar é a questão do repertório né? O repertório abordado é completamente outro. Então...e aí... advém dessa particularidade, outras diferenças em relação ao piano clássico.

Mesmo considerando distinção entre o repertório, um deles em seu discurso também afirmou que o popular faz parte do erudito, tornando um pouco confuso o entendimento do seu argumento de distinção.

C₃ Professor 2: O popular, para mim é tudo, até dentro do erudito, é tudo. Agora como eu vou fazer o desenho disso é que soa, é que fica diferente. O erudito você tem uma certa obrigatoriedade às vezes, de seguir rigidamente aquilo que já foi publicado e editado. E as vezes, pra mim no popular não, eu passo a construir, né?

Na Categoria 2 (dois) professores apresentaram dificuldade para responder acerca da distinção entre o repertório, pois, na opinião deles, essa discussão pode soar subjetiva e complexa. Ver-se.

C₂ Professor 2: Eu recentemente tenho conversando com pianistas eruditos e tinha aquela questão: é piano popular, é piano erudito? Havia sempre esse embate, né? Aí eu não vou entrar nesse mérito, porque o que é erudito e popular, às vezes, o que era erudito pra um, não era pra outro na época.

C₂ Professor 3: Não, então, porque dependendo do nível que você fale, você não consegue encontrar o claro limite do que é popular ou erudito. Se você olha para o Egberto[referindo-se ao pianista Egberto Gismonti] por exemplo, eu não consigo enxergar onde tá o popular e o erudito ali, porque a técnica é muito requintada, a

construção ele lembra muitos elementos da música erudita. (...) o Mehmani [referindo-se ao pianista André Mehmani] tocando, você não consegue saber se é popular ou erudito. (...). Porque o repertório, Thaís, escreve uma coisa. Você vai tocar isso aqui de Bach, vai tocar atentando com o que tá escrito, interpretando com características daquele período. Só que você poderia pegar um samba escrito também e interpretar com as características daquele gênero, e aí isso seria erudito, não seria erudito? O cara poderia tocar um frevo inteiro em que você não vai improvisar nenhuma nota, você vai tocar exatamente como está escrito e aquilo é erudito ou popular? É o fato de tá escrito e ser interpretado segundo linguagem que torna erudito?

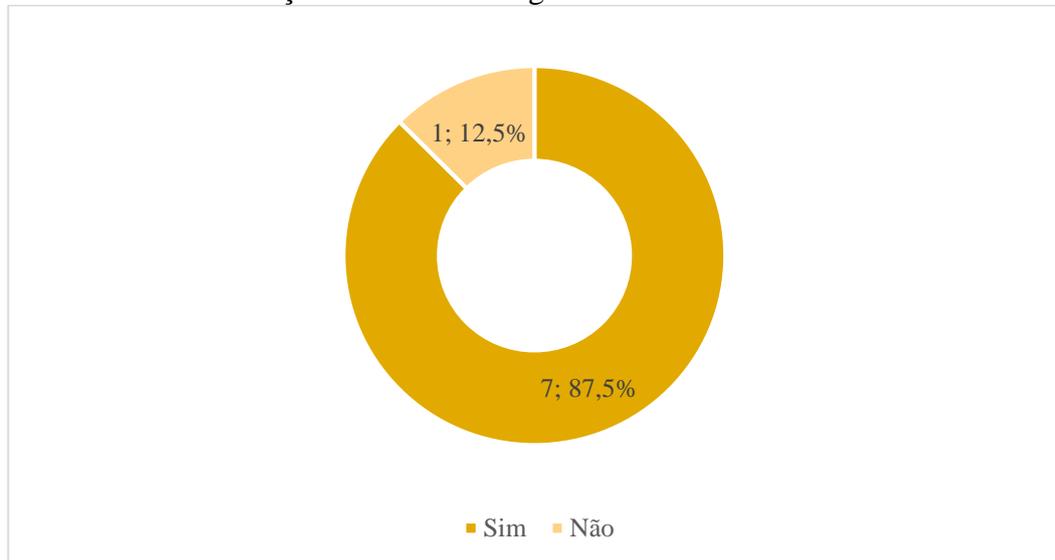
Apenas um professor da Categoria 2 considerou não haver distinção entre o repertório executado. Em seu entendimento, o repertório do *piano popular* compreende a execução de músicas de diversos tipos de gêneros, de qualquer região e acredita que, deve-se unificar esse repertório, reconhecido institucionalmente como música popular e erudita.

C2 Professor 1: Olha, pra mim, o popular é o estudo, na verdade, direcionado ao piano que envolve outros estilos, outros ritmos, a música folclórica, a música brasileira, música de raiz, a música também europeia, quer queira ou não tem a música folclórica de todas as noções, que seja, todos os países, todos os estados. Então, pra mim, o estudo do piano ele, principalmente tendenciando a parte popular, pra mim, é a onde você trabalha o todo. Seja ritmo brasileiro, seja ritmo latino, qualquer que seja a linguagem. Pra mim abrange isso o piano popular (...) Eu já acredito que há uma unificação do estudo do piano, passando por todos os períodos e trazendo também essa reformulação do popular, do que tange ao popular, que é a parte folclórica a linguagem mais universal e não específica. Do Brasil, da América Latina, como eu te falei, seja lá do continente asiático. Então, pra mim, a música popular é essa.

O fato de ter-se encontrado como resposta *sim* para a distinção entre o repertório executado nas Categorias 1 e 3 e como respostas *não* e *dificuldade em responder* somente na Categoria 2, pode ser justificado pela própria essência das categorias. As Categorias 1 e 3 correspondem a instituições de ensino e nelas há uma necessidade entre os professores de seguirem um cronograma anual ou semestral com os seus alunos e, por isso, pode-se deduzir a obrigação de caracterização de cada repertório, seja popular ou erudito. Além disso, pode-se inferir que essa concepção de distinção entre os repertórios seja um reflexo da formação individual dos professores.

- Consideram haver distinções entre as metodologias de ensino do *piano popular* e *piano erudito*.

GRÁFICO 2. Distinção entre metodologias de ensino



Fonte: Elaborado pela autora.

Sob essa perspectiva, a maioria dos professores compreende existir distinção na metodologia de ensino na música popular e erudita ao piano na cidade de São Luís/MA. Ver-se a Tabela 2 abaixo.

TABELA 2. Detalhamento de professores (distinção entre metodologias de ensino)

<i>Percentual</i>	87,5%	12,5%
Categoria 1	2	-
Categoria 2	2	1
Categoria 3	3	-
Nº DE PROFESSORES	7	1

Fonte: Elaborada pela autora.

Para melhor entendimento observa-se os comentários que seguem abaixo:

C₂ Professor 2: Mas o estudo é totalmente diferente, por exemplo, a música popular basicamente é rica no contexto harmônico, que pouco se tem no erudito dessa forma de pensar. Acordes de uma forma vertical. Trabalhar as cadências de modo vertical. No piano erudito é algo meio polifônico, né? Então, é mais a perfeição, a técnica, a leitura. E o popular, ele é algo assim, da mesma forma que existe a questão da lei, ele é algo meio intuitivo. Porque você tem conhecimento das leis harmônicas, das

funções, mas você tem mais acesso pra criar. Improvisar, né? Não que no erudito não improvise, mas não...de forma até inconsciente. Eu digo da forma de ensino.

C₂ Professor 3: Eu não tenho tanta propriedade para falar da música erudita. Mas na formação do músico popular, se dá de maneira diferente do músico erudito. Assim, você tem uma grade de coisas que você tem que estudar no erudito, de...um currículo a se resolver, que poderia servir para o piano popular também, mas pelo menos no Maranhão por não haver nenhum curso formal de piano popular, nós não temos isso. Mas os focos são pelo menos na capacidade de ouvir, de conseguir captar e perceber o que está acontecendo ali melódica, harmônica e ritmicamente que nos músicos eruditos acaba sendo uma deficiência na formação. Na leitura de outras formas, como a cifragem, a gente acaba ficando mais na cifragem que na partitura. São muitas questões.

C₃ Professor 3: Olha, eu acredito que, hoje, a abordagem de repertório de música popular ela é tão exigente quanto repertório de piano erudito. Então eu vejo que as escolhas, o caso do piano popular vai trabalhar com música popular, com música pop, jazz, vai trabalhar com monte de outros estilos que não são abordados no curso erudito, de piano clássico. E daí você vai ter que fazer estudo de outras coisas que pra você tocar o clássico você não precisa se debruçar, entendeu? O conteúdo vai ser outro (...) tem coisas que você vai estudar porque você sabe que vai encontrar numa sonata de Beethoven, de Mozart. E tem escalas que você não vai encontrar, vai encontrar no jazz, na bossa nova. Mas de qualquer forma você vai ter que estudar, só que sua leitura vai ter que ser direcionada pra esse outro repertório (...) eu acho que o estudo da harmonia na música popular ela é, desde o início, muito intensa e não é no piano clássico, entendeu? A harmonia junto com a música popular ela já começa desde a primeira aula. Conhecimento de acordes, que as vezes até o pianista não sabe fazer uma cadência simples ao piano.

Como observado no Gráfico 2, entre os professores apenas um, da Categoria 2, não considera haver distinções metodológicas no ensino do piano popular e erudito. Apesar disso, é possível perceber, no decorrer da sua entrevista, que ele considera existir abordagens diferentes entre os professores da cidade de São Luís/MA que enfatizem uma distinção metodológica do piano popular com o erudito, assim como os outros professores entrevistados, mas que defende a unificação dessas metodologias de ensino.

C₂ Professor 1: É verdade. Pra mim, na verdade, eu não acredito que há uma distinção dessa forma. Eu já acredito que há uma unificação do estudo do piano, você passando por todos os períodos e trazendo também, essa reformulação do popular do que tange ao popular, que é a parte folclórica a linguagem mais universal e não específica. Do Brasil, da América Latina, como eu te falei, seja lá do continente asiático.

Outros comentários, sobre o que definiria o piano popular, também surgiram, por exemplo:

C₁ Professor 2: O que acontece com o erudito, né? Porque ali tá a partitura, tem a dinâmica, tem tudo aquilo, então você tem que seguir aquilo ali. É aquilo e tá acabado, lógico que você vai colocar sua interpretação, uma série de coisas. Mas o popular, ele já foge um pouco disso. Você pode não tocar da forma que tá ali, você pode fazer seu próprio arranjo, entendeu? Então tem essa distinção entre os dois estilos.

C₃ Professor 1: É o uso do instrumento piano, mas sendo tocado de uma forma mais natural. Não obedecendo exatamente regras de...de leituras, de notas, divisões

rítmicas. É... porém, não totalmente solto, porque existe as cadencias harmônicas das... das melodias que precisam ser seguidas ou pelo menos dá uma orientação. Ou seja, a pessoa toca no instrumento piano, porém, é usando mais as habilidades auditivas, atividades de... de ritmo.

C₃ Professor 2: Então, a maior diferença é: quando você tem o piano erudito que você tem uma partitura com tudo explicado, as notas colocadas de uma determinada maneira da execução, como você deve executar, no piano popular você tem que ter essa noção pra poder executar. Não vem escrito, não é obrigado a ter algo escrito, planejado, desenhado, como o piano (...) é uma construção, aquilo que você já tem pronto e você, então, coloca e expõe, executa da melhor maneira como você quer que aquela música soe. Então, é uma diferença pra mim.

Apesar das metodologias de ensino de cada professor não terem sido analisadas neste trabalho, uma vez que isso demandaria outro tipo de pesquisa, observou-se, acerca da percepção dos professores sobre haver ou não diferentes metodologias nos processos de ensino e aprendizagem entre o piano popular e erudito, está diretamente relacionada com o histórico do próprio processo de aprendizagem de cada professor e como estão organizadas suas metodologias de ensino, o que pode explicar as duas diferentes perspectivas encontradas.

Além disso, conforme referencial teórico deste trabalho, há de se levar em consideração que as exigências dos profissionais populares e eruditos se diferenciam, devendo ser necessário compreender que a formação de cada um desses músicos pode ser diferente, o que interfere diretamente em posicionamentos sobre as metodologias de ensino abordadas por cada professor.

Por outro lado, deve-se lembrar, também como já explanado, que as habilidades desenvolvidas nos processos de aprendizagem inerentes ao piano popular e ao erudito no Brasil são complementares - refletidas na predominância dos processos informais e formais de ensino, respectivamente – e que devem ser valorizadas em conjunto.

Questão 2: Sobre a formação musical dos professores.

Dentre os entrevistados foi possível identificar as formações a seguir.

QUADRO 5. Formação musical formal encontrada entre os professores entrevistados

CATEGORIA 1	Técnico incompleto (EMEM); Conservatório completo.
CATEGORIA 2	Técnico completo e incompleto (EMEM); Graduação incompleta em Licenciatura em Música (UFMA).
CATEGORIA 3	Conservatório incompleto; Técnico completo (EMEM); Técnico completo (Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG) Licenciatura em Música (Universidade Estadual do Maranhão - UEMA); Bacharelado em Música (Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ); Bacharelado em Música Sacra (Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil– STBNB).

Fonte: Elaborada pela autora.

Neste levantamento, mesmo representando para pesquisa o seu caráter qualitativo e não quantitativo, pôde-se observar a importância do curso da EMEM e das Universidades Estadual e Federal do Maranhão para a formação dos profissionais da área na cidade de São Luís.

A maioria dos professores, exceto um da Categoria 1, já teve alguma experiência ou formação com ensino da música em instituição pública de São Luís, seja através da Escola de Música Estadual ou Universidades.

Como já comentado no referencial teórico deste trabalho, há relevância e urgência na inserção e estruturação da música popular nas escolas, conservatórios e cursos superiores do Brasil, tendo em vista tanto as amplas possibilidades no mercado de trabalho, bem como aprendizes e profissionais dispostos a se especializarem – fato não distante encontrado nos professores entrevistados em São Luís.

A Categoria 3, que representa os professores de piano erudito de instituição formal pública do estado (EMEM), simboliza o único grupo em que todos os professores têm algum tipo de formação musical formal. Enquanto que, entre os professores populares, Categoria 1 e 2, apenas um professor já tem uma formação formal completa.

Analisando a inserção do ensino do piano popular no Brasil, se comparado ao piano erudito, em 1875 em Conservatório, pôde-se observar que a sua inserção é recente, ocorrendo

no século XX a partir da década 80. Considerando que na cidade de São Luís/MA não há nenhuma formação específica no ensino da música popular no piano, pode-se compreender a existência de apenas uma única formação completa entre os professores de piano popular.

Nesta questão ao falarem de suas formações na música popular todos os professores confirmaram ter sido uma busca pessoal, o que pode ser considerado um próprio reflexo das dificuldades de formalização da música popular no piano em São Luís/MA. Observa-se dois comentários:

C₁ Professor 1: Como aqui não, não tem uma demanda de professores que passe, o conhecimento que cabe a pessoa quando entra na Escola Estadual do Maranhão, é buscar por si só, né? Ir na internet, vê vídeo aula, entender como é que funciona movimentação de acordes, essas coisas. Então, isso que eu fiz, entendeu? Até hoje eu ainda pesquiso, dou uma olhada, entendeu? Vou levando sozinho. Porque, às vezes, os próprios alunos cobram isso, né? E, às vezes, você não saber passar, às vezes, pega mal. E aí eu tento procurar, né? Na medida do possível conciliar tempo.

C₁ Professor 2: Foi que eu querendo tocar músicas de filme, me fez procurar. Então, eu fui autodidata. Eu que procurei tocar o popular, pegando dicas de amigos, de professores, porque nos conservatórios eles proibem. Era proibido tocar música popular.

Essa busca pessoal pôde ser identificada através de diversos recursos, como: cursos em outros estados, contatos com outros músicos, contato com livros, troca de experiência musical em ensaios com banda, o tocar na igreja e o tocar *na noite*²⁸, em formato solo ou grupo. Dessa forma, desenvolveram a aprendizagem da música popular no piano nos âmbitos informal e não formal de ensino.

C₂ Professor 1: Aí eu fui buscando, ouvindo, estudando, lendo e desenvolvendo e comecei a tocar na noite.

C₂ Professor 3: Eu comecei na igreja, muito tempo sem alguma orientação, vai por aqui e tal. Tanto que nos últimos anos, há cinco anos, de 2010 pra cá que eu comecei a viajar, a ter aulas, ou cursos de férias é que eu comecei a ser chamado atenção dos pontos que precisavam ser melhorados. Olha as deficiências técnicas, o *time*, você tem que arrumar uns voices (...). Eu sempre quis essa linguagem, então eu sempre ouvia e começava a tocar como pianistas, sem saber como era aquilo. Então, a minha formação, a internet me ajudou muito de uns anos pra cá, a internet e livros. Eu sempre comprei muito de harmonia, Almir Chediak, Nelson Faria, Ian Guest, Carlos Almada, esses autores nacionais e muitos outros estrangeiros. Mas foi meio que por isso. Eu nunca tive uma formação regular, com professor, um acompanhamento com professor, uma instituição, por um período de tempo grande pra dizer que foi regular, foi tudo muito esporádico.

C₃ Professor 2: O meu piano popular vem da Igreja. Aquela necessidade de se tocar algo que não está escrito, então você ouve algumas gravações, então você tem que passar aquilo pra sua realidade.

Todos os professores relataram existir uma deficiência no ensino da música popular no piano em São Luís. Apesar disso, é importante observar o relato de um professor

²⁸ Refere-se a músicos que tocam profissionalmente em festas, bares, cerimônias e quaisquer outros eventos.

entrevistado que encontrou na EMEM o incentivo necessário para buscar conhecimento na música popular, mesmo não fazendo parte da matriz curricular desta Escola o *curso de piano popular*. Mais uma vez, revela a importância de instituições públicas de música na cidade.

C₂ Professor 1: Foi o maior apoio que eu tive foi quando eu cheguei em São Luís, já com dezesseis anos de idade, depois de dez anos mesmo [referindo-se ao seu tempo de estudo]. Cheguei logo pra cá, comecei muito cedo. Encontrei o professor Nelson, lá da Escola de Música, professor Nelson Nunes, onde ele me avaliou e eu já entrei em piano 8, na Escola de Música (...) Nelson Nunes, foi ele que na medida do possível que tentou, porque também não era, não era a realidade dele e ele disse olha eu posso tentar te ajudar. Em todos que eu busquei ajuda “olha eu não consigo, não sei como te ajudar, não conseguiria fazer esse samba, essa bossa, esse estilo que você busca, não sei como seria”.

Também, é importante considerar que entre os professores que lecionam piano erudito (Categoria 3) apenas um afirmou não ter contato nenhum com o piano popular.

C₃ Professor 1: A minha formação foi só no piano erudito, desde o princípio. E na época que eu comecei a estudar, inclusive, havia-se uma recomendação, por parte dos professores da nossa época, que a gente não deveria brincar no instrumento. Isso, na época, significava ficar tentando tirar as músicas de ouvido, né? Então isso, naquela fase da vida, infância, adolescência, período da criação, do ato de criar, onde nossas janelas estão abertas, então quando a gente não tem estímulo para fazer, seguir certas habilidades, essas janelas se fecham, como realmente isso aconteceu. Então, hoje eu não trabalho nada com popular.

Abaixo, está a organização dos professores com os seus recursos em comum encontrados para o desenvolvimento da música popular no piano.

TABELA 3. Organização dos recursos em comum encontrado entre os professores para suas aprendizagens no piano popular.

Professores	Livros	Internet	Cursos fora	Tocando com outros músicos na noite	Trocando informações com outros músicos	Tocando na Igreja
Categoria 1	2	1	-	-	2	-
Categoria 2	3	2	2	3	3	2
Categoria 3	3	-	-	-	3	1
<i>Total</i>	08	03	02	03	06	03

Fonte: Elaborada pela autora.

Questão 3: Desafios quanto ao ensino da música popular ao piano em São Luís/MA.

Entre as respostas comentadas nas entrevistas dos professores, foram: a falta de uma instituição pública que forneça o ensino do piano; pensamentos existentes entre os músicos sobre o desenvolvimento de habilidades musicais que possam distanciar o ensino do piano popular com o erudito; a falta de estruturação dos processos de ensino de aprendizagem na música popular no ensino do piano; e outros. Para que melhor se observe as considerações dos professores sobre essas dificuldades, elencar-se-á, sem categoria de importância, seus comentários.

1. Falta de profissionais formados em música popular que ministrem aulas e/ou atuem no piano;
2. Pensamentos existentes entre os músicos sobre o desenvolvimento de habilidades musicais que possam distanciar o ensino do piano popular com o erudito;
3. A falta de estruturação dos processos de ensino e aprendizagem na música popular no ensino do piano;
4. Escassez de material bibliográfico;
5. A ausência do ensino do piano popular na EMEM;
6. Falta de investimento dos setores públicos no ensino da música em instituição de nível básico, técnico e/ou superior;
7. Falta de reconhecimento pela sociedade ludovicense em considerar o ensino do piano popular em São Luís como uma área de conhecimento que precise de organizações específicas.

A seguir os 07 (sete) comentários em uma tabela onde pode-se relacionar as perspectivas citadas nas entrevistas entre as categorias de professores.

TABELA 4. Dificuldades do ensino do piano popular

DIFICULDADES	01	02	03	04	05	06	07
Categoria 1	1	-	-	1	-	2	-
Categoria 2	1	3	2	2	3	2	1
Categoria 3	3	-	3	-	2	2	1
Nº de Professores	5	3	5	3	5	6	2

Fonte: Elaborada pela autora.

A resposta em comum mais encontrada entre os entrevistados nesta questão, se deu sobre a falta de investimento dos setores públicos no ensino da música em instituição de nível básico, técnico e/ou superior. Este fator pode ser justificado pela própria formação musical dos professores que se constituiu uma pesquisa pessoal na música popular no piano, como descrito na questão 2.

Analisando as 07 (sete) diferentes perspectivas encontradas, pode-se afirmar que todas elas se interpenetram. Por exemplo, a falta do ensino da música popular no piano na instituição pública EMEM, bem como a escassez de materiais bibliográficos, podem induzir a falta de referências para organização dos processos de ensino e aprendizagem desse instrumento. Essa falta de organização, por sua vez, pode levar ao pensamento, entre os músicos, em distanciar o ensino da música popular da erudita, bem como, pode levar a não reconhecer o piano popular como uma área do conhecimento que precise de organizações específicas, uma vez que, em São Luís, isso ocorre no ensino do piano erudito. Assim como, a falta de professores nas instituições pode refletir na própria dificuldade de organização de metodologias de ensino. E ainda, voltando a questão inicial, a falta do ensino do piano popular em uma instituição leva a falta de profissionais formados na área.

Dentre as principais instituições, específicas no ensino da música, encontradas nesta pesquisa em São Luís, foi possível encontrar apenas uma escola particular que oferecesse o ensino do piano popular, desde 1985. Considerando a população de São Luís, (segundo dados do IBGE do ano 2015 é de 1.073.893 habitantes, aproximadamente) entende-se que pelo número de habitantes, a estimativa da demanda para uma única escola tornar-se-ia inatingível de suprir, ainda mais se considerar que na referida escola só atuam dois professores de piano. Um dos professores entrevistados, afirma que desde o início da inserção da escola a procura pelo instrumento, nos âmbitos popular e erudito, sempre foi muito intensa.

Nesta questão, acerca das dificuldades/desafios, observa-se que todas as respostas coletadas com os professores participantes da pesquisa apresentam uma interdependência, ou seja, as questões identificadas apresentam relação umas com outras. Inferindo, assim, em um ciclo que precisa ser dissipado. O ensino do piano popular deve ser concebido no mesmo nível de relevância que os outros instrumentos populares têm em São Luís, ou ainda, todos os instrumentos devem receber a mesma importância.

Antes de ler os comentários realizados pelos professores, deve-se lembrar que, esses profissionais responderam a uma pergunta aberta sobre quais são as maiores dificuldades/desafios que eles consideram existir no ensino do piano popular. Então, mesmo

que um professor não tenha respondido sobre determinado aspecto, mas foi encontrado na resposta de outro professor, e que, portanto, não foi considerado informação em comum apresentada na Tabela 9, não se pode considerar nesta pesquisa que aquele primeiro professor não considere como informação relevante o que o segundo professor comentou, uma vez que, as perguntas não foram feitas especificamente sobre determinados aspectos que possa dificultar ou não o ensino do piano popular em São Luís.

Veja-se algumas de suas respostas abaixo:

- Falta de profissionais formados em música popular que ministram aulas de piano.

C1 Professor 1: Até como eu disse, né? Eu procuro buscar isso só, como não tem aqui. Então, se ocorrer de trazer professores mais conceituados isso vai ajudar muito.

C2 Professor 3: A geração abaixo de 30, aí eu organizo etariamente, a geração acima disso não teve, os músicos populares, ditos populares, que atuam no mercado da música popular, não tiveram o contato com o piano erudito, ou na verdade, não tiveram contato com o piano mesmo. Em tocar piano, assim, com determinada frequência. A maioria deles é tecladista, assim, tocam com a linguagem de tecladista. Óbvio, tem músicos excelentes, mas assim pianistas mesmo, a gente tem muito pouco ou talvez ninguém que tenha tido a formação pianística, se dedicado ao piano como pianista e que atue na música popular. Os que são pianistas aqui são os que tocam música erudita, os que tiveram contato com piano, estudaram piano. E aí aqui em São Luís, acho já é um problema inicial.

C3 Professor 1: Nós precisamos do professor especializado nessa área, né?

C3 Professor 2: Você não tem nenhum professor aqui.

C3 Professor 3: Olha, aqui dentro da escola eu posso falar. Dentro da Escola de Música [referindo-se a EMEM], a gente precisa ter um quadro de professores que saiba trabalhar, que tenha formação nessa área, porque os nossos professores de piano aqui são todos da área de erudito, de clássico. Então, eles pra dar aula de piano popular, eu acredito que basicamente o profissional tenha que estar atuando na área de popular. Como é que eu tô atuando na área do clássico e vou dar aula de piano popular, é uma incoerência. Porque eu tô trabalhando com uma coisa que eu não faço. (...). Eu, por exemplo, não estaria apto para dar piano popular nesse curso porque minha prática é toda voltada pra outra linha, então, tem uma série de conhecimentos aí que eu não tenho.

- Pensamentos existentes entre os músicos sobre o desenvolvimento de habilidades musicais que possam distanciar o ensino do piano popular com o erudito.

C2 Professor 1: Eu acho que essa divisão que existe no professor entre o piano erudito e o piano popular. Existe uma divisão, não uma associação, uma relativização. Aqui, infelizmente no nosso Maranhão a gente tem que crescer muito, porque o ensino que eles pregam como formal (...) mas até pro ensino formal se desenvolver diante do resultado positivo e de maior valia para a sociedade, para os alunos, para os músicos, a gente precisa do informal. E o que é informal, é o popular? O popular é informal ou o informal é popular? E isso não existe, essa cadeia deve ser associada sim e você precisa trabalhar esse mercado com o aluno, que ele tem que ter a escolha, se vai para um...realmente tocar em concerto, se ele

vai ser concertista, se vai ser pianista solo, se vai ser correpetidor, se ele vai ser arranjador, se ele vai ser regente, se ele vai ser maestro. Não se sabe, porém, é interesse que ele tenha dessas duas habilidades pra que ele possa realmente escolher e ter mercado pra isso.

C₂ Professor 2: O piano popular por muito, muito...esse termo piano popular não era bem visto e ainda não é bem visto, porque tem o pensamento de que o piano popular é o tecladista que quer tocar piano. (...). Então, o piano popular até então existia esse preconceito de que...até mesmo por músico de pianistas eruditas que tocavam músicas brasileiras.

Dentre os professores um considerou que antigamente esse pensamento de distinção entre popular e erudito já atrapalhou bem mais que nos dias atuais. Ver-se:

C₂ Professor 3: Eu acho que essa divisão entre erudito e popular [referindo-se à geração que tem hoje 30 anos ou mais] distintivamente era maior ainda, o que implicava pra não formação de pianistas populares mesmo, mas tecladistas. E o pessoal que se dedica ao piano, a todas as coisas do erudito, acabam ficando lá também. Então, acho que nos últimos sei lá, 5 anos, houve uma aproximação disso. Dos populares estudarem mais a coisa mais do erudito e dos eruditos também observarem mais o pessoal do popular, darem mais atenção e perceberam que há muita coisa interessante ali.

- A falta de estruturação dos processos de ensino e aprendizagem na música popular no ensino do piano.

C₃ Professor 3: Essas pessoas têm que estar dentro de uma instituição, privada ou particular, não sei, eles têm que se debruçar sobre uma proposta, elaborar uma proposta que contemple tudo que é importante para esse curso de piano popular, porque não pode ser só pela prática, tem que formalizar. Então é isso, entendeu?

C₃ Professor 2: Ah, eu acho que o popular não tem primeiro uma organização, eu achava que precisaria. Mas não tem, não tem organização. (...). Quando você vem para o ensino formal, você tem que saber como começar e como terminar. Então, às vezes, eu acho que confunde a cabeça do aluno. É: eu começo e como é que vai de um semestre para o outro? Qual essa construção que tá me mostrando que eu vou crescendo, que eu tô numa ascensão? Ah... agora tá bem, eu parei aqui vou terminar pra depois continuar crescendo, galgando outros degraus, por aí.

C₃ Professor 1: Porque o piano popular como ele realmente deveria ser, pensando nos modelos fora Maranhão...ahh... e mesmo Europa, EUA. Existe sim programa, é muito extenso. Então, existe um programa muito extenso, não é qualquer pessoa que pode dar. Precisa de muita base teórica, inclusive a base teórica ela não é fácil, você tem que ter as aulas de teoria. Então, é se a gente tivesse essa estrutura.

FALTA UMA ESTRUTURAÇÃO E ORGANIZAÇÃO NO PIANO POPULAR EM SÃO LUÍS?

C₂ Professor 1: Acho sim, porque aí o aluno ele não se sente completo, preenchido ele vai buscar fora, às vezes, ele desiste, ele se sente estafado, ele não encontra. O método é esse, é você dar o caminho, não existe um caminho tem vários e se eu não tenho essas opções desses caminhos de como chegar e só tenho o caminho da técnica, a metodologia técnica por si só acaba cansando o aluno, leitura, leitura, leitura...acaba cansado o aluno.

C₂ Professor 2: Mas o que eu posso dizer dentro do piano popular que sim é uma área, é uma ciência, que tem que princípios, que tem lei (...) mas temos pouco material ainda bibliográfico voltado ao piano popular. Então assim, o que eu penso assim, é um estudo sim recente.

- Escassez de material bibliográfico.

C₂ Professor 2: Porque há uma escassez no material bibliográfico e didático para ensino de piano popular. Há exceção que temos agora recentemente o Turi [referindo-se ao pianista Turi Collura], que tem uma contribuição muito grande, né? Antes disso eu já tinha um acesso um pouco mais restrito, tinha o Antônio Adolfo. Que ele estudou em Berklee [Referindo-se a escola americana Berklee college of music] e tal e também trazia um pouco da vivência dele e conhecimento dele para o ensino do piano popular. Só que os livros deles ainda são muito primários em relação a essa questão didática do ensino. Ele ensinava música, mas com um sentindo ainda muito vago.

C₂ Professor 3: Na nossa geração, de 30 pra baixo. A gente já teve a oportunidade de ter mais contato com isso. Não só pela escola, ou pelas escolas, eu falo pela escola porque eu só entrei ainda pouco, mas pela circulação maior de informação. Porque os caras que estudaram, que aprenderam antes disso, esses caras aprenderam não sei como, porque a informação era muito pouca. Eram poucos livros. Até discos e outras coisas eram bem poucas, a informação era bem rarefeita, né? Tipo livros, professores também.

C₁ Professor 1: E a maior dificuldade daqui do Maranhão é que não tem nenhuma loja especializada em livros de música. Então as pessoas não conhecem, não tem acesso aos livros, então eu vou a São Paulo todo ano e compro muitos livros e trago.

É importante ressaltar que um professor da Categoria 2, considera que a geração anterior a ele (de 30 anos ou mais) teve uma dificuldade maior de acesso a informação e que, atualmente, em São Luís, essa informação é mais acessível.

- A ausência do ensino do piano popular na EMEM.

C₂ Professor 2: Primeiro ponto não se tem uma instituição. Assim, se você for estudar você meio que ... *TÁ SOZINHO, É ISSO?* Vamos dizer que é, se você não tem hoje, graças a Deus, tem as redes sociais, você não está numa ilha, praticamente isolado. (...). Então hoje, talvez diferente do que antes, a dificuldade maior minimizou, mas não se tem um local, como a EMEM (...) Porque tudo começa com estudo, né? O ambiente onde você possa ter opção de...ahh eu quero ir pra EMEM. Lá tem o violão clássico, mas tem o popular, tem a guitarra, mas e o piano? Meus alunos querem todos fazer lá, mas não querem estudar erudito. Por que? Porque não tem mercado no erudito. Então, é uma problemática.

C₃ Professor 3: Ahh realmente... é... é bem estrutural. Porque na Escola de Música não tem o curso de piano popular.

Nesse momento, deve-se fazer uma observação que um dos professores entrevistados da Categoria 2 já ministrou aulas de piano erudito e teclado popular na EMEM, como professor contratado. De erudito ocorreu aproximadamente entre os anos 2000 a 2007 e a aula de piano popular ocorreu, também aproximadamente, de 2008 a 2013. Os alunos eram matriculados em sua aula e pagavam um valor diretamente a ele. Em seu depoimento, afirma que acreditou que poderia implantar o curso de piano popular nessa instituição, mas não foi possível.

Observa-se seu relato:

C₂ Professor 1: Já dei aula lá, lutei muito por isso. Só que como contratado, talvez eu não tivesse o peso como eu gostaria talvez de ter como concursado. (...). Foi muito plantada por mim essa semente, muito, muito. Eu lutei muito pelo curso de piano popular, por muito anos quem está naquela escola de música sabe disso. E acabei, não que eu desisti, eu me afastei por um tempo, porque eu tenho a carreira tanto quanto educador e de pianista. E, hoje, mais como empresário, no ramo de musical e hoje eu sou mais pianista, musicista, toco muito, toco bastante.

Além disso, outro professor entrevistado, também já recebeu convite para iniciar o ensino do piano popular como terceirizado na escola, no entanto, esta iniciativa nunca se formalizou. Observa-se seu comentário abaixo.

C₂ Professor 2: Me sugeriram uma vez para eu dar aula de teclado lá na EMEM. Mas assim, não como se eu fosse da instituição, pra eu fazer um curso livre em que eu alugasse uma sala. Mas o certificado não teria nada haver com a EMEM. Eu tava pronto, porque já tá lá na EMEM, um ambiente todo musical, aquele coisa toda.

De acordo com o relato dos professores que atuam nessa instituição (Categoria 3) há uma necessidade de organização desta escola para que se possa efetivar o ensino do piano popular. Como observado nas entrevistas de todos os professores, mesmo sob diferentes perspectivas, entre eles há a certeza da necessidade de organizações no ensino do piano popular em São Luís, bem como de inserir este ensino na EMEM.

- Falta de investimento dos setores públicos no ensino da música em instituição de nível básico, técnico e/ou superior.

Essa foi a resposta mais encontrada entre os professores, nesse caso seis deles. Observa-se dois relatos abaixo:

C₁ Professor 1: Na minha opinião, acho que a questão mesmo das próprias autoridades em investir, né? Em pessoas que tem conhecimento, trazer pra cá e começar a trabalhar oficina, essas coisas.

C₂ Professor 3: Falta investimento público, falta uma política de colocar a educação desde a escola, porque a escola de música a função dela é técnica. Nem é a função de dar base, é uma função técnica. Então, deveria ter nas escolas básicas de música pra dar essa formação inicial. E aí, tudo isso reverbera nesse problema de nós não termos pianistas mesmo. (...). E esse problema deságua na universidade, porque as pessoas chegam na universidade sem saber nada. Como você entrar em matemática e aprender as 4 equações, é o que tem acontecido.

Um desses investimentos citados pelos professores, e que falta iniciativa do setor público, poderia vir dissolvido em um concurso público na EMEM, que oferecesse vagas para professor de piano popular. Observa-se:

C₃ Professor 3: Por exemplo, no dia que tiver concurso aqui, não tem pianista correpetidor, não tem pianista pro curso de piano popular, não tem professor de

oboé, não de fagote, uma lista enorme de professores que não tem. *TANTO ERUDITO, QUANTO POPULAR?* Isso. Então, quer dizer são lacunas, são muitas lacunas que nós temos, que precisam ser preenchidas, né? E que isso, como nós estamos em uma escola pública, em uma escola do estado, a gente cai de novo naquela situação de esperar o governo do estado de abrir concurso. *ISSO JÁ FOI EXIGIDO?* Nossa, pedido de concurso já tem a mais de dez anos aí. Simplesmente não fazem entendeu? A prioridade deles é outra.

Para os professores entrevistados da Escola do Estado (Categoria 3) a principal dificuldade que impede a inclusão do piano popular na EMEM é a falta de concurso público. O pedido para a realização desse concurso vem sendo efetivado ao longo de mais de dez anos.

Diante das respostas dos participantes da pesquisa pode-se aferir uma questão acerca da responsabilidade de inserção do piano popular na EMEM: Seria apenas dos órgãos governamentais através de um concurso público que viabilize a contratação de profissionais na área? Além deles, todos os cidadãos (especialmente músicos estudantes e/ou profissionais) são responsáveis pela realidade política, econômica e social da cidade.

Desta forma, para que se inicie o ensino da música popular no piano na escola do estado ou município, acredita-se, que se faz necessário uma postura mais ativa da comunidade de alunos, em exigir da coordenação a inserção deste curso, assim como, de qualquer outro que sentirem necessidade. Além disso, se faz necessário uma organização mais efetiva do próprio corpo docente de professores de piano. Em seguida, para contribuir com essas exigências, os coordenadores também precisariam assumir posturas mais ativas para haver maior participação dos órgãos governamentais.

Um dos professores entrevistados da Categoria 3 comentou que mesmo que a realização de concurso viesse a concretizar-se seria necessário, anterior ao concurso, que houvesse a organização de uma ementa para o curso de piano popular, para que, assim, se possa exigir sua inserção. Como, então, fazer esta ementa se existe carência de profissionais formados na área?

Apesar dessa carência, o piano popular está presente na cidade de São Luís. Não se pode afirmar, em absoluto, que não existe o ensino da música popular no piano, ela se perpetua através dos processos informais e até formais, mediante as escolas particulares. E ainda, se considerarmos que, para a manutenção da música popular se faz fundamental a prática informal e, que a partir dela, diversas comunidades no mundo inteiro existem, poder-se-ia até assumir que o piano popular não depende de sua instalação em uma instituição formal de ensino para a sua perpetuação. No entanto, persistir nesta perspectiva restringiria o seu ensino apenas a determinados grupos sociais e iria de encontro a educação democrática que existe no país.

A partir das respostas encontradas na questão, podemos destacar como desafios mais mencionados: quebra do ciclo de dificuldades existentes no ensino da música popular no piano em São Luís e a valorização os profissionais que já atuam na área.

Entre os entrevistados que não são formados, quase todos estão em processo de formação acadêmica. Então, por que não investir no conhecimento que eles têm e buscaram por si só? Se o conhecimento acadêmico sozinho fosse fundamental não existiria uma comunidade musical tão ativa em São Luís.

A desvalorização dos profissionais na música popular no piano pode ser um reflexo da própria sociedade em não considerar o piano como área de conhecimento que necessite de organizações específicas. Esta foi uma observação feita também pelos próprios entrevistados.

- Falta de reconhecimento pela sociedade em considerar o ensino do piano popular em São Luís como uma área de conhecimento que precise de organizações específicas.

C₃ Professor 2: Parece que o piano popular, não é de qualquer jeito, mas a maioria das pessoas acha. (...). Precisa mudar essa visão, é igual, por exemplo, por que só o cantor de opera é o melhor músico, por que o que canta gospel lá na igreja não é o melhor? Poxa, ele canta todo tempo, não é? *ENTÃO O QUE ESTÁ FALTANDO?* Exato, é esse reconhecimento. Eu acho mais ou menos isso.

C₂ Professor 2: O piano popular por muito, muito...esse termo piano popular não era bem visto e ainda não é bem visto, porque tem o pensamento de que o piano popular é o tecladista que quer tocar piano. O piano popular até então existia esse preconceito, até mesmo por músicos de pianistas eruditos que tocavam músicas brasileiras, vamos dizer assim. (...). Mas o que eu posso dizer dentro do piano popular, que sim, é uma área, é uma ciência, que tem que princípios, que tem lei...Turi [referindo-se ao pianista Turi Collura] tá mostrando isso, de uma forma bem lúdica. Mas eu creio que, o que eu penso assim, é um estudo sim recente. (...). Acho que o primeiro passo é trazer pianistas populares, fazer masterclass nesse sentido. Acho que começa por aí, é chegar em um conhecimento até da classe pianística, que tem um certo preconceito em relação ao piano popular. Que ah! O piano popular não é pianista, é tecladista.

Conforme já mencionado, a iniciativa de incluir o piano popular em uma instituição pública e valorizá-lo como uma área de estudo já deu seus primeiros passos, no entanto, como comentado por um professor entrevistado, foi abortada. A tentativa era inserir o ensino terceirizado do piano popular na EMEM, uma vez que, ainda não foi possível a existência de um concurso público no qual se tivesse um professor de piano popular contratado e que as aulas fossem ofertadas gratuitamente. O que ocorreu foi a inserção da disciplina teclado na música popular entre os anos de 2008 a 2013, aproximadamente, lecionado por esse professor entrevistado. Esta é uma disciplina que atualmente não existe, mas poderia ser considerada como uma solução paliativa para a ausência do piano popular em instituições públicas na

cidade de São Luís/MA e poderia disseminar o reconhecimento do piano como uma área de estudo.

Além disso, conforme o documento Projeto de Criação do Curso Bacharelado em Música da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) é possível encontrar um plano pedagógico que viabilize a aproximação entre as linguagens popular e erudita.

A proposta, para viabilizar a fundação do Bacharelado em Música, é cria-lo de forma agregada ao já existente curso de Licenciatura em Música, aproveitando o máximo possível de infraestrutura e das disciplinas já ofertadas. Segundo documento, de acordo com as características do corpo docente já existente no curso de Licenciatura, seria possível criar inicialmente apenas duas modalidades, em Piano e Violão.

No que diz respeito ao repertório a ser desenvolvido metade do repertório deverá ser composto por peças solo na estética da Música de Concerto e a outra metade será opcional entre repertório de Música de Câmara, Música popular ou, ainda, outras peças solas.

Segundo o projeto, esse tipo de proposta poderá minimizar o distanciamento entre Música Erudita e Música Popular, principalmente no perfil do bacharel egresso, que iria cultivar respeito por ambas as linguagens.

QUESTÃO 4: Sobre a disciplina piano popular pertencer ou não ao currículo das instituições de ensino formal pública em São Luís/MA.

Todos os entrevistados mencionaram que o ensino do piano popular deva fazer parte de alguma instituição pública de ensino de música na cidade de São Luís. A maioria dos entrevistados referiu-se diretamente a Escola de Música do Estado (EMEM). Acredita-se que isso ocorreu por ser de conhecimento de todos que a Escola do Município, no momento das entrevistas, estava fechada, e também, pela EMEM representar, através de sua infraestrutura e variedade de ofertas de instrumentos, uma instituição de referência no ensino de música da cidade.

Observar-se alguns comentários dos professores quando interrogados.

C1 Professor 2: Eu acho, que deveria...até porque o erudito, ele...o retorno de uma apresentação é mais longo e do popular é mais rápido, em pouco tempo ele já tá executando uma música, já pode se apresentar. (...) Já o clássico é mais difícil, é mais demorado, né? Pra você se apresentar com uma música...*A GENTE NÃO VE MUITO AQUI EM SÃO LUIS CONCERTO, CERTO?* É, então aí o tempo é mais longo, demora anos né? A pessoa “ai eu não tô pronto pra apresentar uma música”, já o popular é mais fácil. Então, eu teria que incentivar as pessoas, também não são obrigadas a tocar música clássica, se ela quer tocar o popular, a música tem que ser um curso livre.

C₂ Professor 1: Sim. Para tentar trazer um pouco dessa fatia da sociedade da música, não só do ponto de vista erudito, do clássico, ele seria muito bem aceito e bem acessível a todos. Acho que teria grande valia pra nossa sociedade, teríamos mais pianistas e não só tecladistas que só desenvolvem o ouvido, aprendem o acorde e não tem vontade de ir pra academia estudar.

C₂ Professor 2: Então, o meu desafio, o desafio que eu vejo é esse, é o lugar, é a instituição, é o ensino.

C₂ Professor 3: São Luís já tem 1,5 milhões de habitantes e a gente já tem escola de música pública. Tem a EMEM, tem o bom menino, mas não tem piano (...). Então, é uma oferta muito pequena para uma demanda imensa pra uma cidade com 1,5 milhões de habitantes.

C₃ Professor 1: Com certeza, com certeza. Se pudesse ter, mas aí é bem a longo prazo mesmo, porque essa adaptação não se faz rápido [referindo-se a EMEM]. É que fosse uma coisa só. Que fosse um curso só [**pensamento em unificar o curso de piano erudito com o popular**], mas, isso realmente, hoje, não seria possível. Mas, a longo prazo, o ideal fosse assim, que o músico fosse completo. E seria bem...supriria bem mais as necessidades do mercado atual, né? Os acompanhamentos até das cerimônias mais tradicionais, como casamento. Hoje em dia, ninguém usa só a música erudita, pelo contrário, os noivos cada vez mais tão querendo música bem da atualidade e tudo mais, então fica bem complicado. Seria mesmo a atuação do pianista mais popular.

C₃ Professor 2: Eu acho importantíssimo. No curso de piano hoje eu falo sem medo de errar, 99% na realidade queria era o piano popular [referindo-se a EMEM] Ele quer tocar... 99%? Isso. *MAS, É UM PERCENTAL MUITO GRANDE, QUASE 100%*. Mas é, minha querida vamos tirar de quantos se formam. Vamos partir daí. *QUANTOS SE FORMAM?* Esse é o curso que menos forma. *ACHA QUE É POR ISSO, POR QUE NÃO TEM O PIANO POPULAR?* Não, é onde ele atua, é onde ele vai usar o instrumento dele. Quem é que quer só essa formação? Onde você vai usar essa formação? Você vai ser concertista? [**referindo-se a formação erudita**]. No maranhão? Quantas você tem? Você tem Zezeca, ela tá feliz. Tá feliz, ela conseguiu [referindo-se a pianista Zezé Cassas] *FOI PRA SÃO PAULO?* Isso foi embora, tudo bem, Zezeca. Mas quantos pianistas concertistas você tem aqui, que tem um concerto agendado em todo lugar, todo ano? Mas esses pianistas tão tocando todo final de semana em algum lugar, é casamento, é evento, é show, em outras formações, outros grupos, é Igreja, o que menos se toca por aí, é o que você vê aqui. Quer dizer eu não sei se eles usam isso aqui como uma base só pra pegar a técnica e depois vão fazer outras coisas. Tem isso.

C₃ Professor 3: Sim, porque não há um curso oficializado, existem as escolas de teclado. E *O FATO DE NÃO TER AQUI NA EMEM?* Isso faz diferença, porque tem gente que quer piano popular, acaba entrando aqui, mas vê que não é sua praia aqui e sai. Mas a pessoa tem uma expectativa e as vezes acha que vai dá certo. (...) *ENTÃO TERIA MESMO QUE CRIAR UM CURSO, CRIAR UMA GRADE?* Tem que ter tudo que o curso de piano erudito tem. Tem que ter programa sabe? (...). Existem determinadas áreas da música que a EMEM não faz falta nenhuma, pro músico. Por exemplo, a música popular sobrevive aí sem a escola de música oferecer curso de piano popular. Mas você vê aí um monte de gente tocando e tocando bem. Então assim, eu acho que a música popular, o piano popular, ele vai ser exigido, a sociedade mesmo vai exigir que esse curso seja criado [**referindo-se a EMEM**].

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho apresenta como objetivo geral identificar e analisar sob a perspectiva do docente, os maiores desafios/dificuldades existentes na manutenção do ensino da música popular no piano na cidade de São Luís, no estado do Maranhão.

Inicialmente a pesquisa revelou que o piano foi introduzindo no Brasil em meados do século XIX, através da vinda da família real portuguesa ao país. Neste período, seu ensino esteve atrelado às necessidades do continente europeu, e é somente no final do século XIX, que se iniciou uma relação da música popular brasileira com o piano, bem como, os seus procedimentos de ensino e aprendizagem, exatamente durante os processos de construção da identidade da música popular urbana.

Quando se iniciaram os primeiros ensinamentos no piano através de aulas particulares, seguido da sua inserção em escolas especializadas no ensino de música com ênfase na educação do piano, se reproduziu uma pedagogia pianística de origem essencialmente europeia, inclusive em seu repertório. Este fenômeno ocorreu, a princípio, na cidade do Rio de Janeiro, atingindo depois outras regiões, assim como, a cidade de São Luís/MA.

Dessa forma, foi evidenciado que as práticas musicais da música popular brasileira ocorreram distantes das instituições formais de ensino, se comparadas à formação da música erudita. Ao passo que a música brasileira construiu relações cada vez mais complexas com a sociedade, seja no seu processo de criação, produção, venda ou reprodução musical, através da indústria fonográfica e/ou rádio, é que se iniciou um processo de necessidade da constituição e formalização da música popular.

A partir da década de 1960 a música popular passou a ser percebida não somente como veículo de expressão artística, mais também como objeto de reflexão acadêmica. Relatos sobre a inserção do piano popular em instituições formais públicas de ensino iniciaram-se a partir de 1970. E na década de 1980 é inserido o primeiro curso de música popular em uma faculdade pública. Mesmo com esta inserção, ainda é recente o estudo das relações nos processos de ensino e aprendizagem do piano que inclua a música popular.

Neste trabalho foram identificadas sete instituições de ensino da música no piano. Dentre elas, cinco escolas particulares de música e duas escolas públicas. Dentre estas foi identificada uma instituição particular que oferta o ensino do piano popular – a Escola de Música Julieta. No que diz respeito ao setor público, até os dias atuais em São Luís/MA, não

foi identificado o ensino da música popular no piano em instituições formais públicas específica no ensino da música.

A pesquisa identificou a existência, na cidade de São Luís, de uma escola pública que oferece aulas de piano erudito, a Escola de Música Estado do Maranhão. A EMEM criada em 1974, por sua estrutura física e número de corpo docente representa uma instituição com grande oferta de modalidades de instrumentos e vagas para novos ingressantes, contribuindo sensivelmente para a formação de plateia e instrumentistas que atuam no mercado da cidade.

No tocante ao entendimento da expressão “piano popular” foi identificado diferentes opiniões entre os professores. No entanto, em sua maioria pôde-se perceber algum tipo de diferenciação com o “piano erudito”. Entre as respostas mais encontradas giraram em torno do tipo de repertório a ser executado e do tipo de metodologia de ensino adotada no “piano popular” e no “piano erudito”.

Com relação a formação dos professores, pôde-se observar a importância do curso da EMEM e das Universidades Estadual e Federal do Maranhão para a formação dos profissionais da área na cidade de São Luís. A maioria dos professores já teve alguma experiência ou formação com ensino da música em instituição pública de São Luís, seja através da Escola de Música Estadual ou Universidades.

No que se refere aos desafios/dificuldades existentes no ensino do piano popular em São Luís, foram identificados durante as entrevistas as seguintes perspectivas: a distinção existente na sociedade musical entre os termos popular e erudito, que atrapalhe o ensino do piano; a falta de perspectiva em considerar o piano popular como uma área de conhecimento; a falta de estruturação dos processos de ensino e aprendizagem na música popular no ensino do piano; escassez de material bibliográfico; falta de profissionais formados em música popular que ministrem aulas e/ou atuem no piano e a ausência do ensino do piano popular na EMEM.

O aspecto mais destacado pelos entrevistados foi a falta de investimento dos setores públicos no ensino da música em instituições de nível básico, técnico e/ou superior.

A partir do item “percepção dos docentes” encontrado na análise dos resultados desta pesquisa observou-se que as dificuldades apresentadas pelos professores se apresentaram de forma cíclica e interdependente, ver-se: a falta do ensino da música popular no piano na instituição pública EMEM, bem como a escassez de materiais bibliográficos, podem induzir a falta de referências para organização dos processos de ensino e aprendizagem desse instrumento. Essa falta de organização, por sua vez, pode levar ao pensamento, entre os músicos, em distanciar o ensino da música popular da erudita, bem como, pode levar a não

reconhecer o piano popular como uma área do conhecimento que precise de organizações específicas, uma vez que, em São Luís, isso ocorre no ensino do piano erudito. Assim, a falta de professores nas instituições pode refletir na própria dificuldade de organização de metodologias de ensino. E ainda, voltando a questão inicial, a falta do ensino do piano popular em uma instituição leva a falta de profissionais formados na área.

Além disso, também foi identificado durante entrevistas que todos os profissionais afirmaram ser fundamental o ensino da música popular no piano para a sociedade, devido, principalmente, às necessidades de mercado. Por isso, os entrevistados, acreditam que deva fazer parte de alguma instituição pública de ensino da música na cidade de São Luís, o ensino da música popular no piano.

Dessa forma, o trabalho evidenciou que para a amplificação e manutenção do ensino do piano é necessário considerar que, além da responsabilidade dos setores públicos, cada cidadão, é responsável pela realidade política, econômica e social da cidade.

Para a inserção específica do ensino do piano popular em São Luís em instituições públicas de música, além da atuação do estado e município, faz-se necessário uma postura mais ativa, especialmente da comunidade de alunos e profissionais em música das escolas e das academias, em exigir de suas coordenações a inserção deste curso, assim como, de qualquer outro que sentirem necessidade. Além disso, é fundamental uma organização mais efetiva do próprio corpo docente de professores de piano. Em seguida, para contribuir com essas exigências, os coordenadores também precisariam assumir posturas mais ativas para haver maior participação dos órgãos governamentais.

Considerando que todos os comentários coletados sobre desafios/dificuldades com os professores apontam para a identificação de um ciclo interdependente, é mister iniciar ações que contribuam para romper este ciclo.

O ensino do piano popular deve ser concebido no mesmo nível de relevância que os outros instrumentos populares têm em São Luís, ou ainda, todos os instrumentos devem receber a mesma importância.

Além da necessidade de romper o ciclo de dificuldades existentes no ensino da música popular no piano em São Luís, a pesquisa identificou também a urgência de valorização dos profissionais que já atuam na área. Conforme relato de professores, a desvalorização dos profissionais na música popular no piano pode ser um reflexo da própria sociedade em não considerar o piano como área de conhecimento que necessite de organizações específicas.

De fato, diante de quaisquer posicionamentos para a amplificação e manutenção do ensino do piano popular, se faz necessário adentrar a realidade do piano popular na cidade.

A presente pesquisa revela a necessidade de trabalhos futuros que possam investigar e aprofundar a temática do ensino do piano popular, notadamente os aspectos facilitadores para uma implantação/ampliação mais sistemática do ensino da música em São Luís.

E, por último, destaca-se que a relevância desta pesquisa consiste na possibilidade de contribuição para futuras reflexões e posicionamentos que favoreçam inserir o piano na sociedade de São Luís de forma mais intencional, acessível e ativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARES, S. L. A. 500 anos de educação musical no Brasil: aspectos históricos. In: XII ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, Salvador. **Anais do XII Encontro da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. 2000. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/CONFERENCE/SALVARES.PDF>. Acesso em: 20 maio 2015.
- AMATO, Rita de Cássia Fucci. 2008. Funções, representações e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico. **Revista do Conservatório de Música da UFPEL**. Pelotas, nº1, 2008, p. 166-194. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/2439/2287>>. Acesso em: 20 abr. 2015.
- ARROYO, M. Música *popular* em um Conservatório de Música. **Revista da ABEM.**, Porto Alegre, N. 6, 59 – 67, set. 2001.
- ARROYO, M. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música**. Dissertação (doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999. Tese submetida como requisito parcial, para obtenção do grau de Doutor em Música.
- AUGUSTO, Antônio. A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil. 2010. **Revista Brasileira de Música**. Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ. v. 23/1, 2010. Disponível em: <<http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm23-1/rbm23-1-04.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2015.
- BRASIL. Lei de Diretrizes e Bases. Lei, nº 11.769, de 18 ago. de 2008. Dispõe sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 19 de ago. de 2008. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007/2010/2008/lei/111769.htm>. Acesso em: 25 abril 2015.
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2015. 7ª reimpressão 2015.
- CATENACCI, V. S. Cultura popular, entre a tradição e a transformação. **Revista São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15. n. 2. P. 28-35, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8574.pdf>>. Acesso em: 20 abril 2015.
- CERQUEIRA, D. L. Ensino e Aprendizagem do Piano. In: ZORZAL, R. C; TOURINHO, C. (org) Aspectos Práticos e Teóricos para o Ensino e Aprendizagem da Performance Musical. São Luís: EDUFMA, 2014, p. 220-261.
- CONSERVATÓRIO DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (CMPB) - Curitiba. Disponível em: <<http://www.conservatoriodempb.com.br/cmpb.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

CONSERVATÓRIO DE TATUÍ. Histórico. Disponível em:
<<http://www.conservatoriodetatui.org.br/historico/>>. Acesso em: 20 nov. 2015

COUTO, A. C. N. **Ações pedagógicas do professor de piano popular: um estudo de caso.** Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

_____. Música popular e aprendizagem: algumas considerações. **Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)**. Opus, Goiânia, v. 15, n. 2, dez. 2009, p. 89-104. Disponível em:
<<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/256/236>>. Acesso em: 24 abril 2015.

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. - **Handbook of qualitative research**. London, Sage Publication, 1994.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga, uma história de vida**. 2ª ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. 1ª reimpressão, 2012.

DOMINGUES, P. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. **Revista História**. São Paulo. V. 30, n 2. P. 401-419. Ago./dez. 2011

DONATO, C. A sedução poética das composições de Chiquinha Gonzaga e suas parcerias textuais: o nascimento de uma estética brasileira na música do início do século XX. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ABRALIC TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 2008, São Paulo. 2008. São Paulo: USP, 2008. Disponível em:
<http://chiquinhagonzaga.com/wp/wp-content/uploads/2013/05/2008_A-Seducao-poetica-das-composicoes-de-chiquinha-gonzaga.pdf>. Acesso em: 14 dez. 2015.

ERNESTO NAZARETH E O CINEMA ODEON. **Música é história – batuta na CBN**. Cidade: Rádio Batuta, 15 de jul de 2013. Programa de Rádio

GOOGLE MAPS. [**Bairro da Urca – Rio de Janeiro**]. Disponível em:
<<https://www.google.com.br/maps/search/bairro+da+urca+caju++rio+de+janeiro+google/@-22.9026403,-43.2818645,12z/data=!3m1!4b1>>. Acesso em: 02 de out. 2015

GOMES, Bruno Gomes G.; SENA, Thais Matos. Conteúdo trabalhado nos ensinos musicais – *workshop e master-class*. In: XIV ENCONTRO HUMANÍSTICO. São Luís. **Anais do XIV Encontro Humanístico**. 2010. São Luís: UFMA.

GONZAGA, F. Maxixe de Carrapatoso e Zé Povinho. **Partitura**. Piano. <http://www.chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/maxixe-de-carrapatoso-e-ze-povinho_amapa_piano.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2016.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2015. **São Luís – Censo demográfico**. Disponível em:
<<http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=211130&search=maranhao|sao-luis>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

JACOBUCCI, D. F. C. Contribuição dos espaços não-formais de educação para a formação da cultura científica. **Revista Em Extensão**, Uberlândia, V.7, 2008. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/revextensao/article/view/20390>>. Acesso em: 25 março 2015.

JENKINS, Lucien (Org). **Ilustrado dos instrumentos musicais**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

LACORTE, S.; GALVÃO, A. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 17, 29 - 38, set. 2007.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A Construção do Saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Porto Alegre: Artmed, 1999. Reimpressão 2008. Revisão técnica e adaptação da obra: Lana Mara Siman.

LIBÂNEO, J. C. **Pedagogia e Pedagogos, para quê?** São Paulo: Cortez, 2010. 12. ed 3. reimpressão.

LIMA, L. C. Ernesto Nazareth e a valsa da Suíte Retratos de Radamés Gnattali. **Revista Acadêmica de Música Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, 195 p., jan. - jul., 2011. p.113-123. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pm/n23/n23a13>>. Acesso em: 08 fev. 2016.

LIVRES PENSADORES. **Chiquinha Gonzaga, a maestrina que fez história**. Disponível em: <<http://livrespensadores.net/chiquinha-gonzaga-a-maestrina-que-fez-historia/>>. Acesso em: 08 fev. 2016.

NAPOLITANO, M. **História e Música– História cultura da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

MARCELINO, A. F; BEINEKE, Viviane. Aprendizagens musicais informais em uma comunidade de prática: um estudo no grupo de maracatu Arrasta Ilha. **Revista Música em perspectiva**. v.7, n.1, jun. 2014. p. 7-29.

MEYER, A. C.; CASTAGNA, P. A produção musical de Sigismund Neukomm no Brasil. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15, 2005, Rio de Janeiro. **Anais...**Rio de Janeiro, 2005. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. p. 774-781.

MORAES, J. G. V.; SALIBA, E. T. **História e música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

MOREIRA, A. L.I. G. **Iniciação ao piano para crianças: Um olhar sobre a prática pedagógica em Conservatórios da cidade de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual Paulista- UNESP. 2005.

MOREIRA, M. B. C. Egberto Gismonti e sua inserção no campo da música popular brasileira em fins da década de 1960. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2., Rio de Janeiro, 2012. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro, 2012. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. p. 843-850. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000200015&script=sci_arttext>. Acessado em 19 jan. 2016.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música– História cultura da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAZARETH, E. – **Tango Brasileiro**. 1922. partitura. Piano. Disponível em: <<http://www.ernestonazareth.com.br/pdfs/1922.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2016.

PAPETE ESPECIAL – **Reporter Maranhão**. São Luis: TV BRASIL, 2013. Programa de TV. Disponível: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/reportermaranhao/episodio/papete-especial>>. Acesso em: 4 jan. 2016.

PIANEIROS. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. **Instituto Cultural Cravo Albin**. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/pianeiro/dados-artisticos>>. Acesso em: 14 dez. 2015.

QUEIROZ, L. R. S. Música na escola: aspectos históricos da legislação nacional e perspectivas atuais a partir da Lei 11.769/2008 2012. **Revista da ABEM**. Londrina, jul. dez. 2012. V. 20. N. 29. p. 23-38. P25. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/articloe/viewFile/88/73>>. Acesso em: 25 abril 2015.

_____. Educação Musical e Etnomusicologia: uma reflexão sobre as contribuições do estudo etnomusicológico para a área de educação musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 2003, Rio Grande do Sul. **Anais eletrônicos do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**. Porto Alegre: UFRS, 2003. p. 771-778. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/ANPPOM_2003.pdf>. Acesso em: 10 de abril 2015.

_____. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. **Revista da ABEM**. Porto Alegre, v. 10, p. 99-107, mar. 2004. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/articloe/view/367>>. Acesso em: 10 de abril 2015.

RAMASSOTE, R. M. (Coord.). **Os Tambores da Ilha**. São Luís: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), 2006.

REIS, E. T. Em nome da “cultura”: porta-vozes, mediação e referenciais de políticas públicas no Maranhão. **Revista Sociedade e Estado**. V. 25 N. 3. Setembro/Dezembro, 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v25n3/05.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2016.

REVISTA DE HISTÓRIA. **Piano**. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/piano-no-front>>. Acesso em: 07 fev. 2016.

ROCHA, G. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. **Revista Mediações**, V. 14, N.1, p. 218-236, Jan/Jun. 2009. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/issue/view/302/showToc>>. Acesso em: 04 abr. 2015.

SAMPAIO, L. P. O papel do piano para a vida musical e cultural do Rio de Janeiro desde o final do século XIX. **Revista Eletrônica de Musicologia**. Paraná, v. 13. Jan. 2010.

Disponível em:

<http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr13/07/03_sampaio/piano_rio_secXIX.htm>. Acesso: 20 jan. 2016.

SANTIAGO, P. F. A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental. **Revista Per Musi**. Belo Horizonte. N. 13, p. 52-62, jan. – jun. 2006.

Disponível em: <http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/13/num13_cap_04.pdf>. 20 março 2015.

SANTOS, J. C. P. Bacharelado em Música, ênfase em Música popular no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: razões, expectativas e concepções de candidatos e ingressos no vestibular de 2012. In: XV ENCONTRO REGIONAL DA ABEM-SUL, 2012, **Anais do Encontro Regional da ABEM-Sul**, Montenegro, 2013.

SAROLDI, L. C.; MOREIRA, S. V. **Radio Nacional – O Brasil em sintonia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. 3.ed.

SILVA (a), J. R. F. “**Algumas coisas não dá pra ensinar, o aluno tem que aprender ouvindo**”: A prática docente de professores de piano popular do Centro de Educação profissional – Escola de Música de Brasília (CEP/BEM). Dissertação (mestrado em Música), Universidade de Brasília. Brasília, 2010

SILVA (b), P. F. S. **Uma história do piano em São Luís do Maranhão**. São Luís: EDUFMA, 2015.

SITE LIVRES PENSADORES. **Chiquinha Gonzaga, a maestrina que fez história**. 15 de abril de 2013. Disponível em: <<http://livrespensadores.net/chiquinha-gonzaga-a-maestrina-que-fez-historia/>>. Acesso em: 19 jan. 2016.

SOUZA, A. A. Debates sobre cultura, cultura popular, cultura erudita e cultura de massa. In: XII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE. CAMPINA GRANDE: UEPB, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010.

Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-1573-1.pdf>>. Acesso em: 23 março 2015.

SWANWICK, K. **Ensinando música musicalmente**. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003

TELELISTAS. Escolas de Música em São Luís. Disponível em: <http://www.telelistas.net/ma/sao+luis/escolas+de+musica/>. Acesso em: 02 de out. 2015.

TOFFANO, M. J. **A sociedade do piano e o paradoxo feminista: a geração das pianistas dos anos 20 e a geração jet lag**. Dissertação (mestrado em Música). Universidade de Brasília. Brasília, 1999.

TÔRRES, A. M. S. Cantando a história da música contemporânea maranhense. In: VI ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES DE HISTÓRIA E MÍDIA (ALCAR). UFRGS, 2008.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO. Projeto de Criação de Curso de Bacharelado em Música. Disponível em:
<http://musica.ufma.br/arq/comun/2013_bacharelado.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2016.

ZAMITH, R. M. **A quadrilha da partitura aos espaços festivos – Música, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista**. Rio de Janeiro: E-papers, 2011.

APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CCH – CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA
THAIS MATOS DE SENA

ROTEIRO DE ENTREVISTA

Identificação:
Formação:
1. O que você entende pela expressão <i>piano popular</i> ?
2. Como se deu sua formação musical?
3. Qual ou quais são as maiores dificuldades/desafios no ensino do piano popular em São Luís/MA?
4. Em sua opinião a disciplina piano popular deve pertencer ao currículo das instituições de ensino formal pública em São Luís/MA? Por quê?

APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CCH – CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA
THAIS MATOS DE SENA

TERMO DE CONSENTIMENTO

Eu _____, CPF: _____, participante da pesquisa realizada pela graduanda Thais Matos de Sena, sob orientação do professor Leonardo Correa Botta Pereira, ambos da Universidade Federal do Maranhão, autorizo a realização de registro em áudio de entrevistas com fins exclusivamente didáticos e, caso necessário, para utilização desses registros por ocasião da defesa da monografia e possíveis participações em eventos científicos.

Os dados obtidos serão arquivados por cinco anos e após incinerados, conforme orientação da Resolução CNS N. 196/96. O nome do participante será mantido em sigilo. Em caso de dúvida procurar a responsável pela pesquisa, Thais Matos de Sena, cujo endereço é: R. dos Gaviões, Q. 03, Cond. Jardim Atlântico C07, Parque Atlântico. Telefone: (98) 988073033.

Data/ Local: / / _____