
*A música se faz porque é a vida: trajetórias de vida de
mulheres musicistas e a relação com o Conservatório de
Música de Pelotas – RS*

*Isabel Porto Nogueira**
*Maria Letícia Mazzuchi Ferreira***
*Alex Vaz Cardoso****

Resumo: Nesse artigo abordamos a história do Conservatório de Música de Pelotas, instituição fundada em 1918 e pela qual já passaram inúmeras gerações de músicos. A história do conservatório é abordada aqui como matéria de recordação e eixo sobre o qual se articulam as trajetórias das musicistas entrevistadas. Através das narrativas dessas mulheres, ex-alunas e posteriormente professoras da instituição, se pode aceder às dimensões mais profundas dessa comunidade musical, perceber como se processava o cotidiano do lugar, as relações entre professores e alunos e as várias temporalidades que ali se cruzam.

Abstract: In this article, we approach the history of the Pelotas Conservatory of Music, institution established in 1918 and for which innumerable musician's generations already had passed. The history of the Conservatory is analyzed here like a substance of memory and axle on which the trajectories of the interviewed amateur musicians are articulated. Through the narratives of these women, former-pupils and later teachers of the institution, we can accede to the deepest dimensions of this musical community, perceiving how the place's daily was processed, the relations between professors and pupils, the some temporalities which cross themselves there.

Palavras-chave: Conservatório de Música da UFPel. Memória. Narrativas orais.

Key words: Pelotas Conservatory of Music. Memory. Oral Narratives.

* Diretora do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) *E-mail:* isanog@terra.com.br

** Coordenadora do curso de Bacharelado em Museologia da UFPel. *E-mail:* mazzuchi@terra.com.br

*** Aluno do curso de História da UFPel.

Introdução

Neste artigo abordaremos as trajetórias de musicistas na cidade de Pelotas, tendo como ponto de articulação a passagem desses sujeitos pelo Conservatório de Música dessa cidade. Buscaremos evidenciar aspectos, nas narrativas desses sujeitos, que evidenciem o papel exercido pela família como primeira referência na formação do músico, as possíveis escolhas musicais que eram facultadas, sobretudo às mulheres, o Conservatório de Música como o local fundamental dessa iniciação ao repertório erudito e ao universo dos músicos, os mestres e suas influências na trajetória e carreira desses sujeitos. Ao mesmo tempo e, atuando como um cenário no qual se desenrolam essas trajetórias, vê-se uma cidade que se modifica avançando num processo de urbanização e modernização, enfrentando um processo de redefinição da identidade do músico em meio a uma crise de possibilidades de atuação, características do século XX.

O Conservatório de Música e a história da música erudita em Pelotas

A música erudita em Pelotas desenvolveu-se a partir do século XIX, fruto do rápido desenvolvimento econômico, proporcionado pela riqueza gerada através do comércio do charque pelotense com as demais províncias do Império, visto que Pelotas constituía-se no único pólo produtor de charque no País, nesse período. Uma das referências nesse campo das artes e espetáculos é o ano de 1834 quando foi inaugurado o Teatro Sete de Abril, local cujas apresentações musicais e teatrais destinavam-se a uma elite local que se apresentava como detentora desse “gosto pelo belo e culto”.

Será entre os anos de 1860 e 1890 que, de acordo com Magalhães (1993), Pelotas conhecerá seu período de maior crescimento econômico, resultado da consolidação da atividade charqueadora e a formação de um segmento médio da sociedade, formado, principalmente, por comerciantes e profissionais liberais. É nesse período que, de acordo com o autor, a cidade passa a receber companhias de operetas vindas de Montevideú e Buenos Aires, que lá faziam escala, a caminho de Porto Alegre e cidades do Sudeste do País. Surgem, nessa oportunidade, pequenos grupos musicais amadores, que se apresentam em festividades públicas ou reuniões familiares, como também são oferecidas aulas particulares, principalmente de piano, instrumento mais procurado pelas

moças, que o tocavam no ambiente doméstico familiar ou em apresentações de caráter mais aberto como os conhecidos saraus, espaço de sociabilidade que congregava pessoas que, em sua maioria, pertenciam a uma mesma rede de amigos e egressos da mesma classe social. Por outro lado, desenvolve-se a atividade de grupos musicais amadores, que atuam na animação de festas, eventos sociais e políticos da cidade, como é o exemplo da Sociedade Musical União Democrata, fundada em 1896.

Na última década do século XIX, aparecem clubes musicais, como o clube Beethoven em 1892, e a Filarmônica Pelotense, em 1894. Tais associações tinham como seus mantenedores senhoras oriundas da elite charqueadora. Ainda em 1894, o conhecido escritor pelotense João Simões Lopes Neto que além de se dedicar à literatura, escreve a comédia-opereta “Os Bacharéis”, com a qual obtém grande sucesso na cidade, ao ser estreada no Teatro Sete de Abril. A repercussão e aceitação dessa peça fizeram com que fosse encenada até 1914, se constituindo em um dos grandes sucessos dos palcos pelotenses.

No fim do século XIX e primeira década do século XX, desenvolve-se em Pelotas a prática musical em grupo, principalmente para moças de classe média e média alta, através das estudantinas. Nessas agrupações, em geral pertencentes a clubes sociais ou vinculadas a orquestras, as moças executavam violão, mandola, bandurrias e bandolim. O papel das estudantinas é bastante relevante para a representação e difusão da cultura musical, uma vez que significa um espaço para a execução musical por mulheres e, também, para a ressignificação social de instrumentos como o violão.

Em 1908, durante o governo de Carlos Barbosa, é criado em Porto Alegre o Conservatório de Música, tendo como diretor Araújo Viana, que ocupa o cargo até 1916. A partir dessa data, passa à direção o maestro Guilherme Fontainha, que em conjunto com José Corsi elabora um ousado projeto de levar o ensino musical até as principais cidades do interior do estado, como Pelotas, Rio Grande, Bagé, Cachoeira do Sul e Livramento.

Em 1918 é realizado em Pelotas um recital de canto, tendo como solista o barítono Andino Abreu, vindo de Porto Alegre, que traz consigo correspondência expedida por Fontainha, propondo criar um conservatório de música em Pelotas. Tal idéia é aceita pelo major Alcides da Costa, figura social de destaque, que mobiliza comerciantes, jornalistas e intelectuais no projeto de criar um conservatório de música na cidade. (NOGUEIRA, 2005). Em setembro do mesmo ano, Andino Abreu

começa a formar um grupo vocal feminino, que, em apenas três meses, está preparado para sua primeira apresentação no Teatro Sete de Abril.

Compondo o corpo docente do Conservatório de Música de Pelotas, logo em seus primórdios, aparecem os nomes de Andino Abreu, de canto, e Antônio Leal de Sá Pereira, de piano.

O professor e compositor Antônio Leal de Sá Pereira veio a Pelotas por indicação de Guilherme Fontainha, então diretor do Conservatório de Música de Porto Alegre. Em seu período como professor e diretor artístico do Conservatório de Música de Pelotas, de 1921 a 1923, buscou consolidar a idéia dessa interiorização da música erudita e traz à cidade artistas internacionais que faziam turnê pelo País, tal como Ighaz Friedman. Durante sua gestão, Sá Pereira cria o Centro de Cultura Artística, que tem por objetivo a promoção da cultura musical, com características estéticas, que estivessem em consonância com as tendências modernas, visto que em Pelotas predominava o gosto tradicional pela música romântica vinda da Europa no século anterior. Sá Pereira, em cuja biografia fica ressaltado o conhecimento e a experiência musicais, adquiridos, sobretudo, nas quase duas décadas que viveu em território europeu, buscou como modelo de atuação e inspiração o que era feito no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, tido como centro de excelência em ensino musical na época, no País. (NOGUEIRA, 2005, p. 23-25). Em 1923 Sá Pereira retorna a São Paulo e deixa como indicação para ocupar a vaga na direção da instituição o jovem pianista Milton de Lemos, formado no Conservatório de Música de São Paulo. O papel de Milton de Lemos é fundamental no ensino musical do Conservatório de Pelotas e pode ser considerado como um marco na história desse lugar e das pessoas que, na condição de alunos, vivenciaram os diversos matizes de sua personalidade. Através dos relatos orais, podemos inferir que se tratava de um administrador visionário, preocupado em lançar a instituição na trilha da profissionalização e era ao mesmo tempo um professor exigente, com comportamento por vezes definido como despótico, mas capaz de reconhecer e estimular jovens talentos.¹ Atuando na direção do conservatório entre 1923 e 1954, Milton de Lemos lançou o Conservatório de Música de Pelotas num circuito regional de recitais e concertos para os quais eram levados alunos considerados de excelência segundo os critérios apontados pelo diretor. Suas relações pessoais e de amizade com os grandes músicos e compositores brasileiros de sua época, tais como Francisco Mignone e Oscar Lorenzo Fernandez, além de

instrumentistas, cantores e *diseuses*,² ampliaram sobremaneira as possibilidades de realização de concertos na cidade de Pelotas.

Na década de 20 é criado no Conservatório de Música, o curso de Belas Artes, em que se ministravam aulas de desenho e pintura, configurando-se assim um cenário importante para o desenvolvimento das atividades artísticas e para o qual acediam os jovens da elite econômica e também da camada média da cidade.

Em 1937, o conservatório deixa de ser uma instituição particular para se integrar à administração municipal. Percebe-se, nessa fase, um crescimento substancial no número de matrículas, em comparação quando esse era uma instituição particular. (NOGUEIRA, 2005, p. 26).

A fundação da Sociedade de Cultura Artística em 1940, por Milton de Lemos, é um marco na história cultural pelotense, seguindo o exemplo do Centro de Cultura Artística, criado por Sá Pereira no início da década de 20 (1921-1923). A Sociedade de Cultura Artística promovia concertos e saraus, inclusive com a presença de musicistas renomados, que vinham até Pelotas com o seu apoio. Tal sociedade vai perdurar até 1974. Também será nesses anos 40 que surge, mais especificamente em 1943, o Coral do Conservatório, criado por Lurdes Nascimento e que existe até a atualidade, como uma instituição formada pelas ex-alunas dessa professora. Já no fim dos anos 40, surge, também vinculada a professores e alunos do Conservatório de Música, a Orquestra Filarmônica Pelotense.

A década de 60 inaugura uma nova fase na trajetória do conservatório que passa a oferecer o curso Superior de Música. No fim da década, em 1969, é criada a Universidade Federal de Pelotas, e o Conservatório de Música foi incorporado a ela como instituição de ensino particular, mesmo estando ainda vinculado à Prefeitura de Pelotas. Foi somente em 1984 que finaliza esse longo processo de incorporação do Conservatório de Música aos quadros acadêmicos da universidade, quando esse é efetivado como unidade acadêmica da UFPel. Em decorrência dessa integração ao universo acadêmico, surgirão cursos de Bacharelado em Canto, Piano, Flauta, Violão e Violino.

Essas mudanças ocorridas no interior da instituição geraram, efetivamente, novas relações da mesma com a sociedade, novas carreiras que se abriram aos musicistas, bem como abertura a um público e repertórios bastante diversificados. O espaço físico no qual está instalado desde sua fundação foi considerado de interesse histórico e tombado por lei municipal de 3 de julho de 1985,³ e as velhas paredes do prédio

são testemunhas dos vários tempos desse “Concerto de Vida”, que é narrado, em primeira pessoa, pelos depoentes desta pesquisa.

Pianos, violões, bandolins: da casa ao conservatório: a trajetória de jovens musicistas

Ao se entrar no universo das “egressas do Conservatório de Música”, é fundamental compreender que a trajetória dessas mulheres, apesar de terem como eixo articulador de sua identidade a passagem pela instituição, não apresentam uma unicidade na forma como essa relação com a música e com a profissionalização foi sendo engendrada ao longo da vida. Entretanto, a escuta de suas narrativas possibilitou isolar alguns temas que se apresentaram recorrentes na história de vida dessas musicistas, tais como o papel exercido pela família de origem, o ingresso no conservatório como a ruptura com a música amadorística e o ingresso na profissionalização, as escolhas entre a carreira e a vida de esposas e mães, o presente como um tempo de refluxo no qual a memória recupera sons e ritmos, mas o corpo já não reproduz com leveza os gestos essenciais dessa relação com a música.

O universo das entrevistadas confirmou aquilo que Adriana Cavarero (1997) ressalta quando diz que as mulheres apresentam uma maior disponibilidade em falar de si, em narrar histórias, suas histórias. O trabalho de registro de memórias com as mulheres musicistas confirma essa tese de Cavarero e, através dessas histórias individuais, outras histórias vão sendo traçadas num cenário mais amplo como a história da instituição, da cidade, da sociabilidade, das redes de pertencimento, da família.

Ao falar de suas vivências musicais, as entrevistadas incursionam na memória familiar, no sentido e no gosto pela música que vão sendo reconstruídos por elas ao evocarem essas imagens de infância nas quais cantar, tocar, escutar são elementos de um cotidiano doméstico. É fundamental aqui entender como a memória vai reconstruindo sonoridades, e como o corpo, elemento fundamental dessa evocação, reproduz os antigos sons. É fundamental entender esse processo de rememoração através de seus vários níveis e nos quais podem ser observadas a evocação e a repetição dos sons e gestos condicionados pelo aprendizado da música, característicos daquilo que Joel Candau (2001, p. 21) aponta como um nível de protomemória, até aquilo que para o

autor é a lembrança em seu estado mais elevado. O trabalho com as narrativas nos remete a pensar também nessas várias temporalidades que envolvem o ato de recordar e, nesse sentido, pensar na reflexão de Henri Bergson para quem lembrar-se do vivido seria ao mesmo tempo uma explicitação memorial da percepção e contração da multiplicidade de momentos que o constituem. Para Bergson a memória não é produto de uma regressão que do presente chama o passado, mas o passado que age sobre o presente em constante reatualização. (BERGSON, 1970, p. 308).

Se Henri Bergson estrutura sua reflexão sobre uma psicologia da memória, para Maurice Halbwachs a análise é fundada em termos de uma memória estrutural sendo o passado vivo na “memória coletiva” da qual cada memória individual aporta com um ponto de vista. A memória coletiva seria a experiência fundamental através da qual a sociedade vive, e para Halbwachs o espaço social cria os laços para a recordação. É do presente que parte a evocação, e essa não traz o passado em sua integralidade, mas o reconstitui, o recria de acordo com o que, para o sujeito, é mais ou menos importante no presente. A experiência e os atos dos indivíduos estão demarcados nos quadros da memória coletiva, e o papel que os grupos desempenham aqui é fundamental à consolidação de uma recordação ou do esquecimento. Nas narrativas das musicistas, é possível perceber como o grupo, considerado aqui como essa comunidade formada a partir das vivências partilhadas no conservatório, é articulador de memórias coletivas, elementos recorrentes em quase todos os depoimentos, o que nos indicaria essa matriz social da recordação. Um desses elementos de recorrência são as evocações feitas ao Professor Milton de Lemos que é representado como uma figura tensionada entre a rigidez com que exercia seu papel de educador e administrador, e a dedicação e elegância que nos relatos aparecem com precisão de detalhes tais como o formato das mãos, os sobretudos longos, o olhar ativo e distante que caracteriza um bom músico.

A disciplina rígida imposta por “Seu Milton” (como se referem as entrevistadas), pode ser observada em vários relatos, tais como o de Yara Cava ao dizer que,

com Seu Milton não tinha *não*... O que ele dizia não se contestava e foi assim que uma vez eu fui assistir uma audição no Conservatório, os professores apresentavam os melhores alunos daquele mês e naquele dia não eram os do Professor Milton. [...] Eu fui com uma blusa bem

simples e por cima um casacão grosso de lã, pois era inverno. Então, sem nem saber que ia tocar, sou chamada pelo Seu Milton e eu não podia dizer que não ia tocar, que não tinha me preparado [...] tive que tocar mas fiquei de casacão pois não estava vestida corretamente por baixo [...] toquei de casacão mesmo e depois ele me chamou e disse que eu não podia tocar de casacão... e eu disse que não sabia que ia ser chamada, que não tinha ido preparada para tocar [...], mas ele disse que isso não era argumento, que se eu fosse a uma festa, por exemplo, teria que ir preparada [...] um músico tem que estar sempre preparado, não há desculpas para isso [...] eu chorei muito, pois não estava preparada para aquilo [...] é, ele era duro nas palavras, mas aprendi muita coisa com ele, aprendi que professor não transmite só conhecimento, transmite vida.⁴

Implacável, tal como é representado nos relatos, o Professor Milton se impunha diante dos alunos com uma autoridade incontestada, como pode ser observado no relato de Dona Sodrelina Hallal, reafirmando sempre essa rigidez disciplinar como um dado da formação do músico de “antes”, “naquela época o aluno tinha que cumprir com as obrigações [...] com o Seu Milton não tinha conversa, a gente tinha que tocar, podia estar com gripe, com uma tosse que não parava, tinha que tocar, pois ele dizia que estar doente não era desculpa.⁵ Ainda nesse sentido, o relato da ex-Professora de Teoria do Conservatório de Música, Aida Pons Dias da Costa:

Ele era um professor maravilhoso, mas todo mundo temia. Ele era muito rigoroso. Tinha alunas que ele dizia: você vá bordar, vá tirar costura, mas para o piano não. Atirava as partituras longe, tanto que quando ele me tirou da Dona Alzira eu fiquei preocupada. Mas aí ele gostou imensamente de mim, e queria que fosse concertista. Aí quando veio o concurso para professor, ele me disse: todos estão falando comigo para prepará-los para o concurso para professor, mas eu não aceitei. Agora eu vou lhe preparar. E eu pensei: ah aí vem coisa. Então ele disse: “Agora, eu só exijo uma coisa, que você tire o primeiro lugar.” Ele sabia que eu era malandra e eu disse: ah, seu Milton, como o senhor pode exigir isso? E ele disse: “Não, para isso eu vou lhe preparar.” E preparou, mas era muito difícil. Eram ditados melódicos, ritmados, pontos para preparar. Eu toquei o Noturno número 2 de Chopin, toco até hoje, nunca mais esqueci, logo faça idéia de como estudei essa peça. Com 80 anos ainda toco essa peça [...] e me formei com ele, foi um grande mestre, tinha uma paciência de me fazer tocar com uma

mão, tocar com a outra. Juntava, me ensinava a agradecer. “Entre, Dona Aida.” E eu entrava, e cumprimentava. E ele dizia: “Não senhora, não é assim... é assim que se faz: coloque a mão no piano e se curve.” A aula durava entre 30 a 45 minutos e nesse tempo todo tocando, ele corrigia, tinha exercícios para pulso, para passagem de dedo, que hoje não tem mais isso. Hoje o aluno entra e já sai batucando com os dedos.⁶

A figura do Professor Milton de Lemos é a síntese desse processo educacional desenvolvido no passado e ao qual as entrevistadas se referem a partir de categorias como disciplina, formação integral, dedicação e rigidez, categorias essas que servem ao mesmo tempo para definir uma temporalidade, “a de antigamente” e demarcar as diferenças com a formação atual de jovens aspirantes a músicos. Nesse sentido, também o universo familiar atua como um elemento contrastivo, pois é evocado pelas entrevistadas como a base de sua carreira, o lugar onde se deu sua iniciação no mundo da música.

A idéia da formação musical começando “de ouvido” é reforçada pelas evocações que as entrevistadas fazem do espaço da casa como um lugar de aprendizado informal da música e, via de regra, sendo estimulado pelo pai, figura que se apresenta como estruturante nas trajetórias de algumas dessas musicistas. O pai, como elemento propulsor da iniciação musical das jovens, é um dado recorrente que aparece nas entrevistas. Nas narrativas, o papel do pai oscila entre representações de abnegação e esforço em prol da carreira da filha, e referências a um subliminar despotismo quando essa determinação em construir uma carreira musical para a jovem se manifesta em atitudes de censura a tudo o que possa ser compreendido por ele como elementos desviantes, como o namoro, por exemplo.

No primeiro conjunto de representações, o pai aparece como a matriz de formação da musicista, seja porque ele próprio apresenta pendores musicais, seja porque se lança em sacrifícios para possibilitar o desenvolvimento musical da filha. Um exemplo disso é o que aparece na fala de uma das entrevistadas quando, ao ser questionada sobre quem ou o quê aparecia na base de sua formação musical, imediatamente faz alusão ao pai, à musicalidade com a qual se revestia essa imagem paterna: “Depois do jantar nós íamos para a sala, e meu pai me fazia tocar enquanto ele cantava.” (Sodrelina Hallal).⁷ Nessa mesma narrativa, o pai é também aquele que, renunciando a si mesmo, não mede esforços para formar a jovem musicista. Assim, um dos trechos da fala dessa professora de piano é extremamente revelador disso:

Passamos situações difíceis na vida e tem uma cena que eu jamais esquecerei: papai era calvo e usava chapéu porque naquela época os homens usavam chapéu. E a minha mãe um dia, vendo ele botar o chapéu já gasto, para sair, disse: mas José, esse chapéu está muito feio. E ele disse: é, mas esse mês não dá... primeiro o piano da Dedé [...] ele queria comprar meu piano, pois eu estudava no piano da professora [...] ele queria comprar o piano, de um vendedor que havia chegado na cidade com esse piano maravilhoso [...] e meu pai fez sacrifícios daqui e dali e comprou meu piano.⁸

Essa dimensão do pai-mecenas, o grande incentivador da filha musicista, está presente na maior parte dos relatos e, por vezes, essa disposição aparece em atitudes extremadas, revelando um dado de imposição da vontade paterna sobre o destino da filha. Um exemplo disso é o que aparece no relato de Aida ao dizer que

ele [o pai] tinha paixão por música. Se eu te contasse que ele levava meu piano para a Marambaia, do outro lado do São Gonçalo onde tínhamos uma casa de veraneio. Pois ele levava sempre o piano no verão, para eu poder treinar. Uma vez levou num bote e quando chegou na margem o piano virou e saltou as teclas todas, tivemos que mandar consertar. De noite ele dizia: vai para o piano tocar que eu vou botar meu barquinho lá no meio do São Gonçalo. Levava o barco remando e deixava lá, paradinho [...] e eu tocando, louca para dormir mas continuava tocando, Sonho de amor, aquelas peças maravilhosas, ali ele voltava e quando ele soltava aquele reminho, eu dizia: Bom, agora vou me deitar. Assim eu fui criada.⁹

A decisão e ingerência sobre a carreira da filha é o que aparece nos relatos como justificativa para atitudes como a intransigência paterna que fica evidenciada no trecho a seguir:

Meu pai foi o incentivador, porque eu não queria no começo, eu ia chorando para a aula de música, era um horror e ele me levava na porta e ia me buscar, e quando chegava em casa me fazia mostrar o cartão e quando tirava um S que era suficiente, porque a música é muito difícil, ele me perguntava por que tirastes um S e eu dizia: porque eu mereci. E ele falava: não, tem que ser Muito Bom ou Ótimo.¹⁰

Da mesma forma, o controle sobre a sociabilidade e, sobretudo sobre o namoro, aparece de forma recorrente nas narrativas. A idéia de

que uma relação amorosa significaria o fracasso de uma carreira artística levava a um controle severo do comportamento da filha. O casamento era visto como uma ruptura na trajetória musical da moça devendo, portanto, ser evitado. No relato de Aida esse dado aparece bastante evidenciado:

Ele não me deixava namorar, e me lembro do primeiro baile do Conservatório que eu fui, lá no Caixeral. Então papai disse: vais ao baile, mas teu irmão vai dançar contigo toda a noite. E assim foi, meu irmão dançou comigo toda a noite e quando me tiravam para dançar eu tinha que dizer já tenho par. Papai foi pulso firme.¹¹

Em outros relatos, outras figuras familiares masculinas são apresentadas como na base da formação do gosto e de iniciação musical, por vezes um tio ou o avô, tal como pode ser observado no relato de Yara Cava:

Eu tinha de cinco para seis anos, o meu avô comprou um piano. Eu devo isso a ele, porque ele idealizou que eu tinha de ser uma pianista. Comprou um piano que veio quase virgem para mim da Alemanha porque esse piano tinha vindo para uma moça de família abastada aqui da cidade, como presente de casamento [...], mas o noivo morreu e ela, de tão desiludida, não quis mais saber do piano e meu avô comprou [...] esse piano parece que tinha uma coisa trágica com ele, pois eu também, depois de uma lua de mel de trinta e oito anos, perdi meu amor[...] ele se foi e ficou só o piano, que foi o meu segundo amor. [...] Na verdade eu tinha pelos dois um amor muito grande e às vezes meu marido tinha ciúmes do piano, pois eu ficava horas tocando.¹²

São os familiares próximos que cumprem esse papel de estímulo para a música, além de ser na casa o primeiro lugar de exposição desses dotes musicais, tal como aparece no relato de Yara Cava ao contar que

meu avô foi meu primeiro crítico, digamos assim, porque ele não sabia nada de música, mas tinha ouvido e então me fazia tocar para ele e às vezes dizia: “Ih, não gostei muito não, toca outra vez, não está muito bonito.” Ele tinha um orgulho de mim, mesmo eu sendo criança, e me fazia tocar para o padeiro, para o verdureiro, para o leiteiro, e de noite, quando já não havia movimento na casa, ele abria a janela da sala e me fazia tocar, e a gurizada da rua subia na janela e me aplaudia e ele dizia: Vai se habituando porque quando fores adulta e pianista, tem que ter

público [...]. Eu tinha uma vergonha, sabe eu ficava envergonhada, mas aquilo foi me dando asas para voar, foi me criando aquela vontade de tocar para os outros e ganhar aplausos.¹³

Baladas de Chopin ou *La Berceuse*: entre a carreira musical e a família

De acordo com as entrevistadas, a base musical aparece na família, seja porque é ali que apontam como sendo o ambiente gerador da musicalidade ou é também porque são os pais ou outros familiares próximos que engendram as oportunidades de aprendizado, tanto alugando ou adquirindo instrumentos musicais quanto financiando aulas particulares com professores que cumpriam o papel de iniciadores do jovem na arte musical. A referência às professoras particulares é feita pelas entrevistadas como se esse fosse um preâmbulo ao conservatório, esse sim considerado um lugar de efetiva formação. O ingresso no conservatório se dava após a alfabetização na escola regular e o ensino se estruturava a partir de níveis dispostos ao longo de dez anos de estudos. A estruturação e a nomenclatura dos períodos de estudo atravessaram diversas mudanças ao longo de todo o período de existência do conservatório como instituição particular, municipal e federal, pois incluía aulas de Canto ou Instrumento, Teoria Musical, História da Música, O Pedagogia e Harmonia.

O conservatório é abordado pelas entrevistadas como um tempo de aprendizado intenso, convivência com um grupo definido por sua relação com a música e no qual os professores se apresentavam como um universo distinto daquele cotidiano e prosaico dos sujeitos normais. Esse antigos mestres, referências dos anos 40-50, são caracterizados por suas habilidades e pelo domínio do conhecimento musical. É assim que se referem ao Mestre Antonio Marguerita, por exemplo, um flautista e professor italiano que ministrou aulas de Teoria e Solfejo para essa geração de entrevistadas. Esse homem é evocado pela aparência, sempre de terno e gravata borboleta, pelo profundo conhecimento musical e pelo método de ensino que, contrastado com o que foi sendo praticado posteriormente, se caracterizava por uma didática pouco estimulante.

O acesso ao Conservatório de Música é representado como difícil a jovens egressos das classes populares uma vez que as aulas eram pagas e, para que o sujeito fosse aceito como aluno, deveria já ter os conhecimentos

básicos de música e, preferencialmente, possuir seu próprio instrumento musical. É o que aparece na fala de Therezinha Oxley ao dizer que

o conservatório mudou muito, porque só a elite estudava ali. Eu para entrar no conservatório, era uma pessoa humilde, meu pai era uma pessoa pobre, então para poder me matricular tive de fazer um teste com a Dona Lurdes, e em seguida fui aprovada e então tive de provar que era pobre e não podia pagar. O estudo era bem mais extenso, se estudava muito. E através de testes que ela fazia com as alunas.¹⁴ (Nara Duval, ex-professora de Iniciação Musical no Conservatório de Música, entrevista realizada no dia 2 de março de 2007).

Um outro elemento importante dessa convivência cotidiana no Conservatório de Música é o controle e a vigilância da vida de cada aluno por parte dos professores. Isso decorre em parte do próprio ensino musical, que prevê poucas aulas em grupo e aulas individualizadas nas quais professor e aluno se encontravam regularmente. No ensino de Instrumento e do Canto resgata-se a modalidade mestre-aprendiz, já que é necessário o desenvolvimento de habilidades específicas e conformações corporais e artísticas por parte do aluno, sob supervisão atenta do professor. Ao mesmo tempo, o professor geralmente preocupa-se com a formação integral do aluno, oferecendo orientação sobre aspectos artísticos diversos, incluindo muitas vezes conselhos sobre o desenvolvimento de seus estudos e sua carreira. Esse contato mais freqüente e mais personalizado era também uma instância de controle e conhecimento que o professor adquiria sobre o aluno, conhecimento esse que, de maneira recorrente, chegava até mesmo à família do estudante. Esse dado fica ilustrado na fala de Yara Cava quando se refere ao acompanhamento feito pelo avô de sua vida estudantil no conservatório. Assim diz ela:

Tenho várias recordações de meus professores e a gente respeitava muito esses mestres. Tive classes de piano com o professor Darry Silva, logo no começo e ele era muito sisudo, uma fisionomia fechada, pouco sorria, era sério demais. A gente nunca sabia se ele estava bravo, se a gente estava tocando bem ou mal. Ele nunca mostrava um sorriso, era uma pessoa difícil. Um dia ele fez queixa para o meu avô, disse que eu era boa aluna, mas que tinha que estudar mais, que não estava me dedicando suficiente. O meu avô me chamou e disse: eu vou dizer isso para a sua avó, ela leva muito a sério o seu estudo, por isso ela vai desmoronar.

A ingerência dos professores na vida pessoal dessas musicistas aparece em vários momentos de suas narrativas, seja pelo envolvimento que passavam a ter com os familiares das alunas, o que na verdade se constituía em poderoso instrumento de controle e vigilância para mestres e pais, seja pelo convívio sistemático que se intensificava em momentos de preparação de testes quando um programa era destinado pelo professor a seu aluno. Dessa convivência surgia uma intimidade que, mesmo restrita pelo distanciamento interposto entre o mestre e o aprendiz, possibilitava que o professor interviesse em decisões importantes da vida do estudante. Esse aspecto da formação do musicista fica evidenciado em todas as entrevistas feitas e, sobretudo, quando a escolha em questão era entre a carreira e o casamento. É o que pode ser observado na fala de Aida Pons:

O Seu Milton, por exemplo, não queria que eu casasse. Ele dizia: não, você não vai casar, você vai ser concertista [...] tem tudo para ser concertista. E eu dizia: Mas Seu Milton, eu não quero [...] no dia que eu me formar, eu não toco mais em público. Mas ele não acreditava. Quando eu me casei, eu mandei o convite para ele, mas ele não mandou nenhum telegrama, de tão chateado que ficou. Mas eu não queria, queria casar e ter meus filhos. Sem deixar a música, eu tocava piano, gaita, nas festas de escola, era a criançada dançando, eu não tinha piano então ia para a gaita. Ah, a minha vida foi toda musical.

Da mesma forma, Sodrelina Hallal se remete à relação com o professor Milton de Lemos ao falar que

o Seu Milton sonhava que eu fosse uma pianista, mas eu sofria muito e eu dizia que não pensava em ser pianista, mas ele dizia: não, tem que ser pianista, tem tudo para ser pianista. Mas aí também já noivei, me casei e parei tudo. O Seu Milton não aconselhava que casasse [...] ele ficou triste quando eu disse que ia casar, pois o sonho dele é que eu fosse concertista.

A escolha pelo casamento é apontada como uma renúncia a um projeto de carreira como concertista, por exemplo, que, em razão do alto grau de exigência de dedicação de tempo e energia, se tornava incompatível com a vida de esposa e mãe. De todas as entrevistadas, apenas uma considera ter abdicado da vida pessoal em nome da carreira. As demais, mesmo reconhecendo a importância da música em sua vida,

reconhecem que seus projetos de vida incluíam uma vivência da maternidade. Essa idéia de projeto é aqui entendida como uma construção, resultado de escolhas racionais dentro de um “campo de possibilidades”, ou seja, no contexto sociocultural no qual se insere o indivíduo e que direciona suas escolhas, tal como aponta Gilberto Velho (1987).

A opção pela vivência da maternidade se apresenta como uma decisão consciente dos riscos e das rupturas que isso significaria para a carreira musical. Mesmo não demonstrando arrependimento pelas escolhas feitas, essas mulheres reconhecem que sua vida passou então a ter um outro sentido, tal como se observa no relato de Aida Pons:

Eu tive que parar com a música, pois em 11 anos tive sete filhos. Aí era só cuidar de filho. Eu tocava pouco, mas eles se lembram, às vezes dizem: ah, mamãe, eu me lembro dessa música. Era aquela ratazana, todos pequeninhos, mas eu tocava para eles. Eu tinha uma vizinha que me dizia: Aida estás tocando tão bem. É, de vez em quando eu toco [...] é que com essa filharada, e sempre gordinha, mas depois sim, depois eu voltei. Quando eu tive o último, o Alexandre, eu disse: ah, eu quero voltar a trabalhar [...], mas sabia que já tinha perdido muita coisa e voltei para ensinar música nas escolas.

A maternidade e o cotidiano doméstico imprimem um outro ritmo, inclusive corporal, e disputa com a música pela intensidade com que ambos atravessam a vida dos sujeitos. Conscientes da escolha feita, essas mulheres passaram a ver na docência uma maneira de manter contato sistemático com o instrumento musical e com a música, e a carreira que muitas delas irão seguir é aquela de professora da instituição que as formou, o Conservatório de Música.

Mesmo reconhecendo que não cumpriram com o destino de musicistas, a relação intensa com a música se traduz no apego aos instrumentos musicais, que marcaram suas trajetórias. Frases como: “O piano me acompanhou sempre”, “ele [o piano] esteve sempre comigo, nunca me desfiz”, ou ainda, tal como fala Aida Pons: “Eram aquelas Baladas de Chopin, Beethoven, as Sonatas, tudo isso eu toquei”[...]; às vezes fico pensando, escutando os discos que tenho: “Meu deus, eu toquei tudo isso.”

No presente, quando o envelhecimento corporal se faz visível, é a memória desses gestos, dos sons e dos sonhos que, impressa no corpo,

evoca constantemente a música como elemento fundamental da identidade social do sujeito. A fala de Nara Duval, uma ex-professora do Conservatório de Música de Pelotas, é a expressão disso:

Quando me aposentei não quis perder uma coisa que adquiri que é a linguagem musical [...]. Se tu não praticas, vais perdendo a técnica mas não se perde o que viveu e a minha vida foi sempre cheia de claves de sol, de colchetes, de todos esses sinais [...] não tem como tirar tudo isso de mim.

Conclusão

Observamos que os relatos de mulheres musicistas, professoras e intérpretes, abordam aspectos cotidianos e sensíveis das relações de ensino e trabalho que não estão presentes nos documentos escritos sobre a história dessa instituição, em particular, e do ensino musical como um todo.

A construção de sua trajetória de estudos como formadora de sua identidade como musicista, bem como sua atuação nas escolas e no próprio Conservatório de Música, posteriormente como professoras, são aspectos que emergem das entrevistas com forte conteúdo emocional, evocador de lembranças essenciais de sua vida.

A ingerência dos pais e professores sobre suas escolhas artísticas e profissionais também demonstra ser aspecto relevante em suas trajetórias, mesmo que na maioria dos relatos apareça a frustração do professor ante a opção das alunas pela maternidade em detrimento de uma carreira profissional como concertista.

Nos relatos aparece em relevo a figura de Milton Figueira de Lemos, carioca que atuou durante 30 anos como professor de piano e diretor do Conservatório de Música, cuja formação deu-se na Escola Nacional de Música, como aluno do importante compositor e professor Barrozo Netto.

O método de ensino praticado por Milton de Lemos, que atendia a padrões determinados pelo Rio de Janeiro, como centro cultural do País, foi determinante para a formação musical e para a formação da identidade dessas mulheres, que o identificam com o rigor dos “outros tempos”.

A dificuldade normalmente existente em aliar a opção pela família com a prática artística também se verifica nos relatos dessas musicistas, que encontram na docência a forma de realização profissional e, ao mesmo

tempo, a identificação com seu próprio modelo artístico ideal: o professor Milton de Lemos.

Ainda que seus papéis sociais desempenhados tenham sido bastante diversificados, verificamos que a identidade dessas mulheres como musicistas é o vetor determinante de sua vida, evidenciado nas colocações: “Ninguém pode tirar a música de mim”, “Minha vida foi toda musical”, “A música se faz porque é a vida.”

Notas

¹ Milton de Lemos, diretor do Conservatório de Música de Pelotas no período de 1923-1954, começou seus estudos de piano com sua mãe Amélia Augusta Figueira de Lemos, ingressando logo depois na Escola Nacional de Música, então Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Realizou seus estudos de piano na classe do professor e compositor Barrozo Netto, e concluiu o curso em 1919, alcançando o 1º Prêmio – Medalha de Ouro no concurso da instituição. Realizou seus estudos de Teoria e Solfejo com o professor Frederico Nascimento, recebendo, mais tarde, lições particulares de Harmonia desse mesmo professor. Tendo se dedicado ao ensino, foi, em 1922, por indicação do professor J. Octaviano, convidado por Guilherme Fontainha, então diretor do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre e presidente do Centro de Cultura Artística de Porto Alegre, para fundar e dirigir, em Santana do Livramento (RS), um conservatório de música. Nesse cargo esteve apenas um ano, após o que passou a dirigir, a convite do Professor Antônio Leal de Sá Pereira, seu fundador e primeiro diretor, o Conservatório de Música de Pelotas. Permaneceu como diretor e professor de piano do conservatório por 30 anos. Em 1936, convidado pelo maestro e compositor Lorenzo Fernandez, ajudou a fundar o Conservatório Nacional de Música, hoje chamado Conservatório Brasileiro de Música, do qual foi vice-diretor, tendo tomado parte ativa nas comemorações do Centenário de nascimento de Carlos Gomes.

² Recitadores, artistas que realizavam recitais poéticos interpretando poesias em diversos idiomas. Foram bastante comuns nos programas do Conservatório de Música de Pelotas no século XX.

³ O prédio que abriga em seu andar superior o Conservatório de Música da UFPel e no térreo as instalações administrativas do Sanep, foi residência do Visconde de Jaguarí – Domingos de Castro Antikeira, natural de Vião, que se radicou em Pelotas, tornando-se grande proprietário na cidade. O antigo sobrado localiza-se na Rua Félix da Cunha, originalmente Rua do Comércio e, posteriormente, Rua do Imperador. Segundo o *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, de 20 de fevereiro de 1846, correspondência de Pelotas diz: o Sr. Imperador D. Pedro II e Dona Tereza Cristina hospedaram-se na casa do Sr. Visconde de Jaguarí – Domingos de Castro Antikeira. Primitivamente, o prédio ocupava pouco mais de meia quadra pela Rua Sete de Setembro, sendo aumentado pelo prefeito Dr. J. J. de Albuquerque Barros, no início da década de 40. Por uma foto publicada no “Álbum de Pelotas” de 1922, vê-se que a entrada principal do prédio era no centro e não como hoje se encontra. A reforma transformando a fachada foi feita em 1941, para aumentar o “Salão Milton de Lemos”, na época em que o mesmo era diretor do Conservatório de Música.

⁴ Yara Bastos André Cava, professora de piano no Conservatório de Música, entrevista realizada no dia 9 de outubro de 2006.

⁵ Sodrelina Joaquin Hallal, professora de piano, entrevista realizada no dia 22 de junho de 2005.

⁶ Aida Pons Dias da Costa, professora de Teoria e pianista. Foi diretora do Conservatório de Música nos anos 1985-1986. Entrevista realizada no dia 17 de setembro de 2005.

⁷ Idem.

⁸ Idem.

⁹ Aida Pons Dias da Costa, *idem*.

¹⁰ Idem.

¹¹ Yara Bastos André Cava, *idem*.

¹² Alguns professores particulares de música são bastante referenciados tal como *Madame Faini*, uma cidadã francesa que tendo vindo morar em Pelotas se mantinha com aulas particulares de piano. Sobre esses professores e suas atividades de ensino é preciso que se realize

uma pesquisa específica, pois, como não seguiram carreira ou não passaram pelos meios oficiais de ensino, em geral, são revestidos de uma certa invisibilidade no ambiente urbano.

¹³ Therezinha Oxley Rodrigues, entrevista realizada no dia 14 de fevereiro de 2007.

¹⁴ Nara Duval, ex-professora de Iniciação Musical no Conservatório de Música, entrevista realizada no dia 2 de março de 2007.

Referências

- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire in Œuvres*. Paris: PUF, 1970.
- CALDAS, Pedro Henrique. *História do Conservatório de Música de Pelotas*. Pelotas: Semeador, 1992.
- CANDAU, Joel. *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2001.
- CAVARERO, Adriana. *Tu che mi guardi, tu che mi raccontì*. Milano: Feltrinelli, 1997.
- HALBWACHS Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1968.
- HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: A. Michel, 1994.
- MAGALHÃES, Mário Osório. *Opulência e cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890)*. Pelotas: Ed. da UFPel; Livr. Mundial, 1993.
- NOGUEIRA, Isabel (Org.). *História iconográfica do Conservatório de Música de Pelotas*. Porto Alegre: Palotti, 2005.
- VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.

Artigo recebido em agosto de 2007. Aprovado em setembro de 2007.