

ACADEMIA PARAENSE DE MÚSICA

Tº de Valsa

N2 • 2022

Mulheres da
Música no Pará:
compositoras,
intérpretes e
educadoras

Memória



REVISTA DA

ACADEMIA PARAENSE DE MÚSICA

N2 • 2022

Mulheres da Música no Pará:
compositoras, intérpretes e
educadoras

Memória

CORPO ADMINISTRATIVO ACADEMIA PARAENSE DE MÚSICA

Presidente	Eliana Câmara Cutrim
Tesoureiro	Humberto Valente Azulay
Contador	Controle e Assessoria Contábil-fiscal LTDA ME. Responsável: Marcia Regina Cavalcante Vasconcelos
Gestora	Orileide Matos Moraes
Advogado	Advocacia Sociedade Simples Responsável: Marcio Augusto Moura de Moraes
Gerente administrativo	Crislan Moraes da Veiga
Gerente financeiro	Maria da Glória Lopes da Silva
Serviço cultural	Nandressa Fabiane Franco Nunes
Supervisor administrativo	Ana Cristina Yoshiko Sawada Cutrim
Assistente administrativo	Crislene Moraes da Veiga
Auxiliar administrativo	Ingrid Bittencourt da Silva Odirley José Livramento Rodrigues Mateus Valente Cruz Nathanaely Clay Saldanha Costa
Webmaster e Social Mídia	Gibson Costa

CONSELHO EDITORIAL

Presidente	Gilberto Chaves
Membros	Eliana Câmara Cutrim Humberto Azulay Augusto O' de Almeida Lia Braga Vieira

EQUIPE TÉCNICA

Organização Editorial e Revisão	Lia Braga Vieira
Capa, Edição de Fotografias	Paulo Maurício Coutinho
Projeto Gráfico, Normalização de Estilos, Editoração, e Arte-Finalização	Adrya Marinho Paulo Maurício Coutinho

REVISTA DA

ACADEMIA PARAENSE DE MÚSICA

N2 • 2022



Mulheres da
Música no Pará:
compositoras,
intérpretes e
educadoras

Memória

APM
BELÉM/PA 2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

R454 Revista da Academia Paraense de Música / Academia
Paraense de Música. V. 2, n. 2, nov. 2022 – Belém,
2022.
Anual, 2014 - .
1. Música. 2. Música --Pará.

CDD - 23. ed. 780.98115

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726



EDITORIAL

A Academia Paraense de Música retoma a publicação de sua Revista com a edição deste número 2, que traz o dossiê temático: “Mulheres da Música no Pará: compositoras, intérpretes e educadoras – memória”. O Conselho Editorial da Revista da Academia Paraense de Música optou por essa temática com o intuito de prestar uma homenagem às mulheres que atuaram e atuam na história da música e da educação musical no Pará, por meio de escritos sobre algumas daquelas que se tem em saudosa memória: Dóris Azevedo, Enid Barroso Mendes, Guilhermina Nasser, Helena Coelho Cardoso, Helena Nobre, Helena Souza, Luiza Camargo e Rachel Peluso – compositoras, intérpretes e educadoras que emergiram, foram formadas e posteriormente contribuíram preparando novas gerações de mulheres e homens músicos no Pará e em outras cidades do Brasil, avançando em alcance internacional.

Dois artigos abrem o dossiê: “A presença da mulher no Theatro da Paz e na vida musical de Belém até a primeira metade do século XX”, de Dione Colares de Souza e Leonardo José Araujo Coelho de Souza, e “As mulheres, o Instituto Carlos Gomes e o campo musical de Belém no final do século XIX (1878-1908)”, de João Augusto O’ de Almeida. Ambos os escritos ambientam o leitor no contexto temporal/espacial daquelas mulheres da música no Pará. O primeiro trata da “participação feminina no ambiente musical paraense com foco na circulação da mulher intérprete, compositora e professora” com destaque ao espaço do Theatro da Paz, monumento da música no Pará de projeção nacional e internacional. O segundo escrito traça “breve panorama da presença das mulheres no meio musical belenense, no período entre 1878 e 1908”, e tem como principal referência o centenário Instituto (Conservatório) Carlos Gomes, onde se formaram e se formam dezenas de gerações de músicos de evidência, e que têm o Theatro da Paz como casa de estreia musical.

O artigo “Dóris Azevedo – mãos que tocam”, dos autores Adriana Azulay, Humberto Azulay, Liliam Barros Cohen e Tainá Façanha, apresenta resultados de pesquisa sobre uma das mais destacadas professoras paraenses de piano, que atuou por mais de meio século de magistério, formando várias gerações de pianistas e educadores musicais.

“Enid Mendes Barroso Rebello: o ensino da beleza da arte musical”, de Maria Lenora Menezes de Brito, reflete sobre a didática e a pedagogia dessa importante professora de piano.

O artigo “Meu nome é Guilhermina Tereza: eu tive título de honra”, de autoria de Ana Maria de Castro Souza, traz ao leitor memórias daquela professora luso-brasileira e evidencia sua contribuição para a cultura musical em Belém do Pará como professora, correpetidora, pianista e gestora.

O artigo “Uma voz para sempre – tributo a Maria Helena Coelho Cardoso”, escrito por Gilberto Chaves, destaca “a mais bela voz nascida na Amazônia”. O autor conviveu desde a sua juventude com aquela cantora. Por isso, pôde escrever, fundamentado em vários de seus apontamentos, que ela própria lhe permitiu o acesso, e nas lembranças de convívio pessoal, registrando seu papel de relevo na história da música do Pará.

“Helena Nobre: o rouxinol paraense”, de Gilda Helena Gomes Maia, revela resultados de sua pesquisa desenvolvida há quase duas décadas sobre essa compositora e cantora lírica paraense da primeira metade do século XX. A profícua vida musical daquela soprano lírico-leggero vem sendo estudada pela autora por meio de levantamento de materiais que atestam o repertório interpretativo e composicional da cantora e de relatos orais de sobrinha-neta e correpetidora da cantora, a pianista Helena Maia.

Sobre “A pianista Helena Souza (1906-1990)”, Dione Colares de Souza e Leonardo José Araujo Coelho de Souza destacam também as atuações como professora, gestora, escritora, tradutora e humanista paraense. Para tanto, valem-se de materiais como fotos inéditas, bilhetes e escritos pessoais, registros de imprensa, programas de concerto e relatos orais, para situá-la histórica e socialmente, “pontuando sua prática profissional, fatos da vida pessoal e os protagonismos enquanto figura feminina”.

O artigo sobre “Luiza Camargo: uma vida dedicada à música” é de autoria de Lia Braga Vieira, Rosa Maria Mota da Silva, Maria José Pinto da Costa de Moraes e Maria Lúcia da Silva Uchôa, fruto de pesquisa em história oral realizada junto àquela pianista, compositora e professora paraense, pouco antes de sua morte. O objetivo do escrito é “oportunizar algum conhecimento e compreensão” da trajetória musical de Luiza Camargo.

Por fim, “Rachel Peluso: compositora paraense”, de Vicente José Malheiros da Fonseca, é um escrito musicológico sobre a também professora e pianista santarena Rachel Angélica Mattera Peluso, formadora de gerações de músicos que se tornaram pianistas, regentes, cantores entre outras atuações artísticas.

Os dez artigos que compõem o dossiê temático deste número 2 da Revista da Academia Paraense de Música demonstram a proeminência do papel da mulher na construção da história da música e da educação musical no Pará, mas também nos âmbitos nacional e internacional, em face de suas atuações musicais e de seus alunos.

Agradecemos aos autores que confiaram a este espaço alguns dos resultados de suas pesquisas sobre a música e a educação musical no Pará. Desejamos aos leitores que se inspirem nos testemunhos dos autores e das mulheres da música por eles investigadas, pois ainda há muita história musical a construir e a registrar no Pará.

Belém do Pará, pós-Círio de 2022.

Conselho Editorial



SUMÁRIO

- 13** As mulheres, o Instituto Carlos Gomes e o campo musical de Belém no final do século XIX (1878-1908)
- 31** A presença da mulher no Theatro da Paz e na vida musical de Belém até a primeira metade do século XX
- 41** DÓRIS AZEVEDO - Mãos que tocam
- 57** ENID MENDES BARROSO REBELLO - O ensino da beleza da arte musical
- 71** GUILHERMINA TEREZA - Meu nome é Guilhermina Tereza: eu tive título de honra
- 81** MARIA HELENA COELHO CARDOSO - Tributo: uma voz para sempre
- 91** HELENA NOBRE - O rouxinol paraense
- 105** HELENA SOUZA - A pianista (1906-1990)
- 115** LUIZA CAMARGO - Uma vida dedicada à música
- 127** RACHEL PELUSO - Compositora paraense



Mulheres da
Música no Pará:
compositoras,
intérpretes e
educadoras

Memória



AS MULHERES, O INSTITUTO CARLOS GOMES E O CAMPO MUSICAL DE BELÉM NO FINAL DO SÉCULO XIX (1878-1908)

João Augusto O' de Almeida
Universidade Federal do Pará
gutoodealmeida@yahoo.com.br

RESUMO: Neste artigo, busquei traçar um breve panorama da presença das mulheres no meio musical belenense, no período entre 1878 e 1908, tomando o Instituto (Conservatório) Carlos Gomes como referência. Recorri a obras da literatura especializada, periódicos, relatórios governamentais e documentação administrativa do Instituto Carlos Gomes. Observei aspectos gerais da configuração do campo que me permitiram situar a presença feminina, especialmente na educação, como professoras e alunas, e na performance e que no quadro institucional do Pará, o Conservatório representou um singular centro de formação profissional de mulheres.

PALAVRAS-CHAVE: Século XIX. Campo Musical de Belém. Presença feminina. Instituto (Conservatório) Carlos Gomes.

INTRODUÇÃO

Meu propósito neste artigo é traçar um breve panorama da presença das mulheres no meio musical belenense, no período entre 1878 e 1908. Um recorte de três décadas que, numa ponta, coincide com a inauguração do Teatro da Paz e o estabelecimento das suas estações líricas e demais temporadas de outros gêneros, passa pela criação do Instituto ou, como é mais conhecido, Conservatório Carlos Gomes, e se fecha, na outra ponta, doze anos depois, com a extinção da escola pelo então governador Augusto Montenegro.

Tomar o Conservatório como referência se prende ao fato de a instituição ter se constituído num espaço marcante da presença feminina, ser ilustrativa das características do campo musical em Belém, mesmo pelo que está ali ausente, e relacionar-se de forma tensionada com esse campo e a sociedade em que se insere, espelhando-a, respondendo às suas demandas ou se contrapondo a estas. É, portanto, objeto privilegiado para a compreensão, sobretudo à contrapelo dos vários segmentos e interações do campo do qual, a um só tempo, é parte integrante e contrastante.

Nesse esforço, recorri a obras de referência, periódicos, relatórios governamentais e a documentação administrativa do Instituto Carlos Gomes. Muito caro ao

Ilustração ao lado: Hendrik Goltzius (1558-1617), Euterpe, 1592 (Los Angeles County Museum of Art).

trabalho foi a consulta aos jornais, especialmente a crônica da vida social pontuada pela música e a secção de anúncios, nos quais pude levantar a ocorrência de serviços, como escolas e classes particulares, organizadores de grupos instrumentais, venda, locação, construção e reparo de instrumentos, afinação de pianos, edição e comércio de partituras. Aspectos gerais da configuração do campo que me permitiram situar a presença feminina, especialmente na educação, como professoras e alunas, e na performance.

INSTITUTO CARLOS GOMES, O QUE FOI E O QUE DEVERIA TER SIDO

O projeto que resulta das negociações entre os componentes da Associação Propagadora das Belas Artes e o compositor Carlos Gomes, em 1895, que deu origem ao Conservatório¹, previa uma escola com cursos de piano e instrumentos dos naipes de cordas, inclusive harpa, madeiras e metais, a base de uma orquestra sinfônica, e que serviam às modalidades que a música europeia havia formatado até ali, com seu *corpus* de repertório. Deixava clara a ênfase especial ao canto solo, coadjuvado por matérias como anatomia dos órgãos vocais e línguas italiana e francesa. O programa era complementado por literatura poética e dramática, história e estética musical, elementos de música e divisão, solfejo e harmonia. Todos os professores escolhidos já atuavam em Belém; as exceções seriam o próprio diretor, Carlos Gomes, a cargo do qual ficariam as cadeiras de contraponto e composição, e Cesare Beounaous, professor no Conservatório de Milão, a quem Gomes confiou a classe de canto coral (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 11 abr. 1896).

Apesar de público, o ensino no Conservatório não era gratuito, cobrava-se uma contribuição de sessenta mil réis, equivalente à do Liceu Paraense, pagável semestral ou trimestralmente, e mais uma taxa de matrícula de dez mil réis, que somadas e divididas pelos nove meses do ano letivo adotado, ficava apenas um pouco abaixo dos mais altos valores cobrados pelos cursos particulares que compulsei nos jornais.

O Conservatório não se pautava pelo caráter assistencial de outros estabelecimentos de instrução do Estado, como os institutos Gentil Bittencourt e Lauro Sodré. O custo-benefício em comparação com o curso particular, porém, apresentava-se como vantajoso em termos da formação mais completa e da titulação acadêmica que fornecia. Estava prevista ainda a isenção

para filhos de famílias pobres, sujeita à aprovação da diretoria, o que de fato tornava acessível o ensino formal da música para uma faixa social com exíguos canais alternativos disponíveis (para homens, as corporações militares seria um deles).

Sem a gratuidade ou um custo significativamente mais baixo, o foco do interesse pelo Conservatório parece ter sido outro. A maioria dos que cursaram suas classes tinha condição de pagar por aulas particulares e muitos já o faziam, inclusive estudando com aqueles que ali virão a ser seus professores. A maior demanda, em proporção esmagadora, era pelas classes de piano o que, pelo valor do instrumento em si já implicava num corte de classe, e o alunado majoritariamente feminino. Entre as alunas, pude identificar filhas de aristocratas rurais, políticos, comerciantes, pequenos industriais, funcionários públicos de várias esferas, profissionais liberais, militares de alta patente. Não era, portanto, o perfil de uma escola popular. Abaixo, dou exemplos da origem familiar de algumas alunas:

- Alice Antunes Bacellar (piano) – filha do médico e político José Teixeira da Matta Bacellar.
- Amália Faria (piano) – filha de Euclides Faria, secretário de governo na gestão de Paes de Carvalho, jornalista, escritor e músico dileitante.
- Ana de Jesus Corrêa (piano) – filha do barão de Tapajós. Casou-se com Arthur de Sá, sócio-gerente da loja Torre Eiffel.
- Balbina Leal Pimenta Bueno (piano) – filha de Joaquim Baptista Pimenta Bueno, neta do Marques de São Vicente.
- Felisbela Ausier Bentes (piano) – filha de Dionísio Ausier Bentes, pecuarista e comerciante. Irmã de Dionísio Bentes, médico, vogal e intendente de Belém, depois, deputado federal e governador do Estado.
- Maria Amanda Aranha (piano) – filha de Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha II, militar, burocrata, jornalista e proprietário do jornal Correio Paraense.
- Julieta Correa de Miranda (harpa) – filha de Joaquim Correa de Miranda e neta do visconde de S. Domingos, presidente da Praça do Comércio do Pará, em 1892, diretor da Companhia Seguros Comercial do Pará, presidente do Banco de Belém.
- Maria Cavallero da Veiga Cabral (?) – filha de Antonio da Veiga Cabral, que era escriturário da Recebedoria em 1891.

¹ O Conservatório Paraense de Música surgiu, em 1895, como departamento do que pretendia ser uma Academia de Belas Artes, mantida por uma associação privada com subsídio do governo estadual.

- Mirian Cunha (harpa) – filha do senador Inácio Cunha. 1º tenente da Armada, foi gerente do Serviço Telefônico.
- Olívia (violoncelo) e Cecília (piano e canto) Baena – família do vice-governador Antônio Nicolau Monteiro Baena.
- Semíramis Sarmiento (piano) – filha de Juvêncio Sarmiento, escrivão do Fórum.
- Violeta Malcher Summer (piano) – filha de George Summer, gerente da Companhia de Bondes.
- Cecília (violino) e Hercília Guiomar de Campos (piano) – filhas de João Marinho de Campos, comerciante, diretor do Banco do Pará, da Companhia de Seguros Amazônia e da Fábrica de Cerveja Paraense.

Um tratamento diferente, entretanto, deveria ser dado à classe dos instrumentos de metal, exclusivamente masculina, beneficiada com isenção automática das taxas e cujas aulas, e somente essas, eram noturnas. Transparecia uma divisão dos instrumentos por gênero e faixa social que será encontrada em outros pontos deste artigo, e talvez, no caso dos instrumentos de metal, uma finalidade mais definitivamente dirigida à profissionalização, para os que precisavam fazer da música meio de vida, com perspectiva de trabalho em bandas de música, orquestras ou grupos instrumentais menores. O turno das aulas faz supor o entendimento de que os alunos candidatos a essa classe de instrumentos trabalhavam no horário comercial.

O quadro completo do Conservatório que mencionei parágrafos acima, com suas disciplinas e respectivos professores, foi totalmente preenchido em 1896, pouco antes da chegada de Carlos Gomes à Belém, mas começou a ser reduzido logo após a sua morte, ocorrida em setembro do mesmo ano. Seja por contenção de

despesas, desistência de professores e possível dificuldade para substituí-los; seja por falta de alunos, de espaço ou por um realinhamento programático deliberado, saíram logo da tábua de disciplinas os idiomas estrangeiros e a matéria sobre fisiologia vocal.

Em 1898, com o Conservatório institucionalizado pelo governo de Paes de Carvalho, não encontrei mais registros das aulas de “oboé, fagote, clarineta e congêneres”. Um ofício do substituto de Gomes na direção do Conservatório, Enrico Bernardi², a Augusto Olímpio de Araújo e Souza, secretário de governo, datado de junho de 1898, ainda acusa o funcionamento da classe de instrumentos de metal. Porém, no relatório apresentado ao governador no final daquele ano, Bernardi reclama a necessidade da criação justamente das cadeiras de metal e madeira, então suprimidas. “Uma vez creadas, as ditas cadeiras, desaparecerá a dificuldade de andar-se a procurar pessoas co[m]petentes nos referido[s] [instr]umentos para [to]carem nos concertos deste Instituto e mais festas auctorizadas pelo governo” (RELATÓRIO DE ENRICO BERNARDI AO GOVERNADOR PAES DE CARVALHO, 1898-1899).

Gama Malcher³, sucessor de Bernardi na direção, em seu relatório de 1899, não inclui os instrumentos de metal e lastima o pequeno número de alunos nas classes de canto solo e coral (RELATÓRIO 1899 - INSTITUTO CARLOS GOMES, 1900). O curso de harpa perdura até que a professora Esmeralda Cervantes⁴ se retire de Belém, em 1901, já sob o primeiro mandato de Augusto Montenegro como governador.

O curso de órgão, introduzido pelo novo diretor, Meneleu Campos, sobrevive apenas um ano. Em 1903, os mapas de movimento de aulas do Conservatório, depositados no Arquivo Público do Pará, não trazem mais o das disciplinas de canto solo e violoncelo, objetos

² Enrico Bernardi. Compositor e regente bolonhês (1838-1900), autor de seis óperas, balés, música sinfônica e religiosa, veio ao Pará pela primeira vez como regente da companhia lírica que fez a estação inaugural do Theatro da Paz, em 1880. Radicou-se em Belém onde manteve uma escola de música, formou uma orquestra e criou a Sociedade Filarmônica Santa Cecília, que promoveu extensa série de concertos populares. Compôs abundante música tendo a Amazônia e a vida paraense como temas. Foi divulgador da obra de Henrique Gurjão, para cuja ópera “Idalia” fez as versões reduzidas para piano a duas e quatro mãos, além de fantasias sobre seus principais temas. Foi diretor do Conservatório Carlos Gomes após a morte do seu patrono (SALLES, 2016).

³ Gama Malcher. Compositor, regente e empresário paraense (1853-1921), filho do médico José da Gama Malcher que, como chefe do legislativo do Pará, assumiu por diversas vezes a presidência da província na década de 1880. Em Belém, começou estudando com sua mãe e depois com Joaquim França, aperfeiçoando-se depois no Rio de Janeiro. Formou-se em engenharia nos EUA. Influenciado por Henrique Gurjão decidiu-se pela música, ingressando no Conservatório de Milão. De volta à Belém, em 1881, inicia sua atuação como empresário de companhias líricas no Theatro da Paz e traz Carlos Gomes pela primeira vez ao Pará. Esteve também à frente de companhias em 1890 (primeira temporada da fase republicana) e 1895, quando, mais uma vez articula a vinda de Gomes à Belém (SALLES, 2016).

⁴ Esmeralda Cervantes. Nome artístico da harpista catalã Clotilde Cerdà i Bosch (1862-1926). Aluna de Godefroid. Fez extensa carreira na Europa e no Novo Mundo como menina prodígio. Conheceu Carlos Gomes por ocasião da Exposição Universal de 1876, nos EUA, reencontrando-o dezessete anos depois na edição de 1893, em Chicago. Em 1895, casada com o brasileiro-alemão Oskar Grossmann, fixou residência em Belém, onde o marido tinha negócios. Integrou o primeiro quadro docente do Conservatório de Música – Instituto Carlos Gomes e foi nome assíduo nos palcos e salões da cidade. Dividiu-se entre a performance, o magistério e a filantropia. Retirou-se de Belém em 1901 (SALLES, 2016).

de cortes orçamentários desferidos por Montenegro. Finalmente, em 1907, antecedendo a extinção do próprio Conservatório, deixa-se de ministrar o curso de piano complementar, em funcionamento há sete anos e que atendia, como instrumento auxiliar, estudantes de outros instrumentos e de canto. Não encontrei indícios de que os cursos de contraponto e composição, que figuravam no projeto original e no regulamento de 1903, tenham sido alguma vez efetivados.

Como mencionei acima, a procura maior foi sempre pelo curso de piano, que restou intocado (assim como os cursos de violino e flauta), ao longo de toda essa primeira encarnação do Conservatório. O regulamento, entretanto, logo limitou o número de vagas, a dez para cada um dos seus oito níveis (REGULAMENTO DO INSTITUTO CARLOS GOMES, 1903), depois de um excedente extraordinário de alunos no ano inaugural, de forma que anualmente muitas matrículas eram recusadas. Em 1897, um número que equivalia à metade dos admitidos ficou de fora (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 11 fev. 1897). Em 1906, os dispensados foram trinta e sete (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 29 jan. 1906).

O alunado feminino representava algo em torno de 80% de todos os matriculados. Se tomado o ano de 1900 como exemplo, considerando apenas o curso de piano, esse percentual sobe para 96,2%. A proporção entre os gêneros diminuiu quando se trata do segundo instrumento na preferência dos alunos, o violino. Neste caso, o elemento masculino chegava a ser maior que 40%. Já quanto aos professores, a relação se inverte. Vinte e um professores passaram pelo Conservatório contra nove professoras. Um dado interessante, que não se repetiu com o elenco docente masculino, é que cinco dessas professoras foram formadas na própria instituição, o que cedo demonstrou a capacidade da escola em auto abastecer suas cadeiras, especialmente de piano e elementos de música, onde a atuação das “crias” do Conservatório ficou concentrada. Aqui podem ser citados nomes como os de: Haydée Godinho, Ana de Jesus Correa, Josefina Coelho, Maria José Müller e Maria Flora Pinto Marques.

Quanto aos demais instrumentos, observei que apenas homens frequentaram a diminuta turma de órgão; a de harpa, ligeiramente mais numerosa, só mulheres. A mesma exclusividade feminina se daria na turma de canto, não fosse uma efêmera exceção.

E o caso especial do violoncelo, que atraiu, até onde esta pesquisa alcançou, uma única aluna. Portanto, o Conservatório foi nesse período, mais consistentemente e sobretudo, uma escola de piano para um público feminino. Talvez menos pela vontade dos seus idealizadores, no sentido de que a proposta inicial e posteriores acréscimos mostravam a intenção de uma escola mais completa, contemplando todas as famílias de instrumentos mencionadas, além da voz, e dirigida igualmente para a ópera, a música de concerto e sinfônica.

PIANO: MAIS QUE PRENDA OU PASSATEMPO

Quanto ao curso de piano, os dirigentes do Conservatório tiveram que lidar com a incompreensão, às vezes hostil, de certa faixa da sua principal clientela social em relação à natureza de uma instituição como o Conservatório. As polêmicas travadas na imprensa entre pais de alunas de piano e professores, em 1898 e 1901, cujo gatilho foi o suposto rigor excessivo dos exames, expuseram o descompasso entre as expectativas de algumas famílias e o fim a que escola se propunha.

Na raiz dessa questão, o poeta Paulino de Brito⁵, professor e um dos articuladores da criação do Conservatório, apontava o diletantismo, segundo ele, um traço prevalente da cultura social de Belém, ao qual o Conservatório vinha se contrapor.

Na nossa população a idéa e o sentimento dominante, em materia de arte, era o diletantismo. Precisavamos de convencer a todos que a musica não é só uma prenda de jovens bem educados, ou um bello passatempo de pessoas distinctas. A arte, nas suas manifestações mais elevadas, é uma occupação séria, e como tal a consideram hoje todos os povos de aprimorada cultura. N'este empenho, tivemos luctas a sustentar. Não é impunemente que se ousa romper com preconceitos antigos, e habitos profundamente inveterados. Fomos accusados de parciaes, de injustos, de exigentes, de excessivamente rigoristas; tivemos de affrontar, e esquecer, imputações desairosas e até calumniosas; mas não nos perturbamos, não recuamos: para bem servir a sociedade, é necessário muitas vezes contrariar-a.” [grifo meu] (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 30 nov. 1899).

⁵ Paulino de Brito (1859-1919), advogado, escritor, jornalista e gramático, nascido no Amazonas. Fez parte do grupo que articulou o movimento pela criação do Conservatório e aí integrou o quadro docente, ocupando a cadeira de História e Estética da Música. Compôs o conselho diretor da instituição na gestão de Meneleu Campos.

Para essas famílias, o estudo da música e especificamente do piano era um ornamento da educação feminina, que habilitava suas filhas a entreter, com peças leves, sem maiores dificuldades de execução, serões domésticos ou saraus de clubes. Além do status vinculado à simples posse do instrumento, tocar piano estava entre as prendas femininas que contavam pontos no mercado do casamento.

Dalcídio Jurandir faz o retrato cáustico de uma família que perdeu renda e status com a queda do intendente Antônio Lemos, em 1912, e depositava esperanças de redenção social num bom casamento da única filha. Nesse cálculo estava o trunfo de possuir um piano alemão, o investimento em aulas particulares, apesar da notória falta de talento da filha, e a mudança de endereço do subúrbio para a aristocrática Avenida Nazaré, ainda que para uma casa em condições físicas precárias. Preveniram-se de transportar os pertences humildes da família quase às escondidas, de madrugada, enquanto o piano seria entronizado no simulacro de casa, em horário estudado, à vista dos vizinhos (JURANDIR, 2014).

Para moças de famílias menos favorecidas, por outro lado, era das poucas opções de ocupação profissional socialmente aceitáveis, como bem exemplifica a personagem Sofia, do romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis, ao insistir no estudo do piano e do francês para a prima Maria Benedita, vinda do interior, e que tomou sob sua proteção no Rio de Janeiro. Se a família lhe faltasse, viveria de ensinar uma ou as duas disciplinas. “Basta que os saiba para estar em condições melhores” (ASSIS, 2018). Mesmo tais modestas condições pareciam exorbitantes ao presidente da província Domingos da Cunha Junior, quando em seu relatório de 1873 defendeu a exclusão do ensino da música e do francês do currículo do Colégio Nossa Senhora do Amparo, estabelecimento público de asilo e instrução primária para meninas órfãs:

(...) cumpre-me dizer-vos que a educação que se dá no collegio de N. S. do Amparo, não está em relação á condição das meninas desvalidas. Parece-me que naquella casa aprende-se mais a ser *dama de salão* [grifo do autor] do que dona de casa. A musica, o piano, o canto, a lingua francesa são materias que julgo de pouca conveniencia para meninas desvalidas, que sahindo do collegio por qualquer dos meios apontados pelo regulamento, não podem fazer uso de taes materias.

E realmente é para admirar que ao passo que se manda dar ás meninas desvalidas tão luxuosa educação, declara-se que ellas, attingindo a idade de 18 annos, podem ser contractadas para *creadas de servir* [grifo do autor] em casa de familias. (VIANNA, 1906, p. 28)

O colégio do Amparo é exemplo muito representativo do estreito horizonte social da população feminina naquele contexto, ainda mais dramático para mulheres dos extratos mais baixos, resumido nas discussões sobre como encaminhar as internas quando chegasse o momento em que deveriam sair da instituição, ao completar a idade limite. Depois de abrir mão de lhes prover um dote para um possível casamento, o governo apresentava como alternativas, além do serviço doméstico, entregá-las de volta aos parentes, ou o emprego em escolas públicas. Essa, posso dizer, é uma das questões que pressionaram o governo provincial a reestruturar a instrução na província, criando a Escola Normal. Para além da óbvia necessidade de formação de professores, o magistério era visto como o caminho natural às egressas do Colégio do Amparo, segundo nos esclarece a análise de Vianna (1906).

PIANOS: OFERTA E PROCURA AQUECIDAS

A intensidade da vida musical e o lugar central do piano nesse mercado podem ser medidos pela quantidade de casas de música e pela disputa comercial entre elas através dos anúncios, muitos deles dirigidos ao público feminino. Registrei treze estabelecimentos especializados na venda de instrumentos⁶; mas o mercado do piano, onde predominavam as marcas de fabricantes alemães, dado que corrobora o rigor histórico da narrativa de Dalcídio⁷, englobava, por exemplo, uma livraria (Bittencourt), um armazém de louças, lustres e móveis (Casa Pekin), uma loja de tecidos e roupas (Paquete das Novidades), um fabricante, exportador e importador de chapéus de sol, sombrinhas e bengalas (Casa Enrico Turri), corretores, leiloeiros e oferecia facilidades como locação, venda de usados, trocas e venda à prestação. Uma das líderes desse mercado, a loja Mina Musical, publicizava as pessoas jurídicas que adquiriam os instrumentos ou as ocupações dos compradores:

⁶ José Maria de Amaral & C^a, Alberto Frend & C^a, Balthazar Rego Cordeiro & C^a, Campello & C^a, Ettore Bosio & C^a, Eugenio Muller, F. F. Pontz, Fortunato Junior & Mendes, George Wacker, Gustav Engelke, Lemos & Leite, M. J. Pereira Leite e Mina Musical (de Friederich Hühn).

⁷ Dörner & Sohn (Stuttgart), Baumgarten & Heins (Hamburgo), Ernest Kaps (Dresden), Albert Fahr (Zeitz) e August Förster (Löbau).

MINA MUSICAL
TRIMESTRE DE JANEIRO A MARÇO

Temos por diversas vezes chamado a atenção do público paraense para a boa qualidade e gosto dos nossos PIANOS e ao mesmo tempo declarado que aceitamos encomendas em consequência da muita procura em relação a quantidade que recebemos marcada em nosso contracto com os fabricantes na Allemanha.

Para prova da verdade notamos abaixo o movimento que tivemos n'este trimestre, nomeando os compradores dos nossos pianos:

Pianos de salão:

Exmo. sr. dr. Bahia

Exmo. sr. dr. Amelio de Figueiredo

Exmo. sr. dr. Pinto Marques (inspector do thesoiro)

Martins & Andrade (commerciante)

P. H. de Noronha (commerciante)

Pereira Junior & C^a (commerciante)

J. A. Barreiros & C^a (commerciante)

Luiz Feio (estudante do Conservatorio de musica)

Mechanico:

Commandantes Sarmanho e Pindobussú de Lemos

Major Lisboa

F. Huhn (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 21 mar. 1899)

Enumerei anúncios de 148 partituras para piano, entre valsas, polcas, schottisches, quadrilhas, tangos, habaneras, algumas poucas romanzas e vários títulos que não identificam o gênero musical. São partituras impressas na Europa (França, Alemanha, Itália), no Rio de Janeiro e em Belém, de quarenta e cinco autores. Clemente Ferreira, Cincinato Ferreira de Souza e José Domingues Brandão disputam o primeiro posto de mais prolífico compositor de música de salão. Comparecem nessa lista apenas cinco mulheres. Porém, o catálogo de Vicente Salles é pródigo em peças compostas por mulheres, que vão despontar no mercado editorial na altura em que termina o marco temporal aqui delimitado.

ENSINO DA MÚSICA EM BELÉM

Um aspirante a músico encontraria grande oferta de cursos particulares. No período em foco, anotei anúncios de quarenta e seis professores nos jornais de Belém, ressaltando que minha pesquisa não pretendeu ser exaustiva e que, certamente, havia professores que se valiam de outros meios de divulgação. As aulas de piano respondiam por mais da metade de todos os serviços oferecidos, e as de canto por um quarto desse total. Os outros 25% distribuíam-se entre violino (04), harmonia (03), flauta (02) e composição (02). violoncelo, contrabaixo, instrumentos de sopro, harmônio, bandolim, violão, instrumentação de orquestra e contraponto aparecem uma vez cada um. Entre os anunciantes estão quinze mulheres, treze delas professoras de piano. Alguns cursos particulares ofereciam mais disciplinas, como os de Roberto de Barros⁸, José Domingues Brandão⁹ e Cincinato de Souza¹⁰, mas os anúncios não as especificam.

Ainda no âmbito privado, localizei vinte e três colégios¹¹ em funcionamento na década anterior à abertura do Conservatório, que ofereciam os “adornos” da educação feminina: os cursos de música, piano e canto, juntamente com as prendas domésticas, o desenho e o idioma francês. Esse número representa a grande maioria dos colégios que anunciavam nos jornais da cidade nos meses que antecediam o início do ano letivo.

Na quase totalidade de referidos colégios, a música era tratada como disciplina eletiva, cujo custo não estava incluído nas pensões, em geral cobradas trimestralmente. Estas variavam de 30 a 40 mil réis para alunos externos do curso secundário, por exemplo, enquanto as mensalidades das classes de música, pagas em separado, iam de 5 a 10 mil, tendendo para esse valor mais alto, numa relação em que o preço das aulas individuais de piano chegava perto daquele do conjunto de disciplinas do curso regular. O que dá razão à asserção de

⁸ Roberto de Barros. Flautista, compositor e regente português (1861-1926). Diplomado pelo Conservatório Real, no Rio de Janeiro. Vicente Salles anota que a partir de 1884 passou a estudar piano, composição e regência com o maestro Enrico Bernardi, logo assumindo a direção da orquestra organizada pelo mestre. Foi das presenças mais constantes no meio músico-teatral de Belém, tocando, organizando orquestras, regendo e compondo, fosse para a igreja, o salão de baile, a revista musical e a sala de concerto. Manteve escola particular com aulas para vários instrumentos (SALLES, 2016).

⁹ José Domingues Brandão. Compositor e regente português (1855-1941). Veio morar em Belém ainda adolescente. Estudou harmonia e composição com Henrique Gurjão. Atuou em bandas e orquestras como flautista. Fundador da Sociedade Bela Harmonia e professor do Colégio Perseverança. Pesquisador do folclore, Brandão empregou esse material em sua expressiva produção sinfônica. Publicou duas obras didáticas (SALLES, 2016).

¹⁰ Cincinato de Souza. Contrabaixista, compositor e regente maranhense (1868-1959). Radicou-se em Belém no início da década de 1890. Atuou no magistério e organizando grupos instrumentais para bailes e concertos. Foi fundador e regente das bandas do Corpo Municipal de Bombeiros e do Instituto Lauro Sodré. Prolífico compositor de música de salão (polcas, valsas, xotes, quadrilhas e maxixes), de música para banda e arranjos de temas populares. Autor de “O Tacacá”, maior sucesso do gênero revista de costumes paraenses (SALLES, 2016).

¹¹ Colégios Ateneu Paraense, Perseverança, Minerva, Americano, Santa Helena Magno (antigo Ginásio Paraense), Franco-Brasileiro, Santa Maria de Belém, Salles, Visconde de Souza Franco (antigo Colégio Grão-Pará), N. S. da Conceição, Marquês de Santa Cruz, Paraense, São João, São Luís Gonzaga, Nossa Senhora de Nazaré, Progresso, Santa Tereza de Jesus, Santos Inocentes, Moderno, Santo Antônio, Santa Rita de Cássia, Santa Cecília e Amazonas.



Figura 1: Fachada da loja Mina Musical. Fonte: Álbum Descritivo Amazônico. Arthur Caccavoni (1898, p. 115).

MINA MUSICAL
HÜHN & C.^a

MUSICAS } para Piano, Violino e Flauta
 » Canto (especialidade neste genero)
 » Banda e Orchestra
 Operas cômpletas de todos os auctores.

PIANOS adaptados para este clima e fabricados especialmente para eta casa

ORGAOS e HARMONIUNS para IGREJAS

Caixas de Musica e Realeijos de todos os tamanhos e de todas as procedencia

CENTRO DE NOVIDADES DE TODAS AS NAÇÕES CIVILISADAS

Praça do Visconde do Rio Branco
BELEM DO PARA
 Brazil Caixa no Correio, 221

Endereço — "HÜHN"

BANCO NORTE DO BRAZIL
 Belém do Pará

Capital . . . 3.000:000 \$ 000
 Reserve . . . 325:431 \$ 720

OPÉRATIONS

Recouvrements de traites de toute provenance sur les places du PARÀ, CEARÀ, MARANHÃO, MANAOS et du NORD DU BRÉSIL.

Tirages sur toutes les places principales du BRÉSIL, LONDRES, PARIS, LISBONNE, PORTO et villes et villages du PORTUGAL, D'ESPAGNE et D'ITALIE.

ADMINISTRATION

M. M. João G. da Costa e Cunha — Président
 » Francisco Bricio da Costa — Gérent
 » Francisco L. Chermont — Secrétaire
 » Francisco B. da Silva Aguiar »
 » João Emilio de Martins »

Adresse télégraphique — **NORTBRAZIL**

F. M. Marques & C.^a

MAISON DE
Commissions
 et **Consignations**

CAISSE POSTALE 133
 Adresse Télégraphique — PEREIRA

PARÀ - 68, Rue 15 de Novembro, 68 - BRÉSIL

Cette maison exporte tous les produits du pays

COMUNICATIONS DIRECTES
 avec tous les producteurs de l'État du **PARÀ**

Figura 2: Recorte da imagem do anúncio da Loja Mina Musical em composição com a fachada dessa loja. Fonte: Álbum Descritivo Amazônico. Arthur Caccavoni (1898, p. 114).

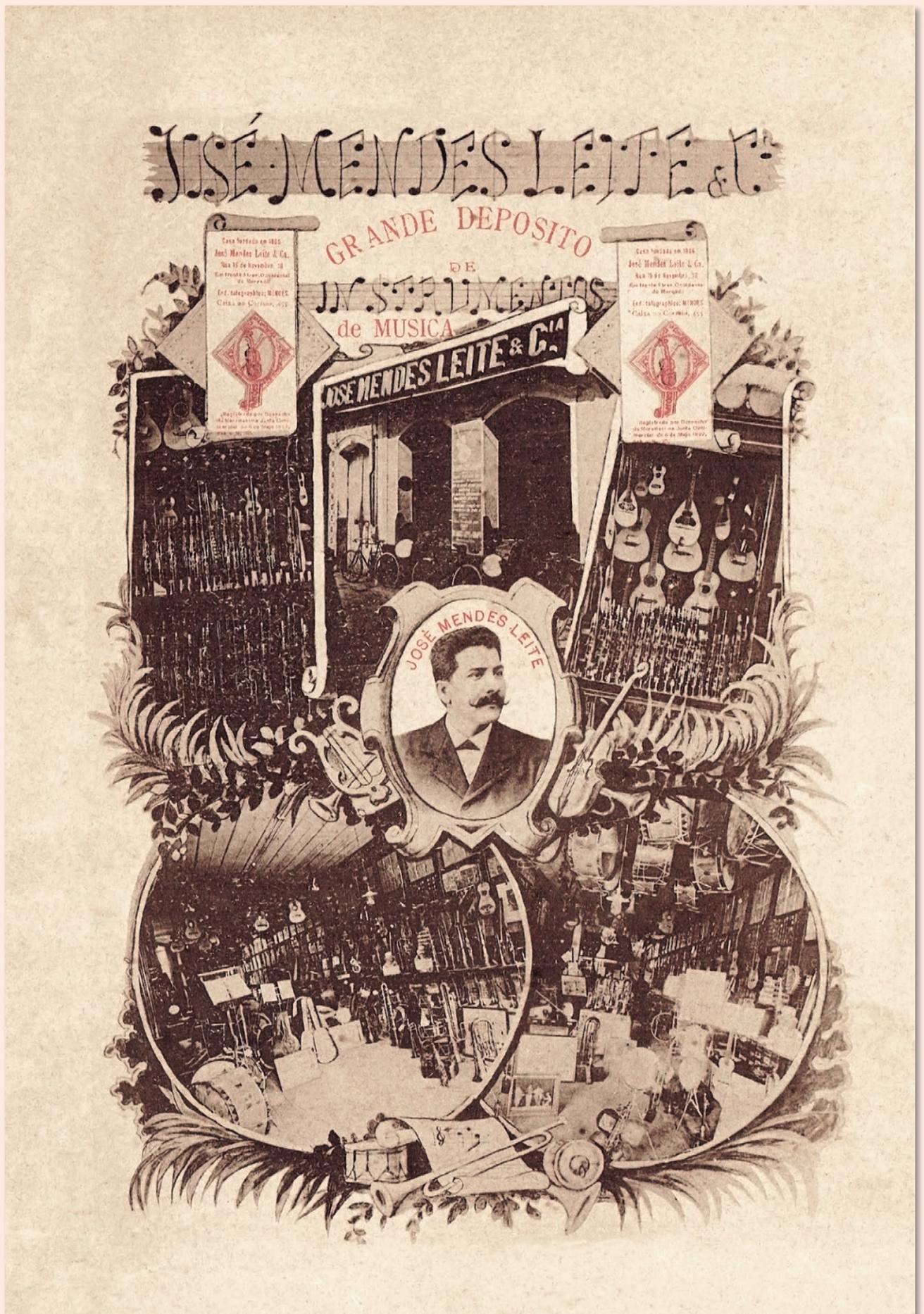


Figura 3: Anúncio da Casa José Mendes Leite & Comp. Fonte: Álbum Descritivo Amazônico. Arthur Caccavoni (1898, p. 101).

Arthur Vianna¹², publicada em 29 de março de 1903, no jornal “A Província do Pará”, quanto ao custo elevado do ensino das artes em Belém. O alto preço do curso de desenho, pago separadamente no primeiro colégio que frequentou, o Santa Helena Magno, estava fora do alcance de sua família. Depois, estudante do Colégio Americano dirigido por José Veríssimo, Vianna teve aulas de música vocal com Joaquim Pinto França¹³. Porém, os cursos de arte não constavam do programa do Liceu Paraense, onde ele, a seguir, concluiu seus estudos preparatórios.

Vianna diz então ter tentado aprender um pouco de música recorrendo à “habilidade profissional de um artista”, que “não me levou além da afinação do meu violino, e de umas modestíssimas escalas”, cobrando-lhe uma mensalidade de 5.000 réis. Outra opção, também socialmente restrita, eram as aulas de música em agremiações socias, como os clubes Minerva, Euterpe e Ateneu Comercial, abertas aos seus sócios diletantes.

Para uma clientela menos abastada, de trabalhadores do comércio, Cincinato Ferreira de Souza abriu um curso noturno, em 1897 (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 25 jun. 1897); Roberto de Barros anunciava seus serviços “a preços módicos” (FOLHA DO NORTE, 05 jan. 1898), enquanto o curso noturno de piano e contra baixo de Joaquim de Barros e Hermes de Medeiros chamava a atenção para a carência de contra baixistas em Belém, o que sugeria, portanto, boas chances de inserção profissional para os que se dedicassem a esse instrumento. Considerando a dificuldade dos alunos em adquiri-los, oferecia um piano e um contra baixo para estudo fora do horário das aulas (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 30 out. 1890).

Além do colégio do Amparo, já mencionado, havia classes de música nas outras três instituições do aparato público provincial de instrução, Escola Normal, Liceu Paraense, de ensino secundário, e o Instituto Paraense de Educandos Artífices, igualmente com regime de internato, de ensino primário e profissionalizante para meninos órfãos e pobres; os três últimos rebatizados na 1ª República, respectivamente, como Instituto Gentil Bittencourt, Ginásio Paes de Carvalho e Instituto Lauro Sodré.

Apenas duas professoras ocuparam cadeiras de música entre as existentes no conjunto das escolas estaduais, Luíza Ferreira e Julieta de França, ambas no Instituto Gentil Bittencourt. No caso do Liceu, a presença da música foi intermitente, oscilando ao sabor das reformas sucessivas pelas quais passou a instrução até sair definitivamente do currículo. No Instituto Lauro Sodré, observa-se uma orientação para os instrumentos de sopro e percussão, de maneira a que os alunos mais habilitados servissem à célebre banda do Instituto recebendo remuneração pelas apresentações fora da esfera institucional (MONOGRAFIA DO INSTITUTO LAURO SODRÉ, 1904).

Como mencionei anteriormente, algo parecido havia sido proposto para a turma de instrumentos de metal do Conservatório, conforme seu projeto inicial. No período republicano, veio se somar, subsidiada pelo governo estadual, outra instituição com filosofia semelhante, o Liceu de Artes e Ofícios Benjamin Constant, em cuja linha programática positivista não podia faltar o ensino da música para jovens das “classes laboriosas”.

O intendente Antônio Lemos instituiu em 1899 a obrigatoriedade do ensino do solfejo e do canto coral nas escolas dos quatro distritos municipais. Isso representou, na prática, a criação do primeiro orfeão brasileiro (SALLES, 2007). Consistia em duas aulas semanais e mais uma, no domingo, reunindo todas as turmas para ensaio conjunto dos hinos patrióticos que constituíam a base do seu repertório (GOVERNO MUNICIPAL, 13 set. 1899). Lemos suspendeu as atividades do Orfeão em 1903, cedendo à resistência de alguns pais que relutavam em enviar seus filhos a essas aulas, mas reativou-o, depois de reformular seus parâmetros, em 1904, mantendo a obrigatoriedade apenas para as escolas mistas.

Para as escolas especiais masculinas o ensino musical, embora mais extenso em teoria e prática do que nas outras, seria facultativo e tinha como fundamento “desenvolver o gosto artístico e incentivar ainda o exercício de uma profissão futura”. No artigo 3º do Anexo lê-se que: “Como uma consequência natural do ensino da música e dos fins que o mesmo visa, fica instituído entre os alumnos das mesmas escolas um corpo musical, que

¹² Arthur Vianna (1873-1903), historiador, jornalista, assíduo articulista na imprensa do Pará; farmacêutico, professor do Liceu de Artes e Ofícios Benjamin Constant e diretor da Biblioteca Pública. No curso de sua vida breve foi autor de numerosos trabalhos sobre a história, instituições, personalidades e manifestações culturais paraenses, bem como sobre a instrução pública, os limites territoriais do estado e as epidemias ocorridas no Pará.

¹³ Joaquim Pinto França (1830-1917), pianista, foi o primeiro paraense a diplomar-se por um conservatório europeu. Atuou como professor particular e titular das cadeiras de música do Colégio do Amparo e do Colégio Americano. Integrou o quarteto do Club Mozart. Professor fundador do Conservatório de Música, depois Instituto Carlos Gomes, França foi dos poucos que lecionou ao longo de toda a primeira fase dessa instituição. Casado com a pianista e cantora Idalina Pinheiro França e pai dos pianistas Arthur, Idália, Julieta e Joaquim França Junior (SALLES, 2016, p. 269).



Figura 4: Grupo de alunas de Canto Coral - Escola Municipal. Fonte: Álbum Município de Belém 1909 referente a 1908. p. 342-343.

se denominará – Banda Escolar Antonio Lemos (O MUNICÍPIO DE BELÉM, 1905).

Pelo quadro que venho traçando, observa-se que o espaço da prática musical acessível às mulheres estava bem delimitado. Mais que aceito era prescrito como lazer, a ser exercido no âmbito doméstico, na igreja ou num círculo social restrito, apreciado como um dote e, profissionalmente, no magistério público e privado. Não lhes estava franqueado o ambiente do movimentado mercado músico-teatral, povoado de atrizes e cantoras. Aí, o lugar de músico de orquestra, regente, arranjador e compositor era privativo dos homens. Mais difícil de apurar era uma possível atuação profissional feminina nos bailes de família, que demandavam um pianista com repertório para tocar algumas horas de música dançante, quando a família não optava, ou não podia optar, por contratar uma “orquestra”. Encobertos também estão os pianistas que serviam nos ensaios e aulas de dança das dezenas de clubes, que segundo um cronista, “como uma epidemia de variola, alastram-se por todas as ruas” (A REPÚBLICA, 11 dez. 1892).

O canto, muito cultivado, compartilhava com o piano os mesmos espaços, mas no período aqui tratado

não há notícia de uma paraense que tenha investido na formação de cantora com fins de profissionalização para atuar em ópera, como fizeram os seus conterrâneos barítonos José de Lima Braga e Corbiniano Villaça. As famílias nutriam prevenção ao palco lírico para suas filhas, o que talvez explique a baixa procura por esse curso no Conservatório. O ambiente teatral, a possibilidade profissional mais brilhante para cantores, seria incompatível com o papel destinado às mulheres “de família”. Não faltaram modelos femininos na vida cultural de Belém, mesmo de artistas brasileiras, como a soprano gaúcha Amália Iracema, que cantou na cidade como parte de uma excursão nacional, antes de embarcar para estudos na Alemanha, visando uma carreira na ópera, e a soprano paulistana Tilde Maragliano, segundo Páscoa (2006, p. 269), a cantora brasileira de mais larga carreira no final do século XIX, formada no Conservatório de Milão, que foi uma das atrações, da estação lírica de 1900. As jovens paraenses do período puderam assistir a grandes performances no Theatro da Paz e testemunharam o culto às primas-donas; contudo, uma linha divisória invisível, ainda que perfeitamente tangível, as separava do mundo da cena lírica.

OS CONCERTOS

O mesmo não se dava com o palco de concerto. Aí as mulheres tiveram ampla presença como intérpretes: pianistas, cantoras e, mais raro, violinistas. Belém acompanha a expansão do campo pianístico que em nível nacional via surgir mulheres concertistas de prestígio, algumas formadas em conservatórios europeus (FREIRE, 2010). A ópera tinha lugar não só na forma de árias, duetos e trios, como na de fantasias para piano solo e em arranjos para vários pianos e muitas mãos.

O marco daquele período é a inauguração do Theatro da Paz, atraindo companhias dramáticas, de opereta, zarzuela e revista musical. O governo incentivava especialmente a vinda de companhias líricas italianas. É o tempo em que Belém se estabelece como importante praça teatral conectada a um circuito nacional e internacional de espetáculos. Está em curso uma ampliação de espaços de sociabilidade; como mencionei, proliferam os clubes de dança e agremiações diversas. Um círculo musical maior vai se configurando com músicos paraenses que retornavam de estudos no exterior e a permanência de músicos remanescentes das companhias líricas e outras.

Músicos locais se aperfeiçoam com figuras como Enrico Bernardi, que exercerá influência incontestável sobre essa geração. A crônica é unânime em lhe atribuir a elevação do padrão da música produzida localmente, a partir dos grupos instrumentais que comandou e dos concertos que organizou.

O Theatro da Paz com seu salão nobre se converte no principal palco da cidade também para os concertos. Nestes, enquanto se observa a maior presença de músicos de “escola”, diminui a de “amadores”.

A funcionalidade dos concertos era ditada por datas comemorativas, festas de associações, clubes e lojas maçônicas, cerimônias de diplomação das escolas públicas e, mais que tudo, fim beneficente.

Alguns clubes promoviam concertos em série ou de forma esparsa que, em geral, antecediam as partidas de dança. Nesse caso estão Assembleia Paraense, Cassino Clube, Atheneu Comercial, Sport Clube e Clube Universal. Fora dessas motivações, a iniciativa da organização de concertos partia dos músicos em colaboração e tinha o caráter de benefício, com a renda revertendo para o artista beneficiado da vez.

Os músicos locais também uniam forças com os concertistas em excursão, ajudando a compor um programa cuja variedade atendia ao gosto da época. Os meses das temporadas líricas eram propícios ao consórcio de músicos locais com alguns cantores ou instrumentistas das companhias de ópera. Com frequência eles atuavam reciprocamente em benefícios de parte a

parte; assim, potencializavam o apelo perante o público e os resultados da bilheteria. Vários musicistas formados no Conservatório irão gradativamente ingressar nesse núcleo de artistas, que sustentava os programas de concertos em Belém.

SONHANDO VOOS MAIS ALTOS: IDÁLIA FRANÇA, VIRGÍNIA E MATILDE SINAY

Em Belém, antes do Conservatório, quem ambicionasse uma formação musical acadêmica teria que buscá-la fora do Estado e, no caso paraense, a preferência foi antes pela Europa do que pelo Real Conservatório do Rio de Janeiro, como mostra o Quadro 1 (vide à p. 23), no qual figuram apenas duas mulheres.

Em 1880, precisamente no momento em que o processo de expansão das interações sociais descrito acima começou a deslançar, a imprensa artística dá grande espaço para o concerto em benefício da pianista Idália França. Filha dos pianistas Joaquim Pinto França e Idalina Pinheiro França, ela começou a se apresentar publicamente aos sete anos, impressionando as audiências por seus dotes incomuns. Agora com dezesseis, anuncia-se que este concerto e os outros que dará a seguir nas principais capitais da costa brasileira, até o Rio de Janeiro, têm o fim de levantar fundos para que a pianista chegue ao destino final, Milão, onde completaria a sua formação (O LIBERAL DO PARÁ, 20 out. 1880).

O pai de Idália, informa Salles (2016, p. 269), inaugurou a sequência de músicos paraenses que estudaram na Europa. Ela talvez fosse a primeira mulher. Os jornais empenharam-se em sensibilizar o público para apoiá-la, insistindo na importância do sucesso da empreitada para o orgulho paraense e o quanto o projeto dependia do auxílio público. O trecho do poema abaixo, assinado por Sérgio Damasceno, sintetiza:

Tantos talentos que morrem,
sem poderem aparecer,
sem meios para viver,
quanto mais p'ra estudar!
É isto alta verdade!
Animai a joven Idalia,
que nos deixa, váe a Italia,
Que seus louros váe buscar!!
(O LIBERAL DO PARÁ, 27 out. 1880)

O gênero, a idade e a pretensão de fazer da música uma carreira, implícita nesse projeto, ou seja, de ir além do que as restrições sociais facultavam às

mulheres, foram muito ressaltadas pela imprensa maranhense, quando a pianista iniciou sua excursão em São Luís. Um artigo não assinado, na edição especial do jornal Pacotilha, dedicada a Idália, via na atitude da pianista uma antecipação do que seria a condição da mulher no futuro:

Idália França é um acontecimento – é uma revolução – O seu procedimento actual será o futuro programma da educação feminina entre nós. Breve conhecerão todas o direito que lhes assiste de trabalharem tambem por se tornarem dignas do respeito que devemos a todos os que prescindem de favores alheios.

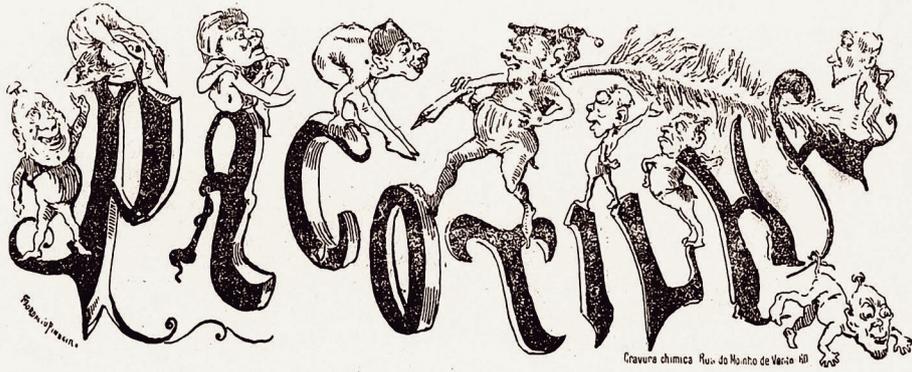
Que melhor aspiração para uma mulher do que poder por si só – por meio de seu trabalho honrado – acudir as necessidades da vida, sem dependencia do homem? (PACOTILHA, São Luís, 21 dez. 1880)

O projeto acabou não se realizando. Antes de chegar à Milão a tournée foi abreviada por razões que escaparam a essa pesquisa. Segundo Salles, Idália retornou à Belém com a saúde abalada e morreu alguns anos depois (PACOTILHA, São Luís, 21 dez. 1880). Encontrei notícia do seu casamento com o professor de desenho Carlos Aguiar, em 1885 (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Belém, 12 dez. 1885), e, em 1887, anúncios como professora particular de piano e canto em residências e colégios para meninas (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 08 mar. 1887). Aparentemente, ela se recolheu no magistério desaparecendo dos programas de concerto. A última apresentação pública da pianista, anotada nessa pesquisa, é em 1892, no concerto benéfico pelas famílias dos naufragos do navio Solimões (O DEMOCRATA, 24 jun. 1892.).

Quadro 1: Formação musical acadêmica ambicionada antes da criação do Conservatório de Música em Belém-PA, em 1895

NOME	CURSO	PAÍS/CIDADE
Joaquim Pinto França	Piano	Itália (?)
Clemente Ferreira	Piano	Portugal (Porto) e Alemanha (Leipzig)
Antônio Faciola	Piano	Portugal (Porto) e Itália (Milão)
Matilde Sinay	Piano	França (Paris)
Paulino Chaves	Piano	Alemanha (Leipzig)
Henrique Gurjão	Composição	Itália (Roma e Gênova)
Gama Malcher	Composição	Itália (Milão)
Meneleu Campos	Composição	Itália (Milão)
Corbiniano Villaça	Canto	França (Paris)
José de Lima Braga	Canto	Itália (Nápoles)
Roberto de Barros	Flauta	Brasil (Rio de Janeiro)
Ernesto Dias	Flauta	França (Paris)
Virgínia Sinay	Violino	França (Paris)
Aureliano Pinto Guedes	?	França (?)
Manuel Castello-Branco	Violoncelo	Alemanha (Leipzig)

Fonte: Elaboração do autor



EDIÇÃO EXTRAORDINÁRIA DEDICADA A DISTINCTA

PIANISTA PARAENSE

Idalia França

S. LUIZ—MARANHÃO, 21 DE DEZEMBRO DE 1880.

E' certo que o progresso não é uma palavra vã, negada pelos pessimistas sentimentaes, nem um termo sonoro e óco estafado pelos gongoristas entre o —*Away!*— de Byron e uma epigraphe de Castro Alves. E' o destino fatal e infallivel das cousas. Tudo caminha no mundo. Do atomo mais imperceptivel ao monumento mais grandioso, cada criação é uma molécula que se vae aggregar a este corpo —o progresso. Desde o infimo infusorio, insignificante como um grão de areia, que consome seculos na sua elaboração lenta e paciente de construir montanhas que desviam os mares e despedaçam as náos, até a expansão instantanea do pensamento humano, que n'uma palavra opéra uma revolução—nada escapa à tarefa que lhe foi imposta: trabalhar para a perfectibilidade e ser util às funções organicas do meio em que foi produzido. A massa informe e dura do granito toma aos golpes do escôpro do estatuario as formas brandas e elegantes de uma criação artistica; o tenue veio de ferro perdido na superposição das camadas geologicas é manuseado em mil artefactos diversos; o homem mais egoista tem de necessariamente concorrer com o seu quinhão de utilidade, porque a natureza que o produziu retoma-o para decompol-o, para transformal-o em principios renovadores da inexgotavel fonte da vitalidade.

Por vezes surgem contrarietades que transtornam n'um ponto ou n'outro a regularidade d'estes trabalhos: um vulcão engole n'um momento o monte que crescia polegada a polegada desde tempos a que a memoria não attinge; um agoaceiro submerge e dissolve como um torrão de assucar a planicie cultivada e fertil; um sôpro da atmosphera arranca as arvores seculares—mas isso não altera a harmonia geral: a semente lançada pelo furacão vae germinar n'outra superficie e a Grande Mãe prosegue impassivel, imperturbavel, tenaz, paciente no seu trabalho.

Assim a sociedade. Como a natureza, tem o seu caminho traçado, tem o seu dever estatuido—o aperfeiçoamento, baseado solidamente na—*Razão*—na—*Justiça*—e no—*Direito*.—Tal como aquella, os obstaculos perturbam-lhe a viagem, mas nem por isso ella deixa de proseguir fatalmente ao seu destino. Podem os annos impellir para os sorvedouros do nada civilizações inteiras, pode uma epidemia ceifar milhares de intelligencias, pode a guerra desviar as nações da agricultura e da industria, pode o capricho estúpido de Nero en'regar ao fogo as preciosidades romanas, podem os conventos da idade média monopolisar a instrucção, pode Bonaparte firmar o reinado do militarismo, pode a Comuna derrubar a colum-

Idalia França

Figura 5: Idália França, litografada por W. Wiegandt. Fonte: Pacotilha, São Luís, 21 dez. 1880, p. 1.

Diário de Notícias

Numero avulso 60 rs.

PROPRIEDADE DE J. CAMPBELL

Numero atrasado 300 rs.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS

31 de Novembro Ferro-via de Alcaboga

Por uma feliz coincidência, no dia mesmo em que a esta capital chegava o Sr. Dr. Guilherme Cruz, presidente da província de Goiás...

Palácio do Rio

Da terra a liza Dia ante-hontem o Sr. Manoel Alves da Silva...

Exames

Teriam lugar os exames de 2.º e 3.º classes de Medicina e Farmácia...

Palavras de um rei

Grande coisa é ser rei. Não se trata de ser rei, mas de ser rei de fato...

Entre-columnas

Pelo theatro da Vila tiveram, domingo, 18 de Novembro, o Sr. Manoel Alves da Silva...

Assimilação provincial

Conhecendo o numero legal, faz-se a assimilação provincial...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Assimilação provincial

Conhecendo o numero legal, faz-se a assimilação provincial...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Assimilação provincial

Conhecendo o numero legal, faz-se a assimilação provincial...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Assimilação provincial

Conhecendo o numero legal, faz-se a assimilação provincial...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Assimilação provincial

Conhecendo o numero legal, faz-se a assimilação provincial...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Assimilação provincial

Conhecendo o numero legal, faz-se a assimilação provincial...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...



JOHANNES WOLFF



MATHILDE SINAY



VIRGINIA SINAY

FOLHETIM

Uma trindade artistica

Do Pará voltaram humildemente para a Pátria duas crianças que em breve abraçaram o mundo como o filho de uma mãe unicelestial...

FOLHETIM

Uma trindade artistica

Do Pará voltaram humildemente para a Pátria duas crianças que em breve abraçaram o mundo como o filho de uma mãe unicelestial...

FOLHETIM

Uma trindade artistica

Do Pará voltaram humildemente para a Pátria duas crianças que em breve abraçaram o mundo como o filho de uma mãe unicelestial...

Assimilação provincial

Conhecendo o numero legal, faz-se a assimilação provincial...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Assimilação provincial

Conhecendo o numero legal, faz-se a assimilação provincial...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Infeliz!

Testes amarelados em Creta e no Rio Maranhão...

Examinado

Examinado pelo Sr. Manoel Alves da Silva...

Assimilação provincial

Conhecendo o numero legal, faz-se a assimilação provincial...

Assimilação provincial

Conhecendo o numero legal, faz-se a assimilação provincial...

Figura 6: Virgínia e Matilde Sinay. Fonte: Diário de Notícias, Belém, 30 out. 1890, p. 1, n. 249.

A violinista e cantora Virginia Sinay e sua irmã Matilde, pianista, foram as primeiras paraenses a concretizar um intento como o de Idália. Elas eram filhas de um dos maiores comerciantes locais do ramo de roupas, proprietário das lojas Grande Maison e Bazar Parisiense, e prescindiram do auxílio público e governamental para estudar no Conservatório de Paris. Não detectei registros de que a família tenha dado publicidade ao projeto, daí que não produziu a fortuna de artigos, poemas e retrato em edições especiais de jornal, testemunho do engajamento da imprensa no apoio à Idália. É provável que os estudos das irmãs já estivessem em pleno andamento quando Idália fazia sua campanha para angariar recursos. Só em 1883, os jornais de Belém começam a repercutir os bons resultados que as duas vão conquistando na França. Uma vez diplomadas, em 1886, saem em tournée internacional juntamente com o violinista suíço Leonard Wolf.

O roteiro brasileiro da excursão inclui Recife, Salvador e Rio de Janeiro, onde recebem críticas sempre elogiosas. Voltam a residir em Belém, iniciando uma intensa atividade como concertistas, integradas ao grupo de agentes musicais que venho citando, no que se tornou uma das mais numerosas sequências de concertos que a cidade assistiu. Planejam a criação de um conservatório em Belém, mas restringem-se às classes particulares; Matilde dá aulas de piano e solfejo, e Virgínia, de violino, canto e piano. Em 1895, quando o Conservatório é aberto, Matilde já havia deixado Belém para residir definitivamente na França. Virgínia estará no quadro docente como a primeira paraense a lecionar na instituição. Ela e a irmã eram as únicas àquela altura em condições para tal, já que o regulamento só admitia como professores os diplomados por estabelecimento nacional ou estrangeiro.

CONCLUSÃO

Se for tomado o Conservatório como mostra representativa da configuração social da cidade, tudo indica que o contingente de mulheres das classes altas e remediadas que recebiam alguma educação musical,

principalmente relacionada ao piano, era maior que o de homens, embora atividades cruciais desse setor, como a de músico de orquestra, regente e arranjador, fossem exercidas unicamente por esses últimos.

Observei a contradição entre a estreita vinculação mulheres-música e os limites de atuação a que estavam circunscritas. Pode-se dizer que, no que se refere à composição discente do Conservatório, falou mais alto do que qualquer outro eventual objetivo a cultura do piano e o seu papel na formação feminina de uma determinada classe. Pude depreender que as mulheres eram as maiores consumidoras do mercado editorial de partituras e que começavam a imprimir e comercializar suas composições de salão; que eram a maior parcela do público de espetáculos e concertos; que havia diferença entre as faixas de classe que buscavam aulas de música, de um lado, como prenda, complemento ou refinamento da educação regular, para uso social e, de outro, profissionalização; que o segmento de classe mais prevalente no Conservatório, ainda que não cogitasse atuar profissionalmente, não abria mão do prestígio e da legitimação conferida por um diploma acadêmico.

Posso dizer também que o Conservatório aumentou o número de postos para mulheres no magistério institucional da música e que certamente proporcionou a habilitação profissional para o magistério privado, numa área em que as mulheres já gozavam de aceitação social; que a atuação pública em concertos foi fonte de prestígio e respeitabilidade para musicistas mulheres e que os bons créditos do Conservatório concorreram para o conceito elevado de suas ex-alunas no campo profissional.

Encontrei nos trabalhos de Salles o papel de destaque que mulheres formadas pelo Conservatório desempenharam em período posterior ao recorte temporal desse artigo, quando a instituição já não existia. Essa atuação se estendeu e teve reflexos na segunda fase do Conservatório e além, atestando que haviam sido criadas sólidas linhagens musicais e pedagógicas.

No quadro institucional do Pará, o Conservatório representou um singular centro de formação profissional de mulheres.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba* – Ed. Especial – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

FREIRE, Vanda Bellard; PORTELLA, Angela Celis H. Mulheres pianistas e compositoras em salões e teatros do Rio de Janeiro (1870-1930). *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 5 (2), 61-78, 2010.

JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2014.

PÁSCOA, Márcio. *Cronologia lírica de Belém*. Belém: ATP, 2006.

SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Belém: Fundação Cultural do Pará, 2016.

_____. O canto orfeônico no Pará. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília*, ano 1, n. 1, jul. 2007.

VIANNA, Arthur. *O Instituto Gentil Bittencourt* – esboço histórico. Belém: Typ e Encadernação do Instituto Lauro Sodré, 1906, p. 28.

FONTES

O MUNICÍPIO DE BELÉM (1904) – Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém na sessão de 15 de novembro de 1905 pelo Intendente Senador Antonio José de Lemos. Belém: Archivo da Intendencia Municipal, 1905. Anexo 13. Instruções, p. 261.

MONOGRAFIA DO INSTITUTO LAURO SODRÉ. Belém: Typ. e Encadernação do Instituto Lauro Sodré, 1904.

REGULAMENTO DO INSTITUTO CARLOS GOMES. Belém: Imprensa Oficial, 1903.

RELATÓRIO DE ENRICO BERNARDI AO GOVERNADOR PAES DE CARVALHO, em 06/12/1898. APEP. Álbum 185, documentação encadernada. Área: Governo. Fundo: Secretaria do Governo. Ofícios da Direção do Instituto Carlos Gomes 1898-1899.

RELATÓRIO 1899 – INSTITUTO CARLOS GOMES. Milão, F. Chiantti & C. Editores, 1900.

BIBLIOTECA ARTHUR VIANNA:

A PROVÍNCIA DO PARÁ, 11 abr. 1896.

A PROVÍNCIA DO PARÁ, 11 fev. 1897.

A PROVÍNCIA DO PARÁ, 25 jun. 1897.

A PROVÍNCIA DO PARÁ, 21 mar. 1899.

A PROVÍNCIA DO PARÁ, 13 set. 1899.

A PROVÍNCIA DO PARÁ, 30 nov. 1899.

A PROVÍNCIA DO PARÁ, 29 mar. 1903.

A PROVÍNCIA DO PARÁ, 29 jan. 1906.

FOLHA DO NORTE, 05 jan. 1898.

HEMEROTECA DIGITAL DA BIBLIOTECA NACIONAL (<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>):

A REPÚBLICA. Belém, 11 dez. 1892.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Belém, 12 dez. 1885.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Belém, 08 mar. 1887.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Belém, 30 out. 1890, p. 1, n. 249.

O DEMOCRATA. Belém, 24 jun. 1892.

O LIBERAL DO PARÁ. Belém, 20 out. 1880.

O LIBERAL DO PARÁ. Belém, 27 out. 1880.

PACOTILHA. São Luís, 21 dez. 1880.

JOÃO AUGUSTO DE LIMA Ó DE ALMEIDA

Tenor. Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará (1991); graduação em Música – Conservatório Brasileiro de Música, Centro Universitário (2004); e mestrado em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2007). Atualmente cursa o doutorado no Programa de

Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará. Atua como técnico em gestão cultural – Secretaria Executiva de Cultura do Pará. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: República, Carlos Gomes, Conservatório de Música, Século XIX e Ópera.



A PRESENÇA DA MULHER NO THEATRO DA PAZ E NA VIDA MUSICAL DE BELÉM ATÉ A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Dione Colares de Souza

Universidade Federal do Pará/ Universidade do Estado do Pará
dionecolares@ufpa.br

Leonardo José Araujo Coelho de Souza

Universidade Federal do Pará
leonardojose@ufpa.br

RESUMO: Este artigo discute sobre a presença da mulher no Theatro da Paz e na vida musical de Belém até a metade do século XX. Buscaram-se referências em diferentes fontes documentais primárias e secundárias sobre mulheres no espaço das artes musicais da Amazônia paraense, bem como em pesquisas bibliográficas sobre a história artística e as práticas musicais no Pará. Por meio da descrição e análise do material coletado, este estudo possibilita a compreensão sociocultural da região acerca da participação feminina no ambiente musical paraense com foco na circulação da mulher intérprete, compositora e professora no Theatro da Paz e em outros espaços de cultura e difusão de canções. Além disso, enfoca-se a formação musical da mulher dentro do período de recorte proposto, averiguando-se de que forma predominou o reconhecimento social da figura feminina. Por fim, apresenta-se o projeto de pesquisa institucional em andamento voltado à criação do primeiro “Cancioneiro Feminino do Pará”, vinculado à Escola de Música da Universidade Federal do Pará. Os resultados apontam para a compreensão da participação da mulher na vida musical paraense a partir das práticas de consumo de bens culturais, das relações sociais e estruturas institucionais da época.

PALAVRAS-CHAVE: Figura feminina. Práticas musicais. Theatro da Paz.

Fotografia: Jefferson Negrão e Moisés Silvestre.

PRELUDIANDO

Não é possível falar da presença e representatividade da mulher no campo da música em Belém sem abordar os processos de institucionalização, difusão e assimilação da música europeia ao ambiente social da cidade. Ao longo de séculos, desde o período colonial, iniciaram-se os processos de formação da raiz musical europeia em Belém, culminando com a criação de espaços de difusão e circulação da música erudita europeia, no século XIX, caso do Theatro da Paz (1878), e com a institucionalização dessas práticas musicais em espaços educacionais, a exemplo, a criação do Conservatório de Música, na capital paraense, em 1895, que logo passaria a se chamar Instituto Carlos Gomes, após a morte de seu primeiro diretor, o compositor Antônio Carlos Gomes, em 1896.

No que tange aos estudos sobre a trajetória da mulher no cenário histórico brasileiro e mundial no campo da música, percebe-se que estes são recentes. Por isso, adentrar no universo artístico da mulher que nasceu ou viveu no Pará até a metade do século XX é dialogar com materiais raros, pouco explorados e, até mesmo, inéditos para o público em geral.

Este estudo discute a presença da mulher no Theatro da Paz e na vida musical de Belém até a metade do século XX. Consequentemente, possibilitará fomentar o desenvolvimento na área de patrimônio cultural e musical, bem como promover estudos sobre memória, identidade, documentação, preservação e difusão do patrimônio cultural da região, concernentes às práticas e representações musicais produzidas pela mulher na Amazônia paraense.

Nesse sentido, recorreu-se à pesquisa de fontes documentais primárias e secundárias sobre mulheres no espaço das artes musicais da Amazônia paraense, com o intuito de recuperar suas identidades, práticas, memórias, vivências, saberes e produções artísticas.

Para a realização da pesquisa sobre a presença feminina no Theatro da Paz e na vida musical de Belém, dentro do recorte temporal proposto, buscaram-se diferentes fontes documentais, quais sejam, acervo documental do arquivo do Theatro da Paz, hemeroteca da Biblioteca Arthur Vianna pertencente à Fundação Cultural do Estado do Pará, “Coleção Vicente Salles” pertencente ao Museu da Universidade Federal do Pará, Biblioteca do Instituto Estadual Carlos Gomes e acervos particulares.

No riquíssimo acervo do Theatro da Paz, encontram-se impressões de programas dos concertos realizados nesse teatro desde 1894 até a atualidade, cujos dados contam a trajetória histórica da música, do teatro e da literatura, os quais podem revelar outra dimensão à expressão cultural em Belém, bem como a presença da mulher nesse importante espaço de circulação e difusão musical.

Além desses acervos visitados, o conjunto bibliográfico da obra de Vicente Salles representa um legado ímpar para a história artística do Pará, como *A Música e o Tempo no Grão Pará* (1980) e *Música e Músicos do Pará* (2007; 2016). Esta última obra é um dicionário publicado pela primeira vez em 1970 e ampliado em duas outras versões posteriores, com a inclusão de novos verbetes. Nela, verifica-se um vasto panorama sobre as personagens que construíram a história da mulher na música paraense, referenciando intérpretes, professoras, bem como diversas mulheres compositoras, entre elas: Maria de Lourdes Rangel Antunes Antunes (1905-?), Simira Bacellar (1920-?), Júlia das Neves Carvalho (1873-1969), Madre Cordeiro (1867-1947), Marcelle Guamá (1892-1978), Helena Nobre (1888-1965).

Apesar da existência dessas fontes documentais, ao percorrer a bibliografia acerca de estudos específicos já realizados no Pará sobre a mulher na música no período da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX, observa-se uma grande lacuna. A

obra composicional de mulheres compositoras encontra-se pulverizada nos documentos da biblioteca do Instituto Estadual Carlos Gomes em Belém, “Coleção Vicente Salles”, arquivos que permanecem guardados pelas famílias das autoras, a maioria em partituras manuscritas e sem registro fonográfico.

Estudos sobre a presença da mulher na vida musical de Belém ainda são iniciais e foi parte da temática abordada em tese doutoral (SOUZA, 2020), defendida no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Pará, voltada ao estudo sobre a presença da mulher na música do Pará e à canção de autoria feminina.

O THEATRO DA PAZ E OUTROS ESPAÇOS DE CULTURA E CIRCULAÇÃO DE CANÇÕES

O conjunto documental coletado em programas de concertos da época, críticas musicais, notas jornalísticas e outros materiais, tais como, fotos, registros autografados, periódicos, são extremamente importantes para a compreensão crítica sobre a participação da mulher na vida musical de Belém. Esses documentos contribuem, portanto, para a discussão desta temática, pois fornecem sustentação aos fatores sociais observados, os quais dialogam com o grupo estudado, ao mesmo tempo em que possibilitam tecer abordagens sobre as ideias e os costumes do período histórico contemplado na pesquisa, bem como sobre os espaços por onde esses sujeitos sociais circularam.

As transformações sociais vividas em Belém, durante o período da *Belle Époque* no auge da economia da borracha, impactaram o processo de construção do universo musical paraense e agiram sobre as relações sociais, sobretudo diante da incorporação de diferentes valores estéticos e da percepção de nossos bens culturais.

O Theatro da Paz, herança da *Belle Époque*, permanece até os dias atuais como espaço simbólico que reforçou o processo de valorização do modelo de música erudita europeia em Belém (VIEIRA, 2001, p.74), bem como a valorização do repertório canônico europeu de autoria masculina.

Observam-se, em programas de concertos realizados no Theatro da Paz, recitais promovidos pelo então Instituto Carlos Gomes, bem como em saraus realizados nas casas de famílias e publicados em notas jornalísticas de periódicos da época investigada, que a mulher ocupava espaço artístico na qualidade de intérprete e professora, mas não como compositora do repertório apresentado e difundido nos espaços de cultura da cidade de Belém.

Dessa feita, programas, jornais e outras fontes ratificam a posição de destaque ocupada pelo instrumento piano dentro de uma tradição da música erudita em Belém e atestam a hegemonia do repertório de composições de autoria masculina e quase total exclusão do repertório musical de autoria feminina, embora a prática pianística se realizasse consideravelmente pelas mulheres.

Com isso, confere-se a leitura subjacente de uma história social do piano, de uma diáspora cultural que percorreu a rota Europa-Brasil e fez migrar o instrumento para Belém e colaborou para a construção de uma concepção de oposição à estética da música popular, como se observa na crítica musical publicada em 1932 na coluna “Notas de Arte” do jornal “O Imparcial”:

A linda serata¹ dividiu-se em duas partes, uma de trechos lyricos de responsabilidade, paginas em que as possibilidades vocalicas da artista se evidenciaram de modo flagrante, e outra de canções brasileiras [...] Podemos afirmar que seus pendores artísticos mais se acentuaram nos numeros da primeira parte do programma [...] Não podemos falar com o mesmo entusiasmo da vocalização das canções, onde os acompanhamentos do violão muito prejudicaram a acção lyrica de dona Darcilla. Aliás tinha que ser mesmo assim, pois ao nosso ver quem se acostuma a cantar numeros de responsabilidade, com as exigências da arte de canto, vencendo as suas dificuldades, não pode fazer o mesmo nas cousas regionais, que também têm a sua maneira especial de serem ditas...[Sic] (Jornal *O Imparcial*, 12 mar. 1932).

Dias antes, em 8 de março de 1932, o mesmo jornal divulgara que o concerto, objeto da crítica, ocorreria naquele dia no Theatro da Paz, em cuja sessão a primeira parte seria com acompanhamento ao piano e a segunda parte, ao violão. A crítica artística transcrita deixa clara a preferência pelo instrumento piano como suporte para acompanhamento do canto lírico e ratifica também a demarcação de fronteira estética entre a música erudita europeia e a regional, uma vez que o instrumento violão desenvolveu forte ligação com a música popular.

Outro destaque importante relacionado à estética musical consumida em Belém, registrada no repertório dos programas de concertos realizados no Theatro da Paz até meados do século XX, é a constatação de que a mulher se faz presente predominantemente

como intérprete ou figura atuante no magistério musical, no caso das pautas destinadas à performance de alunos do Instituto Carlos Gomes. Portanto, a participação da mulher na cena artística paraense se dá em quase sua totalidade somente enquanto intérprete, cantora ou pianista.

Portanto, as fontes documentais ampliam a compreensão sobre a participação feminina na música ao permitir perceber uma significação dos papéis sociais de homens e mulheres, revelando um sistema de relações sociais capaz de elucidar um sistema de poder simbólico definidor de uma ordem social, como preconiza Pierre Bourdieu (2017), sociólogo e antropólogo que também recorre à história das mulheres para fundamentar suas ideias acerca dos mecanismos simbólicos de exclusão da mulher enquanto ser social produtivo e criativo.

FORMAÇÃO MUSICAL FEMININA NO PARÁ DA BELLE ÉPOQUE ATÉ A METADE DO SÉCULO XX

A materialidade do conjunto documental estudado permite compreender a participação feminina na vida musical de Belém do Pará, a partir de uma perspectiva historiográfica e sociológica, bem como desvelar os processos de inserção da mulher no âmbito das práticas musicais daquele período.

Todos esses documentos registram as práticas musicais em Belém até a primeira metade do século XX e a atuação feminina nesse cenário. O movimento cultural em Belém demonstra que havia uma mobilização social no processo de difusão da música europeia, que, por sua vez, fazia parte do *habitus* social durante a primeira metade do século XX.

Intui-se que o acesso da mulher à música ocorreu inicialmente como parte de sua formação intelectual, especialmente voltado ao aprendizado do piano e, secundariamente, do canto, o que justifica a preferência musical por canções e peças para piano solo.

A formação pianística era um predicado das moças de família e, ao final do século XIX, era considerado um dote feminino importante para os arranjos matrimoniais. Esse comportamento social diante do piano ao final do século XIX foi tão relevante que sua valorização social se estendeu até as primeiras décadas do século XX, quando o instrumento ganhou espaço também nas casas das famílias de classe média e a formação pianística nos conservatórios passou a

¹ Serata, terminologia utilizada na época para designar recital ou sarau musical.

ter maior ênfase, com a manutenção de uma matriz pedagógica essencialmente europeia.

As referências histórico-sociais se tornam basilares para o entendimento do lugar do sujeito e da obra em contexto, além da compreensão acerca da significação estética de produções musicais para canto e para piano solo. Essa dinâmica cultural que impeliu a mulher para o aprendizado do piano e da música erudita europeia possibilitou também a profissionalização de mulheres na música.

Em acréscimo, no campo composicional, as partituras de autoria feminina analisadas nos acervos pesquisados revelam que mulheres criaram, além de composições para canto e piano, músicas apenas instrumentais, elaboradas para o instrumento piano em especial. Assim, ao analisar essas produções femininas, observa-se que as composições para piano solo e as canções para canto com acompanhamento ao piano são predominantes.

No entanto, apesar de a existência de canções de autoria feminina comprovar o universo criativo em torno da mulher na música, não era concedido a essas mulheres o reconhecimento social como compositoras, mas sim apenas como intérpretes, nos ambientes da vida privada ou, principalmente, como professoras de música, no ambiente público, sobretudo aquelas que permaneciam solteiras, uma vez que a atividade docente era socialmente aceita para as mulheres ditas de família. Estigma que justifica o porquê de a mulher compositora permanecer ausente na historiografia musical amazônica até os dias atuais.

Os documentos analisados permitem delinear a trajetória percorrida pelas mulheres nos espaços de produção, circulação e consumo de bens culturais em Belém, seu círculo social e profissional. Percebe-se como as mulheres atuaram na construção do campo artístico-cultural e como o Teatro da Paz e outros espaços de cultura promoveram a infraestrutura para o desenvolvimento de um mercado da arte musical em Belém até a primeira metade do século XX.

A CRIAÇÃO DO PRIMEIRO CANCELONEIRO FEMININO NO PARÁ

A pesquisa concernente às mulheres compositoras, em especial sobre a canção de autoria feminina, é foco da elaboração do primeiro “Canceloneiro Feminino do Pará”, projeto de pesquisa institucional vinculado à Escola de Música da Universidade Federal do Pará, respectivamente sob a coordenação e colaboração dos autores deste artigo, na editoração e revisão musical das partituras selecionadas.

O canceloneiro constitui-se no trabalho inaugural para a criação do intitulado “Acervo MUSA – Mulheres na Música da Amazônia”, voltado à editoração, à revisão crítica, ao registro fonográfico e à difusão de canções manuscritas de autoria feminina no Pará até a metade do século XX, nunca antes editadas.

A perspectiva de gênero na implementação de um projeto institucional constitui-se em uma agenda de debate importante. Desta forma, mais que um objetivo, é um modo de abordar as desproporcionalidades de oportunidades que sistematicamente afetaram as mulheres ao longo da história. Desta feita, a pesquisa sobre a temática feminina oportuniza trazer para a academia uma abordagem que desconstrói as bases de uma formação musical ainda imbricada na sociedade de que a produção criativa da mulher é quase inexistente, em particular no período da *Belle Époque* até a primeira metade do século XX.

Entre as particularidades verificadas nos acervos pesquisados, encontram-se composições de autoria masculina com texto de autoria feminina, bem como o contrário, músicas de autoria feminina com texto de autoria masculina. Outra situação notada nas composições vocais de autoria feminina diz respeito ao idioma, pois, além de nossa língua vernácula, foram encontrados trabalhos musicados com textos escritos em latim e em francês.

Ressalta-se que o foco deste levantamento são as composições para canto e piano (canções), selecionadas após a coleta em diversos acervos documentais na cidade de Belém, cuja maior concentração de partituras se encontra na “Coleção Vicente Salles”. No entanto, algumas duplicatas de partituras manuscritas constantes na “Coleção Vicente Salles” também foram localizadas na biblioteca do Instituto Estadual Carlos Gomes.

Assim, para fins comparativos, destaca-se que, somente em relação ao quantitativo de partituras manuscritas da “Coleção Vicente Salles”, 587 (quinhentas e oitenta e sete) partituras são de autoria masculina e 104 (cento e quatro) de autoria feminina, o que ratifica a hegemonia masculina no campo composicional. Daí, a necessidade de dar visibilidade às produções artísticas femininas daquela época.

Portanto, em se considerando todo o conjunto documental de partituras constante nos acervos pesquisados, levantou-se o quantitativo de 59 (cinquenta e nove) canções manuscritas e editadas de 16 (dezesesseis) compositoras nascidas até 1920 e que nasceram ou viveram em Belém do Pará. A seguir, na Tabela 1 (vide p. 33), observa-se a referência nominal somente de 11 compositoras de 54 (cinquenta e quatro) canções manuscritas estudadas.

Tabela 1: Compositoras e Número Geral de Obras Manuscritas

Nº	COMPOSITORAS	LOCAL, DATAS E OUTRAS REFERÊNCIAS	Nº DE CANÇÕES MANUSCRITAS
1	ANTUNES, Maria de Lourdes Rangel	Belém, 1905	2
2	BACELLAR, Simira (Semírames)	Manaus, 1920 Viveu em Belém de 1922 a 1938	11
3	BELTRÃO, Anita (Ana Holanda da Cunha Beltrão)	Belém, 1896-1977	1
4	CARVALHO, Júlia das Neves	Belém, 1873-1969	3
5	CORDEIRO, Júlia Cesarina Ribeiro (Madre Cordeiro)	Belém, 1867- Recife-PE, 1947	12
6	GUAMÁ, Marcelle Corrêa (Marcelle Gabrielle Lainiez)	Paris-Fr, 1892- Rio de Janeiro-RJ, 1978	18
7	MORAES, Eneida do Espírito Santo	Belém, 1918	1
8	NOBRE, Helena	Belém, 1888-1965	2
9	PARAENSE, Dulcinéa	Belém, 1918	1
10	PELUSO, Raquel Angélica	Santarém-PA, 1908- São Paulo, 2005	2
11	RODRIGUES, Coêmia Espíndola	Belém-PA, 1916	1
TOTAL DE CANÇÕES MANUSCRITAS		54	
Fonte: Elaboração própria, 2021 (com base em Souza, 2020)			



Figura 1: Excerto do manuscrito da canção "Sonhando Contigo" de Simira Bacellar. Fonte: "Coleção Vicente Salles".

Além dos manuscritos coletados na "Coleção Vicente Salles", recorreu-se a outros acervos, conforme afirmado anteriormente, pertencentes à biblioteca do Instituto Estadual Carlos Gomes, coleções e arquivos de particulares. O registro fonográfico da Canção "Sonhando Contigo" (Figura 1) da compositora Simira Bacellar (1920-?) foi realizado em 2020, integra o acervo MUSA e pode ser acessado em <https://youtu.be/xRkXa-2Obhg>

O excerto do manuscrito da Canção "Pelas Estradas Silenciosas" (Figura 2) de Marcelle Guamá (1892-1978) não consta nos arquivos públicos investigados,

apenas na tese doutoral de Souza (2020). O manuscrito completo foi cedido pela família da pianista Helena Souza, que mantinha relação de amizade com a compositora Marcelle Guamá, com exclusividade para o projeto de criação do "Acervo MUSA".

Na Figura 3, observa-se a partitura da canção apresentada na Figura 2, agora em fase de editoração, que diz respeito à preparação técnica do manuscrito para o cancionário. Esta fase implica o trabalho de digitalização em programa de edição musical, diagramação, revisão e preparação de notas editoriais.

Após essa etapa, prossegue-se no trabalho de

Marcelle G. Guarná

Pel as estradas silenciosas...

Guilherme d'Almeida... Marcelle G. Guarná.

1: Pe-las estradas silencio-sas andam sonhando os namora-dos
 2: Pe-lo silen-cio das estra-das beijam-se os noivos ao sol nos-to

Figura 2: Excerto do manuscrito da canção "Pel as Estradas Silenciosas" de Marcelle Guarná. Fonte: Souza (2020)

edição musical concernente à preparação para publicação e ao modo como esse material será levado a público para divulgação e difusão, isto é, às escolhas feitas na apresentação desse material.

O conjunto de canções de autoria feminina reunidas no primeiro "Cancioneiro Feminino do Pará" constitui-se em patrimônio cultural que possibilita a compreensão sociocultural da região e da trajetória temporal da mulher na música do Pará, ao reunir bens artísticos em forma de canções, as quais nos remetem à história, à memória e à identidade musical da Amazônia paraense.

O projeto de editoração e difusão de canções de autoria feminina, mais do que aumentar a base de dados sobre informações de mulheres no espaço musical paraense, visa contribuir para a quebra de paradigmas em torno do feminino em música. Além disso, o projeto intenciona promover um campo de novas reflexões, estudos e práticas no âmbito da formação musical.

NOTAS FINAIS

As transformações sociais vividas na cidade de Belém durante a economia da borracha tiveram efeito no processo de construção do universo musical. Agiram sobre as relações sociais, sobretudo diante da incorporação de diferentes valores estéticos, da percepção de nossos bens culturais e do processo de assimilação de modelos estético-musicais europeus para a cultura regional.

O conjunto documental analisado expande o entendimento quanto à abordagem sobre o estudo de gênero no campo da análise sociológica e cultural que incorpora diferentes dimensões, possibilitando a compreensão sobre a presença feminina no Teatro da Paz e na vida musical de Belém até a metade do século XX, revelando um sistema de relações sociais capaz de elucidar um sistema de poder simbólico definidor de uma ordem social, que culminou com a invisibilidade da mulher artista e compositora no Pará.

Pelas Estradas Silenciosas

letra:
Guilherme d'Almeida

música:
Marcelle C. Guamá
(1892 - 1978)

The image displays a musical score for the song "Pelas Estradas Silenciosas". It features a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The piano part includes triplets and a *mf* dynamic marking. The vocal line includes two verses of lyrics. The first verse is: "1. Pe-las es-tra-das si-len-cio - sas an - dam so - nhan-do os na - mo - ra - dos". The second verse is: "2. Pe - lo si - lên - cio das e - tra - das bei - jam - se os noi - vos ao sol pos - to". The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and lyrics.

Figura 3: Excerto da canção "Pelas Estradas Silenciosas", em processo de editoração. Fonte: Acervo MUSA - Mulheres na Música da Amazônia (2021).

Nesse sentido, o trabalho de pesquisa institucional em andamento e que irá abarcar o primeiro "Cancioneiro Feminino do Pará" perfaz o resultado da busca em fontes documentais primárias e secundárias acerca das mulheres no espaço das artes musicais da Amazônia paraense, com a finalidade de recuperar a presença feminina, pontuando-se identidades, práticas, memórias, vivências, saberes e produções artísticas.

O estudo das composições de autoria feminina no Pará também é uma maneira de visibilizar a mulher compositora. Desta forma, por meio do estudo e da análise da canção de autoria feminina no Pará dentro do período de recorte proposto para o estudo, pretende-se suplementar o campo de estudos historiográfico e musicológico com a marca da presença feminina materializada por suas canções.

Conclui-se que a família, a religião e entidades sociais, a exemplo da escola, de forma sistemática, orientavam ideologias e costumes formadores de uma

rede de dominação que se tornaram mecanismos simbólicos de domínio do feminino e de exclusão da mulher enquanto ser social produtivo e criativo.

A quase exclusão feminina da historiografia oficial, as composições de mulheres no Pará invisibilizadas pela nuvem do tempo decorrido, o esquecimento de intérpretes que brilharam nos palcos do Teatro da Paz, a falta de registro sobre mulheres que se dedicaram ao magistério musical e formaram gerações de músicos em nosso Estado, tudo isso é constatação.

Pesquisas atuais e estudos que promovam a mulher e seus feitos buscam dirimir essas lacunas e completar o mosaico histórico, no qual as peças concernentes às mulheres na música ficaram faltando. Esses estudos são fundamentais, pois atestam a representatividade feminina no campo da música no Pará, ampliam o espectro investigativo sobre a participação feminina na música, registram trabalhos e discussões contemporâneas sobre o tema, enfim, retomam a voz feminina emudecida pelo tempo.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Tradução Maria Helena Kuhner. 5. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.
- SALLES, Vicente. *A Música e o Tempo no Grão Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980. (Coleção Cultura Paraense. Série Theodoro Braga)
- SALLES, Vicente. *Música e Músicos do Pará*. 2. ed. Belém: Secult/Seduc/Amu-PA, 2007.
- SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. 3. ed. Belém: Secult/Seduc/Amu-PA, 2016.
- SOUZA, Dione Colares de. *A Presença da Mulher na Música do Pará: o texto na canção de autoria feminina, da Belle Époque até a primeira metade do século XX*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.
- VIEIRA, Lia Braga. *A Construção do Professor de Música*. Belém: Cejud, 2001.

DIONE COLARES DE SOUZA

É Doutora em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. Mestre em Música – Performance Vocal pela University of Missouri-Columbia (EUA), Licenciada Plena em Educação Artística – Música com Pós-graduação *lato sensu* em Fundamentos da Linguagem Musical pela Universidade do Estado do Pará. Diplomada em Canto Lírico pelo Conservatório Carlos Gomes em Belém e em Piano pela Escola de Música da UFPA. Participou como solista de várias edições do Festival Internacional de Música do Pará, Festival de Ópera do Theatro da Paz, Festival Cultural de Fort-de-France na Martinica e Encontro de Arte de Belém. Realizou turnês nacionais e internacionais. Gravou CDs. Responsável pelo Festival de Ópera da Secretaria de Cultura do Estado do Pará de 2007 a 2010. É da carreira docente da Universidade do Estado do Pará e da Escola de Música da UFPA. Coordena o projeto de Pesquisa Criação do Acervo MUSA – Mulheres na Música da Amazônia, vinculado à Escola de Música da UFPA e colaboração da Universidade do Estado do Pará.

LEONARDO JOSÉ ARAUJO COELHO DE SOUZA

É Doutor em Antropologia – Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestre em Música pela Universidade de Missouri-Columbia (EUA) (2001). Professor de Piano e Teoria Musical da EMUFPA/ ICA/UFPA. Pianista, compositor e regente da Orquestra de Música Latina da UFPA. Atualmente é professor da carreira do ensino Básico, Técnico e Tecnológico da Universidade Federal do Pará. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música. Gerente da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (2007-2010); Diretor de Cultura PROEX/ UFPA (2011-2016); Bolsista CAPES no Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, Tulane University – New Orleans, USA (2017). Desde 2021 é membro do projeto de Pesquisa Criação do Acervo MUSA – Mulheres na Música da Amazônia.



Dóris Azevedo

MÃOS QUE TOCAM

Adriana Azulay
Universidade Federal do Pará
avazulay@gmail.com

Humberto Azulay
Universidade Federal do Pará
betinhoazulay@hotmail.com

Liliam Barros Cohen
Universidade Federal do Pará
liliambarroscohen@gmail.com

Tainá Façanha
Universidade do Estado do Pará
magalhaesfacanha@gmail.com

RESUMO: O presente artigo apresenta resultados da pesquisa intitulada "Mãos que tocam: Dóris Azevedo e o ensino do piano em Belém do Pará" (UFPA, 2017). O objetivo consistiu no registro, para futuras gerações, sobre a professora de piano que mais formou alunos, em mais de 60 anos de magistério, em Belém do Pará: Dóris Azevedo (1927-2021). A pesquisa abordou apanhado histórico de meados de 1895 com a fundação da Academia de Bellas Artes, infância e anos iniciais de estudos musicais de Dóris Azevedo, anos dedicados à docência em seu curso particular e docência no IECG e na EMUFPA. A metodologia abrangeu os procedimentos da história oral, dando-se espaço para as vozes de Dóris Azevedo, seus familiares, eternos alunos e amigos.

PALAVRAS-CHAVE: Dóris Azevedo. Ensino do Piano. Belém do Pará. História Oral.

Dóris jovem. Fonte: Acervo pessoal de Lúcia Azevedo.

CONECTANDO MEMÓRIAS: NOTAS INTRODUTÓRIAS

Mas esse não é nenhuma substância como se existissem coisas novas a serem procuradas: encontradas, elas já tornar-se-iam antigas. O novo é uma certa qualidade do olhar, própria do artista, do convalescente e da criança, olhar ao mesmo tempo privilegiado e profundamente antinatural, sim, anormal quase doente.

Jeanne Marie Gagnebin

O cenário musical paraense é riquíssimo, com suas heranças musicais negras, indígenas, caribenhas, europeias etc. O ensino da música – sendo este ensino formal, não formal e informal – em Belém é

assunto de pesquisas importantes para áreas da educação musical, etnomusicologia, história da música e afins. Especificamente, no ensino institucional de música erudita, destaca-se seu início em meados dos anos 1895 com a fundação da Academia de Belas Artes, por meio do apoio financeiro da Sociedade Propagadora das Belas Artes, quando em agosto daquele mesmo ano foi inaugurado, como um de seus departamentos, o Conservatório de Música (VIEIRA, 2001, p. 69; SALLES, 1995, p. 11).

Ressalta-se, entretanto, que a presença da música “europeia” na cidade já era bastante difundida, pois como evidenciam Furtado *et al.* (2012, p. 42) “o cenário musical belenense já contava com a presença de sociedades artístico-musicais, editoras de música, demandas de importação de instrumentos musicais e ateliers (SALLES, 1980, p. 361-362), além da chegada de músicos estrangeiros e paraenses [...]”. As histórias desses estabelecimentos e suas importâncias, assim como de figuras fundamentais que atuaram e ainda atuam nessas instituições foram temas de pesquisas como a de Salles (1970; 1980; 1985; 1995), Azulay e Mendes (1992), Vieira (2001), Barros e Maia (2009), Barros e Adade (2012), Barros e Vieira (2015), dentre outros. Algumas dessas pesquisas, a exemplo de Salles, são constituídas a partir de fontes documentais. Cabe destacar que pesquisas mais recentes (BARROS e ADADE, 2012; BARROS e VIEIRA, 2015) vêm dando grande importância às memórias narradas por professores e ex-alunos de estabelecimentos de ensino como forma de construção e elaboração de sua história.

Os estabelecimentos de ensino de música são fundamentais para muitas pesquisas que objetivem estudos sobre o desenvolvimento do ensino de música no Pará, assim como é imperioso o estudo da atuação de muitos professores que foram de grande importância para construção desse ensino.

Na perspectiva de somar e agregar às pesquisas do ensino da música em Belém, mais especificamente no ensino do piano, é que aqui se propôs a realização de pesquisa biográfica sobre a trajetória artística e docente da professora Dóris Azevedo (1927-2021), que foi aluna do Instituto Estadual Carlos Gomes – IECG e professora nas duas instituições de ensino específico de música mais antigas da cidade, IECG e Escola de Música da Universidade Federal do Pará – EMUFPA, além de ser de notório destaque o ensino particular de piano que era desenvolvido em sua residência.

Para tanto, pretendeu-se registrar os relatos da professora Dóris Azevedo, de familiares e de ex-alunos, que descrevessem, a partir de suas memórias, as

lembranças que auxiliam na construção da trajetória de formação artística e docente daquela professora, assim como alguns documentos cedidos pelos entrevistados, não com intuito de comprovar verdades, mas de ilustrar e serem despertadores de lembranças.

As memórias que compõem esse livro são narradas a partir de locais de convivência comum. No meio familiar, pode-se destacar a casa onde a professora Dóris cresceu, lugar mencionado por parentes e ex-alunos mais idosos, narrando lembranças da casa espaçosa e bonita, com paredes compostas por pinturas artísticas e móveis antigos e sofisticados. Posteriormente, a casa e o apartamento onde a professora Dóris morou quando casada, mencionada pelos filhos e alunos que a frequentavam, onde recebia alunos para as aulas particulares de piano. Esses espaços são retratos memoriais da sociedade da época e dos modos de ensino que ainda hoje se perpetuam nessas casas de ensino da música na cidade.

Outro espaço mencionado é o IECG, principalmente a Sala Ettore Bosio, onde aconteciam os recitais da classe de piano da professora Dóris e outros recitais, como os de corais e música de câmara. Esses espaços de práticas artísticas musicais são notórios na construção das lembranças que narram a trajetória artística e docente da professora Dóris, evidenciando que esses espaços guardam muito mais que móveis, mas que preservam e despertam as memórias.

Esta pesquisa foi fundamentada em história oral, entendida como “um processo de registro de experiências que se organizam em projetos que visam formular um entendimento de determinada situação destacada na vivência social”. As narrativas que compõem este artigo foram o ponto central de formulação deste enredo. Conectando pontos de lembranças, foi construída uma memória que evidenciou e fez relevo para o campo da pesquisa em música, a partir da atuação artística e docente da professora Dóris Azevedo (MEIHY e HOLANDA, 2014, p. 64).

Constam neste artigo, além de lembranças narradas, fotografias cuidadosamente selecionadas pelos entrevistados, sem a pretensão de comprovação de dados ou informações. Pois se entende que “enquanto a entrevista [comum] subsidia outros tipos de documentos, no caso da história oral o que se pretende é a centralização das narrativas que se constituem, desde sua concepção, em objeto central das atenções” (MEIHY e HOLANDA, 2014, p. 64).

A história oral é aqui entendida como metodologia de pesquisa, que tem como especificidades a realização de entrevistas a partir de critérios procedimentais delimitados previamente em um projeto. Segundo Meihy e Holanda (2014, p. 15),

História Oral é um conjunto de procedimentos que se inicia com a elaboração de um projeto e que continua com o estabelecimento de um grupo de pessoas a serem entrevistadas. O projeto prevê: planejamento da condução das gravações com definição de locais, tempo de duração e demais fatores ambientais; transcrição e estabelecimento de textos; conferência do produto escrito; autorização para o uso; arquivamento e, sempre que possível, a publicação dos resultados que devem, em primeiro lugar, voltar ao grupo que gerou as entrevistas.

As possibilidades da pesquisa em história oral são diversas. Alberti (2013, p. 22) destaca que “só convém recorrer à metodologia em história oral quando os resultados puderem efetivamente responder a nossas perguntas e quando não [houver] outras fontes disponíveis – mesmo entrevistas já realizadas – capazes de fazê-lo”. Entretanto, discorda-se em parte dessa afirmativa tendo em vista que somente determinadas fontes históricas, por exemplo, documentos escritos, não são suficientes para descrever e expressar o conhecimento vivido. Muitos documentos oficiais apresentam seleção criteriosa de dados objetivos e, por vezes, são elaborados por instâncias do poder público ou privado que, quase em todos os casos, não representam a experiência e impressões vividas pelos indivíduos.

Nesse sentido, Alberti (2013, p.23) afirma que “uma das principais vantagens da história oral deriva justamente do fascínio pelo vivido. A experiência histórica do entrevistado torna o passado mais concreto [...]”. A experiência do narrar é um modo de metamemória, que é “a representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem dela e, de outro, o que diz dela, dimensões que remetem ao ‘modo de afiliação de um indivíduo a seu passado’ [...]” (CANDAUI, 2012, p. 23).

E, exatamente, por se entender que as experiências aqui narradas – por familiares e ex-alunos da professora Dóris e pela própria professora Dóris – são capazes de exprimir suficientemente a dimensão de importância, em diversos sentidos, da atuação artística e docente que a professora Dóris representa para o ensino e prática musical do piano em Belém é que fundamentamos esta pesquisa em história oral.

É interessante notar que autores como Freitas (2002), Meihy e Ribeiro (2011) e Meihy e Holanda (2014) afirmam que há três tipos de pesquisa em história oral: a tradição oral, a história de vida e a história temática. Esta pesquisa foi desenvolvida com abordagem em história oral de vida, que pode ser entendida como:

[...] gênero bastante cultivado e com crescente público. Trata-se de narrativa com aspiração de longo curso – daí o nome “vida” – e versa sobre aspectos continuados da experiência de pessoas. Trata de um tipo de narração com começo, meio e fim, em que os momentos extremos – origem atualidade – tendem a ganhar lógica explicativa. Nessa linha, desde logo, a possibilidade condutiva do narrador merece cuidados a fim de gerar liberdade na autoconstrução do colaborador. (MEIHY e RIBEIRO, 2011, p. 82)

A história oral de vida pode ser entendida ou também classificada pelo grau de subjetividade que a compõem. No caso desta pesquisa, por mais que se tenha o foco específico, os entrevistados são convidados a narrar suas lembranças a partir de suas vivências e experiências de vida, tomando como ponto central o “eu”.

Ainda, a história oral foi aqui desenvolvida no campo de pesquisa biográfica, que segundo Alberti (2013, p.25) “pode auxiliar na reconstituição de trajetórias de vida de pessoas cuja biografia se deseja estudar” e, também, no campo de pesquisa da memória entendida aqui como forma de reconstrução do passado a partir da visão do presente.

Apesar de não ser indicado uso de questionários com perguntas semiestruturadas para entrevistas em história oral de vida, para realização da pesquisa foi elaborado um roteiro guia com perguntas que direcionavam a entrevista, mas eram abertas à livre expressão dos entrevistados.

Um aspecto importante para o desenvolvimento de uma entrevista em história oral é a escolha do lugar para sua realização. Alberti (2013), Thompson (1992), Meihy e Holanda (2014) e Meihy e Ribeiro (2011) recomendam que este seja um local onde o entrevistado sinta-se à vontade ou um ambiente conhecido. Cabe todo zelo do entrevistador para proporcionar o possível para o desenrolar de uma entrevista em história oral.

Dessa forma, a escolha do local da entrevista ficou à critério dos entrevistados, ocorrendo em suas casas, no conservatório, em ambientes abertos. No caso, entrevistas como do Sr. João Mendes, irmão da professora Dóris, José Benzecry e Maria Helena Andrade, ex-alunos da professora Dóris, foram realizadas no Estado do Rio de Janeiro.

A maioria das entrevistas não foi longa, durando entre 30 e 50 minutos. Foram gravadas em áudio e realizados registros fotográficos de algumas entrevistas. Após as entrevistas é necessária a passagem do oral para o escrito, que consiste em três etapas: transcrição, textualização e transcrição.



Figura 1: Professora Dóris Azevedo (1927-2021). Fonte: Arquivo dos autores.

A transcrição é “o ato de converter o conteúdo gravado [...] em um texto escrito. Nisso está contida a ideia de estabelecer uma cópia escrita perfeita e fiel da gravação – *ipsis litteris*” (MEIHY e RIBEIRO, 2011, p. 107). Posteriormente segue-se a fase da textualização, cujo objetivo é reorganizar em ordem cronológica, aproximando os temas que emergiram na entrevista. Por fim, a transcrição que consiste na “elaboração de um texto recriado em sua plenitude. Com isso, afirma-se que há interferência do autor no texto; ele é refeito várias vezes e deve obedecer a acertos combinados com o colaborador” (idem, p. 110).

A atenção na realização de cada uma dessas etapas foi de fundamental importância para construção da narrativa: “assume-se, assim, uma postura em que é mais importante o compromisso com as ideias e não apenas com as palavras. Por isso torna-se tão importante o aval do entrevistado, que deve saber qual ordem vai ser dada em sua narrativa” (idem, p. 110).

Por fim, outro passo fundamental para uma pesquisa em história oral é a validação e autorização dos colaboradores do trabalho. Portanto, realizou-se contato posterior para assinatura do termo livre esclarecido de concessão de divulgação de conteúdo das entrevistas.

Pode-se dizer, para finalizar, que, poeticamente, as lembranças mais fortes são aquelas que foram forjadas nos momentos mais singelos, com palavras doces e troca de afeto, admiração e respeito; pontos de conexões muito fortes que retratam não apenas relações afetivas, mas retratos fundamentais para compreensão da cena musical paraense e do desenvolvimento do ensino de piano.

Este texto não finda em suas últimas páginas: é uma pesquisa que, pelo seu conteúdo, transcende os objetivos aqui almejados. Narrativas como estas incitam curiosidade e possibilidade de outras pesquisas que tenham como foco outras questões da pesquisa em música que, aqui, não foram explicitamente abordadas.

UMA MULHER BRILHANTE NO CENÁRIO PEDAGÓGICO-MUSICAL DE BELÉM DO PARÁ

Professora Dóris, como era conhecida, foi pessoa ímpar de destacada relevância no circuito musical de Belém desde seus primeiros passos profissionais, quando criou a musicalização infantil ao piano em 1951 (BARROS; ADADE, 2012), até seus

últimos momentos enquanto gestora no Instituto Estadual Carlos Gomes, com quase 90 anos de idade. Observa-se uma conquista de um espaço de atuação feminina no cenário artístico-cultural da época, por parte da professora, tanto do ponto de vista como artista quanto como educadora e gestora.

Importante mencionar que, em muitos casos, o ensino de música para as mulheres fazia parte de um conjunto de saberes e comportamentos esperados para os papéis sociais femininos no âmbito da sociedade belenense de meados do século XX e que, em muitos casos, se restringia ao ambiente do lar (BEZERRA NETO, 1995). Era um período marcado, também, pela luta pelo voto feminino e pelo luzir de mulheres artistas visuais, como Concy Cutrim (1929-1981), dentre outras artistas (FARIAS e CUTRIM, 2014).

As primeiras décadas do século XX também foram marcadas pelo cenário de diversos cursos de piano particulares na cidade de Belém, e reinauguração do Instituto Carlos Gomes (BARROS; MAIA, 2009), contextos em que havia forte presença feminina em diversas esferas de atividades. Paralelamente, a cidade vivia desde o final do século XIX uma efervescência cultural que envolvia artes e práticas culturais de vários setores da sociedade, como bem relata Ângela Corrêa:

A considerar-se a sociedade da época, é impensável uma divisão rígida que separasse aqueles que gostassem de óperas e música e outros folguedos populares. No espaço citadino, apresentavam-se, simultaneamente, matizes europeizados e ares provincianos. Dentre esses, milhares de indivíduos pobres faziam-se notar pela contínua improvisação e uma criatividade notável de suas práticas culturais (CORRÊA, 2010, p.310).

Na história de vida da professora Dóris Azevedo, verifica-se uma caminhada ampliada à performance artística de concerto, pedagogia do piano e gestão educacional de instituição de música, num percurso de inovações pedagógicas, formação de pianistas, gestão curricular e institucional e outros elementos mais que enriqueceram a atuação da professora.

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Amélia Dóris Silva nasceu em 1927, em Belém do Pará, numa família de origem humilde. Sua mãe chamava-se Maria Assumpção Mendes da Silva e seu pai Pedro Calasans Silva. Logo após o seu nascimento, a família de Dóris foi convidada pelo

seu tio Antônio Mendes Fernandes para morar na casa dele, na Avenida Nazaré. Posteriormente, mudaram-se para uma casa maior de propriedade do senhor Antônio Mendes Fernandes, na Rua São Jerônimo.

Nessa casa ampla, Dóris passou a infância e juventude na companhia de sua família e tios, ouvindo sua tia tocar piano cotidianamente, aos finais de tarde. Sua tia se chamava Antonina Mendes e foi uma figura importante em sua vida. Esse cotidiano musical ao piano imprimiu forte impressão na criança de sete anos, à época, e que certamente foi fundamental para sua escolha pela carreira da música.

Sua família foi um bom alicerce para estimulá-la ao piano, como ela mesma descreve:

Eu iniciei piano com sete anos. Na minha família existiam pessoas que tocavam piano. A minha tia, com quem eu morava, ela sempre gostava e tinha piano em casa e ela era dessas pessoas apaixonadas pelo piano. Todos os dias quando acabava do trabalho dela de casa, ela ia para o piano e tocava aquelas músicas, as valsas que se tocavam naquela época, que além de serem muito bonitas, eram de uma técnica muito avançada. E essa tia eu ouvia muito, desde garotinha eu ouvia aquela pessoa tocando piano, e ela era uma pessoa muito carinhosa conosco, com os 4 filhos da minha mãe que também morávamos todos juntos. Não foi ela quem me iniciou no piano, mas foi ela quem sugeriu que eu começasse, pois como eu ficava sempre perto do piano, ela sentiu que alguma coisa poderia acontecer com aquela menina. Então havia esse aconchego por parte da minha tia comigo em relação ao piano. Foi ela quem me apresentou ao instrumento, e quando eu comecei a estudar realmente o piano eu tinha sete anos. (AZEVEDO, 2017)

Dóris Azevedo iniciou seus estudos de piano com sua prima Esmeralda Fernandes por um ano. Como demonstrou seu interesse pelo piano desde cedo, sua tia contratou, para lhe ministrar aulas particulares, a professora Maria do Rosário Martins, que havia sido aluna de Helena Souza, que era professora do IECG e uma grande pianista da época, diplomada pelo Conservatório de Lisboa. A menina contava sete anos de idade.

Esse contexto musical em família, especialmente ligado ao piano, fortaleceu seus laços com o instrumento por toda a sua vida, no que diz respeito tanto às suas futuras atividades como docente quanto como pianista.

Dialogando com Turino (2008, p.85), pode-se ter em mente que a construção da identidade musical e das práticas musicais se nutre a partir do contexto cultural que formam a identidade individual onde a cultura viva musical se expande.



Figura 2: Os irmãos João, Dóris e Dorothy. Fonte: Arquivo Pessoal de Dorothy Silva.

Tempos depois, tendo aquela base musical-pianística, Dóris fez provas e ingressou no IECG, sendo classificada para o quinto ano do curso que, na época, tinha duração de nove anos. Dóris relata em entrevista como era o IECG de outrora:

Quando fiz a prova de classificação para o Conservatório¹, este seguia o programa da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro (antigo Conservatório de Música do Rio de Janeiro). Eram sete anos de Curso Básico e mais dois de Formação de Professor. Fui classificada para o quinto ano do curso básico, pois já tinha um período bem longo de estudo externo. (BARROS; VIEIRA, 2015, p.197)

Ao ingressar no IECG, em 1944, tornou-se aluna da professora Helena Souza, o que durou apenas um mês, pois referida professora optou por desligar-se do IECG e dedicar-se à vida religiosa. Então, Dóris passou a ser aluna da professora Guilhermina Nasser, até então professora de teoria, indicada por Helena Souza para assumir a cadeira de piano. Com ela concluiu o curso.

Também teve como professores, durante seu curso: Conchita Araújo, de Solfejo; Tácito Almeida, de Harmonia; Lourdes Antunes, de Teoria; e Donina Ben-Acon, de História da Música. Ao longo do curso, criou grupos de estudos, foi excelente aluna e suas atividades se relacionavam ainda a ações artísticas organizadas pelo Grêmio Estudantil Carlos Gomes, do qual era secretária.

Paralelamente aos estudos de piano, Dóris ingressou no curso de canto lírico em 1946, na mesma instituição. Como cantora, participou de diversos concertos e recebeu comentários e críticas elogiosas nos periódicos da cidade (BARROS, 2017).

Concluiu os cursos de piano e canto no ano de 1949. A formatura ocorreu em 1950 e teve lugar no Theatro da Paz. Na ocasião, estiveram presentes o Cônego Geraldo Menezes, representando o arcebispo de Belém e o comandante militar das Forças Armadas, o que demonstra o prestígio do IECG no meio dos governantes e gestores da cidade.

Devido ao seu bom desempenho, Dóris foi convidada pela então diretora Helena Coelho Cardoso a lecionar piano no IECG, e assim ingressou no magistério em 1950.

DOCÊNCIA INOVADORA

Dóris Azevedo sempre se mostrou inovadora e criativa em tudo que fez: criou e implantou o curso de iniciação musical com crianças a partir de sete anos no IECG, além de inúmeras apresentações e palestras; ou seja, tudo que pudesse estimular os alunos do quadro musical (AZULAY, 2017).

A professora Dóris conseguia criar proximidade e amizade com seus alunos, e muitas vezes com as respectivas famílias. Estimulava-os pedagogicamente com atividades inovadoras para a época, conseguindo ter o comprometimento dos alunos em diversos momentos além das aulas práticas de piano, como em recitais, comentários e análises dos desempenhos dos colegas, despertando assim o senso crítico e fazendo com que os mesmos sempre estivessem não apenas tocando, mas também ouvindo música, aprendendo, interagindo com os colegas e refletindo sobre as obras executadas. Esses recitais eram realizados às quintas-feiras no IECG, e posteriormente nos finais de semana em sua casa, para escutarem música e conhecerem mais do repertório pianístico.

Dóris, além de professora de piano do IECG, foi coordenadora do curso técnico por mais de 20 anos nessa instituição, além de coordenadora do curso de piano por mais tempo ainda, organizando conteúdos programáticos, provas, testes de seleções, recitais e todas as atividades artísticas e pedagógicas necessárias para o desenvolvimento dos alunos.

Ali, criou o Festival de Música Brasileira em 1985, organizando anualmente uma semana de concertos, *master classes* com diversos artistas convidados no decorrer de 37 anos, sendo no ano de 2022 a artista homenageada do Festival.

Também empresta seu nome ao concurso “Dóris Azevedo”, iniciativa do professor Felipe Silva, que em 2004, junto com a professora Dóris criou esse certame no IECG, visando incentivar os alunos dos cursos Técnico e Bacharelado do próprio Instituto, posteriormente passando a abranger alunos de outras instituições de ensino (ANDRADE, 2017).

Também criou o Conservatório “Dóris Azevedo” com as professoras Jaqueline Malcher, Lúcia Azevedo e Itacy Silva. Juntas, deram início a esse projeto que, posteriormente, envolveu outros professores. Inicialmente, o Conservatório funcionava com piano, mas posteriormente abrangeu cursos de Teclado,

¹ Conservatório Carlos Gomes, Instituto Carlos Gomes e Instituto Estadual Carlos Gomes são denominações do mesmo estabelecimento de ensino da música público do Estado do Pará, em funcionamento desde o final do século XIX, em Belém.



Figura 3: Homenagem dos eternos alunos, em noite memorável de Recital no Arte Doce Hall, em comemoração aos 90 anos de Dóris Azevedo. Fevereiro de 2017. Fonte: Arquivo dos autores.

Violão, Flauta Doce e Bateria. O Conservatório “Dóris Azevedo” chegou a ter 150 alunos e funcionou entre os anos de 1994 a 2000.

Além do IECG, Dóris Azevedo foi professora de piano da Escola de Música da Universidade Federal do Pará – EMUFPA, entre os anos de 1982 e 1993. Nesse período, ali foi coordenadora de Música de Câmara e do Encontro de Arte – ENARTE.

À GUIA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS: HOMENAGEM E DEDICATÓRIA

O projeto de pesquisa “Mãos que tocam: Dóris Azevedo e o ensino do piano em Belém do Pará” foi pensado e concretizado com a união de quatro amigos que tinham um sonho em comum: o registro, para futuras gerações, sobre a professora de piano que mais formou alunos, em mais de 60 anos de magistério, em Belém do Pará. O gatilho inicial foi dado por mim, por ter sido uma das alunas da professora Dóris durante todo o curso de piano no IECG, e ter uma relação muito próxima com ela.

A pesquisa abordou três pontos: apanhado histórico de meados de 1895 com a fundação da Academia

de Bellas Artes, infância e anos iniciais de estudos musicais de Dóris Azevedo, anos dedicados à docência em seu curso particular e docência no IECG e na EMUFPA, sempre se abrindo espaço para as vozes de seus familiares, eternos alunos e amigos.

Os resultados da pesquisa foram reunidos em um livro – sintetizado neste artigo –, cujo lançamento foi pensado com carinho e muito comemorado em 2017, quando a professora Dóris Azevedo completou seus 90 anos de vida.

Coube-me uma das partes mais prazerosas e emocionantes de todo o livro: entrevistar a professora Dóris Azevedo, seus familiares, amigos e eternos alunos, pois assim gostamos de ser lembrados.

“Transcriar” a memória de cada entrevistado e voltar aos idos de 1950, época em que as famílias incentivavam seus filhos a estudar música, seja em aulas particulares, seja no IECG ou posteriormente na EMUFPA, foi uma única e emocionante viagem pela história da professora Dóris Azevedo.

As entrevistas iniciaram em 2015. Foram gravadas em áudio, em Belém e no Rio de Janeiro, sendo transcritas, “transcriadas” e aprovadas por cada pessoa que concedeu entrevista. Foram coletadas fotos,



Figura 4: Entrevista com professora Dóris Azevedo, em sua residência. Fonte: Arquivo dos autores.



Figura 5: Entrevista com João Mendes, irmão de Dóris Azevedo, no Rio de Janeiro, onde reside. Fonte: Arquivo dos autores.



Figura 6: Maria Helena Andrade, "eterna" aluna de Dóris, residente no Rio de Janeiro, onde tem sua carreira consolidada como professora e pianista.
Fonte: Arquivo dos autores.



Figura 7: José Benzecry, "eterno" aluno de Dóris, residente no Rio de Janeiro, falecido em 2019.
Fonte: Arquivo dos autores.



Figura 8: Dorothy e Dóris. Fonte: Arquivo pessoal de Dorothy Silva.

mensagens, curiosidades que marcaram a vida de cada entrevistado. Pela dificuldade de agenda ou por morarem fora de Belém e até mesmo do Brasil, alguns dos “eternos” alunos enviaram depoimentos escritos, pois fizeram questão de participar da construção da memória da querida professora Dóris.

Uma das entrevistas mais emocionantes foi concedida pela irmã da professora Dóris, Dorothy Silva, pois ambas as irmãs eram muito ligadas. Concluo este artigo destacando, abaixo, a sua transcrição.

Uma das coisas boas da vida é ter uma irmã! Mas não qualquer irmã. Irmã como a que tenho! A Dóris é uma bênção, pelo tipo de pessoa que é. Embora seja a mais velha dos quatro irmãos, hoje somos apenas três, pois o mais jovem faleceu há 12 anos. A diferença de idade entre nós é pequena, apenas três anos e meio. Sem dúvida, isso contribuiu para que nossa íntima parceria se tornasse um marco em um longo período de nossas vidas. Sempre moramos com nossos tios Antônio e Antonina. Ele, de nacionalidade portuguesa e ela, brasileira; nossos pais, a mãe, irmã de nosso tio, também portuguesa e o pai brasileiro, irmão da tia, a vovó Amélia, pelo lado paterno. Em virtude de os três não terem filhos e dispusessem de uma boa situação financeira, praticamente nos adotaram, proporcionando-nos um excelente nível de bem estar, sobretudo em relação à instrução. Eles nos deram o melhor. Podemos dizer que tivemos dois pais e duas mães ao nosso dispor.

Nossa casa, situada na Avenida São Jerônimo, hoje Avenida Governador José Malcher, próxima à Vila Bolonha, foi onde passamos boa parte da infância, toda adolescência até a idade adulta. Na época, como já referido, nosso tio era destaque na sociedade. Homem empreendedor, foi proprietário da primeira loja a vender materiais elétricos, a Casa Relâmpago; foi, também, presidente do Clube Social e Esportivo, o renomado Tuna Luso Comercial; Ministro da Ordem Terceira de São Francisco, mantendo o hospital com o mesmo nome; Grão Mestre da Maçonaria, e ainda empresariava companhias teatrais que se apresentavam por ocasião da Festa de Nazaré durante o mês de Outubro.

Frequentamos a mesma escola particular, o Externato Nossa Senhora de Lourdes, da professora Sinhá Damasceno. Dóris já havia sido alfabetizada no Colégio Suíço Brasileiro. Completamos o curso primário, prestando exame de admissão para conclusão dessa etapa e ingressamos no curso ginasial, isso já no Colégio Moderno. Dóris, mais adiantada do que eu, nessa fase, o grupo de colegas passou a ser distinto, pois, embora nossos laços estivessem bem sedimentados, pela diversificação de atividades que as classes que cursávamos ofereciam, passamos a descobrir outros interesses próprios [advindos] do convívio com número maior de pessoas, outras cabeças; o próprio contato com determinadas disciplinas ajudaram a ampliar nossos horizontes e assim fomos crescendo.

Em casa compartilhávamos o mesmo quarto. Éramos

medrosas, tínhamos medo até de pequenos insetos como baratas, aranhas e lagartixas que sempre visitavam nossos aposentos. Dormíamos agarradinhas, na mesma cama ou então fazíamos plantões, sempre uma acordada vigiando esses bichinhos.

O cinema era nossa distração preferida. Acompanhávamos os seriados apresentados nos cinemas Moderno e Iracema. Tínhamos permissão para assistir às matinês, aos domingos, sempre acompanhadas pelo irmão João, mas a condição exigida era que às 18 horas estivéssemos em casa. Era uma loucura quando, por um motivo qualquer, nos distraíamos e nos atrasávamos; corríamos pela Avenida Nazaré, para que o atraso fosse menor, pois ouviríamos os sermões de papai, vovó e titia. Em casa, não havia hábito de adulto bater em criança, mas éramos repreendidas sim. Época gostosa, sem violência. Com o passar dos anos, frequentávamos as matinês do Cinema Olimpya, já em companhia de colegas do nosso grupo. Criamos um clube com meninas da vizinhança em maior número, as residentes da Vila Bolonha, onde sempre nos reuníamos para jogo de vôlei, festinhas, bate-papos. Costumávamos, após a sessão do cinema, sentar no Terraço do Grande Hotel para tomar sorvete.

Nossa casa era centro de festas, banquetes, bailes de carnaval com pequenas orquestras; aniversários eram sempre comemorados e nós sempre participávamos de tudo adequadamente trajadas. Lembro que, em um carnaval, nos apresentamos como naipes de um baralho: ouro, copas, paus e espada. O Natal era lindamente festejado. Meu pai era o encarregado de preparar o presépio. Levava meses preparando os personagens, o que dava um toque de arte a essa exposição. Dizíamos acreditar no Papai Noel e que excitação quando presentíamos nosso tio colocando os presentes em nossos calçados deixados na porta do quarto!... Alegria enorme! Os pedidos eram sempre atendidos.

As férias escolares eram passadas em Pinheiro, hoje Icoaraci, onde tínhamos uma aprazível casa de veraneio, “Retiro Antonina”. Lá, além de inúmeras brincadeiras, aproveitávamos os banhos no rio, dentro dos “banheiros” construídos na beira do rio. Importante registrar que o mais marcante de tudo era o nosso convívio, sempre em família; criávamos nossas brincadeiras, cantigas de roda, improvisávamos teatrinhos, declamávamos pequenas poesias, às vezes uma ou outra amiguinha passava o dia conosco.

Dóris sempre muito mais centrada, mais tranquila do que eu, inquieta, a inventar mil e uma traquinagens. Nunca tivemos briguinhas, ela sempre procurava apaziguar os ânimos quando eu e os outros dois irmãos João e Fernando conflitávamos. Recordo bem que só ficava zangada um pouquinho com ela quando resolvia falar a linguagem do “P” com uma amiga de família que sempre passava dias em casa; como eu não conseguia entender o que diziam, me aborrecia e Dóris acabava por me traduzir o que conversavam.

Ao final do curso ginasial, Dóris passou a cursar contabilidade, mas direcionou sua vida ao piano, seu foco

principal. Dedicava todo seu tempo a ler partituras, estudar a vida de compositores, gênios dessa arte. Caprichosa e determinada, deu o melhor de si em seus estudos; passava praticamente o dia todo sentada ao piano, estudando peças que faziam parte do currículo do curso. Após o café da manhã, por volta das 7 horas iniciava a estudar, fazendo pausa para almoço, às 12 horas, e, já às 14 horas, retornava ao piano, parando somente às 18 horas. Isso quando não tinha que sair para aulas no Conservatório. Em certas ocasiões, notava-se sua fisionomia com uma expressão cansada, mas jamais reclamou; pelo contrário, dizia estar feliz por ter conseguido aprontar determinada peça. Lembro que nosso dia a dia, além das aulas que frequentávamos, o restante das horas era destinada aos deveres de casa e, após, só às brincadeiras. Dóris, sempre ligada aos livros e incentivada por nossa tia que tocava piano, passou a se interessar pela música, creio que inicialmente como uma brincadeira, mas, depois, literalmente, ela se apaixonou pelo piano.

Na época, mais ou menos década de 40, fazia parte da instrução o aprendizado de um instrumento, como também bordar, costurar. Fomos levadas a estudar piano com a professora Maria do Rosário Martins. Eu, como principiante, e Dóris já com alguma base dada por nossa tia e por uma prima chamada Esmeralda, que havia concluído o curso de piano no Conservatório. Frequentei as aulas de piano por uns dois ou três anos, mas não tive êxito nesse aprendizado. Dóris, por sua dedicação e com o desabrochar de seu talento em potencial, venceu várias etapas e chegou ao 5º ano, quando foi, à época, orientada pela professora Maria do Rosário e ingressou no Conservatório Carlos Gomes, sendo admitida no 5º ano e assim pode dar continuidade à sua trajetória.

Foi assim nossa primeira etapa de vida: muita paz, harmonia, desvelos, atenção, carinho, fartura e certo requinte. Dóris, sempre brilhante, seguiu sua carreira artística, aplicada em seus estudos de piano. Fez também o curso de canto. Dona de uma boa voz, participou de apresentações no Theatro da Paz, mas sua predileção pelo piano era evidente. Concluído o curso, foi logo contratada pelo Conservatório como professora de piano, passou também a dar aulas particulares em casa para

vários alunos.

Nossa parceria permaneceu. Sempre juntas, comparecíamos a festinhas e frequentávamos os recitais em que ela se apresentava.

Em 1960 ela se casou com Miguel Azevedo. Durante namoro e noivado, sempre a acompanhava ao cinema, jantares e reuniões em casa dos familiares dele. Com o casamento, constituíram seu grupo familiar próprio. Foi difícil para mim esse momento, pois nos separamos, ela indo para sua casa e eu continuando em nosso casarão, sem aquele aconchego diário; foi, sem dúvida, uma ruptura nos laços que nos prendiam, porém passei a compreender melhor a vida.

Tenho uma dívida para com ela: ela me fez aprender a gostar de música, meus ouvidos se sensibilizaram no convívio com a boa música. Hoje, não sabendo manusear nenhum instrumento, sinto prazer imenso em ouvi-los; são deleites para minha alma e meu modo de ser.

Dóris, para mim, é aquela luz que sempre ilumina nos encontros, ao trocarmos ideias ou fazermos desabafos. A sua presença me anima, sua sabedoria me enriquece. Após a sua viuvez e com os filhos adultos, fizemos muitas viagens juntas pelo Brasil e exterior. Muitas delas aos Estados Unidos onde passamos boas temporadas, pois sua filha mais velha, Helena, também ligada ao meio musical, reside lá há muitos anos. Viajamos também pela Europa: Portugal, Espanha, França, Suíça, Áustria, e uma das últimas realizadas foi um Cruzeiro pela Croácia e parte do Mediterrâneo, em um luxuoso veleiro que nos levou de Veneza, dando todo o conforto [da presença] do Mar, até Roma.

Dóris tem seu valor artístico, porém creio que o que a faz cativar todos que dela se aproximam é o seu modo de ser: serena, harmoniosa, humilde, segura de si, com capacidade de valorizar tudo e todos. É uma cópia fiel da mãe que tivemos, Assumpção, generosa, humilde, sempre serena, com sentimentos puros, pregando sempre a paz e oferecendo a todos um grande amor.

Dóris, essa é você minha irmã, em seus 90 anos, diante de um produto riquíssimo, cujas sementes, soube semear em toda sua trajetória. (SILVA, 2017)

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *Ouvir, Contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
- ANDRADE, Felipe. *Entrevista concedida a Humberto Azulay*, mar. 2017
- AZEVEDO, Dóris. *Entrevista concedida a Humberto Azulay*, abr. 2017.
- AZULAY, Hilda M. Valente; MENDES, Rosicléia L. R. *O Instituto Estadual Carlos Gomes: abordagem histórica de 1894 a 1986*. Trabalho de Conclusão de Curso (Faculdade Estadual de Educação). Belém, 1992.
- AZULAY, Humberto. Docência Inovadora: Docência no Instituto Carlos Gomes. In: AZULAY, Adriana (Org.). *Dóris Azevedo: mãos que tocam*. Belém: IOE, 2017. p. 61-83.
- BARROS, Líliam; ADADE, Ana Maria (Orgs.). *Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes*. Belém: IOE, 2012.
- BARROS, Líliam; MAIA, Gilda. *Ode a uma Nobre Pianista*. Belém: Paka Tatu, 2009.
- BARROS, Líliam; VIEIRA, Lia Braga (Orgs.). *Instituto Estadual Carlos Gomes: 120 de história*. Belém: IOE, 2015.
- BARROS, Líliam. Primeiros Acordes: a música em Belém nas primeiras décadas do século XX. In: AZULAY, Adriana (Org.). *Dóris Azevedo: mãos que tocam*. Belém: IOE, 2017. p. 39-60.
- BEZERRA NETO, José Maia. O Asilo Lyndo e Protetor: práticas e representações sociais sobre a educação feminina - Belém (1870/1888). In: ALVARES, Maria Luiza Miranda; D'INCAO, Maria Angela (Orgs.). *A mulher existe? Uma contribuição ao estudo da mulher e gênero na Amazônia*. Belém: MPEG, 1995. p.3-16.
- CANDAU, Joel. *Memória e Identidade*. Tradução: Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.
- CORRÊA, Ângela Tereza de Oliveira. Belém do Pará: palco de manifestações culturais no início do século XX. In: SIMONIAN, Ligia T. Lopes (Org.). *Belém do Pará: História, Cultura e Sociedade*. Belém: Ed. UFPA, 2010. p. 285 - 310.
- FARIAS, Edson; CUTRIM, Eliana. Concy: a mulher entre o concreto e o abstrato. In: ROCHA, Maurilio Andrade; MEDEIROS, Afonso (Orgs.). *Fronteiras e Alteridade: olhares sobre as artes na contemporaneidade*. Belém: PPGARTES, 2014. p. 121 – 148.
- FREITAS, Sônia Maria de. *História Oral: possibilidades e procedimentos*. São Paulo. Imprensa Oficial SP, 2002.
- FURTADO, José Renato; MACEDO, Nayane; BARROS, Líliam. In: BARROS, Líliam; ADADE, Ana Maria (Orgs.). *Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes*. Belém: IOE, 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre memória, linguagem e história*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.
- LAGO, Sylvio. “A arte do Piano”. São Paulo/SP. Algor, 2007.
- MEIHY, José Carlos Sebe B. e HOLANDA, Fabíola. *História Oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 2014.
- MEIHY, José Carlos Sebe B. e RIBEIRO, L. Salgado. *Guia prático de história oral: para empresas, universidades, comunidades e famílias*. São Paulo: Contexto, 2011.
- SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Rio de Janeiro: Grafisa, 1970.
- SALLES, Vicente. *A Música e o tempo no Grão Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.
- SALLES, Vicente. *Memória Histórica do Instituto Carlos Gomes*. Brasília: Micro-edição do autor, 1995.
- SILVA, Dorothy Mendes. *Entrevista concedida a Adriana Azulay*, mar. 2017.
- THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: the politics of participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008.

VIEIRA, Lia Braga. *A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e atuação dos professores de música em Belém do Pará*. Belém: Cejup, 2001.

ADRIANA AZULAY

Pianista. Possui Doutorado em Música de Câmara pela Universidade de Música de Saarbrücken – Alemanha (2007), Mestrado em Música de Câmara – Piano pela Universidade Estadual de Karlsruhe – Alemanha (2004) e Bacharelado em Música – Piano pela Universidade do Estado do Pará (2000). Professora da Escola de Música da UFPA (atual). Diretora da Escola de Música da UFPA (2010-2012). Diretora do Instituto de Ciências da Arte da UFPA (atual). Membro da Academia Paraense de Música, ocupa a cadeira de número 36 que tem como Patrono o pianista Mario Neves. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Instrumentação Musical.

HUMBERTO AZULAY

Pianista. Possui Mestrado em Artes pela Universidade Federal do Pará (2012), Especialização na área de Composição e Arranjo pela Universidade Federal do Pará (2010) e Bacharelado em Música (Piano) pela Universidade do Estado do Pará (2005). É membro da Academia Paraense de Música. Atualmente é professor efetivo da Escola de Música da Universidade Federal do Pará e Técnico Autorizado em Piano Acústico pela Yamaha Musical do Brasil. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Piano.

LILIAM BARROS COHEN

Pianista e etnomusicóloga. Possui Pós-doutorado em Antropologia pela Universidade de Brasília (2009), Doutorado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2006), Mestrado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2003) e Bacharelado em Música Piano pela Universidade do Estado do Pará (2000). Atualmente é professora da Universidade Federal do Pará e do Pós-doutorado no Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Música, com ênfase em Etnomusicologia.

TAINÁ FAÇANHA

É Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA (2017) e Licenciada em Música pela Universidade do Estado do Pará – UEPA (2014). Doutoranda em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA. Professora do curso de Licenciatura Plena em Música da UEPA. É integrante do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA e do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. Pesquisadora no Grupo de Estudo sobre Música no Pará – GEMPA e no Grupo de Estudos Musicais da Amazônia – GEMAM. Desenvolve pesquisa com publicações nas áreas da Educação Musical e Etnomusicologia.



Enid Mendes Barroso Rebello

O ENSINO DA BELEZA DA ARTE MUSICAL

Maria Lenora Menezes de Brito
Universidade Federal do Pará
acdebrito@uol.com.br

RESUMO: O presente trabalho focaliza a personalidade de Enid Mendes Barroso Rebello, professora de piano do Instituto Carlos Gomes, hoje Conservatório Carlos Gomes. A didática e a pedagogia da professora Enid se refletem nas atividades e apresentações musicais de suas alunas e alunos, desenhando um painel de seu trabalho musical. Também, ao longo deste artigo, deixamos transparecer o halo de amizade e gratidão que dedicamos à querida mestra.

PALAVRAS-CHAVE: Enid Mendes Barroso Rebello. Piano. Ensino.

Enid Mendes Barroso Rebello. Fonte:
Arquivo pessoal da autora.

Ensinar – de acordo com os dicionários – é transmitir conhecimento.

Em se tratando do ensino de instrumento musical o professor deverá, também, observar as tendências de seus alunos para o instrumento escolhido e suas dificuldades técnicas. Precisar avaliar ainda a compreensão da parte interpretativa da peça ou estudo a ser abordado.

Esse alargamento da compreensão da música a ser estudada por seus alunos existia bem presente na pedagogia da professora Enid Mendes Barroso Rebello.

Ao se falar da vivência de um professor de instrumento musical, os nomes de seus alunos estarão presentes e serão citados como reflexo do trabalho desenvolvido por seus mestres. Portanto, ao longo destas linhas, muitos alunos da professora Enid serão citados, não somente como memória afetiva, mas como fruto da personalidade pedagógica daquela grande mestra.

Quando realizei exames para ingressar no Conservatório Carlos Gomes (CCG), fui orientada por Victoria Tuma, que tocava harmônio na igreja de São João, sendo, como nossa família, moradora da Cidade Velha. Após o teste, minha mãe, Francisca Menezes, foi até à diretora do CCG, Professora Helena Coelho Cardoso, e pediu-lhe que me colocasse “com uma boa professora”. Professora Helena respondeu: “Já está, é a Professora Enid”.

Dois meses após o teste, em nossa primeira aula, Professora Enid pediu-me que tocasse as mesmas lições e peças do exame. Felizmente, o velho piano da Victoria mais uma vez me salvou, pois tudo estava nos dedos... Professora Enid observou, calmamente, que eu precisava de um piano em casa para estudar diariamente. Meu pai, o poeta Bruno de Menezes, que também sabia, no seu mundo poético o quanto é necessário estudar, informou-se com os carregadores de piano que ficavam sentados nas calçadas da Rua Manuel Barata, onde poderia encontrar um piano à venda. Dias depois chegou para a pequena sala de nossa casa de porta e janela situada à Rua Rodrigues dos Santos (antiga Santarém), um piano já usado que muito me ajudou. Professora Enid, sentindo que meus dedos precisavam “afundar” em teclas mais firmes, já exigindo de sua aluna um *cantabile* elaborado, logo falou que, “mais tarde” eu precisaria de outro piano de teclado menos usado. Passaram-se alguns anos quando, certo dia li, arrebatada, um anúncio de leilão na sede do Jockey Club na Avenida Governador José Malcher, no qual constava entre muitos objetos, um “harmonioso piano de cauda marca BEHAR (London)”. Minha querida e generosa irmã Maria Ruth estava ao meu lado e colocou-se em campo: falou com o leiloeiro sobre sua disposição em comprar o precioso instrumento musical. Ele respondeu-lhe que o piano seria o primeiro item a ser leiloadado e, naquela noite ansiosamente esperada, ao ser apregoado o instrumento, Maria Ruth arrematou o belo e cobiçado piano BEHAR. Nessa época já morávamos em residência com ambientes mais amplos, à Rua João Diogo, e o piano foi instalado na sala de visitas.

Minha mestra Enid logo observou em sua aluna os resultados oriundos do trabalho no novo piano, pois já me preparava para os exames finais do curso de piano no Conservatório.

Waldemar Henrique (1905-1995), o “cantor da Amazônia”, à época Diretor do Theatro da Paz, demonstrava grande admiração pela mestra Enid. Era com reverência que a cumprimentava ao vê-la nos recitais do Theatro da Paz, quando apresentava seus alunos em audições nesse espaço de arte, bem como

na Sociedade Artística Internacional (SAI), dirigida por Dr. Augusto Meira Filho.

Nessas apresentações brilhavam os discípulos de Enid: Nayde Bentes, Lea Fonseca de Brito Pontes, Anice Gorayeb, Guilhermina Cerveira. Anos depois, novas alunas: Luiza Maia da Silva, Anamaria Nobre, Maria Eunice Antunes, Eliane Pinto Marques Pina, Helena Nobre Gomes, Eduardo Falesi, Marily Velho, Heliana Messias dos Santos, Ivanyse Bentes, Jayme Ferreira, Eleonora Rebello e Maria Lenora Menezes. Peço desculpas se deixei de citar algum discente de nossa mestra Enid. Todos esses, cada qual com sua personalidade humana e artística próprias, seus talentos e temperamentos, eram orientados por Enid com calma, erudição e pedagogia.

O músico e compositor Arnaldo Rebello (1905-1984), autor das belas VALSAS AMAZÔNICAS, parente do Dr. Aurelio Barroso Rebello, marido de Enid, sempre trocava ideias e impressões com nossa mestra. Sugeriu-lhe que colocasse no meu programa do recital da prova final do curso de pós-graduação do CCG dois números de Villa-Lobos: Alma Brasileira (CHORO nº 5) e Festa no Sertão.

Foi um desafio lançado por Arnaldo para que eu me lançasse nas oitavas e acordes em fortíssimo (*ff*) presentes nessas peças. Minha inclinação para o *cantabile* em pianíssimo (*pp*), em andamentos lentos, precisava ser modificada. Com muito estudo consegui alcançar o nível pretendido e esperado por minha professora.

Dias após o recital no Theatro da Paz meu pai Bruno encontrou-se, na Avenida Presidente Vargas, com Waldemar Henrique que lhe disse: “Bruno, está em Belém um compositor do Rio de Janeiro que frequentava a roda de amigos de Villa-Lobos (1887-1959). Falei-lhe sobre os alunos de professora Enid e, certamente, gostará de ouvir a Lenora”. E, à noite, lá estavam em nossa casa Waldemar Henrique, professora Enid e seu marido Dr. Aurelio e o compositor Arthur Iberê Lemos (1901-1967), paraense, que estudou na Alemanha e na Itália, onde concluiu sua ópera A CEIA DOS CARDEAIS, sobre a peça de Júlio Dantas.

Após minha execução das duas peças de Villa-Lobos, Alma Brasileira e Festa no Sertão, falou Iberê:

Figura 1, página ao lado: No topo da pirâmide, professora Enid. Alunas de Enid na 2ª fila: Maria Sylvia Pinto da Costa e Maria Eunice Antunes; na 1ª fila: Heliana Messias dos Santos, Maria Lenora dos Santos Menezes e Ivanyse Bentes. Fonte: Arquivo pessoal da autora.





Figura 2: Professora Enid, sentada. Em pé, da esquerda para direita: Anamaria Nobre, Maria Ruth Martins Leão e Oneide de Paula Bastos, alunas de Enid. Fonte: Arquivo de Oneide de Paula Bastos.

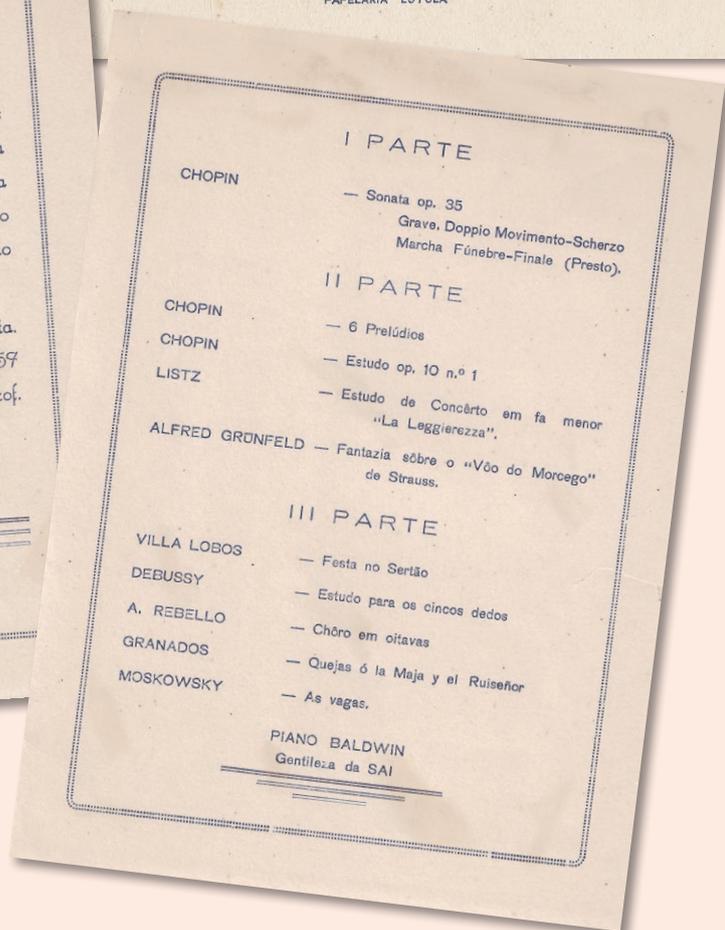
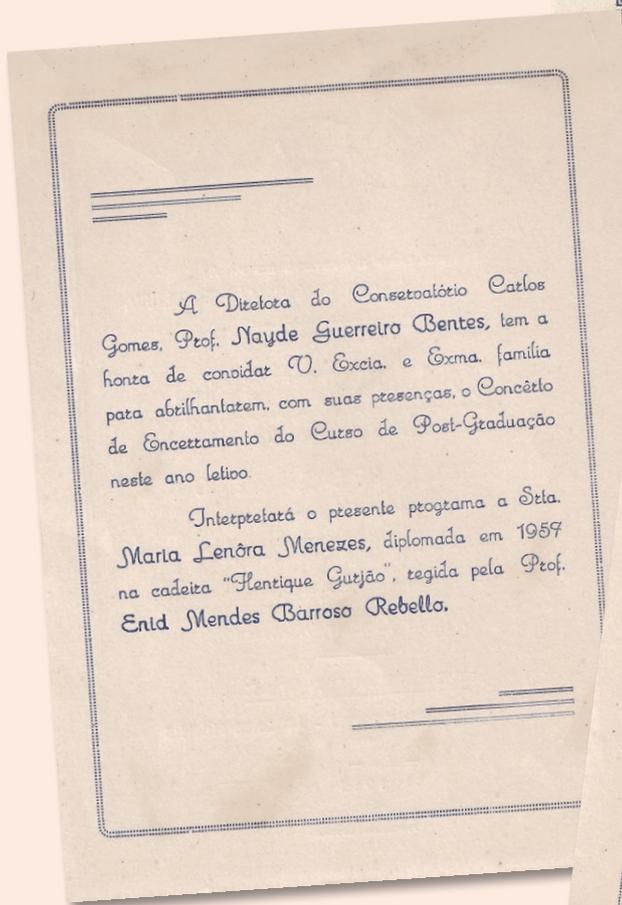
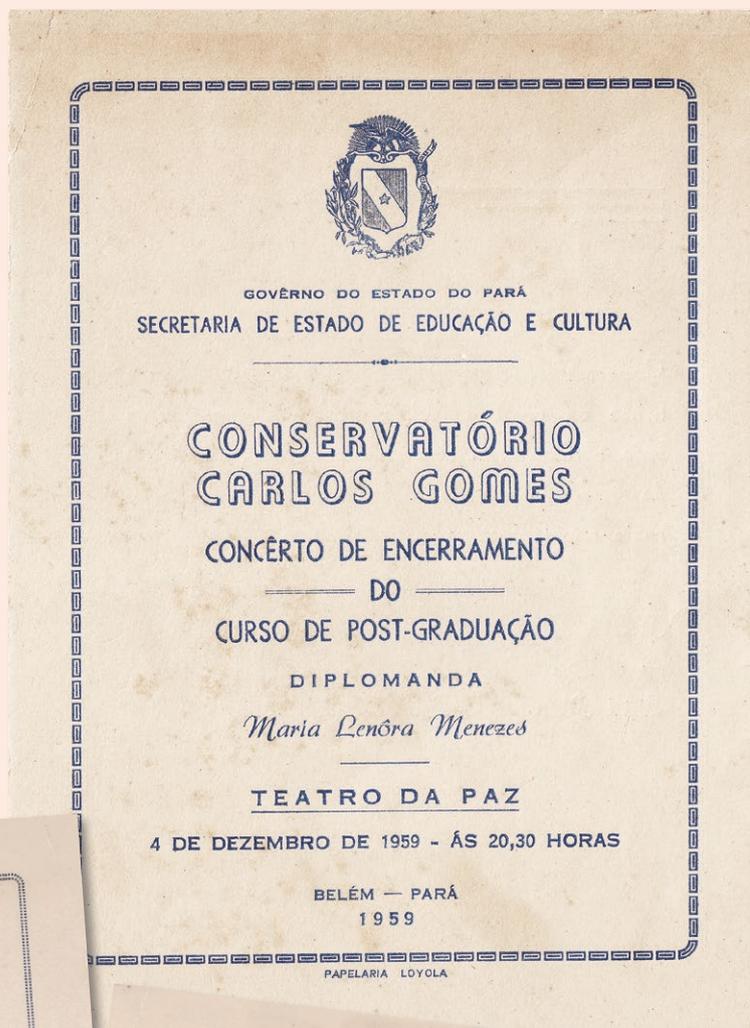


Figura 3: Programa do Concerto de Encerramento do curso de Pós-graduação do Conservatório Carlos Gomes. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 4: Diretora Nayde Bentes, diplomanda Maria Lenora Menezes e Professoras Doris Azevedo e Guilhermina Cerveira, após o Concerto de Encerramento do Curso de Pós-Graduação, no Theatro da Paz. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 5: Professora Nayde Bentes, Diretora do Conservatório Carlos Gomes, diplomando Maria Lenora Menezes pela conclusão do Curso de Pós-Graduação. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 6: A Ceia dos Cardeais, de Arthur Iberê de Lemos.
Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 7: Luiza Silva Camargo, ex-aluna de Enid, décadas depois: pianista, compositora e professora.
Fonte: Arquivo de Urubatan Ferreira de Castro.

“O Villa – assim ele tratava o amigo – gostaria de tê-la ouvido”. Bebemos Guaraná Soberano e comemos bolo. Papai era convidado com frequência a recitar suas poesias nos saraus da família Hilario Ferreira, proprietário do famoso Guaraná Soberano, refrigerante que não faltava em nossa casa.

Aliás, foi em um recital de alunos da mestra Enid, na SAI, que a senhora Beni Ferreira, esposa do senhor Hilario, ouviu o ótimo desempenho dos alunos da professora Enid. Nesse recital toquei *UN SOSPIRO* de Liszt (1811-1886) e Luiza Silva empolgou com a *POLONAISE BRILHANTE* de Chopin (1810-1849).

Dona Beni pediu-me que a levasse até à mestra e, assim, Jayme Ferreira, seu filho, passou a ser mais um aluno de Enid. O jovem revelou seu talento promissor, mas não quis ingressar no Conservatório. Algum tempo depois Jayme foi ao Rio de Janeiro, percorreu excelentes professores que sempre elogiavam a sua primeira formação pianística. Era mais um aluno de Enid a refletir o trabalho da mestra.

Professora Enid possuía especial habilidade para ensinar alunos talentosos, mas que não desejavam seguir “regras conservatorianas”, como eles comentavam. Era assim com Marily Velho e Eduardo Falesi. A querida mestra, ao ouvir os arroubos desses queridos colegas que se recusavam

a seguir programas dizia, com calma e muito elegantemente: “São tão especiais...”.

Entre tantos alunos, quero lembrar Oneide de Paula Bastos, que nasceu para ser professora de piano. Era já casada e nossa mestra compreendia sua seriedade e tendência para o magistério. Seu marido, o amigo José Bastos, possuía uma propriedade em Icoaraci, denominada Maracacuera. Lá havia um belo igarapé e Oneide – de quem eu era amiga de infância – convidou Enid e sua família para conhecer o local. E foi uma grata surpresa vermos a mestra brincar e rir a valer nas águas frias do manso igarapé, acostumados a vê-la como docente, em sua elegância discreta e impecável.

Oneide, ao entrar para o CCG, ficou na classe da professora Nayde Bentes, com quem estudou durante dois anos, passando para professora Enid quando Nayde foi diretora desse estabelecimento. O afinador de piano do Conservatório era cego e fazia “milagres” nos velhos pianos. Oneide, que não possuía piano em sua casa, estudava assiduamente nesses queridos e desgastados instrumentos. Certa vez, estava treinando uma lição, quando o afinador se aproximou e perguntou-lhe: “Quem é sua professora?”. Ao ouvir a resposta de que era professora Enid o afinador exclamou: “Ah! Essa é uma estrela!”.

Professora Enid estaria orgulhosa ao ver hoje a expansão do ensino no CCG.

Na gestão de Anamaria Nobre, ex-aluna de Enid, o Ministério da Educação (MEC) exigiu uma ampla reforma quanto à escolaridade dos professores e atualização dos programas do curso de música. Anamaria reuniu o corpo docente, apresentou documentos, frisando que confiava em nós para efetivar as reformas exigidas pelo MEC. Eliana Cutrim, que fizera curso recente de Harmonia no Rio de Janeiro ficaria ensinando essa disciplina. Lenora ficou responsável pelo ensino de História da Música e, revendo o programa, incluiu os itens Música no Pará e Ópera. Conteí com a colaboração do amigo Gilberto Chaves para levar minhas alunas dessa disciplina para assistirem óperas em sua residência. Donina Ben-Acon e Guilhermina Cerqueira Nasser incrementaram o Canto Coral, incentivando João Bosco Castro que, como futuro regente do Coral Ettore Bosio, levou-o a várias apresentações de sucesso em Belém e fora do estado, incluindo na Sala Cecília Meireles – Rio de Janeiro.

O MEC exigiu também graduação universitária para os professores do CCG e assim, várias professoras prestaram vestibular para ingressar na Universidade Federal do Pará (UFPA). Entre as colegas, quero lembrar com carinho a Leonor Gomes Macedo que brilhava em linguística e em literatura, não fosse ela filha do poeta Jacques Flores (1898-1962), contemporâneo e amigo de meu pai, Bruno de Menezes (1893-1963). Tive muitas caronas da Leonor para as aulas na UFPA.

Hoje, vemos que a semente do segundo grau instalada no CCG na gestão de Anamaria Nobre frutificou pois, sem a instauração desse nível de ensino, não teria sido possível criar o terceiro grau no Conservatório, alcançando o alargamento do nível de ensino musical hoje patente em nosso estado.

Professora Enid era inovadora em elaborar programas, neles colocando obras de alto valor artístico. Embora o CCG não possuísse piano de cauda, a mestra escolheu o RONDO CAPRICCIOSO, de Mendelssohn (1809-1847), para os alunos Eduardo Falesi e Helena Nobre Gomes (Lenita) executarem

Figura 8: Professora Helena Cardoso no CCG fala às mestras, no Dia do Professor (1968). Da esquerda para direita: Alice Sedovin, Elisia Leite, Eliete Tavares, Doris Azevedo, Lenora Brito, Adalia Vanetta e Euza. Crianças: Lilia Brito, Maria Helena Azevedo e Leda Brito. Fonte: Arquivo pessoal da autora.





Figura 9: Dr. Augusto Meira Filho, presidente da SAI; Professora Nayde Bentes, Diretora do CCG; Lenora Menezes; Professora Donina Ben-Acon e o poeta Bruno de Menezes. Entrega do convite oficial ao Dr. Augusto Meira para o Concerto de Encerramento do Curso de Pós-Graduação de Lenora, no Theatro da Paz. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

no Theatro da Paz. Com o falecimento do tenor paraense Ulysses Nobre (1887-1953), seu tio, a aluna Lenita não pôde apresentar-se neste recital. Lenora foi então designada pela professora Enid para compor o duo com Falesi.

Em uma das aulas de piano professora Enid falou-me para eu adquirir a peça Barcarola Op.14, N.4, do compositor brasileiro Henrique Oswald (1852-1931). Levei a partitura bem estudada e toquei para a mestra, que me disse: “Tua leitura está correta, o dedilhado, mas... precisamos ouvir o vento, o bater do remo nas águas...”. Sentou-se e começou a tocar a peça. Seus pulsos e braços ondulavam suavemente nas pausas, entre os arpejos, e a melodia, na mão esquerda, surgiu realçada e arredondada pelo uso do pedal. Fiquei calada, extasiada. A mestra então me disse: “Vais conseguir”. Foi uma aula inesquecível!

Debussy e seus acordes nebulosos eram extremamente novos para mim. Nossa brilhante colega Luiza Silva executava Baladas e Polonaises de

Chopin e muitas obras de Schumann (1810-1856). Heliana Messias, Maria Eunice Antunes, Eliane Pinto Marques, Anice Gorayeb, sempre apresentavam obras de alto valor nos recitais. No exame final do curso de pós-graduação executei: 32 Variações de Beethoven (1770-1827), Concerto Italiano de Bach (1685-1750), Sonata de Chopin Op. 53 com sua famosa Marcha Fúnebre e o Finale em uníssono rápido e soturno – é a grande interrogação dessa sonata: o que vem após a morte?...

Quanto aos autores brasileiros, professora Enid também surpreendia, colocando as citadas Festa no Sertão e Alma Brasileira, um empolgante Villa-Lobos, nos programas de um estabelecimento musical ainda conservador.

Eliana Cutrim estudou piano dos seis aos 15 anos com professora Enid. Com o falecimento de sua mestra passou para a direção de Helena Maia, com quem terminou o curso, executando o Concerto op. 54 de Schumann, com muito brilho. Atualmente

nossa querida amiga e colega Eliana é a presidente da Academia Paraense de Música, reeleita pela segunda vez.

Obrigada, professora Enid, mestra e amiga, por impulsionar seus alunos para o novo, levando-me a vencer as dificuldades das oitavas, dos acordes cheios para minhas mãos pequenas – tudo está bem gravado em minha memória.

A casa do Intendente Barroso Rebello, na Avenida Nazaré (Belém-PA) era vizinha do então Instituto Carlos Gomes, que funcionava em uma construção de fachada bem clássica, com janelas ao nível da calçada, comum a muitas casas, à época. Enid era professora do Instituto e seu sorriso encantou o advogado Aurelio Barroso Rebello que, após residir 25 anos em Paris, de lá retornou em 1937, pressionado pelas constantes notícias de guerra na Europa.

Enid Martins Mendes nasceu a 02 de fevereiro de 1909 em Belém-PA, sendo seus pais Arthur Juliano Mendes e Rosa Martins Mendes. Estudou com o maestro Paulino Chaves (1883 -1948) e Alice Bacellar Kostenbaden (1898-?), ambos formados em música na Alemanha. No início da década de 1930, viaja para o Rio de Janeiro, capital da República, onde, orientada pelo professor italiano Luigi Amabile presta exame e obtém diploma na Academia Lorenzo Fernandez. De volta a Belém tem seu nome indicado pela pianista Ana Carolina para substituí-la no corpo docente do Instituto Carlos Gomes, em face de sua transferência para o Rio. Passa, então, a ocupar a cadeira de piano cujo patrono era o maestro Henrique Gurjão. Em 1939 casa-se com o professor de língua e literatura francesa Aurelio Barroso Rebello tendo os filhos Aurelio e Paulo, este último médico, falecido em 12.02.2022. Ambos deram netos à professora. Filhos de Aurelio: Dimitri e Silvia Teixeira Barroso Rebello. Filhos de Paulo: Graziela, Natasha e Marcio Campos Barroso Rebello.

Aurelio tem grande talento para música. Aprendendo espontaneamente, tocou aos seis anos de idade no Theatro da Paz. Não quis estudar no CCG. Toca sem pretensões e mostra seu talento natural ao gravar, em sua residência no Rio de Janeiro, nesse período de pandemia, algumas *lives* às quais poucos amigos tiveram acesso. São belos momentos de música e amizade. Apresentou-se em recital na casa de Francisco Mignone (1897 -1986), no Rio, a convite de Maria Josephina Mignone, também paraense e pianista, viúva do compositor. Aurelio não se julga pianista, mas o é.

Maria Josephina Mignone encaminhou-me a seguinte mensagem para eu incluir neste artigo:

Conheci a professora Enid Mendes Barroso Rebello em Belém do Pará, no Conservatório Carlos Gomes, onde eu estudava piano com a professora Helena Souza. A professora Helena Souza sempre procurava a professora Enid para trocarem ideias sobre seus alunos. A elegância e delicadeza da professora Enid chamavam atenção ao chegar no Conservatório, para suas aulas. Nas apresentações do Conservatório seus alunos se destacavam pelo preparo, segurança e musicalidade. Deixo aqui um voto de louvor à professora Enid pelo excelente resultado de seus alunos nas Audições, quando se apresentavam, preparados por ela. (Depoimento de Maria Josephina Mignone. Rio de Janeiro, 25 jun. 2022)

Gostaríamos de nos deter um pouco sobre a figura do Dr. Aurélio, esposo de Enid. Os longos anos de vivência na capital francesa desenvolveram a sua competência jurídica e o fizeram conhecer o Impressionismo Musical, levando-o ainda a cultivar uma atitude discreta e muito cordial com as pessoas. Ao chegar em casa, vindo das aulas no Colégio Estadual Paes de Carvalho e do escritório de advocacia, passava logo pela sala onde se encontrava sua esposa, em suas aulas de piano. Beijavam-se as mãos e Dr. Aurélio sempre tinha uma palavra cordial para nós, alunas, sobre algum familiar nosso que conhecesse. Em rápido olhar lia o autor da partitura que estávamos tocando. Se fosse um compositor francês, o seu comentário, sempre oportuno, seria para nos testar se já havíamos “saído” da partitura e mergulhado no espírito do autor... Sua cultura geral, espontânea, era então expressa em um provérbio ou em uma frase famosa atribuída ao compositor. Minha querida mestra absorveu essa cultura francesa na convivência com seu marido.

No CCG predominava o ensino dos compositores italianos e alemães. Tocava-se Bach, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Chopin. As alunas de Enid, porém, apresentavam Debussy (1862 -1918), Fauré (1845 -1924), César Franck (1822-1890) e ouvia-se então “Clair de Lune”, “Deux Arabesques”, “Suite Children’s Corner”, “Dolly Suíte” para piano a quatro mãos... Os professores de canto lírico, também motivados, levavam seus alunos ao doce intimismo de Fauré – e tive a alegria de acompanhar ao piano nossa diretora, Nayde Bentes, em canções do ciclo de “La Bonne Chanson”. Professora Enid sentia-se feliz em ver sua ex-aluna Nayde que, ao exercer a função de diretora do CCG com dinamismo, alegria e gentileza, congregava seus colegas professores em intensas atividades didáticas e artísticas.

Sempre com incentivo de Enid, eu acompanhava os alunos Ana Maria Benone, Licia Arantes, Ernane

Mota, em intensos ensaios de violino dos quais participavam suas professoras Olympia Cunha e Luzia Cardoso. Eram ótimos alunos e suas peças exigiam estudo na parte pianística e, sobretudo, um toque elaborado, ora camerístico e íntimo nos *andantes*, ora orquestral nos *allegro*, lançando-os para seus futuros *tutti* com uma sonhada orquestra.

Realizando o acompanhamento pianístico em recitais quero lembrar, com alegria, trabalhos realizados com Marina Monarcha, Alpha de Oliveira, Carmen Monarcha, Dione Colares, Paulo Keuffer, Aureo Freitas, Antonio Carlos Feio, os quais, com entusiasmo e profissionalismo destacaram-se no cenário musical de nosso estado.

Esses exercícios pianísticos, aos quais Enid me lançou, vão coroar o futuro trabalho de piano a quatro mãos que Eliana e eu concretizamos ao constituirmos o DUO PIANÍSTICO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. O DUO viajou para os Estados Unidos da América a convite da Universidade de Kalamazoo, estado de Michigan (Western Michigan University School of Music), executando obras de autores brasileiros para piano a quatro mãos.

Em nossas pesquisas de repertório Eliana e eu encontramos, de Henrique Gurjão (1834-1885), o galope HILARIDADE. É uma peça de movimento vivo e espírito jocoso e, quase ao final, está escrito na partitura: “Ouve-se sonora gargalhada”. Acontece que nem eu nem minha colega de DUO tínhamos coragem para, ao piano, cumprirmos essa ordem do autor... Conversando com Marcia Aliverti – a quem eu acompanhei ao piano em memoráveis recitais – ela me falou: “Pois tenho uma aluna que possui gargalhada exuberante e alegre. Quer experimentá-la?”. E assim a sua aluna de canto lírico ouviu nossa explicação e, no momento adequado, apoiada ao piano, soltou uma sonora gargalhada, para espanto dos ouvintes, em pleno Theatro da Paz. Essa aluna não seguiu o canto lírico. Sua bela voz percorre hoje um excelente repertório de música popular e realiza shows imperdíveis. Chama-se Gigi Furtado.

Quando Victoria Tuma, ao terminar o curso de piano com a professora Enid no CCG, mudou-se com a família para São Paulo, foi Luiza Maia da Silva que ficou tocando na igreja de São João, na Cidade Velha. Com extrema facilidade dominava o harmônio da igreja. Formou-se e foi para o Rio de Janeiro continuar seus estudos. Antes de viajar chamou-me para ficar nessa função. Em duas rápidas lições explicou-me o manejo do instrumento. Pedi-lhe para que mostrasse para sua amiga os vários segredos do harmônio que ela, com seu grande talento, descobrira

sozinha... Luiza alertou-me para a rápida mudança de tom que deveria fazer, quando o sacerdote não entoasse na tonalidade proposta pelo organista. Obrigada, Luiza, pela dimensão da amizade fraterna que demonstraste.

Professora Enid sempre me dizia que era “ótimo” para mim, pois proporcionava leitura à primeira vista das ladainhas, hinos e Ave-Marias que eram trazidas para o coro, quase sempre quando o sacerdote já estava no altar... Minha professora sempre me encorajava nessa bela atividade artístico-religiosa e nunca achou que eu estaria reduzindo o tempo de estudos ao piano lembrando-me que eu estava desenvolvendo a técnica em outro instrumento e, ao mesmo tempo, acompanhando e ouvindo simultaneamente sopranos e contraltos. Fiquei mais de 10 anos na função de harmonista da igreja de São João.

Luiza estudava canto lírico no CCG, mas não seguia inteiramente a técnica vocal aplicada mundialmente. Seu temperamento dava-lhe coragem para cantar “como ela gostava”... Era também aluna do Colégio Santo Antonio, conceituado estabelecimento religioso de ensino em nossa cidade. Certa tarde, Luiza convidou-me para acompanhá-la ao piano em um evento musical em seu colégio. A canção intitulava-se CANTIGA DE NOSSA SENHORA, música de Hekel Tavares e letra de Luis Peixoto. Antes, passei em sua casa para ultimarmos o recheio de um bolo que iríamos levar para a tarde musical. Ríamos e conversávamos na cozinha. Havíamos ensaiado a canção apenas uma vez. É um acalanto e o poeta nos conta que o Menino Jesus “não quer dormir” e, ao final, diz que “Jesus morrerá na cruz”. E Maria canta: “e eu, sem poder ter um amparo, passarei noites em claro... e Jesus adormeceu”. O texto sugestivo pede um *dolce rallentando*... Eu levantei o olhar para minha amiga, seguindo cuidadosamente a partitura e surpreendi em seus olhos o leve brilho de uma lágrima. Ao relatar à professora Enid a minha surpresa quanto à reação de Luiza, ouvi: “É, Lenora, a sensibilidade artística está muito acima de nós, do nosso temperamento”.

Professora Enid adquiriu uma eletrola e compartilhava com algumas alunas o prazer de ouvir gravações famosas. Anamaria Nobre e eu éramos convidadas a partilhar não só a beleza da escuta, como as observações de nossa mestra. Não ouvíamos somente pianistas, mas cantores líricos, também. Atenta, seguindo a partitura, eu observei que o pianista da gravação alargava algumas notas do acompanhamento nos finais de certas frases. Enid prontamente explicou-me que o cantor tem “algo” a dizer além do texto e precisa, por isso, que o pianista



Figura 10: Marina Monarcha e Lenora Brito, ensaiando. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

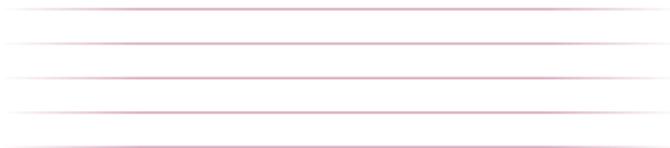
Figura 11: Ano 1970: Helena Cardoso canta na Noite da Saudade em homenagem a Bruno de Menezes na Academia Paraense de Letras. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



“não o atropela”, deixando-o à vontade não só para a dicção, mas para que o sentido das palavras – muitas vezes oculto – possa ser expresso. Essa comunhão de pensamento entre cantor e acompanhante é delicada e difícil de ser concretizada, disse ainda a mestra. Lembrei-me disso sempre. Marina Monarcha, recém chegada do Rio após curso superior de canto lírico, convidou-me para acompanhá-la em memoráveis recitais no Theatro da Paz. Em uma dessas ocasiões colocou em seu programa UIRAPURÚ, a famosa canção de Waldemar Henrique que expressa o desejo do viajante de possuir o famoso pássaro para curar-lhe o “mal de amor”. Marina queria cantar com brejeirice as “falas” do nosso caboclo e, ora fazia pequenas pausas, ora suspirava... Ao final, Waldemar Henrique parabenizou-a efusivamente e também a mim, pianista acompanhante, que “sabia esperar a cantora”...

Todo esse aprendizado fui adquirindo durante longos anos. Lembro-me que tive a honra e a alegria de acompanhar Maria Helena Cardoso em uma sessão líteromusical da Academia Paraense de Letras, quando ainda funcionava na rua 13 de Maio. Nossa grande soprano cantou um *Lied* de Schumann e também várias canções do festejado Waldemar Henrique. Tratava-se da Noite da Saudade, em 1970, quando foi homenageado o poeta Bruno de Menezes.

Professora Enid, mestra e amiga, agradeço-te tudo o que ensinaste a mim e a tantos. Tua atitude tranquila e compreensão humanística inspirava-nos ao trabalho. Enriqueceste a mim e a teus alunos com teu saber, com tua presença firme e calma, fazendo-nos compreender que a arte não é construída sem esforço e sem amor. Revelaste-nos a necessidade do trabalho e da persistência para alcançar a BELEZA DA ARTE MUSICAL.



REFERÊNCIAS

- BOSIO, Ettore. *Humorismo de artista*. Belém: Guajarina, 1934.
- _____. *Traços Artísticos e Biographicos*. Belém: Typ.Livraria Gillet, 1922.
- FILHO, Claver. *Waldemar Henrique, o canto da Amazônia*, Rio de Janeiro: MEC-FUNARTE, 1978.
- GODINHO, Sebastião. *Waldemar Henrique: só Deus sabe porque*. Belém: Secretaria de Estado de Cultura, 1989.
- _____. *Waldemar Henrique da Costa Pereira* Secretaria de Estado da Cultura Belém, 1994.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. São Paulo: Zahar, 1983.
- MENEZES, Bruno de. *Obras completas*. Volumes I, II, III e IV. Belém: SECULT, 1993.
- MIGNONE, Maria Josephina. *Enid Mendes Barroso Rebello*. Depoimento escrito concedido a Maria Lenora Menezes de Brito. Rio de Janeiro, 25 jun. 2022.
- MIRANDA, Vicente Chermont de. *Glossario paraense*: coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó. Belém: Universidade Federal do Pará, 1968.
- MORAES REGO, Clóvis. Prefácio. In: SALLES, Vicente. *Música e músicos no Grão Pará*. Belém: Fundação Getúlio Vargas / UFPA 1975.
- PEREIRA, João Carlos. *Encontro com Waldemar Henrique* Belém: Falângola, 1984.
- SALLES, Vicente. *Música e músicos no Pará* Belém: CEC, 1970.

MARIA LENORA MENEZES DE BRITO

É pianista e professora. Filha do poeta Bruno de Menezes e da professora Francisca Santos de Menezes, fez o curso de piano no Instituto Carlos Gomes, classe de Enid Mendes Barroso Rebello, diplomando-se com distinção em 1957, obtendo logo após uma das cadeiras de piano desse estabelecimento. Depois de concluir o curso de pós-graduação, realizou em 04/12/1959 seu primeiro recital no Theatro da Paz. Exibiu-se posteriormente em São Luís, Fortaleza e outras capitais. Graduada em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA) com Mestrado em Musicologia pela Universidade do Estado de São Paulo (USP). Professora aposentada da Escola de Música da UFPA. Pianista, camerista e conferencista, é

sempre solicitada para elaborar comentários nos encartes de CDs de músicos. Autora do livro “Uma leitura da música de Waldemar Henrique”, editado pelo Conselho Estadual de Cultura do Pará. No campo da música de câmara, Lenora Brito tem participado como pianista de primeiras audições em Belém como: Schubert – Quinteto em Lá Maior (A Truta); Rachmaninoff – Sonata para violoncelo e piano; Zoltan Kodaly – Sonata para cello e piano; Bela Bartok – Ciclo de oito canções populares húngaras (voz e piano), entre outras. Compôs com Eliana Cutrim, o Duo Pianístico da UFPA. Gravações em CDs: Jaime Ovalle. Obra para canto e piano; Carlos Gomes – Peças raras para piano solo e a quatro mãos; A Música e o Pará: Recital Wilson Fonseca.



MEU NOME É

Guilhermina Tereza

EU TIVE TÍTULO DE HONRA

Ana Maria de Castro Souza
Universidade do Estado do Pará
ana.souza@uepa.br

RESUMO: Esse artigo apresenta memórias da professora luso-brasileira Guilhermina Tereza Cerveira Nasser. Relata o importante papel dessa mulher como professora, corpetidora, pianista e gestora, que muito contribuiu para a cultura musical em Belém do Pará, seja como professora do Conservatório Carlos Gomes, assessora e diretora do Theatro da Paz, assessora e conselheira da Fundação Carlos Gomes, assim como fundadora, coralista, corpetidora do Coral Ettore Bosio e Presidente da Associação de referido coral que esteve ativo por duas décadas com devido reconhecimento, dentro e fora do Brasil. Ilustram este artigo fotos e ricas contribuições de personalidades que conviveram trabalhando com a professora. Na última parte, são apresentados depoimentos de seus ex-alunos sobre sua pedagogia de ensino técnico, enaltecendo seu profissionalismo e generosidade.

PALAVRAS-CHAVE: Guilhermina Nasser. Memórias. Mulheres. Musicista.

Guilhermina Tereza Cerveira Nasser nasceu em Lisboa (Portugal), no dia 1º de outubro de 1917. Aos 6 anos veio com a família morar no Brasil, em Belém do Pará, e iniciou seus estudos musicais no Conservatório Carlos Gomes em 1930. Em um relato da professora Guilhermina Nasser, recolhido por Barros e Vieira (2015), ela revela as raízes maternas de seu interesse em estudar piano:

A minha mãe era pianista e tocava muito bem, seu nome era Tereza. Tanto que o meu nome é Guilhermina Tereza e da minha irmã é Leonora Tereza. Ela tocava e eu pedia para ela me ensinar. Eu só sabia o “dó” e o resto eu ouvia, via as partituras e tinha os dedos, mas eu só ia até o quinto dedo... Tudo o que ela ouvia, uma banda de música, ela chegava ao piano e tocava exatamente. Ela tocava música da época, os clássicos, aquelas aberturas de ópera. (BARROS; VIEIRA, 2015, p. 224)

No Conservatório, Guilhermina teve como primeira professora Antônia Pereira de Castro até a 5ª série e depois passou para a classe da professora Enid

Figura 1: Guilhermina Tereza Cerveira Nasser. Fonte: Acervo Galeria de Diretores do IECG.

Mendes Barroso Rebello. O curso seguia o mesmo currículo do Rio de Janeiro. Eram apenas 8 anos e depois foram criados mais dois anos de especialização.

Para que conseguisse fazer seu curso, a professora Guilhermina Nasser contou com piano da casa de amigos que apreciavam quando tocava. Segundo relato recolhido por Fares e Rodrigues (2017, p.12), Guilhermina comentou: “fiz o curso todo e tirei distinção, louvor, sem ter piano, naquela altura toda casa tinha um piano, mas meu pai não tinha condição de comprar um”.

A professora recorda que “naquele tempo, havia o título de honra. Eu tive título de honra. Só ganhava quem tirasse dez em piano, dez em harmonia e dez em todas as matérias complementares” (BARROS; VIEIRA, 2015, p.12).

Diplomada com êxito, recebeu o título de honra em 1938. Destacava-se como intérprete da música romântica para piano. Seguiu para o Rio de Janeiro onde fez aperfeiçoamento com Tomás Teran¹ e Magdalena Tagliaferro² (que também foi professora de Altino Pimenta³).

Falando sobre o tempo de estudos e de ingresso como professora nomeada, Guilhermina (Idem, p.226) relata que:

Naquela época nós estudávamos muito. Toda casa tinha um piano: hoje toda casa tem uma televisão. Meu piano era velho. Então as pessoas que tinham piano em suas casas me convidavam para estudar. Imagine, estudar! “Guilhermina, vem pra cá, vem pra cá!” Eu comecei a dar aulas aqui [Conservatório Carlos Gomes] em 1942. Fui logo nomeada. Primeiro eu vinha aqui, e quando um professor faltava, eu substituía, mas dinheiro não tinha. Toquei muito no Teatro da Paz, que me convidavam, nunca recebi nenhum tostão. Hoje se paga. Foi o Olavo Lira Maia que começou essa história de pagar, foi um bom secretário de Cultura! Tudo que pediam para a estrutura do Teatro da Paz ele dava! (BARROS; VIEIRA, 2015, p.226).



Figura 2: Guilhermina Nasser tocando piano. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

A GESTORA

A passagem de Guilhermina nas instituições como diretora ou assessora trouxe importante contribuição para a área da educação musical e das artes, quer como Diretora do Instituto Carlos Gomes⁴, de 1991 a 1995, quer como Assessora de Waldemar Henrique⁵ no Teatro da Paz e depois Diretora do Teatro de 1974 a 1980. Waldemar Henrique, em entrevista a Pereira (1984) na década de 1980, comenta que:

A professora Guilhermina tem sido de uma dedicação com o Teatro... Ela tem uma visão muito bonita sobre a maneira de conservar o Teatro e de dirigi-lo. Ela me ajudou realmente. Como Diretora Assistente, foi quem me poupou um pouquinho, porque eu já estava com a vista em pandarecos, e se eu não tivesse a assistência da professora Guilhermina não chegava até onde eu cheguei, em 1980. (PEREIRA, 1984, p. 75).

Como assessora do Maestro Waldemar Henrique no Teatro da Paz, colaborou sensivelmente com ele, assumindo muitas responsabilidades, para que

¹ O pianista e professor Tomás Gutiérrez de Terán nasceu em Valência, Espanha, aos 6 de janeiro de 1895 e faleceu no Rio de Janeiro, em 25 de dezembro de 1964. Esteve pela primeira vez no Brasil, na então Capital Federal, em 1918, e à mesma cidade retornou em 1924 e 1930, quando fixou residência. Considerado por Arthur Rubinstein como o melhor pianista espanhol, foi mestre de Arnaldo Estrella (1908-1980), Heitor Alimonda (1922-2002) e Tom Jobim (1927-1994), entre outros. Naturalizou-se brasileiro, em 1944.

² Magdalena Maria Yvonne Tagliaferro, mais conhecida como Magda Tagliaferro (1893-1986), foi uma pianista franco-brasileira, considerada uma das grandes do século XX.

³ Altino Rosauo Salazar Pimenta (1921-2003), compositor e pianista, foi professor da Escola de Música da Universidade Federal do Pará – EMUFPA, instituição que dirigiu entre os anos 1973 e 1981.

⁴ Instituto Carlos Gomes ou Instituto Estadual Carlos Gomes ou Conservatório Carlos Gomes. As três denominações se referem ao centenário estabelecimento de ensino musical em Belém do Pará.

⁵ Waldemar Henrique da Costa Pereira (1905-1995) foi maestro, pianista e compositor brasileiro, autor de algumas das mais belas canções do repertório lírico nacional, é destacado compositor lírico da região Norte do país, com cerca de 200 canções inspiradas no folclore amazônico, em lendas indígenas e nos ritmos nordestinos e afro-brasileiros.



Figura 3: Guilhermina com Waldemar Henrique recebendo uma plaqueta alusiva ao cinquentenário de suas atividades artísticas, em 1983. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

o Maestro não deixasse de produzir musicalmente, contribuindo assim favoravelmente à Cultura Belenense. Ela também atuou como pesquisadora da Pinacoteca do Museu de Arte de Belém (MABE), de 1995 a 1996.

Atuou como Diretora Técnica da Fundação Carlos Gomes (1989 a 1995), e a partir de 1996 foi assessora da Superintendência daquela Fundação, na gestão de Paulo José Campos de Melo⁶, ao mesmo tempo estudando sempre piano e dando aulas nas horas vagas.

Ela foi minha assessora na primeira gestão de 1996 a 2006. Como assessora, a Guilhermina Nasser era uma referência, norteando os acontecimentos do Instituto. Ela, a professora Dóris Azevedo, Enid Barroso Rebello, Lenora Menezes, Lenita Maia entre outras igualmente importantes, eram parte da história do Instituto e sempre emitiam opiniões importantes quanto às ações que planejávamos, para adequar o Instituto às leis que iam modificando a estrutura do órgão de acordo com o grau de expansão a cada ano. Era precisa na hora de emitir essas opiniões que eram as referências para que as

mudanças pudessem ser formatadas juridicamente. Na realidade, ela era uma assessora conselheira.

Guilhermina Nasser, como minha conselheira na gestão da Fundação e Dóris Azevedo, reinando no Conservatório, foram duas mulheres imprescindíveis na minha formação e esteios na condução da FCG em todo o período que estive na gestão! (MELO, 2022)

Guilhermina também atuou em outras frentes de liderança, publicou vários artigos sobre música, foi uma das formadoras do Coral Ettore Bosio, atuou também na Fundação Educacional do Estado do Pará.

Na Figura 3, Guilhermina Nasser é a 4ª da direita para a esquerda na 2ª fila acima. O Coral Ettore Bosio foi criado em 1963, por iniciativa das professoras Guilhermina Nasser, Donina Benacon e Nayde Bentes (Diretora do ICG na época) e iniciou composto por professoras do Conservatório e por pessoas amantes de música, sem regente e tendo apenas três cantores do naipe masculino, incluindo João Bosco Castro⁷ que posteriormente se tornou o regente.

⁶ Paulo José Campos de Melo nasceu em 1954, em Belém do Pará. É pianista, organista, compositor e regente. Formado pelo Conservatório Carlos Gomes, fez carreira internacional (SALLES, 2016).

⁷ João Bosco da Silva Castro, professor, pianista, compositor, regente do Coral Ettore Bosio, Madrigal da UFPA, do Coro do Tribunal de Justiça e diretor do ICG e da Escola de Música da Universidade Federal do Pará – EMUFPA.



Figura 4: Coral Ettore Bosio no Programa do Centenário do Theatro da Paz (1978). Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Apesar de os ensaios ocorrerem no Conservatório, era um grupo independente, com repertório predominante de música brasileira, pois esta era a sua marca, mesclando com outros estilos musicais. O Coral encerrou suas atividades em 1980. Guilhermina atuou no Coral Ettore Bosio como contralto e pianista correpetidora.

A pianista e professora Lenora Brito também lembra sobre a convivência de amigos músicos na casa de Guilhermina Nasser, já casada com o engenheiro Elias Nasser:

Recebia constantemente em sua residência o querido Maestro Waldemar Henrique para saborearem o famoso açai e, talvez em uma dessas ocasiões, surgiu a ideia da formação de um Coral de professores cujo nome seria Ettore Bosio, em homenagem ao maestro italiano que residiu em Belém e imprimiu grande desenvolvimento ao Instituto Carlos Gomes. (BRITO, 2022)

Os encontros na residência da professora Guilhermina, na Travessa Rui Barbosa, quase esquina da Mundurucus, marcaram uma geração de músicos ilustres como Waldemar Henrique, João Bosco

Castro e outros intelectuais, aos domingos para jantar à convite dela, que fazia questão de conversar sobre música nesses momentos (CASTRO, s.d.).

GUILHERMINA, A PROFESSORA DE PIANO

No Conservatório Carlos Gomes, foi uma das mais bem conceituadas professoras de piano, ocupando a cadeira desde 1942, formando pianistas como a professora Dóris Azevedo e Maria Helena Elias, e ensinando piano para vários alunos até nos últimos anos de sua vida.

Quando ingressei para estudar piano no Conservatório Carlos Gomes em 1967, com 9 anos de idade, fui encaminhada à professora Guilhermina Nasser, por recomendação de meu tio João Bosco Castro. Logo percebi a personalidade da professora, forte e com sotaque diferente dos paraenses – depois eu soube de sua nacionalidade portuguesa, apesar de ter vindo ainda pequena para Belém.

Foram três primeiros anos decisivos e importantes para minha base e disciplina para estudos, com a pedagogia e técnica que a professora me transmitiu herdadas no aperfeiçoamento com a pianista

Magdalena Tagliaferro, no Rio de Janeiro, após sua formação em Belém. Na prática, eram técnicas de estudos com repetições, com ritmos diferentes nos métodos de velocidade, incentivando a memorização e com repertório variado de peças e me preparando para apresentações solo em recitais desde o 2º ano, como o do programa da Figura 5 (vide p. 74).

No Programa de Recital do Jubileu de Prata da Independência do Estado de Israel (Figura 6, à p. 74), Guilhermina Nasser está como solista e camerista (Figura 7, à p. 75).

DEPOIMENTOS DE EX-ALUNOS DA PROFESSORA GUILHERMINA

Neste artigo não poderia omitir depoimentos de ex-alunos de Guilhermina Nasser. Aqui destaco quatro deles, nos quais são expressos sentimentos e reflexões em reconhecimento do papel desempenhado por aquela professora, pianista e gestora na história da música e da educação musical no Pará.

Para mim ela é uma pioneira responsável pela formação de vários pianistas de nosso estado. Todos nós temos um pouco da professora Guilhermina. Como diria a saudosa professora Doris: ela é umas das nossas maiores referências, aqui, do piano.

Ela sempre tinha aquela dose de exigência, de compromisso e de respeito pelo próprio trabalho, levava muito a sério o trabalho dela com os alunos e exigia. Para nossa formação como pianista isso foi bom, apesar dos sustos, das surpresas de bancas de prova, de concursos e de ela nos deixar um pouco ansiosos em certos momentos. Mas tudo isso contribuiu e foi muito bom para nosso crescimento como pianistas, como músicos.

Então eu acredito que nós, daquela geração, devemos admirar e conhecer um pouco mais da história da professora Guilhermina: quem ela foi? O que ela fez? Porque ela não era só uma professora de piano, ela era muito mais do que isso. Era coordenadora, era diretora, era divulgadora de trabalhos, era uma pessoa caridosa... Não tem como falar tudo o que a professora fez por mim e por outras pessoas, mas grandes feitos ela fez para aqueles em quem realmente ela via o interesse real no instrumento piano. E não podemos negar que ela era uma excelente pianista, uma acompanhadora muito responsável, como acompanhadora de corais de orquestras também e como membro do CCG.

O que ela fez sempre ficará em nossas memórias. Foi uma grande alegria e uma grande oportunidade de eu ter sido aluno daquela pessoa iluminada. (ESTUMANO, 2022)

Fui aluno da professora Guilhermina Nasser por volta do primeiro semestre de 2008, na disciplina de Piano Complementar I. Na época, eu cursava o Técnico em Tuba e Bombardino.

Antes de iniciar os estudos no IECG, em 2004, tive a oportunidade de ter práticas de violão e teclado na Igreja onde frequentava. Sem dúvida, isso foi um fator de muita influência na forma como a Professora Guilhermina me ensinava. Nas primeiras aulas ela percebeu algumas de minhas habilidades e facilidades no aprendizado. Logo disse que eu lembrava o pianista Patrick Rodrigues, pois queríamos executar as lições mais rápido do que deveríamos.

Por ela ser uma senhora idosa, pensava que ela iria me cobrar apenas a Dose do Dia⁸ ou exercícios de escalas em duas oitavas. Na verdade, ela me surpreendeu muito! Em poucas semanas notei que o repertório ensinado era mais avançado com relação ao programa da disciplina. Para mim, exercícios e repertório de piano eram grande novidade. Cada dia que passava era uma lição mais difícil que a outra, fiquei super empolgado e passei a treinar muito mais.

De maneira muito técnica e eficiente, ela ensinava sobre interpretação, exploração das nuances, exercício lento das passagens difíceis, enfim: foi uma experiência de muito aprendizado.

Ela me tratava como se eu fosse um aluno de piano regular, eu dizia que não era, mas ela insistia e continuava me ensinando.

Lembro que ela fez questão de chamar pessoalmente o professor Felipe Andrade e a saudosa professora Dóris Azevedo, para assistirem minha apresentação na segunda avaliação do período. Ela queria muito que eu fosse aceito como aluno de piano do IECG e quase deu certo. Eu me sentia muito motivado com tanta atenção e incentivo. Foi o tempo de maior aprendizado em piano de toda minha vida, graças aos valorosos ensinamentos da saudosa professora Guilhermina Nasser.

Educada, simpática, elegante e muito atenciosa. Sempre perguntava antes da aula se estava tudo bem, se precisava de algo que ela pudesse ajudar. Sem sombra de dúvida, um ser humano de deixar muita saudade em sua ausência.

Certa vez, de manhã cedo, ela notou meu semblante não muito contente e perguntou se eu tinha tomado café. Eu disse: “Não senhora, ainda não”. Então ela respondeu: “Vamos tomar café na cantina por minha conta. Depois teremos aula. Para tocar a Sonatina de Muzio Clemente deve estar bem alimentado”.

Sou eternamente grato à professora Guilhermina. (VIANNA, 2022)

Ela foi mais do que uma professora, sei lá até uma segunda mãe assim, que ensina. Muito exigente, mas

⁸ Coleção de livros com exercícios técnicos para piano de autoria de Edna-Mae Burman.

sabia exigir com muita educação, com muita finesse, com muita classe, naquele modo silencioso dela falar, e ao mesmo tempo a professora Guilhermina era uma pessoa assim, muito espirituosa, inclusive muito engraçada, porque ela era meio desajeitada, um pouco estabana, mas sempre assim com um carinho também... que a gente sentia nas atitudes dela.

Para mim, a professora Guilhermina foi mais do que uma professora, ela foi uma amiga também, esteve aqui em Bragança Paulista comigo algumas vezes que eu amei por sinal. Pena que pessoas que a gente ama tanto tenham um dia que partir, mas deixam uma lembrança que é inesquecível. E assim foi a professora Guilhermina em poucas palavras, porque dá pra escrever um livro [sobre] a figura que era aquela mulher maravilhosa.

Quando eu morava em Belém, todo domingo à noite eu ia com a mamãe à casa da professora Guilhermina, ainda ali na Rui Barbosa. Depois eu mudei para São Paulo. (GUERRA, 2022)

Sua partida foi realmente uma grande perda para Belém do Pará, em termos humanos, de direção, ideias renovadoras e de competência musical.

Considero que tive a grande sorte de tê-la como professora nos meus primeiros anos de estudo de piano. Ela foi uma extraordinária Mestre, tanto no Conservatório Carlos Gomes quanto em particular.

Humanamente surpreendente, exigente e de grande competência. Ela possuía uma qualidade que há muito considero essencial e da maior relevância para o ensino: ela possuía um enorme respeito pelo talento e pelas possibilidades próprias do aluno. Por exemplo: entre outros detalhes, ela jamais me obrigou a trabalhar o que eu não gostava. Jamais... E sei bem que se assim não tivesse sido, ela me teria desgostado profundamente, apesar do grande amor que sempre tive pela música. Eu sei que esse respeito é raro, e acredito essencial para um Mestre, a despeito dos conhecimentos que ele possa ter para transmitir.

Entre seus procedimentos didáticos, evidentemente, para Guilhermina a técnica era obrigatória. Isso ela exigia... Mesmo exercícios terrivelmente rebarbativos que ninguém gosta de fazer. Mas eu sempre tive dela o mais importante: ela preservou minha liberdade de escolha, de som, repertório e modo de fazer... E eu lhe sou imensamente grata!

Foi uma grande Mestre e uma amiga inesquecível para sempre. Comprova isto o fato de no meu exame/concurso para entrar no Conservatório Nacional Superior de Música de Lisboa (meu pai nos transferiu a todos para estudar em Portugal quando eu tinha 14 anos) eu ter

tido, com poucos anos de estudo com ela, a ousadia de tocar: Czerny um grande estudo, esqueci o número; Schubert Improviso opus 90 nº 3 e a Valsa Mefisto de Liszt pela qual eu era apaixonada.

Esse repertório comprova amplamente a competência que ela possuía, pois se trata de um repertório bem acima, para os quatro anos que com ela trabalhei no Carlos Gomes e em [aula] particular... E isto foi possível pelas bases que ela me deu.

Certamente, com esse repertório, o júri em Lisboa me colocou em superior, o que nunca pensara conseguir. Guilhermina ficou muito orgulhosa, eu também e mais ainda minha mãe... Portanto, aos 18 anos eu estava diplomada no curso superior de piano do Conservatório Nacional Superior de Lisboa. O que apresentei no concurso para entrar no Nacional comprova o ensino que ela ministrava.

Concluo dizendo do seu grande senso de humor, Incrível! Eu me divertia muito tendo aulas com ela!

Jamais a esquecerei, minha querida professora Guilhermina Nasser.

Que ela repouse em paz.

Comigo conservo minhas saudades eternas dela e de seu jeito especial de ser. (ELIAS⁹, 2022)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesquisar e escrever sobre a professora Guilhermina é reconstituir a história da música em Belém do Pará, que se confunde com a minha história e com a de outras gerações, em que ela teve participação decisiva, influenciando e impulsionando o ensino do piano na cidade. Isto desde a sua aluna Dóris Azevedo.

Guilhermina Nasser multiplicou o legado do piano, formando professores pianistas, além dos alunos de Piano Complementar, que puderam ter a oportunidade de estudar com ela na sua melhor idade. Com sua produção contínua, contribuiu onde pudesse estar.

Acredito que minha carreira do magistério no piano e regência coral, teve um alicerce plantado por ela, que sustentou a base de estudos, disciplina e determinação que recebi com o melhor exemplo.

Os músicos paraenses agradecem à nação portuguesa e à família de Guilhermina Tereza Cerveira Nasser, pela vinda ao Brasil para residir em Belém do Pará até o seu falecimento, em 2010.

⁹ Maria Helena Pinto da Silva Elias é pianista paraense, radicada em Paris e Professora da École Normale de Musique de Paris.

REFERÊNCIAS

- AZULAY, Adriana (Org.). *Dóris Azevedo*, mãos que tocam. IOE: Belém, 2017.
- BARROS, Liliam; VIEIRA, Lia Braga (Orgs.). *Instituto Estadual Carlos Gomes*, 120 anos de história. Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA: Belém, 2015.
- BRITO, Maria Lenora Menezes de. [Guilhermina Nasser]. E-mail. 06 de ago. 2022. 10:18 h, mensagem pelo uol.
- CASTRO, João Bosco. *Entrevista*. Belém, [s.d.]. Entrevistadora: Ana Maria Castro de Sousa. agosto, 2022.
- ELIAS, Maria Helena. [Guilhermina Nasser]. WhatsApp. 08 ago. 2022. 03:54. 1 mensagem de WhatsApp.
- ESTUMANO, Lucas. [Guilhermina Nasser]. Transcrição do áudio. WhatsApp. 30 jul. 2022. 15:03. 1 mensagem de WhatsApp.
- FARES, Josebel A.; RODRIGUES, Venize N. R. (Orgs.). Memória de uma cidade amazônica: Belém poética no Sec. XX. *Revista Sentidos da Cultura*, ano 3, n. 5., Belém, jan-jun. 2017.
- GUERRA, Frida Azulay. [Guilhermina Nasser]. Transcrição do áudio. WhatsApp. 08 ago. 2022. 22:01. 1 mensagem de WhatsApp.
- GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ, SECULT. *Waldemar Henrique*. Só Deus sabe por quê. Edição comemorativa do 84º aniversário do compositor. Belém, 1989.
- MELO, Paulo José Campos de. [Guilhermina Nasser]. WhatsApp. 28 jul. 2022. 18:41. 1 mensagem de WhatsApp.
- PEREIRA, João Carlos. *Encontro com Waldemar Henrique*. Belém: Falângola, 1984.
- SALLES, Vicente. *Música e Músicos do Pará*. 3. ed. Belém: Fundação Cultural do Estado do Pará, 2016.
- VIANNA, Luiz. [Guilhermina Nasser]. WhatsApp. 30 jul. 2022. 17:07. 1 mensagem de WhatsApp.

ANA MARIA DE CASTRO SOUZA

É Doutora em Música, na área de Educação Musical (UFBA, 2015) com Estágio Doutoral em TUFTS University (BO). Possui Mestrado em Música, área de Educação Musical (UFBA, 2000). É Especialista em Regência Coral (UFBA, 2022), Especialista em Fundamentos da Linguagem Musical (UEPA, 1995) e Bacharel em Administração de Empresas pelo Centro de Estudos Superiores do Estado do Pará (CETEP, 1980). Atualmente é Professora

e Coordenadora do Curso de Licenciatura em Música da UEPA (Port. n. 948/2021). É Professora aposentada da Escola de Música da UFPA, onde foi regente fundadora do Grupo Vocal Vox Brasilis (1993-2005) e Cantores Contemporâneos (desde 1988). É Regente do Madrigal da UEPA (desde 2016). Trabalha com Direção Musical, arranjos vocais, atuando principalmente nas áreas de: Canto Coral, Educação Musical, Coro Cênico, Regência Coral, Música Popular (MPB, MPP).



Maria Helena Coelho Cardoso

TRIBUTO: UMA VOZ PARA SEMPRE

Gilberto Chaves
Academia Paraense de Música
gibachaves25@gmail.com

RESUMO: Este ensaio é sobre a cantora lírica paraense Maria Helena Coelho Cardoso (1917-2003), a mais bela voz nascida na Amazônia. Escrevi a partir de vários apontamentos dela, mas também com base em algumas lembranças pessoais desde os tempos em que a visitava e travávamos longas conversas, em testemunhos de pessoas que com ela conviveram no meio musical local e em textos de críticos reconhecidos de importantes jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo que presenciaram o sucesso estrondoso de sua passagem ainda muito jovem pelo Rio de Janeiro, então capital do país. Uma tão linda voz que se poderia confundir com um sonho de perfeição. Uma voz eterna.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Helena Coelho Cardoso. Canto Lírico. Amazônia.

Figura 1: Maria Helena Cardoso. Foto para divulgação.
Fonte: Arquivo pessoal da cantora.

¿Que es la vida? Un frenesí.
¿Que es la vida? Una ilusión.
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.
Calderón de la Barca

Jamais me permitiria escrever sobre a soprano spinto Maria Helena Coelho Cardoso, com uma aproximação biográfica do ponto de vista da sua longa vida. Isto é para pesquisadores, biógrafos, ou seja, tudo aquilo que eu não sou. Tenho dela, claro, vários apontamentos, aos quais vou me reportar, e algumas lembranças, muito pessoais, que aqui porei com muita emoção. Entretanto, seria irresponsável de minha parte não me

referir, pelo menos, à época em que viveu, isso é o mínimo que posso fazer pelo lado histórico.

Ela nasceu em Belém, em 3 de agosto de 1917 e morreu a 10 de abril de 2003.

Durante o início do século XX, era comum companhias estrangeiras, tanto francesas como espanholas, aportarem em temporadas no Theatro da Paz e em uma delas veio a bela soprano espanhola Irene Esquirós, pela qual se apaixonou o depois governador João Coelho. Desse casamento nasceu a nossa soprano paraense, que herdou da mãe, além da beleza, a vocação musical e um temperamento com um certo *salero*.

O canto tomou conta da sua vida. Formou-se muito cedo, em 11 de julho de 1933, no então Instituto Carlos Gomes. De lá foi um passo para sua especialização fora de Belém, no Rio de Janeiro, que era o centro mais famoso do cenário lírico nacional e onde existiam os melhores mestres. Estudou com vários deles, mas vale a pena destacar dois: Vera Janacópulos e René Talbà. Este último, eu tive a oportunidade de conhecer pessoalmente, já idoso, no Rio de Janeiro. Veio ao Brasil também no início do século XX com companhias líricas e aqui ficou, fenômeno que era comum a muitos artistas que viajavam em companhias fechadas; alguns ficavam pelo caminho em várias cidades, além do Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Bahia e Belém do Pará.

Talbà era um especialista em óperas francesas e italianas do período bel-cantista, ou seja, dava uma importância enorme ao fraseado, à elegância e à sustentação das frases com musicalidade. Isso, decerto, ele transmitiu com perfeição à soprano Helena Coelho. Ela passou a dominar um amplo repertório com obras de Bach (1685-1750), Scarlatti (1685-1757), Carissimi (1685-1757) e Mozart (1756-1791), além dos românticos alemães Schubert (1797-1828), Schumann (1810-1856) e Brahms (1833-1897). Passou a banhar-se até as profundezas nos franceses Gounod (1818-1893), Massenet (1842-1912), Fauré (1845-1924) e Debussy (1862-1918). Mas, em minha opinião, o seu ápice interpretativo era o domínio do estilo espanhol de Obradors (1897-1945), Granados (1867-1916), Falla (1876-1946) e Nin (1879-1949), entre outros.

Deu, todavia, uma ênfase extraordinária a compositores brasileiros, como Hekel Tavares (1896-1969), Barroso Neto (1881-1941), Ernani Braga (1888-1948), Villa-Lobos (1887-1959) e, claro, a seus dois queridos amigos Oriano de Almeida (1921-2004) e Waldemar Henrique (1905-1995), dos quais ela é, sem sombra de dúvida, a melhor intérprete (nota-se sua maestria na pronúncia brasileira: enquanto outras “sopranos” cantavam “igarapi”, ela, com toda a lucidez de seu canto, pronunciava claramente “igarapé”...).

Antes de entrar com depoimentos e aspectos da sua carreira e vida pessoal, não posso deixar de mencionar o fato que a tornou uma soprano mítica, não só para os paraenses, mas também para a memória daqueles que assistiram e ecoaram a famosa *Tosca* de 1937, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Para mim, que cultivo, desde a primeira adolescência, os sons da voz humana, é difícil, senão difícilíssimo, imaginar uma voz feminina enfrentar a pesada tessitura da *Tosca* aos vinte anos de idade. Na verdade, só conheço Maria Felicita Malibrán, no século XIX, que era *mezzo*, e assumiu a Norma de Bellini (1801-1835), entre outras personagens difícilíssimas do repertório do início do *ottocento* e que, infelizmente, morreu aos 28 anos de idade. Em um tempo mais recente, só conheço uma cantora que até antes dos vinte anos enfrentou esse tipo de desafio: Maria Callas, quando estudava na Grécia durante a Segunda Guerra e tinha entre quinze e vinte anos. Dizem alguns estudiosos da célebre grega americana que já aí teriam começado os danos irreparáveis em suas preciosas cordas vocais, ao enfrentar tessituras perigosas como as de *Cavalleria Rusticana* e *Tosca*.

Ao contrário da *maligna stella* da infeliz Desdêmona do *Otello* de Verdi (1813-1901), Maria Helena Coelho nasceu com uma estrela de boa fortuna, e sua riquíssima voz de soprano não foi afetada por essa aventura tão prematura, mas que marcou sua vida e construiu sua lenda para a posteridade. Quanto eu não daria para ter estado lá ou ouvir nem que fosse um pequenino trecho gravado! Nada. Nada existe além da memória dos que lá estavam.

Helena teve a felicidade de ser notada imediatamente por uma das maiores divas do canto de todas as épocas, que reinava absoluta naquele tempo, no Rio de Janeiro, a célebre contralto italiana Gabriella Besanzoni, que várias vezes veio ao Brasil e finalmente aqui ficou, casando, em 1928, com um dos homens mais ricos do país, o empresário Henrique Lage, que explorava, sem concorrentes, o comércio de entrada e saída de commodities no porto carioca, e que a presenteou com uma luxuosa casa, hoje aberta à visitação pública, no conhecido Parque Lage. A notável italiana apaixonou-se pelos dotes vocais da soprano paraense e passou a lhe ensinar arte dramática e a preparou *pari passu* para sua *Tosca* no Municipal do Rio de Janeiro, inclusive fazendo com que a cantora ostentasse no palco algumas joias extraordinárias da sua lendária coleção.

O evento, na minha opinião principal momento da carreira artística da cantora, ocorreu em 18 de dezembro de 1937, reprisado em 21 do mesmo mês. O elenco para a noite de estreia contou com o famoso tenor italiano, à época, Antonio Salvatore, no

papel do pintor Mário Cavaradossi e com o maior barítono brasileiro Sylvio Vieira, na veste do temível Barão Scarpia, sob a regência do maestro de fama internacional Edoardo de Guarnieri. O sucesso foi tamanho e tão assombroso, que houve, na temporada seguinte, uma nova récita da *Tosca*, dessa vez regida por outro italiano que por essas terras ficou, Armando Belardi, que faria fama, sobretudo, como o maior maestro de Carlos Gomes. O sucesso se repetiu e, segundo a crônica da época, o palco cobriu-se de flores para aquela *Tosca* tão nova, de uma beleza rara que lembrava a alvura da porcelana e que mal parecia acreditar naquela vitória alcançada de maneira tão heroica e magistral.

Da própria cantora, ouvi relato fascinante daquele espetáculo. Nele, dizia ela, toda a variedade de sentimentos humanos – ternura, ciúme, alegria, ódio, desespero – levam *Tosca* ao extremo da emoção e, ainda, a ter de assassinar um vil personagem (interpretado pelo seu amigo Sylvio Vieira, o que lhe dava tremenda agonia) e, depois, ter de se suicidar, atirando-se do alto do Castelo de Sant’Angelo, dando à ópera um final alucinante. Disse-me ela que a pressão psicológica a que foi submetida nos ensaios e nas três representações de *Tosca*, indicou-lhe, claramente, que o seu caminho não poderia ser o de uma cantora lírica, o que a levou, sob o protesto de amigos admiradores e da própria Gabriela, que queria vê-la no cenário lírico internacional, a abandonar a carreira operística.

Para mim, a voz de Maria Helena Coelho Cardoso era simplesmente *una volci di celebrità* e, com certeza, ombrearia com as das maiores divas da época, pois possuía igualdade em toda a extensão da gama sonora o que, mesmo entre as celebridades, é atributo de poucos, sem problemas na passagem do grave para o médio e na difícil transição para o agudo (pedra no caminho de muitas vozes robustas). A cantora conduzia a *mezza-voce* e o pianíssimo até a *filatura* à la Fleta, chegando aos ultra-sons em *boca-chiusa*, que, como diria o tenor italiano Lauri-Volpi, “se perdiam como um eco nos ouvidos do público e o punham em êxtase”.

É necessário, neste ensaio sobre essa grande cantora, ressaltar outras opiniões de musicistas e críticos que, certamente, são muito mais importantes do que as minhas.

Na opinião de Arthur Imbassahy (Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*), “Maria Helena Coelho foi a grande surpresa da temporada. Dona de uma voz linda, extensa, suportando todos os rigores da partitura com intensa facilidade, alcançou, seja dita a verdade, a grande coroa de sua carreira artística”.

Andrade Muricy (Rio de Janeiro, *Jornal do Comércio*.) comentou:

Maria Helena Coelho Cardoso venceu francamente. Foi dos mais ruidosos êxitos da temporada nacional, que revelou bastantes individualidades interessantes e, incontestavelmente, conquistou um ambiente para o teatro lírico nacional, pelo qual tanto ansiou o nosso público. Maria Helena Coelho Cardoso possui um órgão vocal singularmente vigoroso e impressionante.

Bruno Andrade (Rio de Janeiro, *A Noite*), por sua vez, disse que

Maria Helena Coelho Cardoso foi uma revelação. Trata-se de um material vocal rico, abundante e bem timbrado, derramando-se corretamente, dos agudos aos graves, de maneira uniforme, suave e mavioso, como poucos sopranos podem ser. Maria Helena, apesar de ter estreado em uma ópera difícil, revelou-se uma destas vocações extraordinárias para a cena lírica, sobre quem o cronista sente prazer em discorrer, pois sente que, se ela se dedicar de corpo e alma ao bel-canto, terá nascido para a arte uma estrela de primeira grandeza. (ANDRADE, s.d.)

Outro depoimento vem de Luís da Câmara Cascudo (escritor, historiador, musicólogo e folclorista) que enfatiza sua mímica justa, ampla, perfeita e fisionomia móbil, máscara irradiante de todos os sentimentos, com o equilíbrio nobre de uma beleza espiritual, surpreendente, comunicante, irresistível (palavras de um artigo publicado em um jornal da Paraíba, por ocasião de um dos recitais de Maria Helena pelo Nordeste, enviado em carta para seu marido Eleyson Cardoso, que a cantora me exibiu, em certa ocasião).

Ainda tentando a análise e a compreensão de sua voz, posso afirmar que ela tinha uma consciência da excepcional técnica do *legato* e trabalhava incessantemente a técnica do contraste e do *chiaroscuro*. Porém, além de todas essas imensas virtudes de quem domina a voz humana para o canto, ela era dotada de um timbre de argênteo e puro esmalte, com um brilho cálido; e timbre – aqui me refiro à cor da voz – não tem professor que ensine. Você nasce abençoado pela natureza ou não.

Interrompo temporariamente minha viagem debruçada na sua voz, para colher algumas impressões de professoras que com ela conviveram diariamente, em tempos diversos, quando a cantora retirada para sua terra, tornou-se, além de professora, diretora do Instituto Carlos Gomes. Digo isso porque essa fase da sua vida não chegou a mim de nenhuma forma, e eu não teria como me aproximar do seu retrato cotidiano se não fosse através de pessoas que com ela conviveram.

Itacy Ferreira da Silva, professora do Instituto Carlos Gomes, assim a descreve:

A Professora Helena era uma pessoa extremamente educada e humana. Quando ingressei no Conservatório Carlos Gomes¹, no ano de 1971, para lecionar teoria e solfejo, me dei conta da sua capacidade como professora e cantora. Senti muito sua falta por ocasião de seu falecimento. A música paraense perdeu a doçura e o profissionalismo de uma grande e querida intérprete. (SILVA, 2022)

Lenora Menezes de Brito, pianista e também professora do Instituto Carlos Gomes relembra:

Ao ingressar no Instituto Carlos Gomes como aluna, a então Diretora do estabelecimento era a Professora Maria Helena Coelho Cardoso que, após ouvir meu teste/exame, colocou-me na cobiçada lista de alunos da Professora Enid Mendes Barroso Rebello. Muito mais tarde, já formada e professora do Conservatório Carlos Gomes, eu tive a grande alegria de ter, como Diretora, a figura tão especial da professora Helena.

Era uma dirigente atenta e, em certas disciplinas, assistia as aulas que estavam sendo ministradas. Muitas vezes, quando eu ingressava na sala de aula, professora Helena já lá estava, sentada discretamente a um canto do recinto, anotando alguma coisa, silenciosa, para ouvir a explanação do assunto, fosse História da Música ou piano. Era uma presença estimulante para mim, jovem professora... Lembro-me de um belo recital de professora Helena e Oriano de Almeida ao piano, no Theatro da Paz. Nossa diva, muito bela, com seus olhos verdes, os cabelos arrumados para trás lembrando suas raízes maternas espanholas, lançava aos ombros nus, ao final dos números, com gestual elegante, uma longa *écharpe* que lhe envolvia o pescoço. Oriano, com *toucher* apropriado, sabia “esperar” o que a cantora falava/cantava.

Componente também do Coral Ettore Bosio, disciplinava-se para não deixar realçar sua poderosa voz no conjunto uniforme - que era o grande ideal do jovem maestro João Bosco Castro.

Tive, alguns anos depois, a satisfação de frequentar sua casa em tardes de conversa leve, quase sempre sobre música, estando atualizadíssima sobre o movimento artístico local e nacional. Lembro-me do seu comentário elogiando a sonoridade que o Duo Pianístico da Universidade Federal do Pará (UFPA) – Lenora Brito e Eliana Cutrim – alcançara no final da Sinfonia de *IL GUARANI*, de Carlos Gomes, na transcrição para quatro mãos (gravação no CD *A Música e o Pará*), sonoridade essa que lhe lembrara a execução de Guiomar Novaes, na *Fantasia Sobre O Hino Nacional*, de Gottshalk.

Anexo aqui a nota no jornal “O Liberal” (vide p. 83), na qual sua funcionária dos serviços domésticos Nazaré Pereira das Neves retrata sua gratidão à amiga e patroa.



Figura 2: Maria Helena Cardoso, no camarim do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, após a récita de Tosca, 1937. Fonte: Arquivo pessoal da cantora.

Não sei o que mais me emociona: se a lembrança agradecida de uma pessoa de formação tão simples, ou se a convivência fraterna que sua patroa – uma grande artista – sempre lhe ofereceu, para motivar este belo gesto. (BRITO, 2022)

Maria Helena Coelho de Souza Andrade, pianista diplomada pelo Instituto Carlos Gomes e de carreira solista consolidada no Brasil, menciona com afeto a influência de Helena Coelho sobre sua opção pela música e detalha as características da cantora:

Guardo em minha memória afetiva mais profunda o momento em que a conheci. Personalidade fascinante, linda e elegante, logo iniciáramos profunda e intensa amizade, que me influenciaria pelo resto da vida, particularmente em minha opção pela música. Refinadíssima, aliava à fantástica potência vocal a beleza do timbre, pianíssimos arrepiantes, legato perfeito, fraseado, pronúncia e dicção impecáveis, além

¹ Conservatório Carlos Gomes ou Instituto Carlos Gomes. Ambas as denominações se remetem ao centenário estabelecimento estadual de ensino musical de Belém do Pará.



Figura 3: Ave, Maria Helena Coelho Cardoso! Fonte: Arquivo pessoal de Lenora Menezes de Brito.

de controle total da respiração. Inteligência acurada, meditava exaustivamente os textos para deles extrair o verdadeiro significado e, assim, poder expressá-los com imensa emoção e diversidade de sentimentos, cantando, ou mesmo falando, com o magnetismo de seu olhar, ora penetrante, ora longínquo. (ANDRADE, 2022)

Parece-me importante inserir também algumas passagens do jornalista e famoso “chorão” paulista Luis Nassif, que, ao vir a Belém para participar de uma Feira do Livro, teve oportunidade de ir à residência da soprano, visita que lhe inspirou uma crônica (*Folha de S. Paulo*, ago. 2002). Referindo-se à *Tosca*, escreveu:

Quando terminou a ópera, o palco estava coalhado de flores. O público atirava buquês sobre a cantora. No dia seguinte, recebeu uma carroça coberta de guirlandas. A crítica reconheceu como o maior sucesso de uma primeira apresentação, em toda a história do Teatro Municipal. E, depois, o convite para interpretar a ópera “Lohengrin”, de Wagner.

Dois meses depois, a jovem cantora voltou para a sua Belém do Pará, e de lá não mais saiu. Ajudou a formar a tradição lírica paraense, tornou-se a maior intérprete de Waldemar Henrique, mas não quis seguir carreira. Nem dona Mariquinha, mãe de Bidu Sayão, conseguiu convencê-la a tentar a carreira internacional.

[...]

Na canção, Maria Helena colocou a maior carga de emoção do que qualquer outra cantora lírica brasileira. Mas na ópera era outra coisa. Ela tinha que passar a emoção de terceiros, do personagem que vivia. Além disso, amava tanto a música que não concebia viver dela.

Apesar do que ela disse a várias pessoas e a mim também sobre a sua personalidade incompatível com a carreira lírica, mesmo instada por críticos e

celebridades como Bensazoni e Bidu Sayão (e a mãe desta, D. Mariquinha) para prosseguir, o fato de ela ter declinado e voltado para sua terra dois meses depois, ainda permanece em mim o espanto por essa voz de exceção não a ter levado, com o seu caudal sonoro, para a carreira que lhe traria triunfos incalculáveis.

Finalmente, depois de citar tantas opiniões e, agora, passados tantos anos de sua morte, gostaria de encerrar este relato contando algumas pequeninas coisas da minha convivência com ela em seu último período de vida, que saem da minha memória, pela primeira vez para o papel escrito.

A primeira recordação me vem da casinha poética, com um jardim sempre cheio de flores, naquela rua quieta do Jardim Independência, defronte do Colégio Gentil. A casa não era grande, mas era acolhedora e, logo entrando na sala, eu me sentia envolvido pelo ambiente leve, pleno de recordações da professora Helena. Depois, passando por um pequeno corredor, sentávamo-nos na sua saleta preferida, onde tinha o seu aparelho de som, sua TV, sua poltrona favorita e logo, mas logo mesmo, aparecia a figura inesquecível de sua servidora Nazaré, que, além de amiga de mais de trinta anos, a cultuou até depois da morte. Nazaré era a tagarelice em pessoa e fazia parte daquele ambiente, comentando sobre os que iam e vinham: era uma espécie de cronista do cotidiano da cantora.

Lembro perfeitamente como Helena gostava de falar de seu marido, Eleyson Cardoso, que ela dizia ser um homem perfeito, porque, entre todas as qualidades, possuía o dom da música e sentava-se ao piano à vontade, acompanhando qualquer tipo de solista (inclusive foi ele que, a pedido dela, me acompanhou, uma tarde, quando eu tinha dezessete anos, em uma ária da *Tosca*, que eu, ingênuo, pensava estar no tom, e na hora ele baixou ao tom correto para que eu pudesse cantar a romanza... Ficou-me na lembrança...).

Outro momento inesquecível foi quando ela me relatou sobre um cantor que se apresentou na sua casa (não me disse o nome), com certa empáfia e lhe disse: “Professora, eu tenho o si natural e vou ao dó com facilidade”. Ela sorriu com aquele seu ar bondoso, mas com uma ponta de ironia, que era própria da sua personalidade, e perguntou: “O senhor tem as outras notas...?”, e daí emendamos uma conversa sobre o célebre tenor lírico italiano Tito Schipa, que ela tanto admirava e que atingia com dificuldade o si bemol, cantando muitas vezes em tons rebaixados. Mas havia uma diferença em Schipa: a arte soberana do canto, da qual ele possuía todos os fundamentos e um gosto estético talvez ainda não superado.

Falava-me também, com muita emoção, da sua amiga Bidu Sayão, maior coloratura brasileira de todos os tempos, com carreira internacional e de sua mãe, D.



Figura 4: Pintura a óleo de Helena Cardoso por Dahlia Déa, Ilha do Mosqueiro, 1950.
Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 5: Capa do CD editado pela SECULT-PA, com as imagens de Oriano de Almeida e Maria Helena Cardoso, 2000. Composição gráfica de Luciano Oliveira e Lorena Souza. Fonte: Arquivos de Oriano de Almeida/ Maria Helena Coelho Cardoso.



Maria Helena Coelho Cardoso interpreta Oriano de Almeida



Figura 6: Título de Honra conferido à Maria Helena Coelho e assinado pelo maestro Ettore Bosio, 1933. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Mariquinha, que lhe dizia sempre: “Você tem mais voz que a minha filha e não quis ir pro estrelato?”.

Nunca, nessas tardes inesquecíveis, ela cantou para mim, mas insistia sempre que eu cantasse para ela e, quando coincidia de estarmos só os dois sem outras testemunhas, eu não me fazia de rogado e cantava o que ela me pedia, geralmente canções espanholas, tangos e boleros. “Jura-me”, de Maria Grever, era sua favorita. Ela divertia-se muito e, às vezes, me dizia: “Faça desta ou daquela maneira esta passagem”.

Outra *ricordanza* permanente era sobre seu amigo, o compositor e pianista Oriano de Almeida, que ela descrevia como uma pessoa de extrema sensibilidade, que tocava piano com larga grandeza de alma. E acrescentava que o mesmo Oriano era muito bonito para tantas que o rodeavam e me olhava com bastante sutileza ao dizer isso, como se ela quisesse, sem o fazer, nomear várias mulheres que ela conhecia encantadas com o intérprete.

Mas de ninguém ela falava com tanto carinho, quando se referia à música, como de nosso grande compositor, Waldemar Henrique, do qual ela foi, a meu ver, a maior intérprete, o que se comprova, felizmente, na edição, em forma de CD, lançada pela SECULT, numa das raras vezes em que o maestro esteve ao piano acompanhando suas canções. É uma joia especial escutar esse disco, o que devia ser feito não só pelas cantoras que compreendem o maestro, como por aquelas que o “assassinam” todos os anos.

Lamentavelmente, a professora Helena tinha, principalmente depois da morte da mãe, momentos de amargura que a levavam a estados de infelicidade (como por exemplo, na vez em que ela rasgou quase inteiramente um título de honra ao mérito que lhe foi concedido), seguidos de crises de solidão extrema, após a morte de seu marido, do qual ela era inseparável. Entretanto, os vários amigos, que frequentavam

sua casa, e sua fiel escudeira Nazaré, decerto a fizeram superar as angústias e tristezas do passado.

Dela restam três documentos fonográficos preciosos. Infelizmente todos hoje raros de serem encontrados com facilidade. Além da edição do CD de Waldemar Henrique, já mencionado (editado em LP em 1976 e reeditado em CD pela SECULT, em 1996), há uma outra gravação informal, realizada por Fernando Alberto Guilhon, no Theatro da Paz, em 1975, e lançada em 1997 pela Musikart, onde ela canta 14 canções, acompanhada por Oriano de Almeida. O terceiro documento atesta definitivamente sua arte, no CD lançado em 2000, em fonte de arquivo do mesmo Fernando Guilhon, com canções de Oriano de Almeida, com o compositor ao piano.

Quem tiver a oportunidade de ouvir esses três documentos poderá constatar três coisas definitivas da arte de Maria Helena: 1) no CD de Waldemar Henrique, a profundidade e compreensão do texto, por exemplo, da “Nega Fulô”, poema de Jorge de Lima; 2) no CD editado pela Musikart, seu máximo envolvimento no mundo da canção e especialmente o seu *salero* espanhol, quando canta Obradors; 3) no CD de obras de Oriano de Almeida, particularmente nas canções “Tema de paixão e ternura” e “Para esquecer lembrar”, o timbre, a técnica de respiração, o claro-escuro e o feitiço dessa voz incomparável. Nessas canções desse último CD, há uma característica da voz de Helena, que eu considero raríssima: é um som na máscara da cantora, que, no CD, flutua por uma fração de segundo, quase imperceptível, como se fosse um som sobre som.

Essa voz milagrosa, granítica em solidez na base, de vibrações harmônicas aviolonceladas jamais será olvidada na minha memória ou, se sensível, na de qualquer pessoa que a tenha ouvido. Parodiando Lorca, levará muito tempo para nascer, se é que nasce, um ser de voz tão cósmica e estelar.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Bruno. [Artigo de jornal]. Rio de Janeiro, *A Noite*, s.d. In: Encarte do CD *Maria Helena Cardoso interpreta Oriano de Almeida*. A Música e o Pará. v.6. Secult/PA. Belém, 2000.
- ANDRADE, Maria Helena Coelho de Souza. *Maria Helena Coelho Cardoso*. Depoimento escrito concedido a Gilberto Chaves. Belém, 2022.
- BRITO, Maria Lenora Menezes de. *Relembrando Maria Helena Cardoso*. Depoimento escrito concedido a Gilberto Chaves. Belém, 2022.
- IMBASSAHY, Arthur. [Artigo de jornal]. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, s.d. In: Encarte do CD *Maria Helena Cardoso interpreta Oriano de Almeida*. A Música e o Pará. v.6. Secult/PA. Belém, 2000.
- MURICY, Andrade. [Artigo de jornal]. Rio de Janeiro, *Jornal do Comércio*, s.d. In: Encarte do CD *Maria Helena Cardoso interpreta Oriano de Almeida*. A Música e o Pará. v.6. Secult/PA. Belém, 2000.
- NASSIE, Luís. Em algum lugar do passado. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2006.
- SILVA, Itacy Ferreira. *Maria Helena Coelho Cardoso*. Depoimento escrito concedido a Gilberto Chaves. Belém, 2022.

GILBERTO AUGUSTO MONTEIRO CHAVES

É baixo cantante. Recebeu na infância os primeiros ensinamentos com o avô, Alfredo Chaves, irmão do maestro Paulino Lins de Vasconcelos Chaves. A atividade coral ocupa parte do seu trabalho, entre 1964 e 1966: apresenta-se como solista em obras de Bach, Monteverdi, Beethoven etc. Formou-se bacharel em Direito no ano de 1966 pela Faculdade Livre de Direito de Belém do Pará (hoje Universidade Federal do Pará). Pesquisador na área de música

e canto, ministrou várias palestras sobre música, além de promover e dirigir diversos concertos líricos. Em 1996, participou da criação da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (OSTP) e da Amazônia Jazz Band. Assumiu a direção do Theatro da Paz de 2002 a 2006, fazendo parte da criação do Festival de Ópera da casa de espetáculos, na qualidade de Diretor Artístico. Foi um dos autores do livro sobre o Theatro, da série Restauo da Secretaria de Estado de Cultura, vencedor do Prêmio Jabuti em 2014.



Helena Nobre

O ROUXINOL PARAENSE

Gilda Helena Gomes Maia
Universidade Federal do Pará
Bolsista de Doutorado da CAPES
gildahma@gmail.com

RESUMO: Helena do Couto Nobre, compositora e cantora lírica paraense – membro de uma tradicional família de músicos paraenses, a Família Nobre –, atuou na primeira metade do século XX. No entanto, não deixou nenhum registro de sua voz de soprano lírico-leggero e nem de sua interpretação musical. Este artigo objetiva visibilizar a figura de Helena Nobre por meio do levantamento de materiais que indiquem sua profícua vida musical. A tradução de sua performance musical tem sido possível através do rastreamento do repertório interpretativo e composicional da cantora, presente em programas de concerto de sua época e em partituras manuscritas e editadas, localizados nos acervos públicos e particulares paraenses; e ainda através de relatos orais, coletados em entrevistas com a sobrinha-neta e correpetidora da cantora, a pianista Helena Maia, a qual guarda até hoje em sua memória fraseados, dinâmicas e ornamentações que a cantora Helena Nobre executava durante suas performances.

PALAVRAS-CHAVE: Helena Nobre. Memória. Gênero. Performance musical. Canto lírico.

Helena Nobre. Fonte: Acervo "Irmãos Nobre", do Museu da UFPA.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE MEMÓRIAS MUSICAIS E GÊNERO

Pedro (1994) e Grossi (1998) refletem que os poucos registros das atividades e da presença feminina ao longo da história fazem acreditar que as mulheres pouco participaram ou tiveram um papel secundário nas decisões e construções históricas de nossa sociedade.

A dicotomia de se relacionar a rua – o comércio, a indústria cultural e profissional – como o espaço consagrado masculino e a casa – espaço familiar, íntimo, amador – como o lugar destinado às atividades femininas aponta o mercado como espaço de exclusão e o comunitário como o lugar de expressão feminina, vinculando a “participação da mulher a uma ordem moral e social conservadora, que opera a distinção entre feminino e masculino, atribuindo para o primeiro, o espaço privado e para o segundo, o espaço público” (GOMES e MELLO, 2008, p. 10). Portanto, essa mesma dicotomia foi e ainda é responsável pela invisibilidade da figura feminina em determinados espaços, segmentos e funções, por gerar obstáculos que a impede de participar plenamente, por exemplo, da produção musical e que

Figura 1: Foto de Helena Nobre, extraída do programa do Festival Anual de Helena Nobre de 01/08/1921. Fonte: Acervo "Irmãos Nobre", do Museu da UFPA.



Figura 2: Foto de Ulysses e Helena à janela de sua casa, à Travessa Campos Sales. Fonte: Acervo pessoal de Helena Maia.



coloca sua produção num plano secundário, inferior, invisível, silencioso.

Rever a visão a respeito da importância e participação das mulheres e de sua produção no mundo da música – tanto as que obtiveram alguma visibilidade, quanto as que, em decorrência de um sistema patriarcal e da dicotomia acima referida, não foram referendadas – é reescrever esta História da Música, incluindo as contribuições femininas dentro deste cenário cultural. “A crescente participação das mulheres neste meio musical – seja como produtoras ou consumidoras – precisa ser acompanhada também de uma crescente visibilidade nos estudos acadêmicos sobre essa produção cultural (o que ainda continua sendo pouco pesquisado)” (GOMES e MELLO, 2008, p. 11), contribuindo para a resignificação das convenções a respeito da participação das mulheres no cenário da música ocidental.

PERFORMANCE DO ROUXINOL PARAENSE

A investigação sobre vida e obra musicais da cantora lírica paraense Helena do Couto Nobre (1888-1965) (Figura 1), a qual desenvolveu sua carreira artística durante toda a primeira metade do século XX, teve início em 2003 e já resultou em vários artigos e publicações¹.

Inicia-se uma breve apresentação sobre a atividade artística de Helena Nobre, trazendo alguns versos da jornalista e poetisa paraense Elmira Lima (1898-1955), que registrava a admiração que sentia por essa cantora e por sua família, em suas crônicas e poesias (MAIA, 2011).

Olhar de Artista
(para a alma de Helena) ²

No céu do teu olhar escuro e iluminado
Adivinha-se um mundo interior fulgindo...
Mundo feito de tudo – o futuro e o passado,
A chorar e a sorrir “dentro do sonho” infindo...

De aspirações, sem fim, há um sulco traçado
Na história desse olhar, indefinido e lindo...
História entretecida ao clarão estrelado
Da alegria e da dor que n'alma vais sentindo...

Quando cantas, tua voz, como um eco, parece
O teu olhar traduzir – misto de grito e prece
Incompreendido anseio eterno de voar...

Voar... Longe da vida, às paragens radiosas
Que no sonho entrevês, coroadas de rosas,
Cheias de luz igual à que possuis no olhar!

Helena faz parte da terceira geração da Família Nobre – uma tradicional família de músicos paraenses –, que, assim como seus ancestrais e irmãos, seguiu a carreira musical, destacando-se na arte do canto lírico, interpretando, compondo e também dando aulas particulares. Teve a oportunidade de subir ao palco com vários de seus parentes, em especial, com seu irmão Ulysses Nobre (1887-1953) – dupla de cantores que até hoje é lembrada sob o título “Irmãos Nobre”³. Com Ulysses, dividiu não apenas sua carreira, mas também os estigmas da hanseníase: mesmo curados, ficaram as sequelas; mesmo cantando, foram enclausurados em seu domicílio, batizado pela sociedade paraense de “Gaiola Dourada”⁴, por guardar os “Uirapurus Paraenses” (Figura 2).

¹ Neste artigo, ao lado do nome de Helena Nobre, visibilizo nomes de várias mulheres que atuaram dentro da atividade musical por cruzarem o caminho do Rouxinol Paraense. No entanto, destaco nesta nota, os nomes de duas mulheres e pianistas paraenses: Maria do Céu Nobre Gomes (1939-1995) (minha avó) e Helena Maia (1937-...) (minha mãe). Ressalto, portanto, que a cantora e compositora Helena Nobre é minha tia-bisavó. Meu interesse em pesquisar a trajetória dos músicos de minha família surgiu com a construção da obra “Ode a uma Nobre Pianista”, de minha autoria ao lado de Líliam Barros Cohen, publicada em 2011 pela editora Paka-Tatu. Esse livro presenteia, ainda em vida, a minha mãe – a pianista paraense Helena de Nazareth Gomes Maia (conhecida como professora Lenita) –, traçando sua biografia. A partir de então, venho amadurecendo essa pesquisa dentro de minha trajetória acadêmica: pós-graduação (“Uirapurus Paraenses: de onde vem esse canto? História da Vida Musical dos Irmãos Nobre”), mestrado (“Helena Nobre: uma musicista paraense da primeira metade do século XX”) e, agora, doutorado (“Uirapurus Paraenses: a invisibilidade do legado histórico e da prática artística-musical dos cantores líricos paraenses Helena Nobre e Ulysses Nobre”).

² Poesia de Elmira Lima publicada no Programa de Concerto do dia 03/06/1917, referente ao 14º Festival Anual dos irmãos Ulysses e Helena Nobre.

³ Título dado aos Irmãos Nobre pelo compositor paraense Gentil Puget (SALLES, 2005).

⁴ A “Gaiola Dourada”, um sobrado róseo-claro de dois andares que ainda está de pé, localiza-se na Travessa Campos Sales, nº 483, entre a Rua Ó de Almeida e a Rua Aristides Lobo, Bairro da Campina, Belém-PA. Esse imóvel não pertence mais à Família Nobre (MAIA, 2005).

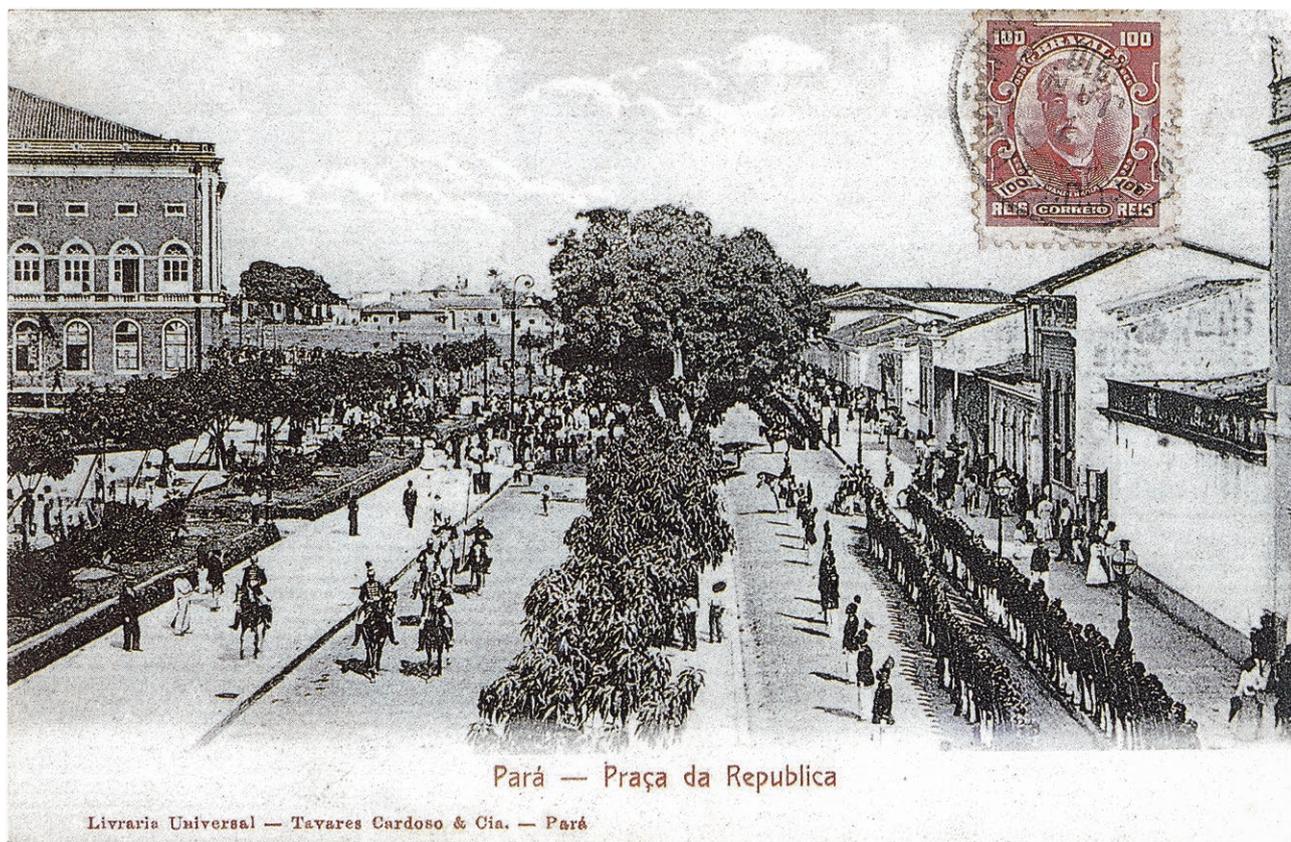


Figura 3: À esquerda, um trecho da Praça da República e parte da fachada do Theatro da Paz. Ao centro, a Trav. Índio do Brasil (atual Assis de Vasconcelos), em um dia de desfile militar. À direita, alguns casarões de vizinhos da Família Nobre. Fonte: Chaves e Silva (1998, p. 154).

Helena Nobre assumiu a profissão de cantora – numa época, em que a mulher de classe média burguesa ou de elite recebia um perfil de educação específico, com o foco em se casar e praticar atividades domésticas; aprendendo a falar francês para orgulhar seu marido, pai e/ou irmão; aprendendo a tocar piano ou a cantar nos encontros familiares; realidade muito diferente de mulheres negras e pobres de Belém, como Pedro (1994) e Grossi (1998) demonstram em suas pesquisas.

Helena não frequentou uma instituição de ensino musical formal – como o Conservatório de Música da Academia de Belas Artes de Belém (atual Instituto Estadual Carlos Gomes) –, mas recebeu aulas particulares, tanto de teoria musical, quanto de canto. Alcebiades Nobre (1885-1940), seu irmão, foi seu primeiro professor de teoria musical; e Maria

Cossia Nogueira – cantora lírica italiana, que passou a residir em Belém – foi uma de suas primeiras professoras de canto. Outra professora que, a partir de 1901, passou a frequentar a casa de Helena Nobre para lhe dar aulas de canto, foi sua vizinha Josephina Tenreiro Aranha de Castro (1880-?), formada pelo Instituto Estadual Carlos Gomes⁵. Têm-se notícias que, a partir de 1904, o maestro italiano Ettore Bosio (1862-1936) também passou a lhe dar aulas particulares. Helena, todas as tardes, tinha o hábito de estudar seu repertório e treinar sua voz fazendo vocalizes e exercícios de respiração. Bosio (BOSIO, 1922), que passava pela frente da casa da Família Nobre, localizada na Avenida Índio do Brasil, atual Assis de Vasconcelos (Figura 3), ouviu Helena cantar e quis conhecê-la, passando a partir de então a lhe dar aulas particulares e organizar vários de seus recitais⁶.

⁵ Helena Nobre, portanto, pode não ter estudado numa escola formal de ensino de música, mas teve aulas de canto em sua própria casa, com Josephina, que se formou pelo Instituto Estadual Carlos Gomes, recebendo os mesmos direcionamentos técnicos e de estilo transmitidos por essa instituição.

⁶ Levantamento feito em jornais, revistas e programas de concerto da época.

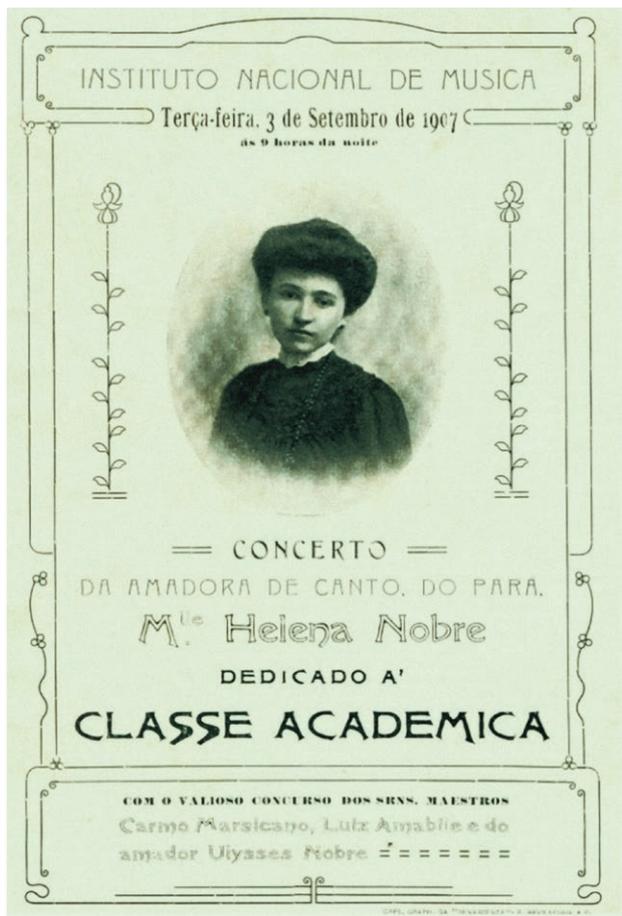


Figura 4: Programa de Recital no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro em 03/09/1907. Fonte: Acervo pessoal de Vicente Salles.



Figura 5: Programa do Festival Anual de Helena Nobre de 26/04/1923. Fonte: Acervo "Irmãos Nobre", do Museu da UFPA.

Através dos registros feitos por amigos e familiares de Helena e também por cronistas de sua época, pôde-se traçar um perfil de como a técnica vocal e o condicionamento físico dessa artista se encontravam com o passar dos anos; e, ainda, reconstituir o repertório, ou grande parte do que foi escolhido por Helena em seus recitais: árias e duetos de óperas românticas, modinhas, *canzonettas* e *motetes*.

O "Rouxinol Paraense", como foi batizada Helena Nobre, percorreu sua trajetória de vida cantando e

fazendo música – período que abrangeu desde os primeiros anos do século XX até meados da década de 1960 –, cantando em palcos de várias cidades brasileiras⁷ (Figuras 4 e 5), assim como na Rádio Club do Pará (PRC-5), tanto trechos operísticos, quanto canções de compositores internacionais e nacionais, inclusive paraenses⁸. Apesar de nunca ter saído do Brasil, ficou conhecida internacionalmente através das ondas do rádio e das notícias dos jornais e revistas

⁷ Belém, Rio de Janeiro, Manaus e São Luís. Essas informações constam em programas de concerto encontrados no Acervo "Irmãos Nobre" do Museu da UFPA.

⁸ Alguns compositores internacionais: Puccini (1858-1924), Leoncavallo (1857-1919), Verdi (1813-1901), Mascagni (1863-1945), Boito (1842-1918), Straus (1908-2009), Gounod (1818-1893), Rossini (1792-1868), Saint-Saens (1835-1921), Bellini (1801-1835), Offenbach (1819-1880), Schubert (1797-1828), Lalo (1823-1892), Mozart (1756-1791), Chopin (1810-1840), Pergolesi (1710-1736), Scarlatti (1660-1725), Korsakoff (1844-1908), entre outros. Alguns compositores brasileiros: Carlos Gomes (1836-1896), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Clemente Ferreira (1864-1917), Alberto Sarti (1858-?), Francisco Mignone (1897-1986), entre outros. Alguns compositores paraenses ou residentes no Pará: Ettore Bosio (1890-1910), Gama Malcher (1853-1921), Henrique Gurjão (1834-1885), Paulino Chaves (1883-1948), Gentil Puget (1912-1948), Jayme Ovalle (1894-1955), Marcelle Corrêa Guamá (1892-1978), Waldemar Henrique (1905-1995), entre outros. Estas informações constam em programas de concerto e em periódicos e revistas da época, encontrados no Acervo "Irmãos Nobre" do Museu da UFPA.

de sua época⁹. Outra atividade que Helena Nobre desenvolveu foi a de professora particular de canto lírico, orientando por exemplo as vozes de Odette dos Santos Nobre¹⁰ (1905-?) e Bossilda Freyenschlag¹¹.

Helena Nobre foi considerada uma grande intérprete da canção de câmara brasileira e, sobretudo, paraense. Lançou numerosas primeiras audições de compositores paraenses, como: Waldemar Henrique (1905-1995), Gama Malcher (1853-1921), Meneleu Campos (1872-1927), Ettore Bosio (1862-1936), Alípio César (1871-1925), Henrique Gurjão (1834-1885), Manuel Luis de Paiva (1888-1920), José Domingues Brandão (1890-1965) e Paulino Chaves (1883-1948)¹². Contudo, era no repertório lírico que detinha sua maior admiração, apresentando assiduamente trechos operísticos do período romântico, tendo verdadeira veneração pela obra do compositor brasileiro Carlos Gomes. Segundo Rego (2003, p. 557), os membros da Família Nobre provavelmente foram os principais e mais importantes divulgadores das composições de Carlos Gomes no Estado do Pará.

Ainda criança, Helena Nobre iniciou sua performance na arte do canto lírico, bem antes que seu irmão Ulysses. Helena desde os 12 anos de idade cantava modinhas, *canzonettas* em festas familiares e *motetes* na matriz de Nossa Senhora de Nazaré (NOBRE, H., 1946; CASTRO, 1924).

Foi aos 15 anos que cantou sua primeira ária de ópera: “Mia Piccirola”, da Ópera “Salvator Rosa”, no *Sport Club* do Pará (BOSIO, 1922). Apesar de não ser a ária mais difícil do repertório de soprano *leggero*, ela exige técnica, pois possui certas coloraturas. Helena, ainda aos 15 anos, cantou a “Ballata de Cecy”, da Ópera “Il Guarany” (CASTRO, 1924).

Dos que deixaram registradas – críticos, músicos, cronistas e amigos – apreciações sobre a voz de Helena Nobre, em jornais da época, verifica-se que sempre comungavam da mesma opinião: bela voz e que muito emocionava.

No Domingo dos Sons

[...] Helena Nobre ama, sente, identifica, compreende, individualiza a sua arte. A crítica mais sincera e mais justa cabível ao trabalho da inspirada criadora, sim, criadora, porque Helena não itera o que um estado d’alma inspirou a outros, não; ela apreende o pensamento, corporifica-o em si, cria-o; a crítica como dizíamos, tem que se amparar nas considerações de Hannequin, nos traços fortes de Taine, tarefa sobremodo superior aos nossos conhecimentos. É, portanto, sem a autoridade de crítico que gizamos estas linhas senão pela obrigação de ofício jornalístico. Destacamos pelo êxito da interpretação os números La Rondine, romanza de Puccini, Caro nome che il mio cor de Rigoletto (Verdi), O Pinhal, canção de A. Percival e o dueto extra-programa do Guarany – Sinto una forza indomita (SAULO, 1924).

Até 1924, Helena já havia interpretado diversas árias: “Polonaise de Philine” da Ópera “Mignon”, de Ambroise Thomas; Cavatina “Una Voce un poco fa” da Ópera “Il Barbiere de Siviglia”, de Rossini; “ária de Elvira” da Ópera “I Puritani”, de Bellini; “ária de Gilda” da Ópera “Rigoletto”, de Verdi; “ária de Violeta” da Ópera “La Traviata”, de Verdi; “Romanza de Lisete” da Ópera “La Rondine”, de Puccini; partes de “Hanna Glawari” da Ópera “Viúva Alegre”, de Franz Lehár; “ária de Maria” da Ópera “Bug Jargal”, de Gama Malcher; “Romanza de Magda” da Ópera “La Rondine”, de Puccini; “Romanza” da Ópera “Manon Lescaut”, de Puccini; “árias de Aínda” da Ópera “Aínda”, de Verdi; “ária da Duqueza Leonora” da Ópera “Il Trovatore”, de Verdi; “ária de Marguerita” da Ópera “Mefistófeles”, de Arrigo Boito; “ária de Dinorah” da Ópera “Dinorah”, de Meyerbeer; e “Romanza de Dalila” da Ópera “Samson et Dalila”, de Saint Saens¹³.

Têm-se notícias de que Helena Nobre nunca parou de cantar. Interpretou árias operísticas e canções, tanto brasileiras quanto estrangeiras, até seus setenta e poucos anos. A partir de 1955, passa a cantar no

⁹ Revistas de Belém: Theatro, A Semana, Belém Nova, Belenópolis e Revista Literária Artística Recreativa. Jornais de Belém: Jornal do Comércio, O Estado do Pará, Diário da Tarde, Jornal Espírita “Alma e Coração”, Folha do Norte, O Imparcial, A Razão, A Capital, A Imprensa, A Vanguarda, A Palavra, A Voz Acadêmica, Folha Vespertina, O Correio do Pará, A Província do Pará, Jornal do Povo, O Liberal, Diário do Estado; Jornais de Manaus: Gazeta da Tarde, A Imprensa; Jornal de Recife: Diário de Pernambuco; Jornal do Rio de Janeiro: Correio da Manhã; Jornal de Lisboa: Tiro Sport.

¹⁰ Odete Nobre, pianista e soprano *leggero*, começou a aparecer nos programas de recitais na época em que Ulysses e Helena ainda eram “Pássaros Cativos”, transferiu-se para o Rio de Janeiro, lá falecendo (A DESPEDIDA, 1928).

¹¹ Programa de concerto da Festa da Família Intelectual Paraense, que ocorreu no dia 12/11/1934, no Theatro da Paz, em homenagem a Magalhães Barata. Este programa menciona a participação de Bossilda Freyenschlag como aluna de canto de Helena Nobre.

¹² Levantamento feito em jornais, revistas e programas de concerto da época.

¹³ Levantamento feito em jornais, revistas e programas de concerto da época.



Figura 6: Helena Nobre na TV Marajoara, no programa "Pierre Show". Veem-se da esquerda para direita: tenor Adelermo Mattos, Elizabeth Brasil Fragata (que secretariou o programa), Helena Nobre e o jornalista, cronista social e apresentador do Pierre Show - Pierre Beltrand (Ubiratam Aguiar). Fonte: Recorte de jornal do acervo pessoal de Vicente Salles.

auditório da Rádio PRC-5, nos programas criados para ela: "Baú Velho"; "Memórias de um Coração"; e nos programas de quinta-feira. O público se dirigia ao auditório da Rádio para assistir Helena ao vivo (MATTOS, 1955). Em 1956, Helena canta no Theatro da Paz, no recital em homenagem ao escritor Peregrino Junior, organizado pela Academia Paraense de Letras (FRANCO, 1956). E, em 1961, ao lado do tenor Adelermo Mattos e da pianista Helena Maia, canta na TV Marajoara, no programa de domingo de Pierre Beltrand – "Pierre Show" (Figura 6), sendo este o último registro de sua performance artística (A VOZ, 1961).

Uma crônica escrita por Roberto Rodrigues (1952) fala sobre a performance de Helena, aos 63 anos:

Ouvindo Helena, tivemos a impressão de estar ouvindo outra vez essa notável soprano que há pouco nos visitou – Erna Sack. A mesma sensação sentimos quando ouvimos Helena. As duas vozes se irmanam, se identificam, quer pela clareza da interpretação, quer pela sonoridade. Não temos nenhum receio de contestação colocando Helena Nobre no mesmo nível artístico de Elisabeth Mara, da maravilhosa Toti dal Monte, ou mesmo da Angélica Catalini, Amélia Galli-Curci ou ainda da magistral Lucrezia Aguajari, a única que consegue se igualar Erna no famoso dó. Helena, se não o consegue, por outro lado possui uma qualidade que a faz querida e admirada por quantos a tem ouvido. É a de ser uma cultora inata em ornamentações melódicas. Uma perfeita "coloratura", aliada aos maviolosos trinados, padrão de uma perfeita sonoridade de interpretação (RODRIGUES, 1952).

Analisando o repertório e o posicionamento dos críticos da época, concorda-se com a afirmativa feita por Helena Maia¹⁴ sobre a classificação vocal de Helena Nobre, e conclui-se que, provavelmente, sua voz é de soprano lírico com agilidade e facilidade para notas super-agudas, isto é, soprano lírico-*leggero*.

COMPOSIÇÕES DE HELENA NOBRE

Lendo periódicos e programas de concerto da época, alguns arquivados no Acervo "Irmãos Nobre", do Museu da UFPA e outros guardados em acervos particulares de músicos, amigos e descendentes da Família Nobre, chegou-se à informação de que Helena Nobre começou a compor na década de 1940. Sua primeira composição parece ter sido a valsa "Vem, Amôr!"¹⁵ (Figura 7), executada pela 1ª vez no Festival Radiofônico Anual de 1942, promovido pela Rádio PRC-5 (FESTIVAL, 1942).

Helena Nobre, assim como outros compositores desta época, dedicou-se também a compor letras para melodias instrumentais de famosas composições do repertório de concerto. E, no Festival de 1948¹⁶, pôde apresentar seus versos "Primavera" e adaptações criadas especialmente para a melodia do compositor francês Émile Waldteufel (1837-1915).

¹⁴ Helena Maia, que teve oportunidade de conviver com os Irmãos Nobre e de acompanhá-los em seus recitais, depois de sua mãe Maria do Céu, registra que Helena Nobre era uma soprano lírico com agilidades: "tinha uma voz encorpada (por isso, lírica), mas muito flexível para agilidades e que tinha uma grande extensão para os agudos" (MAIA, 2005).

¹⁵ Partitura encontrada no acervo pessoal de Vicente Salles.

¹⁶ Programa de Concerto do Festival Radiofônico Anual dos Irmãos Nobre de 15/03/1948, promovido pela SAI, arquivado no Acervo "Irmãos Nobre" do Museu da UFPA.

VEM, AMÔR

VALSA

*na
minha querida Gilda,
lembrança saudosa
da triste irmã
Para Gilda, 26/6/50.*



Letra e Musica de HELENA NOBRE

Figura 7: Capa da partitura editada "Vem, Amôr!", valsa composta por Helena Nobre. Fonte: Acervo pessoal de Helena Maia.

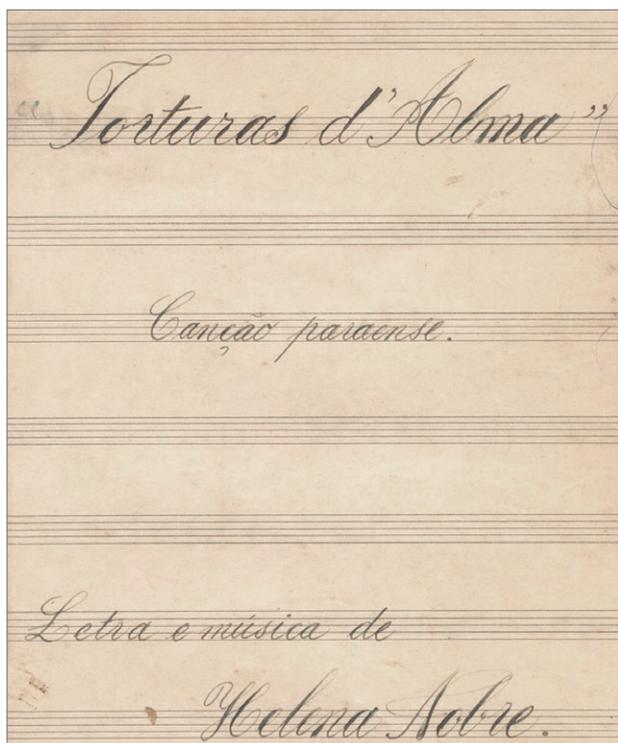


Figura 8: Capa da partitura manuscrita “Torturas d’Alma”, canção paraense composta por Helena Nobre. Fonte: Acervo pessoal de Helena Maia.

PRIMAVERA

Primavera sempre em flor,
 És a vida, és amor,
 Teu olor, teu esplendor,
 Trazem encanto ao meu amor.

Rouxinol a voar
 Sempre alegre a cantar,
 Canta sem parar
 Quero te escutar
 Vejo rosas nos jardins...
 Sinto aromas de jasmíns...

No Festival de 1949¹⁷, Helena Nobre teve a oportunidade de levar ao conhecimento do público paraense, não apenas mais uma composição inteiramente sua – “Torturas d’Alma”¹⁸ (Figura 8) – como também duas adaptações, uma na melodia “L’Amour

Toujours”, do compositor Fremi e outra melodia da valsa do baile da “Bela Adormecida”, do compositor Tchaikovsky (1840-1893), intitulada “Quando Eu Canto”. É interessante observar que o último verso da valsa “Primavera”, do compositor Waldemar Henrique, composta em 1931, é idêntico ao início da adaptação “Quando Eu Canto”, de Helena Nobre.

L’AMOUR TOUJOURS

Um dia te encontrei
 E desde logo te amei
 Não sei qual a razão
 Nem o porquê desse amor,
 Amor que enebria
 E fala ao coração.

QUANDO EU CANTO

Quando eu canto
 Vejo o roseiral em flor,
 Fico alegre e vou esquecendo
 Tudo que faz sofrer.

Quando eu canto
 Vejo do sol o esplendor,
 Que nos fascina
 E convida a viver.

Bela vida que fala ao coração,
 Bela vida que lembra uma canção,
 Que diz assim
 Oh! Doce sonho de amor,
 Vivo, amo, vivo assim.

Sorrindo, cantando, eu devo a vida levar
 Gozando, amando eu quero a vida passar
 Eu quero sonhar e não mais acordar.

Quando eu canto
 Sinto alegria de viver
 Vejo o Céu com mais estrelas a brilhar
 Vejo a linda luz do luar.

Feliz amor assim, feliz amor,
 Quero gozar assim, sempre assim
 Amor, Amor.

No acervo pessoal da pianista Helena Maia, sobrinha-neta e correpetidora de Helena Nobre, encontra-se mais uma composição de Helena Nobre, a valsa-canção “Anseio”¹⁹ (Figura 9), cujo ano de

¹⁷ Programa de Concerto do Festival Radiofônico Anual dos Irmãos Nobre de 12/04/1949, promovido pela SAI, arquivado no Acervo “Irmãos Nobre” do Museu da UFPA.

¹⁸ Partitura manuscrita do acervo pessoal de Helena Maia, sobrinha-neta de Helena Nobre e sua pianista correpetidora.

¹⁹ No século XXI, a valsa-canção “Anseio”, de autoria de Helena Nobre, foi executada duas vezes: interpretada por Gilda Helena Gomes Maia em outubro de 2003 no Núcleo de Artes da UFPA (atual Instituto de Ciências da Arte da UFPA) no recital “Ode a uma Nobre Pianista”; e interpretada por Dione Colares em 10/09/2004 no Theatro da Paz no recital “Inspiradas Mulheres do Pará”. Estas informações constam nos programas de concerto dos respectivos recitais.



Figura 9: Capa da partitura manuscrita "Anseio", valsa-canção composta por Helena Nobre. Fonte: Acervo pessoal de Helena Maia.

registro não foi identificado e nem quando ou onde a mesma foi executada.

Apesar de terem sido localizadas algumas das partituras compostas por Helena Nobre, não se localizou nenhuma gravação de sua performance musical, nem de sua voz. Em entrevista com Helena Maia (MAIA, 2005), coletou-se a informação de que Roberto Camelier (1898-1948) e o radialista Edgar Proença (1892-1973), donos da Rádio Club do Pará (PRC-5), na década de 1950, chegaram a gravar Helena Nobre cantando em um disco de 14 rotações, no próprio estúdio da Rádio, ocasião em que foi acompanhada pela pianista Maria do Céu Nobre Gomes e presenciada por sua sobrinha-neta, Lenita (apelido de Helena Maia) (Figura 10). Essa gravação chegou a ser ouvida pela família, mas a qualidade do áudio ficou muito ruim devido às condições do estúdio, que não era adequado para esse fim. Não se tem notícias, atualmente, do paradeiro desse trabalho.

Por isso, traduzir a performance musical de Helena Nobre, no que se refere à execução de suas composições, tornar-se-ia praticamente inviável, se não fosse a contribuição da correpetidora de Helena Nobre, sua sobrinha-neta Helena Maia (Figura 11), que em entrevista e durante ensaios musicais mostra como o Rouxinol Paraense se portava e interpretava suas criações.

Helena Maia, várias vezes, esteve presente nas conversas de Helena Nobre e seu amigo, o pianista e arranjador Théophilo de Magalhães (1885-1968). Helena Maia lembra-se que Helena Nobre, após ter uma inspiração musical, apresentava sua nova criação a Théophilo de Magalhães, cantando e tocando no piano, a fim de que ele providenciasse o manuscrito para a compositora. Théophilo de Magalhães algumas vezes se arriscava a tocar a composição de Helena Nobre para que ela o corrigisse, explicasse melhor como queria determinada linha melódica e opinasse



Figura 10: Foto da noite de 14 de abril de 1950, no auditório da Rádio PRC-5. Ao piano, Maria do Céu. Em pé, Helena Nobre e Lenita. Fonte: Acervo pessoal de Helena Maia.



Figura 11: Foto do Festival Radiofônico dos Irmãos Nobre de 1952, na residência de Helena e Ulysses, localizada na Trav. Campos Sales. Vê-se a sobrinha-neta Helena Maia (Lenita) ao piano, acompanhando Helena Nobre. Este piano foi presenteado anos atrás, pela pianista paraense e amiga Anna Carolina Mangia. No canto direito, um representante do Governo do Estado assistindo ao recital. Fonte: Acervo pessoal de Helena Maia.

sobre o arranjo. A pianista Helena Maia, chegando a acompanhar várias vezes tais composições, acabou guardando em sua memória fraseados, dinâmicas e ornamentações que a cantora Helena Nobre executava durante suas performances²⁰.

CONCLUSÃO

Segundo Schmidt (1993), as novas “histórias de vida” procuram se aproximar da trajetória dos indivíduos, enfocados como um microcosmo de sua época, de sua classe e de sua cultura. Partindo de trajetórias particulares, almeja-se chegar a redes de relações mais amplas e visualizar diferentes aspectos do social, muitas vezes não revelados se não fosse especificando e refinando o foco do olhar.

Pretende-se, com esse estudo, ampliar a historiografia musical paraense, fornecendo mais um material para se desenvolver a apreciação e a contextualização da música regional; e contribuir com mais uma pesquisa que reflita sobre gênero e atuação da mulher na Amazônia, tirando o silêncio que tem

pairado sobre a história da vida, formação e atuação musicais dessa mulher, homenageando essa artista paraense através da divulgação de suas composições musicais e de alguns dos principais eventos artísticos de que participou, a partir da compreensão da sociedade paraense, como um todo, e da sociedade musical local, em particular. Mulher e artista, que, mesmo com os estigmas da doença, teve a coragem de se expor e de assumir uma profissão de cantante; notícias suas alcançaram outros países, sem que ela tivesse deixado as fronteiras brasileiras.

Dialogar com a sociedade musical paraense da primeira metade do século XX, através do trabalho musical de Helena Nobre e das lembranças de sua pianista correpetidora, tem sido um grande aprendizado e de suma importância para esta pesquisa, no que se refere à tradução da performance musical dessa cantora lírica paraense. A trajetória de Helena Nobre, relacionando sua vida e sua atividade musical, pode ser uma via de acesso ao estudo do ambiente intelectual e musical de Belém, e ainda, levar a compreender as relações de gênero presentes em sua época.

REFERÊNCIAS

A VOZ DE HELENA NOBRE QUE O PARÁ JAMAIS ESQUECERÁ. [Recorte de jornal]. Belém, 1961.

A DESPEDIDA DOS LORETTI. *Revista A Semana*. Belém, 04 fev. 1928.

BOSIO, Ettore. Quem Será? *Folha do Norte*. Belém, 04 ago. 1922. Recordações.

CASTRO, Josephina Aranha de. Helena Nobre. *O Estado do Pará*. Belém, 13 dez. 1924. Nótulas d'Arte.

CHAVES Fernandes, Paulo; SILVA, Rosário Lima da. *Belém da Saudade: a memória da Belém do início do século em cartões-postais*. 2. ed. rev. aum. Belém: Secult/Pa, 1998.

FESTIVAL ANUAL RADIOFÔNICO DOS IRMÃOS NOBRE. Coluna: Nótulas d'Arte. *Folha do Norte*. Belém, 30 abr. 1942.

FRANCO, Georgenor. Agradece a A.P.L. Helena Nobre: expressivo ofício do silogeo à cantora. *Folha do Norte*. Belém, 07 jun. 1956.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli; MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de Gênero e rock'n roll: um estudo sobre bandas femininas de Florianópolis. In: *3º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero: redações e artigos científicos vencedores*. Brasília: Presidência da República (Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres), 2008.

GROSSI, Mirriam Pillar. Identidade de Gênero e Sexualidade. In: *Revista Antropologia em Primeira Mão*. PPGAS/UFSC, 1998.

MAIA, Helena. *Entrevista de Gilda Helena Gomes Maia em 2005*. Belém. Áudio. Acervo pessoal.

MAIA, Helena. *Entrevista de Gilda Helena Gomes Maia em 2011*. Belém. Áudio. Acervo pessoal.

²⁰ Em 15/11/2015, foi lançado o projeto "Pergaminhos de Belém - Um Presente aos 400 anos da Cidade de Belém", cujo DVD é composto por 17 músicas, sendo alguns registros inéditos, como a gravação de duas valsas-canções compostas por Helena Nobre - "Vem, Amô!" e "Anseio" - interpretadas ao piano por Helena Maia (sobrinha-neta de Helena Nobre) e no canto pela soprano Gilda Helena Maia (sobrinha-bisneta de Helena Nobre). O projeto é de autoria do empresário cultural Antônio da Cunha e texto de João de Jesus Paes Loureiro. Link do documentário sobre projeto: <https://www.facebook.com/sbtpara/videos/1002016569856789/>.

MATTOS, Adelermo. A Volta Triunfal de Helena Nobre – Especial para O Liberal. *O Liberal*, Belém, 05 jul. 1955.

NOBRE, Helena. Como Me Fiz Cantora. *Revista Belenópolis*, Belém, jun. 1946.

PEDRO, Joana Maria. *Mulheres honestas e mulheres faladas: uma questão de classe*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1994.

REGO, Clóvis Moraes Rego. *Carlos Gomes no Pará*. Belém: L&A Editoras, 2003.

RODRIGUES, Roberto. Ícaros da Música: sobre o Festival Anual dos Irmãos Nobre. *Folha do Norte*. Belém, 28 mai. 1952.

SALLES, Vicente. *Biografia Romanceada dos Irmãos Nobre* (não concluída). Brasília: não publicada e digitalizada pelo autor, 2005.

SAULO. O recital anual de canto de Helena Nobre. *A Palavra*. Belém, 15 mai. 1924. No Domínio das Sons, 1. cad., p. 1.

SCHMIDT, Benito Bisso. Antônio Guedes Coutinho: o cotidiano e as ideias de um militante operário no Rio Grande na virada do século. In: ALVES, Francisco N.; TORRES, Luiz H. (Orgs.) *Pensar a Revolução Federalista*. Rio Grande: FURG, 1993, p. 109-113.

GILDA HELENA GOMES MAIA

É Mestre em Artes (UFPA, 2011 – bolsista FAPESPA, 2009-2011). É pesquisadora voluntária do Grupo de Pesquisa Música e Identidade da Amazônia da UFPA – GPMIA, do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA – LABETNO e do Laboratório de Psicologia do Desenvolvimento da UFPA. Graduada em Bacharelado em Direito (UFPA, 1998) e especialista em Direito Civil e Processo Civil (Universidade Estácio de Sá, 2002). Graduada em Bacharelado em Música com habilitação em Canto Lírico (UEPA, 2007), especialista em Ensino das Artes na Educação Básica (UEPA, 2006), especialista em Musicoterapia (CENSUPEG, 2019) e especialista em Arteterapia (CENSUPEG, 2022). Compõe o corpo docente da Pós-graduação em Musicoterapia da Fundação Carlos Gomes (desde 2021) e da Pós-graduação em Musicoterapia da CENSUPEG (desde 2022). Atuou como professora do curso de Licenciatura em Música PARFOR/UFPA (2011-2013), do curso de Licenciatura Plena em Música da UFPA (2009-2010), do curso de Bacharelado em Música da UEPA (2008-2010), da Escola de Música da UFPA (2008-2010) e do Instituto Carlos Gomes (2008-2009). Integrou a equipe de elaboração e coordenação do projeto “Vivências Musicais: ressignificando a música na educação infantil”, vinculado à UFPA e à Escola de Aplicação da UFPA (2009). Coordenou, como

pesquisadora voluntária na Biblioteca do Instituto Carlos Gomes, o projeto “A Música Paraense nos Arquivos do IECG”. É a idealizadora, coordenadora e deu aula no projeto/curso livre de musicalização para bebês na sala-estúdio “Irmãos Nobre” em Belém-Pará (desde 2007). Confecciona e projeta Legendas para Obras Musicais, tendo participado dos 16 últimos Festivais de Ópera do Teatro da Paz (desde 2007). Atua (desde a graduação) como cantora lírica, tendo participado de vários recitais e gravações de CD e DVD; integra o grupo de câmara “Piano Quinteto Resonare”, como soprano (desde 2014); é preparadora vocal e artística de corais de empresas privadas (desde 2012); integra o quadro de professores do Curro Velho; é regente do Coral do HEMOPA (desde 2019). Possui trabalhos bibliográficos publicados, desde resumos, artigos, capítulos e livro, expõe suas pesquisas em palestras e *workshops*. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, Educação Musical, Musicologia, Gênero, Biografia, atuando principalmente nos seguintes temas: Música, Pará, Irmãos Nobre, Mulher Musicista, Educação Musical, Formação Musical e Atuação Musical. Tem experiência em Saúde, com ênfase em Musicoterapia e Arteterapia. Cursa Doutorado em Artes do PPGARTES/UFPA, sendo bolsista da CAPES. Faz formação em Musicoterapia Plurimodal na ADIM/GRADUALE e faz formação em Vibroacústica em Musicoterapia na ISE.



Helena Souza

A PIANISTA (1906-1990)

Dione Colares de Souza

Universidade Federal do Pará/ Universidade do Estado
do Pará
dionecolares@ufpa.br

Leonardo José Araujo Coelho de Souza

Universidade Federal do Pará
leonardojose@ufpa.br

RESUMO: Helena Souza (1906-1990) foi pianista, professora, escritora, tradutora e humanista paraense. No campo da música, notabilizou-se especialmente por sua atuação no magistério musical, tendo sido a primeira mulher a assumir a direção do Instituto Carlos Gomes em Belém. Humanisticamente, destacou-se por sua participação nas ações católicas e por ter fundado em Belém a Sociedade Paraense de Proteção aos Animais. Como musicista, Helena Souza era percebida nos diversos espaços que atuavam como agentes de fomento para a prática musical erudita e consumo desse tipo de estética musical em Belém. Portanto, a partir de fontes documentais primárias e secundárias, tais como fotos inéditas, bilhetes e escritos pessoais, registros de imprensa, programas de concerto e relatos orais, busca-se identificar a presença da pianista no cenário musical paraense, situando-a histórica e socialmente, pontuando sua prática profissional, fatos da vida pessoal e os protagonismos enquanto figura feminina.

PALAVRAS-CHAVE: Helena Souza. Pianista. Magistério Musical. Humanista.

Helena Souza aos 25 anos de idade. Fonte: Acervo pessoal de Helena Souza. Foto © todos os direitos reservados.

UMA MULHER À FRENTE DE SEU TEMPO

Cumprir frisar inicialmente a enorme estima dos autores deste trabalho em escrever sobre esta que foi e é uma figura feminina admirável, sempre interessada pelo bem comum e pelo desenvolvimento cultural de nossa terra. A responsabilidade de produzir o primeiro trabalho acadêmico biográfico dedicado integralmente à Helena Souza¹, enriquecido com informações e imagens inéditas, só foi possível com a generosidade da família dessa insigne mulher, que cedeu materiais raros, tais como fotos e documentos pessoais para esta pesquisa.

Não se pode deixar de falar de Helena da Gama de Oliveira e Souza (1906-1990) quando o assunto é protagonismo feminino na música do Pará. Filha do comerciante português Alexandre Ferreira de Oliveira e Souza e da paraense Laura da Gama de Oliveira e Souza, nasceu em Belém, mas passou parte de sua infância e juventude em Lisboa onde cursou Letras e dedicou-se ao estudo da música. Formada

¹ Tanto o musicólogo Vicente Salles (2007; 2016) quanto outros literatos da época escreviam o sobrenome "Souza" com "s". No entanto, todos os registros civis de Helena, bem como o sobrenome de seus pais e familiares estão grafados "Souza" com "z", o que justifica a escolha desta última grafia como sendo a correta.

pelo Conservatório de Música de Lisboa, na classe do famoso professor, concertista e compositor Vianna da Motta, tornou-se laureada pianista.

Ao longo de sua vida, Helena Souza – assim conhecida – atuou como pianista, professora, escritora, tradutora, religiosa, humanista. Além disso, foi sufragista em uma época em que o voto feminino não era permitido. Em acréscimo a esses predicados, Helena Souza protagoniza o fato histórico de ter sido a primeira mulher a ocupar a cátedra de piano no Instituto Carlos Gomes e a primeira mulher a assumir a direção dessa instituição de ensino musical. E ainda ministrava aulas particulares em sua própria casa, situada no Boulevard Castilhos França, auxiliada pela irmã, renomada pintora e escultora Carmen Souza, e sua prima-irmã Maria de Nazareth de Oliveira Coelho de Souza, com quem fundou o “Jardim Santa Cecília”, voltado ao ensino musical de crianças.

Apesar de sua intensa atividade e atuação na vida musical em Belém, desde seu retorno ainda jovem de Lisboa à capital paraense em 1927, parou de lecionar em 1944, para ingressar no noviciado em 1945, no Rio de Janeiro. Permaneceu pouco tempo na vida religiosa, e, ao regressar a Belém, protagonizou uma ação de utilidade pública ao fundar a “Sociedade Paraense Protetora dos Animais”, aos quais se devotou plenamente até o fim de sua vida.

Helena Souza versava em várias línguas, sendo exímia tradutora do francês, inglês e alemão. Exerceu também essa função na Primeira Comissão Brasileira Demarcadora de Limites, órgão ligado ao Ministério das Relações Exteriores, com sede em Belém, pelo qual se aposentou como funcionária pública federal. Sua intimidade com as Letras fez com que atuasse como palestrante, colaborando na redação de diversos jornais e revistas em Belém e até mesmo como locutora e nos *scripts* do programa “A Voz do Evangelho”, na Rádio Clube do Pará (PRC-5).

Com este breve resgate, delineia-se a admirável figura de Helena Souza e os relevantes serviços prestados à cultura e à sociedade paraense. Entretanto, pouco se produziu a respeito dessa destacável figura feminina. Essa constatação reforça as questões de gênero aí envolvidas, cujos debates atestam que a historiografia “dita” oficial imprimiu diferentes ênfases a fatos e sujeitos sociais.

Certamente, nessa equação de valores, a prática profissional e artística exercida pelas mulheres, especialmente até meados do século XX, encontra um cenário de exclusão e esquecimento. Daí a importância de estudos e ampliação de pesquisas sobre mulheres nas artes musicais, sobretudo em termos regionais, pois ainda são incipientes.



Figura 1: Foto de Helena Souza aos 25 anos de idade, com dedicatória à sua prima-irmã Nazareth de Oliveira Coelho de Souza. Fonte: Acervo pessoal de Helena Souza. Foto © todos os direitos reservados.

Para a realização deste estudo, partiu-se de diversas fontes documentais (jornais, revistas, notas artísticas, programas de concerto, acervo fotográfico, cartas, escritos pessoais), que materializam a participação de Helena Souza na vida musical de Belém, sua atuação como pianista, professora de música, escritora e humanista.

Sendo assim, na linha do tempo de Helena Souza, pontuam-se diferentes momentos de atuação: a música, o noviciado e, por fim, o legado humanista.

DONA DE ACORDES MÁGICOS

Halos de luar encantado
Extrair da láctea brancura
Luminosa do teclado...
Emprestas maga doçura,
Num crescendo iluminado,
Ao teu estro de luz pura.

Soluçando em rumorejos,
Os teus acordes são como
Um vivo enxame de beijos
Zumbindo, em sonoro assomo,
Ao calor dos teus arpejos.

No acróstico acima, Venturelli Sobrinho definiu a pianista Helena Souza, no periódico “A Semana”, em 1933. Era senso comum que Helena Souza, após seu retorno a Belém, formada em piano pelo Conservatório de Lisboa, tornara-se uma brilhante pianista.

Ao serem observadas as fontes documentais sobre a pianista, coletadas em fotos, panfletos, anúncios de imprensa e relatos orais, depara-se com a presença dessa distinta mulher, sua condição no cotidiano doméstico (privado), no âmbito político (público), por meio das representações de suas práticas e de seus comportamentos sociais.

Na época de estudos musicais de Helena Souza, o Instituto Carlos Gomes permanecera fechado. A formação musical da pianista, iniciada por volta de 7 ou 8 anos de idade em Belém, prosseguiu na capital portuguesa, onde passou boa parte de sua infância e juventude, quando aperfeiçoou-se ao piano com Vianna da Motta, considerado um grande concertista e compositor de sua época e um dos últimos alunos de Franz Liszt. Vianna da Motta foi diretor do Conservatório de Lisboa de 1919 até 1938 e, segundo relatos de familiares, Helena Souza orgulhava-se do fato de ter estudado com aquele que foi apelidado de “príncipe do piano” e considerado o maior pianista português de todos os tempos, sendo patrono do maior concurso de piano em Portugal.

Confere-se a figura de Helena Souza nas evidências documentais, memórias orais e na materialidade de monumentos arquitetônicos espalhados pela cidade e nos vários casarões históricos, os quais ratificam as práticas sociais e musicais que atestam os processos de institucionalização e circulação da música erudita europeia em Belém.

Na reconstrução da paisagem musical manifestada no tempo-espaço da Belém até meados do século XX, tempo este em que Helena Souza desenvolveu-se na música, observam-se condicionantes históricos que proporcionaram novos processos sonoros significantes, como é o caso da instauração de espaços e meios de formação e difusão cultural, entre estes, o Instituto Carlos Gomes², o Theatro da Paz³, além de grêmios recreativos, clubes e associações culturais.



Figura 2: Capa do Programa de Recital de Piano de Helena Souza, 1928. Fonte: Acervo pessoal de Helena Souza.

A seguir, observa-se a capa do programa de recital de piano apresentado por Helena Souza, em 1928 (Figura 2), para sinalizar o retorno da pianista à cidade de Belém. A pianista apresentou repertório pianístico de alta complexidade, tocando na íntegra a sonata op. 53 de Beethoven, o Estudo nº 2 de Chopin, o Estudo nº 5 (Paganini) de Liszt, o Polichinelo de Villa Lobos, além de obras de Fauré, Saint-Saens e do próprio Vianna da Motta, em um programa dividido em 3 partes.

Além desses espaços públicos, os saraus musicais ocorriam nos casarões de famílias abastadas, eram acontecimentos sociais importantes em Belém. Registros documentais apontam esses casarões de família como alternativa para a circulação da música erudita naquele momento.

² Desde sua inauguração em 1895, promove apresentações públicas com a prática de repertório musical erudito.

³ Inaugurado em 1878, o Theatro da Paz é referência no processo de difusão da música erudita europeia em Belém.

Logo após seu retorno a Belém, Helena Souza dedicou-se ao magistério musical, em uma época em que se tentava reerguer o ensino da música em Belém com a reabertura do Instituto Carlos Gomes em 1929, após longos anos de encerramento de suas atividades.

O excerto da nota jornalística publicada no jornal “Correio do Pará”, em 1929, intitulada “O Novo Instituto Carlos Gomes”, demonstra que Helena Souza integrava o grupo de pioneiros envolvidos no movimento de reabertura do Instituto Carlos Gomes:

A canseira do presente, o labor insano de dias, que se tornaram meses, de meses que se transformaram em anos, desaparece com a finalidade obtida... Os aplausos da estreia não se interromperão enquanto durar a fé viva que animou os pioneiros no novo Instituto Carlos Gomes. E é por isso que eu, seguro do que por ele farão Bosio, Brandão, Pereira de Castro e Helena Souza, confio em seu futuro. (G. Correio do Pará, 1929)

Durante a fase de reabertura, enfatiza-se a importância de Helena Souza, do ponto de vista dos estudos de gênero, como a primeira mulher a assumir a direção desta casa de ensino musical, tornando o ano de 1936 emblemático para a história da mulher na música do Pará, dentro desta perspectiva. Helena Souza dirigiu o Instituto Carlos Gomes durante os anos de 1936 e 1937.

O fechamento do Instituto Carlos Gomes em 1908, então primeira e única instituição pública

de ensino da música erudita em Belém, implicou a proliferação de atividades de ensino particular de música, especialmente voltado ao ensino do instrumento piano, o que reforça a prática social em Belém de atuação feminina no campo do ensino, como revela a coluna “Notas Artísticas” do jornal “Folha do Norte” de 1935, ao anunciar o sarau na residência de Alexandre Souza, pai de Helena Souza.

Helena Souza, uma das mais competentes professoras de piano que Belém possui, juntamente com sua prima e companheira de magistério Maria de Nazareth realizam hoje, á noite, a audição de algumas de suas alunas, numa exibição do aproveitamento que elas obtiveram com os ensinamentos magnificamente administrados... A audição terá início ás 8`30 da noite, efetuando-se na casa de residência da família Alexandre Souza. (Jornal Folha do Norte, 22 mai. 1935).

A nota de imprensa acima faz referência a um dos vários centros de ensino musical particular e à prática social de realização de eventos musicais em ambiente privado.

Mesmo com a apropriação de discursos sociais que subjetivavam o controle das ações e práticas femininas no passado, observa-se que a mulher cada vez mais passa a ocupar efetivamente os espaços socialmente aceitáveis e identificados como apropriados para sua atuação profissional, principalmente aqueles voltados ao ensino, considerado um ofício de mulheres (SOUZA, 2020).

A' nossa estimada professora Helena Sousa, uma affectuosa lembrança de suas alumnas, que muito agradecem os bellos ensinamentos transmittidos pelo seu admiravel talento de artista.

Belém, 21 de outubro de 1930.

Aurelina Neves, Carlota Flexa, Alba Maneschy, Esther Bessa, Maria de Nazareth Ribeiro, Cléa Corrêa, Maria do Rosário Martins, Neusa Resende da Silva, Maria de Lourdes Marques, Djacy Quinderé, Olga Carvalho, Maria Sá e Sousa, Maria de Lourdes Castro, Blanca Pinto, Argemira Ribeiro, Alda Pinto, Carmen Sá, Maria das Mercês de Castro e Consuelo Pereira.

Figura 3: Bilhete das alunas de Helena Souza, do Instituto Carlos Gomes, 1930. Fonte: Acervo pessoal de Helena Souza. Foto © todos os direitos reservados.



Figura 4: Capa do Programa de Recital de Alunos do "Jardim Musical de Santa Cecília", 1937. Fonte: Acervo pessoal de Helena Souza (em SOUZA, 2020).

Deste modo, Helena Souza, ao retornar a Belém, não manteve uma atividade de concertista; optou por dedicar-se ao ensino de sua arte, alcançando destacado prestígio enquanto professora de piano no meio musical de Belém. Formou diversas alunas na arte do piano, entre elas: Maria Josephina Mignone, Mercedes Cardoso, Odete Nobre, Walkyria Mello, Mimi Pessoa, Maria de Nazaré de Oliveira e Sousa, Guiomar Azevedo, Maria do Rosário Martins – esta última atuou em curso particular de piano juntamente com Helena Souza.

De modo geral, fontes documentais atestam que mulheres paraenses de formação musical em nível profissional mantinham o exercício restrito da vida artística, limitando-se a apresentações públicas não remuneradas e atuando, prioritariamente, no trabalho docente (SOUZA, 2020). Não diferente para

Helena Souza, a atividade artística passou a integrar sua atribuição docente.

Em Belém, juntamente com Maria de Nazareth Oliveira, a pianista coordenou o "Jardim Musical de Santa Cecília" para iniciação de crianças até 8 anos de idade, além de manterem aulas para alunos mais avançados. Os cursos particulares de música permaneceram em atividade mesmo após a reabertura do Instituto Carlos Gomes em 1929 (SOUZA, 2020).

Além do Jardim Musical de Santa Cecília, Helena Souza mantinha colaboração profissional com Maria do Rosário Martins, ministrando aulas particulares para alunos mais avançados. Eram grandes amigas e na reta final de sua vida dividiram o mesmo domicílio por alguns anos. Depois foi morar com sua prima-irmã Nazareth Oliveira Coelho de Souza e esposo Álvaro Coelho de Souza, até o fim de seus dias.

Portanto, Helena Souza atuou como professora de piano e de teoria no Instituto Carlos Gomes e ministrou aulas em cursos particulares. Colaborou em agremiações musicais, caso do departamento de Arte do Clube do Remo, em 1935, promovendo atividades artísticas que eram irradiadas pela Rádio Clube do Pará (PRC-5).

Nas programações para a PRC-5, Helena Souza surgia ora apresentando audições de seus alunos, ora participando como artista, a exemplo do programa “A Casa das Três Helenas”, noticiado pelo jornal “Folha do Norte”, em 11 de setembro de 1935, que contou com a participação de Helena Souza, Helena Nobre e Helena Coelho. As Três Helenas, fora dos palcos, cultivavam também grande amizade.

Em 1944, parou de lecionar definitivamente e de atuar artisticamente para seguir a vida religiosa na Ordem de Santo Agostinho. No entanto, retornou a Belém e retomou sua vida civil, mas sempre integrada à Igreja Católica.

IRMÃ LAURA DA CRUZ: DO EFÊMERO MUNDANO PARA A PAZ DO CLAUSTRO

Ainda há bem pouco tempo decorrido se comemorou a Semana da Redenção, [Helena Souza] revelou mais uma faceta de sua brilhante e formosa inteligência, abordando assunto religioso, cuja transcendência requer equilíbrio perfeito de ideias bebidas, ou melhor, inspiradas sob um raciocínio refinado pela cultura de gabinete, que alteia o seu nome feminino dos mais brilhantes da atual geração em sua terra... (Jornal Folha do Norte, 12 nov. 1934).

Ulysses Nobre muitas vezes escrevia notas artísticas para o jornal Folha do Norte, referenciando o talento pianístico e as inclinações para o magistério de Helena Souza. No excerto acima, além de seus dotes musicais, destaca a vocação religiosa da pianista.

Helena Souza vivenciava grande prestígio no meio musical de Belém, era querida por suas alunas, respeitada por seu domínio artístico e trabalho no magistério musical. Lembrava-se de seus alunos como “deliciosas criaturas a encher de primaveras aqueles anos fecundos...” (A Província do Pará, 1976), referindo-se ao tempo dedicado ao magistério. Mesmo assim, em total gesto de despreendimento das coisas terrenas, resolveu tomar o hábito em uma congregação religiosa.

Profundamente religiosa e integrada à Igreja Católica, em 1944, mudou-se para o Rio de Janeiro para professar

na Ordem de Santo Agostinho, tornando-se a Ir. Laura da Cruz em 1945, nome escolhido em homenagem a sua mãe a quem tinha grande devoção.

Helena Souza foi consagrada à ordem de Santo Agostinho, todavia permaneceu pouco tempo na congregação, tendo renunciado ao noviciado e retornado a Belém. Desde então não voltou ao magistério; começou a trabalhar como tradutora na Primeira Comissão Demarcadora de Limites, do Ministério das Relações Exteriores.

Participou ativamente da Ação Católica, movimento que visa atuar em diferentes setores da sociedade para fortalecimento da doutrina cristã católica. Integrada à Igreja, continuou colaborando intensamente, escrevendo artigos sobre temas religiosos e cooperando com a redação de boletins da Congregação das Irmãs Legionárias da Rainha dos Corações.

Dentre outras ações, também coordenou o programa “A Voz do Evangelho” irradiado pela PRC-5, tendo sido condecorada com a medalha comemorativa do bicentenário (1771-1971) da inauguração da Igreja da Sé, pelo Arcebispo Metropolitano de Belém, na época, Dom Alberto Ramos.

AÇÕES DE RESISTÊNCIA E DE PROTEÇÃO AOS ANIMAIS

Apesar de ser católica e viver em uma época cujo sistema social era fortemente pautado no patriarcado, Helena Souza, em ação de resistência, é apontada por Alvares (1995) como “transgressora” por ser uma jovem católica a não aceitar a proibição imposta pelo padre Florence Dubois de frequentar a casa do maestro Ettore Bosio, seu professor de música (ALVARES, 1995, p. 139-140).

Helena Souza, tal qual a mulher brasileira de um modo geral, vivenciou um período de pioneirismos, por exemplo, o direito político de votar e ser votada em 1933, a conquista de espaços sociais e políticos em busca de uma sociedade mais democrática.

Alvares (1995) tece uma abordagem sobre as sufragistas paraenses e as ligas femininas partidárias no Pará, entre estas, a pianista Helena Souza. O *Núcleo Paraense pelo Progresso Feminino*, instalado oficialmente em 1931, contava com a participação de Olympia Martins e Helena Souza na diretoria.

Como jornalista, colaborou com diferentes jornais, escrevendo não somente sobre música e religião, mas também sobre os mais variados assuntos, dentre eles, sua paixão: os animais. Juntou a palavra à ação ao fundar em Belém a “Sociedade Paraense Protetora dos Animais”, doando à entidade um terreno de sua

Figura 5: Medalha do noviciado de Helena Souza. Fonte: Acervo pessoal de Helena Souza. Foto © todos os direitos reservados



Figura 6: Helena Souza em sua casa, na Av. Brás de Aguiar nº 301. Fonte: Acervo pessoal de Helena Souza. Foto © todos os direitos reservados



propriedade para proteger os animais desamparados.

Na Brás de Aguiar, nº 301, endereço que hoje abriga um hotel de luxo, ela morou durante longos anos e manteve sob seus cuidados a valiosa coleção de esculturas e pinturas de sua irmã, a artista plástica, nascida em Portugal, Carmen Souza, falecida ainda jovem, em 1950.

Helena Souza doou a maior parte do acervo de sua irmã, considerado de grande valor artístico, à Universidade Federal do Pará-UFPA, formando a primeira coleção pertencente ao Museu da UFPA. Na imagem acima (Figura 6), Helena Souza está na sala de sua casa, em 1979, com um de seus tantos cachorros no colo e ao lado de várias esculturas de Carmen Souza, hoje pertencentes ao Museu da UFPA.

Helena Souza mantinha um canil no quintal de sua casa na Brás de Aguiar, onde abrigava cachorros e gatos que recolhia das ruas por estarem abandonados. Em um de seus bilhetes, há a inscrição: “Eles também são criaturas de Deus”. Refere-se aos animais que acolhia e cuidava humanitariamente em sua própria casa. Segundo relato de seus familiares, havia na casa de Helena Souza 70 gatos e 60 cachorros aproximadamente.

Foi pioneira na luta, no Pará, pela proteção aos animais. Essa atividade surgiu em 1961, quando fundou a Sociedade Paraense de Proteção aos Animais, com a finalidade de evitar o mal e a crueldade contra os animais e promover condições mais adequadas para aqueles de rua, abandonados ou maltratados por seus donos. Tentava promover uma mudança de atitude por meio da imprensa, da abordagem interpessoal e de atos que buscavam sensibilizar a população, inclusive coletando, na medida do possível, animais abandonados e acidentados para o seu abrigo.

No tempo da “Carrocinha da Prefeitura” e mesmo depois de ser reconhecida como entidade de utilidade pública pelo Estado e município, a SPPA caminhava sem nenhuma ajuda do poder público.

Sua voz parecia ressoar em um deserto, embora transformando discursos em ações concretas. Muito denunciou e propalou em defesa dos animais na coluna “De Animais” que assinou por vários anos no jornal “O Liberal” em Belém. Naquele tempo, as leis de proteção aos animais eram abertamente desafiadas e esquecidas. Desejou e lutou pelo reconhecimento da sociedade ao direito à vida dos animais, tentando plantar um oásis em meio ao deserto.

POST SCRIPTUM

Pouco se tem empreendido em pesquisas voltadas à memória, identidade e às práticas de mulheres na música do Pará. Fontes documentais de toda espécie abrem-se como um portal capaz de promover uma viagem no tempo a outro contexto de práticas, modos e mentalidade sociais e a novas descobertas.

Em Belém, a atuação artística de Helena Souza era percebida pela imprensa, que registrava a realização de saraus, sessões lítero-musicais em reuniões privadas nas residências de sua família, bem como em concertos públicos em espaços como o Theatro da Paz, Clube do Remo, Tuna Luso Comercial, Radio Clube do Pará, onde a pianista e seus alunos costumavam se apresentar publicamente.

Esses espaços eram lugares de fomento dessa prática musical erudita europeia e serviam de sustentáculo para circulação, preservação e consumo dessa estética musical em Belém (SOUZA, 2020).

As fontes documentais, além de revelarem a distinção intelectual de Helena Souza, sua atuação na música, contribuições no magistério musical, protagonismos no campo do feminino e na religiosidade, confirmam também uma trajetória intensa e gigante ao unir palavras às suas ações humanistas.

Ratifica-se que a história musical paraense vem sendo estudada e contada de muitas formas e sob olhares diferenciados, os quais imprimem ênfases diferentes a sujeitos, fatos e aspectos e ampliam o espectro de compreensão do universo musical que circundava Belém durante a primeira metade do século XX.

A história e seus agentes se tornaram fragmentados porque se pautaram durante séculos em uma universalidade que excluía os feitos femininos. Do ponto de vista dos estudos de gênero, identificar a presença da mulher na cena musical paraense é situar histórica e socialmente sua prática artística e profissional. Portanto, ratificar a presença e as realizações de Helena Souza na sociedade paraense, suas ações sociais, sua condição feminina e ocupação dos espaços de trabalho é promover e evidenciar a mulher como sujeito histórico.

*A vida são degraus: simplesmente,
fui subindo outros.
Mas, a música não me abandonou.
Helena Souza*

REFERÊNCIAS

ALVARES, Maria Luzia Miranda; D'INCAO, Maria Angela (Orgs.). *A Mulher Existe? Uma contribuição ao estudo da mulher e gênero na Amazônia*. Belém: GEPEM/ MUSEU GOELDI/ CNPQ, 1995.

SALLES, Vicente. *Música e Músicos do Pará*. 2. ed. Belém: Secult/Seduc/Amu-PA, 2007.

SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. 3. ed. Belém: Secult/Seduc/Amu-PA, 2016.

SOUZA, Dione Colares de. *A Presença da Mulher na Música do Pará: o texto na canção de autoria feminina, da Belle Époque até a primeira metade do século XX*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.

JORNAIS E PERIÓDICOS

A SEMANA, 13 nov. 1933.

CORREIO DO PARÁ, 14 jul. 1929.

FOLHA DO NORTE, 12 nov. 1934.

FOLHA DO NORTE, 22 de mai. 1935.

FOLHA DO NORTE, 11 set. 1935.

A PROVÍNCIA DO PARÁ, 19 abr. 1976.

DIONE COLARES DE SOUZA

É Doutora em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. Mestre em Música – Performance Vocal pela University of Missouri-Columbia (EUA), Licenciada Plena em Educação Artística – Música com Pós-graduação *lato sensu* em Fundamentos da Linguagem Musical pela Universidade do Estado do Pará. Diplomada em Canto Lírico pelo Conservatório Carlos Gomes em Belém e em Piano pela Escola de Música da UFPA. Participou como solista de várias edições do Festival Internacional de Música do Pará, Festival de Ópera do Theatro da Paz, Festival Cultural de Fort-de-France na Martinica e Encontro de Arte de Belém. Realizou turnês nacionais e internacionais. Gravou CDs. Responsável pelo Festival de Ópera da Secretaria de Cultura do Estado do Pará de 2007 a 2010. É da carreira docente da Universidade do Estado do Pará e da Escola de Música da UFPA. Coordena o projeto de Pesquisa Criação do Acervo MUSA – Mulheres na Música da Amazônia, vinculado à Escola de Música da UFPA e colaboração da Universidade do Estado do Pará.

LEONARDO JOSÉ ARAUJO COELHO DE SOUZA

É Doutor em Antropologia – Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestre em Música pela Universidade de Missouri-Columbia (EUA) (2001). Professor de Piano e Teoria Musical da EMUFPA/ ICA/UFPA. Pianista, compositor e regente da Orquestra de Música Latina da UFPA. Atualmente é professor da carreira do ensino Básico, Técnico e Tecnológico da Universidade Federal do Pará. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música. Gerente da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (2007-2010); Diretor de Cultura PROEX/ UFPA (2011-2016); Bolsista CAPES no Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, Tulane University – New Orleans, USA (2017). Desde 2021 é membro do projeto de Pesquisa Criação do Acervo MUSA – Mulheres na Música da Amazônia.



Luiza Camargo

UMA VIDA DEDICADA À MÚSICA¹

Lia Braga Vieira
Universidade do Estado do Pará
lia46braga@gmail.com

Rosa Maria Mota da Silva
Universidade Federal do Pará
rms@ufpa.br

Maria José Pinto da Costa de Moraes
Universidade Federal do Pará
yeye98@yahoo.com

Maria Lúcia da Silva Uchôa
Universidade Federal do Pará
luchoasilva@gmail.com

RESUMO: Este artigo trata sobre a pianista, compositora e professora paraense Luiza Camargo (1934-2017). O objetivo deste escrito é oportunizar algum conhecimento e compreensão de sua trajetória musical, por ela própria contada a partir de seus relatos em entrevistas às pesquisadoras, por um período de dois anos, quando já se encontrava em idade avançada e enferma. É notório o papel exponencial dessa pianista, compositora e professora paraense na história da música e da educação musical em Belém do Pará e a necessidade de sua difusão.

PALAVRAS-CHAVE: Luiza Camargo. Pianista. Compositora. Professora. Belém do Pará.

Figura 1: Luiza Camargo (1934-2017).
Fonte: Arquivo Pessoal de Luiza Camargo.

Como apresentar alguém que foi um dos expoentes da música em Belém do Pará como pianista, compositora e professora, que dedicou toda a sua vida à música e que teve e tem importância fundamental na história da música e da educação musical em Belém do Pará? Como uma pessoa assim se constrói? Como conhecê-la e compreendê-la?

Optou-se por responder a essas perguntas por meio da escuta da voz da própria pessoa, para que ela narrasse sua trajetória de vida a partir de seu ponto de vista, de sua memória, de sua verdade. Assim procedeu-se com Luiza Camargo (1934-2017) e durante dois anos foram realizadas visitas, no decorrer das quais se travaram diálogos desde a tarde até à noite, entre lanches,

¹ Artigo adaptado de texto homônimo, publicado na obra "Pequenas peças para piano", de Luiza Camargo (Belém: PPGARTES, 2013. p. 9-15)

jantares e sessões de audição daquela que em vida foi uma brilhante pianista.

À sala e à mesa estavam ela, seu inseparável esposo Milton Camargo e a equipe de pesquisadoras: duas ex-alunas que se tornaram professoras com outras duas, todas suas ex-colegas do magistério na Escola de Música da Universidade Federal do Pará, de onde Luiza estava aposentada há alguns anos.

O resultado daqueles encontros seguem transcritos abaixo, na terceira pessoa, porque a narradora Luiza não se sentiu à vontade para que o registro fosse na primeira pessoa do singular, não obstante a singularidade de sua história de vida toda dedicada à música.

DESDE O AMBIENTE FAMILIAR, A DISPOSIÇÃO PARA A MÚSICA

Luiza Camargo nasceu em Belém-PA no dia 27 de maio de 1934, filha caçula de Agnelo da Silva e Clarice Maia da Silva. Quando nasceu, seus pais já tinham seu irmão Álvaro, com 15 anos de idade, e as suas três irmãs: Maria Olinda que tinha 14 anos, Silvana que estava com 10 anos e Inês de 7 anos.

Luiza gostava muito do seu irmão e de suas irmãs, mas era-lhe desafiador ser tantos anos mais nova. Ela tinha amigas da sua idade, com quem brincava de pira e esconde-esconde. Era uma “craque” no bole-bole! Quando faltava luz, em noites de luar, toda a vizinhança ia para as portas das casas e ela e suas amigas brincavam de roda na Travessa São Francisco, que naquela época ainda não era asfaltada. E cantavam, girando e dançando:

*Ciranda, cirandinha,
vamos todos cirandar,
vamos dar a meia volta...*

*Atirei o pau no gato-to,
mas o gato-to...*

*Marcha, soldado,
cabeça de papel!
Se não marchar direito...*

*Bom dia, Vossa Senhoria!
Mando tiro, tiro lá!
O que quer Vossa Senhoria?...*



Figura 1: Luiza Camargo (1934-2017). Fonte: Arquivo Pessoal de Luiza Camargo.



Figura 2: Inês, Luiza aos dois anos de idade, Maria Olinda e Silvana. Fonte: Arquivo Pessoal de Luiza Camargo.



Figura 3: Luiza Camargo ao piano e a Orquestra da Universidade Federal do Pará, sob a regência do Maestro Nivaldo Santiago, no episódio em que faltou luz no Theatro da Paz durante a execução de Concerto de Schumann. Fonte: Arquivo Pessoal de Luiza Camargo.

Na casa da família de Luiza, tinha um piano, que seu pai comprou para as suas irmãs estudarem. Ela nasceu e cresceu ao som daquele instrumento. Talvez por isso ela pensasse que em toda casa havia um piano.

Luiza lembrava da sua irmã Maria Olinda dando aulas de piano. Tinha uns quatro anos de idade e ficava olhando e ouvindo as aulas. Talvez tenha sido naquela época que ela começou a aprender a ler partitura, vendo a sua irmã dar aulas. Algumas alunas não tocavam corretamente, erravam muito, “tropeçavam” nas notas, e Luiza ficava admirada de ver aquelas meninas, já crescidas, não conseguirem tocar aquelas lições que para ela, ainda pequena, pareciam tão fáceis. É que ela gostava tanto de tocar, que sempre que o piano estava livre aproveitava e treinava as músicas. Divertia-se muito enquanto aprendia bem rápido muitas pecinhas.

Luiza também tocava “de ouvido” algumas músicas muito cantadas nos programas de rádio, como a marchinha “Jardineira”, de Benedito Lacerda e Humberto Porto, muito executada no carnaval de 1939, na voz de Orlando Silva. Naquele tempo, ainda não havia televisão, só rádio e vitrola, mas nem todas as casas possuíam esses aparelhos para ouvir música. Em sua casa tinha

rádio, e era assim que ouvia músicas, memorizava-as e ia tocá-las no piano.

Certa vez, quando Luiza contava nove anos de idade, sua família recebeu uns primos de sua mãe, que levaram uma vitrola e vários discos. Luiza passou o dia inteiro ouvindo músicas. Memorizou uma delas e tocou-a ao piano. Mais tarde, disseram-lhe que ela era dotada do que chamam de “ouvido absoluto”. O ouvido absoluto é a capacidade de formar uma imagem auditiva interna de qualquer tom musical, o que permite perceber e dar nome a cada nota. É possível as pessoas terem esta capacidade de receber e interpretar estímulos do lado esquerdo do cérebro, onde os sons são processados.

Além do piano, que sua mãe, irmãs e ela tocavam, havia outros instrumentos em sua casa: o violão tocado pelo pai e pela irmã Silvana, no qual mais tarde Luiza seria capaz de acompanhar algumas músicas. Silvana também tocava bandolim e violino. Este último era um instrumento que a irmã Inês tocava. Luiza ainda estudou acordeom, canto lírico e órgão de pedaleira. Já o seu irmão Álvaro tocava ritmo na caixa de fósforo.

Quando Luiza tinha entre cinco e seis anos de idade, a professora Maria Braga veio à casa de sua família

para acertar as aulas de violino para a irmã Inês. Sua mãe estava ocupada e lhe pediu para fazer companhia à professora. A professora lhe perguntou se tocava algum instrumento e Luiza disse que sim, que tocava piano. Então, a professora pediu para ela tocar, pedido que foi prontamente atendido. A professora Maria Braga gostou tanto que, quando Dona Clarice entrou na sala, ela lhe disse que receberia pelas aulas de violino da Inês, mas para Luiza ela fazia questão de dar aulas de piano, e que o faria de graça.

A primeira prova de piano de Luiza foi com a professora Maria Braga, na presença de outra professora de piano. Era comum naquela época as professoras particulares de piano reunirem-se para examinar seus alunos e também organizarem as apresentações públicas conjuntas de seus pupilos. Dona Clarice costurou um vestido bege muito bonito especialmente para essa ocasião. Luiza calçou meias da cor do vestido e sapatos pretos de verniz com passadeira. Ela era tão pequena que ao sentar no banco do piano, seus pés não encostavam no chão. Sua mãe enfeitou seus cabelos com um grande laço de tafetá bege. Luiza estava muito feliz e tocou muitas músicas. Deve ter tocado bem, porque quando a professora Maria Braga ia pedir para ela parar, a outra professora não deixou e disse para a menininha continuar tocando. Aquele foi um dia muito especial que Luiza guardou na memória com muito carinho e alegria.

Lá pelos sete anos de idade de nossa pequena pianista, a professora Maria Braga foi embora para o Rio de Janeiro e ela passou a ter aula com a professora Maria da Glória Miranda. Nessa época, Luiza aprendeu muito. A professora Glória passava duas ou três lições para estudar em casa. Na outra aula, Luiza levava cinco ou mais lições estudadas. Ela adorava tocar piano.

Quando já estava maiorzinha e já tocava piano, suas irmãs Silvana e Inês deixavam-na brincar com elas o jogo do “piano invisível”. Era assim: cada uma dedilhava sobre a mesa alguma música que todas já tivessem tocado no piano e que teriam que reconhecer auditivamente e identificar verbalmente o título da música. Também brincavam de tocar piano com os olhos vendados. Luiza se divertia tocando músicas inteiras, sentindo seus dedos correrem pelas teclas do piano. Assim, desenvolveu com espontaneidade a capacidade de tocar sem olhar para o teclado do instrumento, porque interiorizou desde muito cedo a percepção sonora e espacial do piano. Anos mais tarde, esse conhecimento a ajudou em situações como quando faltou luz no Theatro da Paz durante a execução do Concerto de Schumann (1810-1856), e Luiza Camargo continuou tocando, mesmo no escuro.

Dona Clarice, mãe de Luiza, com frequência lhe pedia para tocar para as visitas. Luiza não gostava

porque se sentia exposta, mas obedecia e tocava. Outra dessas situações acontecia quando já estava mocinha, e ia com a mãe às festas nas casas de amigas da família. Lá, pediam-lhe para tocar enquanto todas dançavam. Luiza também queria dançar, mas tinha que tocar.

Prazer em tocar ela tinha quando era o seu pai quem a ouvia e dava palpites quando gostava. Uma vez, ela estava começando a estudar a *Toccata* de Prokofiev (1891-1953). Seu Agnelo estranhou as dissonâncias e como no seu entendimento nem a sua filha pianista e nem o compositor poderiam estar equivocados, ele perguntou: “Minha filha, este piano precisa ser afinado?”.

Depois de alguns anos, Luiza voltou a sentir esse enorme prazer em tocar para alguém especial: o seu marido, o premiado poeta e escritor paulista Milton Camargo, com quem casou em 1978, para quem tocou pelo resto de suas vidas e agora toca na eternidade.

Ainda bem jovem, Luiza começou a cantar nas novenas da igreja de São João Baptista. Mais tarde, sucedendo Eneida Oliveira da Paz, foi tocar harmônio. Esse instrumento é diferente do piano, mas aprendeu para acompanhar o coro nas missas e novenas. Lembra que Eneida a convidou para cantar com ela o Duo da Terceira Palavra na capela do Colégio Santo Antônio, onde cantaram por muitos anos. Naquela época, quem tocava o harmônio era a mãe da Eneida, Dona Isaura Oliveira da Paz.

Depois, a professora de solfejo, Conchita Araújo, convidou-a para cantar na Igreja do Carmo e na Sé, onde aquela tocava órgão e harmônio e era a responsável pelas novenas de Nossa Senhora do Carmo e Nossa Senhora de Belém.

INGRESSO NUMA INSTITUIÇÃO DE ENSINO DA MÚSICA ERUDITA EUROPEIA NA CAPITAL PARAENSE

Luiza já progredia no piano. Aos doze anos de idade, ingressou no Instituto Estadual Carlos Gomes, pelas mãos da professora de piano Madalena Loureiro. No Instituto, a professora Madalena lhe ensinou por pouco tempo, pois logo foi embora de Belém. Ainda como aluna dela, Luiza se apresentou pela primeira vez no Theatro da Paz. Tinha doze anos de idade. Como era a mais nova dentre as pianistas, ela abriu o concerto, tocando a “Valsa do Minuto” e a “Mazurka”, de Chopin (1810-1849). Depois desse concerto, a professora Madalena deu o Prelúdio *opus* 23 ou 32, n. 5, de Sergei Rachmaninoff (1873-1943), com uma dedicatória, para que Luiza estudasse no futuro.

Passou, então, a ter aulas com a professora Enid Mendes Barroso Rebello, até a sua formatura, aos dezesseis anos de idade. Adquiriu maior consciência na execução musical e maior compromisso nos estudos diários.

Figura 4: Luiza Camargo no dia de sua primeira participação em concerto, no Theatro da Paz.
Fonte: Arquivo Pessoal de Luiza Camargo.



Figura 5: Luiza Camargo em seu exame final de 9º ano. Fonte: Arquivo Pessoal de Luiza Camargo.



Figura 6: Luiza Camargo em seu primeiro recital após sua formatura. Fonte: Arquivo Pessoal de Luiza Camargo.

Anos depois, conseguiu desenvolver habilidade para um estudo criterioso, buscando superar as dificuldades. Treinava tocando lentamente primeiro a mão esquerda, depois a mão direita e finalmente as duas mãos juntas. Só executava no andamento rápido quando estava segura do conhecimento de todos os elementos da música, inclusive as nuances da melodia e da harmonia. Se houvesse algum trecho em que “tropeçasse”, repetia várias vezes – 10, 20 ou 50 vezes, se necessário fosse –, até dominá-lo e tocá-lo com fluência. Aí, então, incluía o pedal.

Durante os anos de estudo no Instituto, tocou em muitos concertos, participando com peças solo. O Instituto promovia quatro concertos por ano, no Theatro da Paz. As provas no Instituto Carlos Gomes eram também verdadeiros recitais. A sua prova final foi noticiada em jornal, convidando o público, que lotou o auditório.

Em 1951, diplomou-se no curso de piano com “título de honra” e foi a primeira e única concluinte a obter o prêmio “Ettore Bosio”.

Também estudou canto lírico no Instituto Estadual Carlos Gomes, com a professora Maria Helena Coelho. Diplomou-se em 1955, na classe do

professor Adelermo Matos, substituto daquela professora que se aposentara.

Depois que concluiu aqueles cursos, recebeu uma bolsa de estudos para formação de professores de canto orfeônico, que era uma prática de canto coletivo obrigatória em todas as escolas brasileiras até a década de 1960.

MERGULHO MUSICAL PROFUNDO NA ANTIGA CAPITAL DO PAÍS

Após haver terminado o curso no Conservatório de Canto Orfeônico, no Rio de Janeiro, Luiza voltou mais uma vez àquela cidade para receber aulas particulares de aperfeiçoamento no piano com o renomado pianista Arnaldo Estrela (1908-1980). Ao se apresentar para pedir que lhe ministrasse aulas de piano, ela tocou de cor o segundo movimento da Sonata “Patética” de Beethoven, a pedido daquele pianista. Ela estava na metade do movimento, quando percebeu que o estava executando em outra tonalidade. Pediu desculpas ao professor e tocou novamente aquele movimento, só que na tonalidade correta. Apesar do equívoco, ele

aceitou lhe dar aulas. Isto porque, naquele momento, certamente o renomado pianista percebeu o quanto Luiza era genial, especial, pois sabe-se a dificuldade de transpor uma melodia – imagine um movimento! – dando conta ainda de tocar com técnica, expressão e vencer a emoção do momento.

O professor Arnaldo Estrela mandou-lhe estudar as 16 Cirandas de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), sonatas de Domenico Scarlatti (1685-1757), duas sonatas de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), 33 Variações sobre uma Valsa de Diabelli de Ludwig Van Beethoven (1770-1827), 28 Variações sobre um Tema de Schumann de Johannes Brahms (1833-1897); 24 Prelúdios de Frédéric Chopin (1810-1849); três prelúdios e fugas de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Ela recorda que todo esse repertório somava três horas de execução, ou seja, era um material para pelo menos três concertos solo.

Nessa época, recebeu todo apoio de seu pai, que comprou, na loja da Mesbla do Rio de Janeiro, um piano para Luiza estudar durante aquela temporada em que residiu no Rio de Janeiro. Quando o professor Arnaldo Estrela soube, ofereceu-se para acompanhá-la e escolher o piano.

EMERSÃO PARA O ENSINO E COMPOSIÇÃO

Ao retornar para Belém, em 1964, Luiza tornou-se professora de piano. Dava aulas particulares em casa. Ela percebeu que a afilhada de sua irmã Inês prestava atenção àquelas aulas. O nome da menina era Creuza Clara. Um dia, perguntou à menina se ela queria aprender piano e a resposta foi “sim”. Então, Luiza compôs “O Pinguim” para que a menina participasse da audição junto com os demais alunos. Essas audições aconteciam nos meses de junho e dezembro, e tinham uma sequência: primeiro, os alunos tocavam ao piano; depois, todos cantavam cânones; em seguida, eles tocavam marimbas; após isso, executavam músicas nas clarinas; a seguir, se apresentavam em bandinha rítmica; e finalizavam com danças folclóricas. Terminado o recital, todos iam lanchar mingau, picolé e outras comidas gostosas.

Quando Luiza passou a dar aulas na Escola de Música da Universidade Federal do Pará, que na época era conhecida como SAM (Serviços de Atividades Musicais), continuou a compor a pedido dos colegas professores de piano, para os seus alunos. Assim nasceu o livro “Pequenas peças para piano” (Belém-PA: EDUFPA, 1989; 2013).

Cada música desse livro tem um objetivo técnico na iniciação ao piano. Além disso, seus ritmos são familiares aos ouvidos das crianças, jovens, adultos e idosos de Belém ou do Brasil.



Figura 7: Luiza Camargo recebendo diploma do Curso do Conservatório de Canto Orfeônico, das mãos de Vieira Brandão. Fonte: Arquivo Pessoal de Luiza Camargo.

O livro faz parte da história de vida de Luiza Camargo, que se dedicou grandemente ao piano, instrumento que amou e sempre levou a sério. A pianista, professora e compositora Luiza esperava ter esse sentimento sempre renovado pelas mãos de quem tocasse as suas composições.

Paralelamente às atividades como professora de piano na Escola de Música da Universidade Federal do Pará, Luiza Camargo ali ensinava também história da música, música popular e folclore. Nessas disciplinas, a professora Luiza estimulava os jovens alunos a formar grupos de câmara e executarem obras musicais de toda origem.

Ela também foi professora da Escola Superior de Educação Física da Universidade do Estado do Pará. Seu trabalho de educação musical para futuros professores de Educação Física, onde a aprendizagem musical contribui para a formação de profissionais para atuarem com o corpo, levou Luiza Camargo a mais uma obra: “O Ritmo na Educação Musical” (Belém-PA: CEJUP, 1997), no qual se percebe sua metodologia de ensino do ritmo musical.



Figura 8: Luiza Camargo com aluna de piano. Fonte: Arquivo Pessoal de Luiza Camargo.

TOCAR É PRECISO

Paralelamente ao trabalho como professora, compositora e pedagoga musical, Luiza Camargo prosseguiu em suas atividades como pianista, apresentando-se publicamente até 2014, conforme registrado em programas de concertos de seu arquivo pessoal.

Assim, tocou no Theatro da Paz, em auditórios da Universidade Federal do Pará, na Sala Ettore Bosio do Instituto Estadual Carlos Gomes, em espaços diversos de Belém e de outras cidades do Pará, em Fortaleza-CE, Natal-RN, Campina Grande-PB, João Pessoa-PB, Teresópolis-RJ, Rio de Janeiro-RJ, São Paulo-SP, Porto Alegre-RS e em Tunja-Boyacá, na Colômbia.

Foi membro fundador da Academia Paraense de Música, ao lado de personalidades ilustres da música paraense, como o compositor Waldemar Henrique.

Acrescente-se que Luiza também estudou órgão (que ela já tocava na mocidade), com a professora Gertrud Mersiowski, que deu cursos em Belém, pela Universidade Federal do Pará e pelo Instituto Goethe, de Munique, na Alemanha, do qual recebeu um comunicado oficial pela excelência dos trabalhos realizados.

Luiza Camargo partiu em 2017. Entre as notícias divulgadas pelos meios de comunicação, destaca-se o depoimento do então Superintendente da Fundação Carlos Gomes, Paulo José de Campos Melo:

Luiza Camargo era grande em tudo, no talento, na generosidade, na alegria, no otimismo. Uma das maiores pianistas do estado do Pará, uma carreira extraordinária e uma pessoa ímpar que já está eternizada como artista brilhante e compositora. Ela deixa um legado importante para a formação dos futuros pianistas. Disponível em: <https://redepara.com.br/Noticia/143420/musica-erudita-paraense-de-luto-morre-a-pianista-luiza-camargo>. Acesso em 21 ago. 2022.

UMA VIDA DEDICADA À MÚSICA

A narrativa de Luiza Camargo é quase sempre cronológica e linear, nisso seguindo a lógica do senso comum, segundo o qual tudo tem um começo, meio e fim. Talvez porque ela buscasse compreender o seu presente a partir do seu passado, que o justificaria do mesmo modo que o seu presente em relação ao seu futuro, não



Figura 9: Luiza Camargo ao lado dos compositores Marlos Nobre (SP) e Waldemar Henrique (PA). Fonte: Arquivo Pessoal de Luiza Camargo.

obstante o fato de que somente o presente é concreto, pois é nele que se vive.

Embora a forma de narrar possa ter a intenção subliminar de justificação, isso não se faz necessário, pois se revela notório o pertencimento de Luiza ao mundo da música, atestado por ela mesma a partir de seus professores, seja pela designação de repertório de alto nível de dificuldade, seja com premiações ou publicações.

Para isso contribuíram vários fatores durante um processo de longa duração: o contexto familiar musical, os investimentos econômico e afetivo do pai em

seus estudos musicais, sua facilidade de percepção e execução musical e sua dedicação ao estudo. Todos esses elementos culturais, econômicos e até biológicos somaram o capital necessário e favorável para que Luiza Camargo se tornasse pianista paraense reconhecida com incursões na composição e sustento no magistério da música.

O que a história de Luiza demonstra, aponta e ensina? Certamente uma opção de caminhada, suas condições, oportunidades e protagonismo numa vida que em face de tais fatores pôde ser toda dedicada à música.

POST SCRIPTUM

Do ponto de vista de Luiza Camargo, havia uma imensa gratidão por sua trajetória de vida expressa em seu amor profundo ao fundamento maior de sua vida: Deus. O aspecto religioso era muito forte em sua personalidade. Disso não fazia segredo. Por exemplo: em algumas de suas pastas de partituras era possível visualizar, quando as abria, ícones de Santa Maria e de Jesus Cristo.

Sua última composição para o livro “Pequenas peças para piano” (2013) é o Estudo nº 2 (p.89-91), em

cuja dedicatória expressa: “Em agradecimento a Deus, nosso criador e Senhor, com todo o amor que meu coração pode dar a Ele”. Sobre essa composição, Luiza confidenciou ter sentido na estrutura da obra três partes, que relacionou ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo – a Santíssima Trindade.

Sua última composição fê-la recordar emocionalmente uma revelação de sua mãe sobre o momento de seu nascimento. Disse-lhe Dona Clarice, que quando Luiza nasceu, os sinos da igreja da Santíssima Trindade estavam tocando.

LIA BRAGA VIEIRA

Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Federal do Pará (1986), Especialização em Educação Musical pelo Conservatório Brasileiro de Música (1987), Mestrado em Educação Musical pelo Conservatório Brasileiro de Música (1992), Doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2000) e Pós-doutorado em Educação Musical (2012) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora titular do Departamento de Artes da Universidade do Estado do Pará (1989-2019). Professora de Música da Universidade Federal do Pará (1985-2016). Tem pesquisas e publicações na área Educação Musical.

ROSA MARIA MOTA DA SILVA

Possui Doutorado em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia (2012) e Mestrado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (2003). Professora de Música da Universidade Federal do Pará. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: Pássaro Junino, Cordão de Pássaro, Teatro Popular Musicado, Cordões e Educação, sobre os quais pesquisa e publica.

MARIA JOSÉ PINTO DA COSTA DE MORAES

Graduada em Licenciatura em Música (UnB, 1985) e Bacharel em Flauta Transversal (UnB, 1984). Mestre em Artes/Musicologia (USP, 2003). Doutora em Etnomusicologia (UFBA, 2012). Professora de Música da Universidade Federal do Pará e Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Execução Musical e Etnomusicologia. Pesquisa e publica principalmente sobre os seguintes temas: Estudos Etnomusicológicos no Pará e História da Música no Pará.

MARIA LÚCIA DA SILVA UCHÔA

Possui Graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística com habilitação em Música pela Universidade do Estado do Pará (1992), Especialização em Fundamentos da Linguagem Musical pela Universidade do Estado do Pará (1995) e Mestrado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (2002). É Doutoranda em Ciências da Educação pela Universidade Nacional de Rosário-Argentina. Professora da Universidade Federal do Pará. Autora do livro “Estudando Piano com Lúcia Uchôa” (Belém: PPGARTES, 2016). Compositora, é autora das 16 melodias do primeiro álbum do Projeto “Brinquedo Cantado da Amazônia” (Belém: PPGARTES, 2022). Pesquisa e publica principalmente sobre os seguintes temas: Bandas e Educação Musical no Pará e no Amapá.



Rachel Peluso

COMPOSITORA PARAENSE

Vicente José Malheiros da Fonseca
Tribunal Regional do Trabalho da 8ª Região
Universidade da Amazônia
vicente.malheiros@trt8.jus.r

RESUMO: Ensaio musicológico sobre a compositora, professora e pianista Rachel Angélica Mattera Peluso, conhecida como Rachel Peluso (1908-2005), natural de Santarém, Estado do Pará, que aos 15 anos se transferiu para São Paulo, onde, ao lado de sua irmã Gioconda Peluso, fundou e dirigiu o Instituto Musical “Padre José Maurício”, que funcionou por 35 anos, desde 1946, estabelecimento no qual estudaram pianistas, regentes, cantores e diversos artistas. Aos sete anos, Rachel Peluso participou de um festival no Theatro Victória, em sua terra natal, sob regência do compositor e maestro José Agostinho da Fonseca (1886-1945), que lhe dedicou a valsa “Rachelina” (1922), com letra do poeta paraense João de Jesus Paes Loureiro, em 1996. De 1920 a 1923 foi pianista da Orquestra Tapajós, dirigida por José Agostinho da Fonseca, em Santarém. O seu ex-aluno de piano, autor deste ensaio, Vicente José Malheiros da Fonseca, compôs, em sua homenagem, a Valsa Santarena nº 39 (1992), bem como a Camerata para 12 instrumentos”, em sua memória (2021). Rachel Peluso integra o quadro de Patronos de Cadeiras da Academia de Música do Brasil. Apresentou-se, no Brasil e no exterior, geralmente em companhia de sua irmã, Gioconda Peluso, soprano lírico, Patrona da Cadeira nº 14 da Academia de Letras e Artes de Santarém.

PALAVRAS-CHAVE: Rachel Peluso. Compositora. Santarém-PA.

Figura 1: Rachel Peluso quando jovem. Fonte: Arquivo do autor.

A história da música nem sempre revela a importância das mulheres compositoras. Clara Schumann (1819-1896) talvez seja exceção. Além de pianista e esposa de Robert Schumann (1810-1856), a alemã escreveu concertos para piano e canções.

O Pará produziu várias compositoras no âmbito da música erudita, como Rachel Peluso, nascida em Santarém-PA (02.05.1908) e falecida em São Paulo-SP (04.04.2005).

O início do século XX foi próspero para a cultura santarena.

Em 1906, chegou à “Pérola do Tapajós” (Santarém) o compositor José Agostinho da Fonseca (1886-1945), meu avô, pai de Wilson Fonseca, Maestro Isoca (1912-2002), meu saudoso genitor.

No mesmo ano, chegava o casal de italianos Domingos Peluso e Marietta Cacciopoli Mattera Peluso, genitores de Rachel. Marieta instalou na cidade uma escola de piano, canto e bandolim.

Na “Pérola do Tapajós” também se destacava o virtuose violinista José Veloso Pereira, educado na Inglaterra e formado, em música, pelo Conservatório de Lisboa (Portugal).

Os santarenos ainda contavam com a presença de padres alemães, alguns dedicados à música, como o educador Frei Ambrósio Philipsenburg.

Aos sete anos, Rachel Peluso participava de um festival no Theatro Victória, em sua terra natal, sob regência de José Agostinho da Fonseca.

Apresentou dois recitais em benefício da pedra fundamental do Hospital de Óbidos (PA).

De 1920 a 1923 foi pianista da Orquestra *Tapajós*, dirigida por José Agostinho da Fonseca, em Santarém.

Em 1923 mudou-se, em companhia de seus pais, para São Paulo, onde obteve diploma de pianista e concertista no Conservatório “Carlos Gomes” (Campinas), tendo recebido o conceito de distinção e medalha de ouro.

Rachel foi, então, substituída por minha tia Maria Annita Fonseca de Campos (1º.05.2011 – 08.09.2006) como pianista das orquestras dirigidas por meu avô paterno José Agostinho da Fonseca, quando a família Peluso mudou-se de Santarém para São Paulo, em virtude da decadência do ciclo da borracha na Amazônia, pois o pai de Rachel Peluso era empresário italiano, que veio para o Brasil no início do século XX.

Não obstante, a família Peluso manteve raízes e prestígio em Santarém, como se vê da notícia publicada no jornal “A Justiça”, de 24 de janeiro de 1931:

A diplomação de Rachelina Peluso – 1930

No dia 22 de dezembro último (1930), a nossa gentilíssima conterrânea, senhorita Rachelina Peluso, filha do sr. e sra. Domingos Peluso, foi laureada com distinção e louvor no exame de conclusão dos estudos de piano a que se submeteu no Conservatório “Carlos Gomes” de Campinas.

A recém-diplomada é uma revelação na suprema arte que abraçou, havendo, desde menina, demonstrado uma grande vocação para o piano, quando dos seus primeiros estudos, nesta cidade, com sua estimada genitora, mme. Marietta Peluso, que é uma excelente pianista.

Conquista, agora, a láurea perante uma banca examinadora composta de mestres de renome, recebendo os aplausos de uma assistência seleta e culta, que lhe cobriu de flores.

Residente, com seus pais, na cidade de São Paulo, aí é um nome conhecido no meio artístico.

Santarém deve se orgulhar com o triunfo de sua dileta filha.

Com a maior satisfação, endereçamos à senhorita Rachelina Peluso, os nossos calorosos parabéns e aos seus extremos pais as nossas felicitações. (Disponível em: <http://sidcanto.blogspot.com/2016/05/a-diplomacao-de-rachelina-peluso-1930.html>. Acesso em: 09 ago. 2022)

Rachel Peluso foi compositora, professora, pianista e maestrina.

Estudou composição, regência, órgão, contraponto, bandolim, violino, violão e canto.

Foi aluna de grandes expoentes da música nacional e internacional: fez curso superior de piano, com o maestro italiano Tabarin e de composição e regência, com o maestro Lamberto Baldi; cursou matérias complementares, com o maestro Giovanni Roccella; especializou-se em harmonia, contraponto e composição com o maestro João Sépe; estudou história da música e folclore nacional com o maestro Samuel Archanjo dos Santos; canto, com o maestro João Gomes Araújo; regência coral com o maestro Fabiano Lozano; órgão com o maestro Vittorio Mariani; violino com o maestro Dino Fioretti. Para complemento cultural, estudou violão, instrumentos de percussão, pintura, balé e arte dramática.

Na capital paulista, em 09 de março de 1946, fundou, juntamente com sua irmã, Professora Gioconda Peluso, o Instituto Musical “Padre José Maurício”, nome dado em homenagem ao grande compositor brasileiro Padre José Maurício Nunes Garcia. Ao mesmo tempo, fundou o Teatro Lírico Experimental Paulista, do referido Instituto e grêmio musical.

O Instituto Musical “Padre José Maurício” foi oficializado pelo Governo do Estado de São Paulo e durante sua existência, por 35 anos, incentivou pianistas, regentes, diretores, cantores e Inspectores de Ensino, verdadeiros valores artísticos.

Foi professora de piano e coral do Colégio Santa Cecília de São Paulo. Professora de piano, matérias complementares e diretora do Conservatório Musical “Gomes Cardim”, de Campinas (SP).

Fundadora e Presidente do Departamento Cultural da Sociedade Ítalo Brasileira Libero Badaró, de São Paulo.

Orientadora dos programas artísticos da Sociedade Círculo Italiano de São Paulo.

Fundadora da Sociedade dos Diretores de Estabelecimentos de Ensino Artístico do Estado de São Paulo.

Conselheira da Sociedade Movimento Poético Nacional de São Paulo.

Como pianista, apresentou-se em recitais em São Paulo, interior do Estado e norte do país. Em Santos (SP), exibiu-se como solista da Orquestra, sob a regência do maestro M. Serra.

Como pianista e corpetidora, esteve em Roma, na *Stampa Estera in Italia*. Acompanhou, naquela oportunidade, dois grandes cantores, a soprano Doris Andrews e o tenor Nuzzio Salonia.

Apresentou as óperas *La Bohème* (Puccini) e *La Traviata* (Verdi), completas, sob a regência do Maestro Alberto Marino, com muito sucesso;



Figura 2: Rachel Peluso e Vicente Fonseca – São Paulo, 1977. Fonte: Arquivo do autor.



Figura 3: Rachel e Gioconda Peluso em Santarém (PA) - década de 70 do século XX. Fonte: Arquivo do autor.

quadros de óperas, em São Paulo, Santos e outras cidades do interior paulista e a ópera *Cavalleria Rusticana* (Pietro Mascagni), sob a sua regência.

Organizou inúmeros concursos de piano e, ainda, um concurso de canto, de suas próprias composições.

Organizou concursos de suas composições para piano.

Foi membro de Júri, de inúmeros concursos e, entre eles, do concurso de piano, promovido pela Universidade de Música da Bahia.

Rachel Peluso escreveu inúmeras obras para piano e para canto e piano, eruditas, editadas pelas Editoras Ricordi, Vitali e Fermata. Algumas composições foram publicadas, como a Coleção “Arco-Íris”: “Gondoleiro Veneziano” (texto de Aristeu Bulhões); “As Folhas Rodopiam” (texto de Gilberto Mendonça Teles); “Festa de Santo Antônio”; “Marchando para Brasília” (texto de Gilberto Mendonça Teles); a Coleção “Céu Azul” (música e texto de Rachel Peluso); e “Súplica” (Prelúdio nº 9). É de sua autoria “Viva, viva Souza Lima”.

Compôs peças sacras e folclóricas.

É cidadã de Belém (PA).

Foi contemplada com inúmeras e valiosas críticas, troféus, medalhas, diplomas, títulos e condecorações, tais como: Ordem Benito Juarez do México, Ordem Caballero do Peru, Ordem Dom João VI da Sociedade Heráldica de São Paulo, Sua Santidade o Papa João Paulo II, Instituto Histórico Pero Vaz de Caminha, Sociedade Brasileira de Educação e Integração, Sesquicentenário da Independência do Brasil.

Compôs o Hino Oficial da Assembleia Legislativa do Estado do Pará, lindas canções e, dentre as músicas para piano, peças destinadas a crianças.

Rachel Peluso apresentou-se no exterior e esteve diversas vezes em Santarém e Belém (PA), em recitais de piano e canto, com sua irmã Gioconda Peluso (também santarena), soprano lírico, que cantou músicas de Wilson Fonseca na Itália.

De fato, em novembro de 1958, Gioconda Peluso, notável soprano, então residente na capital paulista, incluiu peças de Wilson Fonseca como parte do seu repertório em recital de canto levado a efeito no “Lyceum Club Internazionale di Napoli”, de Nápoles (Itália).

No ano seguinte, Gioconda Peluso interpretou músicas de Wilson Fonseca em recital no Theatro Municipal de São Paulo.

Ainda em 1959, Rachel Peluso gravou um disco LP 78 RPM com músicas de Wilson Fonseca (“Ana Helena”, “Canção de Minha Saudade”, “Bernadete”, “Lua Branca” e “Rosilda”), cantadas por Expedito Toscano, excelente tenor santareno, filho do virtuoso tenor Joaquim Toscano. São gravações históricas que merecem a reprodução em CD.

Rachel Angélica Mattera Peluso e Gioconda Rosa Angélica Peluso, santarenas, filhas de italianos, sempre se dedicaram à música. Como já demonstrado, a primeira, pianista e compositora e a segunda, soprano lírico.

Ambas foram professoras, moravam juntas e eram muito unidas.

Rachel e Gioconda Peluso não tiveram filhos, mas ainda existem parentes seus em Santarém.

Rachel era membro da Academia de Letras e Artes de Santarém; e Gioconda figura como Patrona da Cadeira nº 14 dessa entidade acadêmica.

As duas musicistas paraenses figuram no livro “Música e Músicos do Pará”, 3ª edição (corrigida), Belém: Governo do Estado do Pará/Fundação Cultural do Estado do Pará, 2016, de autoria de Vicente Salles.

Rachel e Gioconda Peluso vinham constantemente a Belém e Santarém, onde se apresentaram em memoráveis recitais de canto e piano.

Como já mencionado anteriormente, as irmãs Peluso fundaram e dirigiram o Instituto Musical “Padre José Maurício” durante 35 anos, desde 1946, na capital paulista. Nessa escola, oficializada pelo Governo Estadual de São Paulo, estudaram pianistas, regentes e cantores. Dentre ex-alunos de Rachel, a virtuosa pianista paraense Ana Maria Adade, professora no Instituto Carlos Gomes, em Belém.

Durante dois anos (1962-1963), fez um curso intensivo no Instituto “Padre José Maurício”, pois já tinha iniciação musical, com meu pai, Wilson Fonseca (Maestro Isoca).

Figura 4: Vicente Malheiros da Fonseca e Rachel Peluso (São Paulo, 1963). Fonte: Arquivo do autor.



Rachel Peluso não só me ofereceu o curso gratuitamente, como ainda me fornecia álbuns de música e me permitiu estudar as lições de piano em sua própria casa, porque eu não dispunha do instrumento na ocasião.

No final do ano de 1963, participei de três atividades promovidas pelo Instituto Musical Padre José Maurício, realizadas no Salão Nobre do Lyceu Coração de Jesus, em São Paulo (SP), onde eu também estudava o Curso Ginásial: integrei a turma de cerca de 50 jovens alunos, cada qual executando, ao piano, peças dos mais variados compositores; fiz parte de uma bandinha rítmica dirigida pela professora Gioconda Peluso; e, juntamente com uma aluna do Conservatório, apresentamos um recital com músicas de compositores brasileiros e estrangeiros.

Rachel tinha um coração muito generoso. Era muito dinâmica e idealista. Ela foi a minha “mãe musical”. Sempre que vinha ao Pará trazia presentes para os amigos.

A gratuidade do curso de música, segundo ela própria, decorria da amizade que tinha com a nossa família e como uma espécie de gratidão por haver tocado, quando jovem, em Santarém, na orquestra de meu avô (José Agostinho da Fonseca), que lhe dedicou a valsa *Rachelina* (1922).

Quase 75 anos após (1996), a valsa *Rachelina* recebeu inspirada letra do poeta paraense João de Jesus Paes Loureiro.

No ano seguinte, a bela valsa *Rachelina* foi gravada no CD “Quis Fazer-te Uma Canção”, pela soprano paulista Áurea Lopes Covelli, acompanhada, ao piano, pela própria Rachel, então com 89 anos. Todas as músicas do disco são de autoria dela, salvo a valsa *Rachelina*, incluída na gravação como homenagem da compositora a meu avô.

O disco foi lançado, em Belém, no Núcleo de Artes da Universidade Federal do Pará (Praça da República), em 08 de outubro de 1997.

O CD duplo (na verdade, o primeiro e único de Rachel Peluso), contém 40 peças, dentre as quais 26 canções interpretadas por Vânia de Carli Cestari, Béla de Castro Tosato, Áurea Lopes Covelli (sopranos) e Mário Bruno Carezzato (barítono), todos ex-alunos seus e de sua irmã Gioconda. Em todas as faixas do disco está a própria Rachel no acompanhamento, ao piano. Nas outras 14 faixas, a compositora santarena atua no piano solo.

Rachel Peluso, com quase 90 anos de idade, era muito dinâmica: compunha, tocava, viajava, gravava. E sonhava... Sonhava muito... Era saudavelmente idealista.

Além de brilharem em São Paulo, Rachel, compositora e Gioconda, soprano apresentaram-se no exterior, em países como Argentina e Itália.



Figura 5: Rachel Peluso tocando piano. Fonte: Arquivo do autor.

Uma joia que guardo em meu relicário é a raríssima gravação que fiz com a professora Rachel na execução da valsa *Rachelina* (José Agostinho da Fonseca), ela no bandolim e eu ao piano, quando estive em sua casa, em São Paulo, em 1977, com meu tio Wilmar Fonseca. Na ocasião, também ali estava o compositor amazonense Arnaldo Rebello, que residia no Rio de Janeiro, autor das *Valsas Amazônicas*. Fizemos um aconchegante sarau, após o lançamento de edições de obras musicais de sua autoria.

Disponho de algumas gravações históricas da valsa “*Rachelina*”, tais como:

Quinteto de Flauta, Saxofone-Alto, Piano, Teclado Eletrônico e Contrabaixo (arranjo de Wilson Fonseca) – Intérprete: “Conjunto Serenata”, na Semana de Santarém, no Theatro da Paz, em Belém-PA (outubro de 1972). Gravação no LP “Santarém do Meu Coração”. Executantes: Pedro Santos (flauta), José Wilson Fonseca (sax-alto), Wilson Fonseca (piano), Vicente Fonseca (teclado eletrônico) e José Agostinho da Fonseca Neto (contrabaixo). Observação: esta é uma das poucas gravações de Wilson Fonseca (Maestro Isoca) em companhia de seus três filhos, além do flautista.

Bandolim e Piano (improvisado) – Rachel Peluso (bandolim) e Vicente Fonseca (piano). Gravação doméstica, na casa da Rachel Peluso, em São Paulo-SP (1977).

Piano (José Agostinho da Fonseca) – Intérprete: Rachel Peluso (piano). Gravação doméstica, na casa da Rachel Peluso, em São Paulo-SP (1977).

Banda (arranjo de Wilson Fonseca) – Intérprete: Banda “Prof. José Agostinho”, de Santarém, sob a regência de Wilde Fonseca. Gravação na Casa da Cultura, em Santarém (PA), durante o lançamento do livro “José Agostinho da Fonseca – O Músico-Poeta” (Wilmar Fonseca), 1978.

Valsa-Lenta

(À Srta. Rachel Peluso)

Rachelina

JOSÉ AGOSTINHO DA FONSECA

PIANO

INTROD. Moderato

f

T^o de Valsa

mf *resc.* *f*

Figura 6: "Rachelina" (José Agostinho da Fonseca) - 1ª página da partitura (1922). Fonte: Arquivo do autor.



Figura 7: Rachel Peluso (pianista e compositora), Vicente Fonseca, Wilmar Fonseca (meu tio, poeta e escritor) e Arnaldo Rebello (compositor), em São Paulo (1977). Fonte: Arquivo do autor.

Dois Violinos e Piano (arranjo de Wilson Fonseca) – Intérpretes: Andréa e Tânia Campos (violinos) e Maria Annita Fonseca de Campos (piano). Gravação doméstica (Brasília-DF), 1985.

Piano (José Agostinho da Fonseca) – Intérprete: Ana Maria de Castro Souza (piano), no LP “Nos Originais”, editado pela UFPA (Belém-PA, 1992).

Piano (José Agostinho da Fonseca) – Intérprete: Wilson Fonseca (piano) Gravação de Otto Drechsler, durante o ensaio do concerto que deu origem ao CD “Projeto Uirapuru” (SECULT/PA), no Teatro Margarida Schivasappa, no Centur, em Belém-PA (1995).

Canto e Piano (arranjo de Rachel Peluso) – Intérpretes: Áurea Lopes Covelli (soprano) e Rachel Peluso (piano), no CD “Quis fazer-te uma canção” (São Paulo-SP, 1996).

Violão (arranjo de Vicente Fonseca) – Belém-PA (2007).

Canto e Piano (arranjo de Vicente Fonseca) – Belém-PA (2008).

Desde a década de 70 do século XX venho compondo a série de “Valsas Santarenas”, inspiradas na minha terra natal, destinadas a Piano solo, mas com alguns arranjos camerísticos, inclusive violão, flauta, e uma valsa para coro e orquestra.

Atualmente, a coletânea abrange 138 peças (agosto/2022).

Não nego que, ao compor as “Valsas Santarenas”, sofri influências de meu avô José Agostinho da Fonseca (valsa “Tapajônia”), de meu pai (“Pérola do Tapajós” e outras), de Francisco Mignone (“Valsas de Esquina”) e de Arnaldo Rebello (“Valsas Amazônicas”).

Quando estudei piano no Instituto Musical “Padre José Maurício”, em São Paulo, com a Professora Rachel Peluso, na década de 60 do século XX, tive oportunidade de tocar a “Valsa Amazônica nº 4” (Coração de Ouro) do compositor amazonense Arnaldo Rebello, que residia no Rio de Janeiro (eu o conheci, pessoalmente, na casa da Rachel). Depois, conheci o compositor Francisco Mignone, que veio

a Belém várias vezes, acompanhado de sua esposa Josephina (pianista), paraense. Mignone é autor das lindas “Valsas de Esquina”.

Para Rachel Peluso dediquei a minha “Valsa Santarena nº 39” e para sua irmã Gioconda, a “Valsa Santarena nº 41”.

Essas duas Valsas Santarenas foram executadas, em primeira audição pública mundial, num concerto, em homenagem ao centenário de nascimento de Rachel Peluso, no Uruguai.

Confira a notícia sobre esse evento:

Compositora santarena é homenageada no Uruguai

Concerto lembra o centenário de nascimento de Rachel Peluso

Em 21 de agosto de 2008 foi realizado em Montevidéu (Uruguai) um concerto em homenagem ao centenário de nascimento da compositora paraense, de Santarém, Rachel Peluso (02.05.1908 - 04.04.2005), pelo maestro, professor e pianista Júlio César Huertas Scelza, que se fez acompanhar dos barítonos Eduardo Garella (uruguaio) e Ulrich Schrader (alemão, radicado no Uruguai), sob os auspícios da Embaixada do Brasil no Uruguai e do Instituto Cultural Uruguaio Brasileiro. O evento marcou os 68 anos de fundação do Instituto Cultural Uruguaio-Brasileiro (ICUB).

Huertas publicou livros sobre música erudita uruguaia e brasileira, realiza pesquisas acerca da música latino-americana e é renomado músico ítalo-uruguaio, premiado com a Gonfalone d'Argento pela Região Toscana, por seus méritos artísticos reconhecidos em suas apresentações no mundo inteiro. Em 1993, foi nomeado membro de honra da Sociedade Brasileira de Musicologia, em reconhecimento ao seu trabalho de pesquisa e divulgação da música erudita brasileira. No concerto, o pianista uruguaio executou músicas de Rachel Peluso e diversas composições escritas em sua homenagem, como a valsa “Rachelina” (música: José Agostinho da Fonseca. letra: João de Jesus Paes Loureiro), “Espera sem fim” (Arnaldo Rebello) e as “Valsas Santarenas” nºs. 39 e 41 (Vicente Malheiros da Fonseca, peças dedicadas a Rachel Peluso e a sua irmã Gioconda Peluso, soprano). (Jornal “O Liberal”, Belém-PA, 20 ago. 2008)

O jornal “O Liberal”, caderno Magazine, edição de 20.08.2008 (Belém-PA), publicou a notícia, ilustrada com uma foto em que o autor do presente artigo aparece em companhia de Rachel Peluso, a última vez que a vi, em vida, no ano de 2004, no dia de seu aniversário (96 anos), na inauguração da Sala “Rachel Peluso”, na Casa da Cultura de Santo Amaro-SP.

A notícia também foi destaque no *site* do Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty): “Montevidéu – Concerto de Música Brasileira”.

Em outubro do mesmo ano de 2008, idêntico concerto em homenagem ao centenário de nascimento de Rachel Peluso foi realizado em Rivera (Uruguai) e Santana do Livramento (Rio Grande do Sul, Brasil).

Na mesma data de 21 de agosto de 2008, aliás, outra compositora santarena, Renée Fonna Sizudo, lançou o CD “Lorca-Sizudo”, com músicas que compôs para 11 poemas de Federico Garcia Lorca, na Livraria Cultura, em São Paulo. Ela mesma interpreta as suas canções. Renée (filha do fotógrafo Apolônio e sobrinha dos músicos Raimundo e João Fonna, que também era pintor) me revelou, por telefone, que teve a satisfação de ser acompanhada, ao piano, por meu pai Wilson Fonseca, em recitais no clube social “Centro Recreativo”, em Santarém, quando criança, pois desde cedo demonstrou talento para o *bel canto*. Integrou o Coral Paulistano, por três décadas.

Em 19 de agosto daquele ano, o violonista Maurício Gomes, que morava em Barcelona (Espanha), onde estudava na Escola Superior de Música de Catalunha, fez um concerto em Fortaleza (CE), em cujo programa figuraram obras de três gerações da família Fonseca, com arranjos por mim escritos: a valsa “Rachelina” (José Agostinho da Fonseca), a canção “Lua Branca” (Wilson Fonseca) e a “Valsa Santarena nº 1”, de minha autoria.

Certa vez, quando estive em Belém, em 1985, a Professora Rachel Peluso, compositora paraense, que vivia em São Paulo, solicitou-me, para exame, algumas dessas “Valsas Santarenas” (1 a 24).

Pouco tempo depois, ela enviou-me uma carta, com a devolução das partituras das valsas. Nessa oportunidade, a saudosa musicista santarena fez não apenas uma abalizada análise daquelas minhas composições, como também sugeriu diversos “subtítulos” para cada música.

Portanto, foi a professora Rachel Peluso quem recomendou, em 1985, os subtítulos para a série de minhas primeiras 24 “Valsas Santarenas”, que lembram as nossas raízes regionais.

Revelou-me que os subtítulos foram inspirados após ela mesma tocar, ao piano, cada uma dessas peças, quando pôde melhor sentir o espírito e o clima de cada composição.

Eis a relação das 24 primeiras “Valsas Santarenas”, de minha autoria, anotadas pela Professora Rachel Peluso e com os subtítulos por ela recomendados: Valsa Santarena nº 1 – “Praia dos Namorados”; Valsa Santarena nº 2 – “Revoada das Garças”; Valsa Santarena nº 3 – “Rio Tapajós dos Meus Sonhos”; Valsa Santarena nº 4 – “Saudosa Vera-Paz”; Valsa Santarena nº 5 – “Eterno Bailado dos Rios Tapajós



Embajada de Brasil
EN MONTEVIDEO



LA EMBAJADA DE BRASIL Y
EL INSTITUTO DE CULTURA URUGUAYO-BRASILEÑO,
AL CUMPLIR **68** AÑOS DE SU FUNDACIÓN,

Presentan

CONCIERTO HOMENAJE A LA COMPOSITORA BRASILEÑA

RACHEL PELUSO

CON MOTIVO DEL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO



21 DE DE AGOSTO DE 2008 - HORA 19:00
Auditorio de la Torre de las Telecomunicaciones de ANTEL

Programa

José Agostinho de Fonseca (1886 - 1945)

Texto: João de Jesus Paes Loureiro.

Arnaldo Rebello (1905 - 1984)

Texto: Mercedes La Valle.

Valdemar Henrique (1905 - 1995)

Texto: del autor.

Vicente José Malherios da Fonseca (1948)

Rachel Peluso (1908 - 2005)

Belén de Nazaré

Praias do Brasil*

Luar de Itanhaém

Noite de Brasília*

Uma saudade

Felicidade*

Ternura

Sonho*

Oração à Bahia*

Prece

Em Sonho*

Tarde de Maio*

São Paulo, Cidade dos meus sonhos

Pensando em ti*

Volta amor

Quis fazer-te uma canção

Amo-te

Rachelina* (valsas)

Na espera sem fim.

Minha Terra

Valsas Santarenas N° 39 y 41
Primera Audición Mundial

Canção da Santarena
*Transcripción para piano solo del
Maestro Julio César Huertas*

(Osorio Nunes)

(Jeni María Coronel Lustosa)

(Emilia Freitas Guimarães)

(Mercedes La Valle)

(Paulo Fortes)

(Suzanna de Campos)

(Daniel Peluso)

(Suzanna de Campos)

(Suzanna de Campos)

(Suzanna de Campos)

(Suzanna de Campos)

(Emilia Freitas Guimarães)

(Suzanna de Campos)

(Suzanna de Campos)

* *Primera Audición*

e Amazonas”; Valsa Santarena nº 6 – “Formosa Tapúia”; Valsa Santarena nº 7 – “Vitória-Régia”; Valsa Santarena nº 8 – “Seresta do Caboclo”; Valsa Santarena nº 9 – “Gorjeio do Jurutaí”; Valsa Santarena nº 10 – “Ilha Encantada”; Valsa Santarena nº 11 – “Sinfonia das Matas Selvagens”; Valsa Santarena nº 12 – “Noite de Luar”; Valsa Santarena nº 13 – “Coração Saudoso”; Valsa Santarena nº 14 – “Céu de Estrelas”; Valsa Santarena nº 15 – “Encontro das Águas”; Valsa Santarena nº 16 – “Meu Violão”; Valsa Santarena nº 17 – “Flores Silvestres”; Valsa Santarena nº 18 – “Em Cada Coração, Saudade de Santarém”; Valsa Santarena nº 19 – “O Canto da Mocaranga”; Valsa Santarena nº 20 – “Alvorada da Floresta Amazônica”; Valsa Santarena nº 21 – “Belém, Expressão das Artes”; Valsa Santarena nº 22 – “Serenata ao Luar”; Valsa Santarena nº 23 – “Melodia do Amor”; e Valsa Santarena nº 24 – “Sol Poente”.

Além disso, para a “Valsa dos Setenta Anos”, que dediquei ao meu pai, em 1982, ela sugeriu que se iniciasse outra Coletânea, com o título de “Amor e Arte”, e idealizou o subtítulo de “Valsa Romântica nº 1”. E, ainda, para outra valsa que dediquei à minha filha caçula (“Lorena”), ela sugeriu a criação de outra Coletânea, com o subtítulo de “Canção de Ninar”. Também compus valsas em homenagem à minha esposa Neide (1974) e aos meus filhos Vicente (“15 de Dezembro”) e Adriano (“9 de Janeiro”) e diversas para minha mãe.

Tomo a liberdade de transcrever a carinhosa carta que recebi da Professora Rachel Peluso sobre as minhas primeiras 24 “Valsas Santarenas”:

São Paulo, 12 de dezembro de 1985.

Querido amigo Vicente,

Somente hoje, terminei de tocar tuas lindas composições, pois me destes a confiança de olhar, e, foi o que fiz, com carinho e admiração. São lindas, ricas em melodias, feitas com amor e muito gosto artístico. Herdastes a veia fabulosa do Mestre artista, do saudoso teu avô, José Agostinho da Fonseca, e, do artista completo, de alma nobre que é teu pai, compositor e Maestro, Wilson Fonseca. Continue nesse trabalho maravilhoso, nessa criatividade romântica. Que Deus e Santa Cecília te iluminem, nessa beleza de tua arte, aliás, sinto-me orgulhosa e feliz, porque, também fostes meu aluno de piano e conheço bem teu valor artístico. Fiquei orgulhosa, sabendo de tua brilhante carreira como advogado, jurista [como Magistrado, na época Juiz do Trabalho]. Que as Virgens de Nazareth e Conceição, derramem benção em tua alma nobre, inteligência e cultura.

Tomei conhecimento do que pediste sobre as músicas: alguma coisa mudei, coloquei pedal e colorido, que aliás, terias feito o mesmo. Somente tomei a liberdade de colocar os nomes às mesmas, e, a sugestão de fazer a

colecção em dois álbuns, de 12 e 12 peças, e quando preparar para o impresso, não esquecer de dar uma pequena distância, para que fiquem nítidas, fácil para leitura. Mais uma vez, parabéns e aplausos, pelas românticas e nostálgicas valsas.

Conte-me as novidades de Belém e Santarém, pois estou saudosa. O carinho de meus conterrâneos me faz criar vida nova.

Ao receber esta, escreva-me, pois fico preocupada, são coisas de valor.

Quando vens a São Paulo? Aqui estamos sempre às ordens, com o mesmo carinho e amizade.

Almejamos, bem como aos teus, um Feliz e Santo Natal, com amor e muita paz.

Já escrevi a todos os teus de família.

Nossos beijos às crianças, e, um saudoso abraço à tua distinta esposa.

Gioconda envia um beijo.

Querido, receba um beijo e um carinhoso abraço da amiga de sempre

Rachel Peluso de Oliveira.

Confesso que guardo com muito carinho esse tesouro, que considero uma verdadeira relíquia, porque se trata de material escrito do próprio punho, por Rachel, sobre os manuscritos de minhas obras, para as quais sugeriu alguns aperfeiçoamentos de dinâmica.

Como santareno, pelos laços de amizade de nossas famílias e seu ex-aluno, vibrei com a inclusão de suas músicas no recital “Inspiradas Mulheres do Pará”, no Festival de Ópera, em 2004, no Theatro da Paz, como a toada “Belém de Nazaré”, da qual há um arranjo, para Coro a 4 vozes mistas e Piano, escrito por Wilson Fonseca (Obra Musical de WF, Volume I, Coral, p. 138-140).

Transcrevo a matéria publicada no *blog* da jornalista Franssinete Florenzano sobre o evento:

Concerto “Inspiradas Mulheres Paraenses”

Um concerto lírico inédito, só com músicas de compositoras paraenses interpretadas por cantoras da terra, na linda igreja barroca de Santo Alexandre, foi organizado pelo Conselho Estadual de Cultura, com o apoio da Secult, via Sistema Integrado de Museus e Memoriais, para celebrar o Dia da Mulher, ontem. “Inspiradas Mulheres Paraenses”, com as cantoras Ione Carvalho, Luciana Tavares e Lana Bastos e a pianista Ana Maria Adade, foi concebido a partir das pesquisas do historiador Vicente Salles, que em seus estudos encontrou registros de compositoras paraenses desde o século XIX até a década de 1960.

O diretor artístico do Theatro da Paz e membro do Conselho Estadual de Cultura, Gilberto Chaves, dirigiu o espetáculo, enfatizando a obra musical parauara, exclusivamente feminina, num delicado



Figura 9: Rachel Peluso – 96 anos – e Vicente Malheiros da Fonseca (São Paulo, 2004). Fonte: Arquivo do autor.

painel de época, muito elogiado pela plateia. Todos os membros do Conselho, presidido pelo jornalista e linguista João Carlos Pereira, em especial o advogado Eudiracy Silva, que idealizou o evento, a presidente do Sistema Integrado de Museus e Memoriais, profa. Maria Sylvia Nunes, a superintendente do Iphan, Dorotéia Lima, a presidente do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, Anaiza Vergolino, e membros da Academia Paraense de Letras prestigiaram o concerto e receberam muitos cumprimentos pela iniciativa.

A festejada pianista Ana Maria Adade, que é professora e ex-dirigente da Fundação Carlos Gomes, abriu o concerto com solos da valsa “Chuva de Beijos”, de Sarah Rocha (1880-1960); e depois tocou “Dolorosa”, composição de Júlia Carvalho (1873-1969).

A soprano Lanna Bastos interpretou as canções “Prece”, de Rachel Peluso (1908-2005), com versos de Suzanna Campos; a valsa “Anseio”, de Helena Nobre (1888-1965); a valsa “Saudades” e o samba “Eu não digo P’ra Você”, ambas de Júlia Carvalho.

Já a também soprano Ione Carvalho cantou a canção “O Coração”, de Marcelle Guamá (1892-1978), com versos de Antero de Quental; a valsa “Vem, Amor”, de Helena Nobre; a “Prece que me

Ensinaste”, canção de Marcelle Guamá, com letra de Luiz Octavio, e “Belém de Nazaré”, de Rachel Peluso, com letra de Osório Nunes.

A soprano Luciana Tavares interpretou a toada “Musa Cancioneira”, de Marcelle Guamá, com versos de Ademar Tavares; a valsa “De Longe”, de Dora Chermont Lisboa (1886-?), com versos de Ermelinda de Almeida; a canção “Uma Saudade”, de Rachel Peluso, com letra de Paulo Fortes, e o tango “Mágoas Secretas”, de Júlia Carvalho.

Ao final, todas juntas, elas executaram a deliciosa marcha “Cidade Morena”, de Maria de Nazaré Figueiredo. Curiosidades: Rachel Angélica Mattera Peluso, pianista e compositora santarena, filha de italianos que imigraram para o Brasil atraídos pelo ciclo da borracha, era membro da Academia de Letras e Artes de Santarém. Aos 7 anos, participou de um festival no Theatro Vitória, sob regência de José Agostinho da Fonseca. De 1920 a 1923 foi pianista da Orquestra Tapajós, dirigida por José Agostinho. Em 1923, a família Peluso se mudou para São Paulo, onde Rachel se diplomou pianista e concertista no Conservatório Carlos Gomes (Campinas). Professora e maestrina, também estudou órgão, contraponto, bandolim,

violino, violão e canto. Compôs o Hino Oficial da Assembléia Legislativa do Estado do Pará, canções e inclusive peças destinadas a crianças.

A irmã de Rachel, Gioconda Rosa Angélica Peluso, era soprano lírico e Patrona da Academia de Letras e Artes de Santarém. Promoveu a divulgação de autores paraenses, entre eles Waldemar Henrique, Jayme Ovalle, Rachel Peluso e Wilson Fonseca. Ambas figuram no livro “Música e Músicos do Pará”, de Vicente Salles.

Em homenagem a Rachel Peluso, José Agostinho da Fonseca (1886-1945), pai de Wilson Fonseca (maestro Isoca), compôs a valsa “Rachelina”, em 1922, para a qual o poeta parauara João de Jesus Paes Loureiro escreveu um belo texto poético em 1996. Aliás, Rachel Peluso foi professora de piano do magistrado, Professor Emérito da Unama, membro da Academia Paraense de Música e compositor Vicente Malheiros da Fonseca, em São Paulo, na década de 60, no Conservatório Musical “José Maurício”, por ela fundado e dirigido, em companhia de sua irmã Gioconda. Vicente lhe dedicou a “Valsa Santarena nº 39” (1992), executada em primeira audição mundial no concerto em homenagem ao centenário de nascimento da compositora santarena, em Montevidéu (Uruguai), em agosto de 2008, organizado pelo maestro e pianista uruguaio Julio César Huertas. E para Gioconda Peluso dedicou a “Valsa Santarena nº 41” (1994), também executada nesse concerto. Na Casa da Cultura de Santo Amaro (SP), existe a Sala Rachel Peluso. O ministro Cesar Peluso, ex-presidente do Supremo Tribunal Federal, é sobrinho de Rachel e Gioconda Peluso. Todas essas histórias foram publicadas no jornal Uruá-Tapera em artigo de Vicente Fonseca intitulado “Temas e Variações sobre Rachel Peluso”, em maio de 2007. (Postagem em 09 de março de 2016). (Disponível em: <http://uruatapera.blogspot.com/2016/03/concerto-inspiradas-mulheres-paraenses.html>. Acesso em: 09 ago. 2022)

Em 2005, compus a “Valsa Santarena nº 55”, com arranjo para Coro a 4 vozes mistas e Orquestra Sinfônica, dedicada aos músicos da Casa de Cultura Santo Amaro, de São Paulo, onde existe a “Sala Rachel Peluso”, dirigida pela professora, pianista e maestrina Sílvia Luisada, ex-aluna de Rachel, que me encomendou a composição musical. Em 2007, escrevi um novo arranjo para essa composição e contei, então, com a colaboração de meu filho Vicente José Malheiros da Fonseca Filho na parte da Percussão.

A peça foi executada pelo Coral e Orquestra Filarmônica Santo Amaro, em julho de 2007, em primeira audição, no Festival Música das Esferas de 2007, sob a iniciativa e direção do maestro Sérgio Igor Chnee e do pianista Paulo Gazzaneo, realizado nas cidades de

Bragança Paulista e Serra Negra (SP), onde estive, com minha esposa Neide, para assistir aos concertos.

Na verdade, fiz esta música inspirado na figura da professora Rachel Peluso, pois a última vez que a vi, em vida, foi em 02 de maio de 2004, justamente em seu aniversário natalício, quando ela completava 96 anos, e era inaugurada, na Casa da Cultura de Santo Amaro (SP), a “Sala Rachel Peluso”, ocasião em que ali compareci, acompanhado de minha esposa Neide, a quem Rachel e Gioconda queriam muito bem.

Em agosto de 2021, compus a peça “Camerata para 12 Instrumentos” (Orquestra de Câmara), à memória da Professora Rachel Peluso. Orquestra de Câmara: Flauta, Oboé, 2 Clarinetes, Trompa, Trombone, Fagote, 1º Violino, 2º Violino, Viola, Violoncelo e Contrabaixo.

Em sua homenagem também existe, desde 2002, o “Coral Rachel Peluso”, com mais de 70 integrantes, cujas regência e direção artística são exercidas pela maestrina Sílvia Luisada, com sede no Teatro Paulo Eiró, em São Paulo.

Em 31 de outubro de 2009, a pianista Sylvia Maltese participou do Recital com obras de “Mulheres Compositoras do Brasil”, realizado na Cultura Inglesa, em São Paulo, em que foi incluída, no programa, a peça “O Canto da Floresta Amazônica”, de autoria de Rachel Peluso (Disponível em: <http://centrodemusicabrasileira.blogspot.com/2009/10/sylvia-maltese.html>. Acesso em: 09 ago. 2022).

O nome de Rachel Peluso figura no interessante artigo escrito por Gisele Pires Mota, sob o título “Compositoras brasileiras de canção de câmara no acervo de Hermelindo Castello Branco: considerações sobre contexto sociocultural e a sua importância para manutenção e divulgação da produção cancional feminina” (Universidade de Brasília-DF). Nesse artigo há uma relação do resultado inicial de sua pesquisa sobre mulheres no acervo de partituras de Hermelindo Castello Branco, com uma lista dos nomes de 99 compositoras brasileiras de canção de câmara, dentre as quais a compositora e pianista santarena objeto desta exposição.

Rachel Peluso ainda figura no rol de 63 grandes pianistas brasileiras, selecionadas pelo Instituto Piano Brasileiro, conforme o seguinte link: <https://youtu.be/yMH4Zi02fM> e <https://youtu.be/yMH4Zi02fM>.

Músicas de Rachel Peluso podem, ainda, ser ouvidas no YouTube, como servem de exemplos as seguintes obras:

1. “Sonho”. Piano: Deise Hattum: <https://youtu.be/k0B-LQLiWfk> e <https://youtu.be/mYIntBEz374>.

2. “Rosas Celestiais”. Piano: Deise Hattum: <https://youtu.be/W2vRGhqOXW8> e <https://youtu.be/Gjb2I8EKFI>.

3. “Ternura” (Valsa Romântica Op. 20 n. 33). Piano: Deise Hattum: <https://youtu.be/AZ4IeouN-6o>.

4. “Canção da Santarena” (Rachel Peluso). Letra: Padre Manuel Albuquerque. Interpretação: Efigênia Côrtes (canto) e Edmundo Villani-Côrtes (piano). Concerto realizado em homenagem a Rachel Peluso, na Casa de Cultura de Santo Amaro (SP), em maio de 2010: <https://youtu.be/gQIG1arOV1Q>.

Uma curiosidade: tanto Wilson Fonseca (Maestro Isoca) como Rachel escreveram músicas para mesma letra (poema) de Canção da Santarena (Padre Manuel Albuquerque).

Embora as composições tenham sido escritas em localidades distantes (Santarém e São Paulo), percebe-se, certamente por mera coincidência, alguma semelhança entre as duas músicas, criadas para o mesmo texto poético.

A “Canção da Santarena”, cuja música é de autoria de Wilson Fonseca, foi composta em 1958. A peça foi gravada pela soprano Madalena Aliverti, acompanhada, ao piano, pela Professora Lenora Brito, no CD “Wilson Fonseca” – Projeto Uirapuru (O Canto da Amazônia), Volume 1, que registra parte do Concerto em homenagem a Wilson Fonseca (“Hino a Santarém”), realizado em agosto de 1995, no Teatro Margarida Schiwazzappa, no Centur (Belém-PA), sob o patrocínio da Secult (Secretaria de Cultura do Governo Estadual do Pará), em comemoração ao transcurso do 75º aniversário de vida musical do compositor santareno. A canção também foi gravada em 2008, pelo Coral FIT (Faculdades Integradas do Tapajós), sob a regência de Ádrea Figueira Lopes e acompanhamento, ao piano digital, de José Agostinho da Fonseca Neto e Ruimerson Vilasbôas. CD “Coral FIT 2” – Produção: Josué Canto (Quarteto Show & Cia.) – Santarém (PA).

Eu assisti a própria Rachel Peluso tocando a sua “Canção da Santarena”, ao piano, em sua casa, em 1963, na capital paulista e logo percebi a similitude com a obra musical que tem o mesmo nome, de autoria de Wilson Fonseca, certamente porque ambas foram compostas sob a inspiração do belo texto poético do notável Padre Manuel Albuquerque.

Mistérios da arte da música que não se explicam.

Rachel era apaixonada por sua terra natal, tal como Wilson Fonseca, que compôs inúmeras canções inspiradas em Santarém e suas belezas.

Em certa ocasião, quando eu era seu aluno, em São Paulo, ela me pediu que arranjasse um pajurá fruta típica de Santarém, para saborear aos pouquinhos, para não acabar logo e continuar se deliciando com o seu sabor.

Ela gostava das nossas coisas, o que se refletia na sua obra musical.

Assim como Waldemar Henrique, Jaime Ovalle e Wilson Fonseca, as canções de Rachel Peluso, dedicadas a Belém, Círio de Nazaré, Santarém, Brasília, Bahia, São Paulo, falam de amor, de saudade, da natureza, enfim, do belo. Nesse particular, lembram Franz Schubert (1797-1828), Robert Schumann (1810-1856) e Johannes Brahms (1833-1897).

Diversos são os letristas das canções de Rachel Peluso, tais como Suzanna de Campos, Mercedes La Valle, Corrêa Junior, Guilherme de Almeida, Padre Manoel Albuquerque, Daniel D. Peluso, Roberto Lessa, Emília de Freitas Guimarães, Sylvia Celeste de Campos, Ozório Nunes, Paulo Bonfim, Sylvia Tocantins, Antônio Lafayette, Paulo Fortes, Silva Barreto, Maria de Lourdes Reis e Jeni Maria D. Coronel, além de uma peça do folclore de Benevides, recolhida por Vicente Salles.

Em 2004, escrevi o artigo “ISOCA, RACHEL E TAPAJÓS”, publicado no Jornal “Uruá-Tapera – Gazeta do Oeste” (Belém-PA), Ano XII, edição nº 106, de março/2004, p. 7.

Nesse artigo assim me pronunciei: “Santarém é uma cidade que pode orgulhar-se de seus músicos, pois ali nasceram Rachel Peluso, Wilson Fonseca e Sebastião Tapajós, três dentre os maiores compositores paraenses”.

Segundo o Alberto Ricardi, “Rachel Peluso [é] consagrada pianista, compositora e mestra de renome internacional. Suas peças belamente harmonizadas são verdadeiras exaltações à arte” (Folha de São Paulo, década de 60 do século XX).

E, conforme o crítico musical paraense Vicente Salles:

Rachel Peluso, criadora que é de maravilhosas peças para piano, canto e piano, dona de um estilo romântico, conserva em suas composições ternura, singeleza, riqueza de acordes, fácil de ser assimilada pelo público, enriquecendo o calendário artístico nacional. (FONSECA, 2012, p.129)¹

¹ FONSECA, Vicente José Malheiros da. Isoca, Rachel Peluso e Sebastião Tapajós. In: _____. A Vida e a Obra de Wilson Fonseca – Maestro Isoca. Rio de Janeiro: Gráfica Banco do Brasil, 2012.

Perante a Câmara Municipal de São Paulo foi apresentada, pelo Vereador Antônio Goulart dos Reis, a Proposta de Decreto Legislativo nº 006/1998, no sentido de instituir a MEDALHA CULTURAL “RACHEL PELUSO”.

É oportuno transcrever trechos da Justificativa do mencionado Projeto de Decreto Legislativo:

Poucos, entre os músicos brasileiros, exerceram tanta influência em nosso meio musical como a Maestrina RACHEL PELUSO, que à porta dos 90 anos de idade, dá uma lição de vida, com invejável competência profissional, impulsionada pelos mais belos sentimentos do amor, da bondade, ética e dignidade.

Nascida em Santarém, no Estado do Pará, onde aos 4 anos de idade já participava de recitais, em razão do código genético herdado de seus pais Prof. Domingos Peluso e da Maestrina Marieta Peluso, uma das alunas prediletas do Maestro e compositor Martuci, tendo diplomado-se em Nápoles (Itália).

Rachel, aos oito anos transferiu-se com a família para esta cidade de São Paulo [a título de retificação: a transferência de Santarém para São Paulo ocorreu em 1923, quando Rachel tinha 15 anos de idade], que adotou como sua terra. E, todos nós, desta capital e de todo Estado, fomos premiados, com seu talento e o seu amor a esta terra. Pois já na condição de pianista emérita, formada pelo Conservatório Carlos Gomes de Campinas – fundou e dirigiu juntamente com sua irmã Gioconda Peluso (pianista e soprano), o Instituto Musical José Maurício, de São Paulo. Fundadora e Conselheira da Associação dos Diretores de Estabelecimentos de Ensino Artístico do Estado de São Paulo; Conselheira da Sociedade Movimento Poético de São Paulo.

Autora de quase uma centena de composições musicais, dentre as quais, destacam-se o Hino para esta Câmara Municipal, intitulado “Paulicéia Encantada”, entregue aos 23 de agosto de 1993, ao presidente Antonio Sampaio, data em que recebeu o Título de Cidadã Paulistana, outorgado por iniciativa do ex-governador Walter Abrahão, hoje, presidente do Tribunal de Contas do Município. Há também a produção dos Hinos de homenagens à quase quatro dezenas de instituições civis e militares, desta capital e do interior do Estado, que só os gênios sabem elaborar, com amor, carinho, dedicação e abnegação. Dedicou-se ao longo de 45 anos, no Instituto Musical, ao ensino do piano e matérias complementares, nessa renomada escola, por onde passaram muitos alunos que hoje desfrutam de renome no Brasil e no Exterior. Além disso, sua vitalidade, aliada à invejável cultura musical, como afirmam os mais importantes críticos, colocam-lhe no mais belo exemplo de vida e de trabalho a todas as gerações.

A vida dessa consagrada pianista e compositora – de renome internacional, tem sido uma verdadeira usina

de produção musical para o bem-estar da humanidade. Fenômeno social de alta significação, a música é a linguagem que transmite os sentimentos HUMANOS sem fronteiras, em toda a sua pureza. Razão pela qual, a sociedade paulistana, em sua maioria, músicos, artistas, escritores, professores, estudantes e profissionais liberais em significativa homenagem prestada em 30.09.97, no Circolo Italiano decidiu propor – através de documento que segue anexo ao projeto – a instituição da Medalha “Rachel Peluso”, como homenagem e registro dos feitos desta que, inquestionavelmente, detém competência, erudição e paixão pela arte e pela cultura.

DADOS BIOGRÁFICOS:

Nascida na cidade de Santarém no Estado do Pará, em 02 de maio [de 2008], bem cedo, destacou-se para a arte musical, dando seus primeiros passeios na arte aos quatro anos de idade. Aos seis [a título de retificação: a transferência de Santarém para São Paulo ocorreu em 1923, quando Rachel tinha 15 anos de idade], transferiu-se com a família para a cidade de São Paulo, que adotou com sua terra, sendo, inclusive, por projeto do então Vereador WALTER ABRAÃO, contemplada com o título de CIDADÃ PAULISTANA isto em reconhecimento aos relevantes serviços prestados à cidade, quando da fundação e direção de um Conservatório Musical, onde proporcionava o desenvolvimento artístico da juventude sãpaulina.

Autora inúmeras composições, conhecida inclusive com Méritos quer no Brasil, quer no Exterior, onde conseguiu, após vários recitais por todo o Velho Mundo, dezenas de Medalhas de Honra ao Mérito, dignificando, desta forma a terra que a adotou como filha e cidadã.

Desta forma, como se poderá verificar do currículo em anexo, merecida e justa será a homenagem que esta CÂMARA poderá prestar em vida, a esse Patrimônio Artístico e Cultural de São Paulo e do Brasil.

Na justificativa do Projeto de Decreto Legislativo nº 006/1998 consta uma relação de “Hinos para São Paulo”, compostos por Rachel Peluso: Hino da Câmara Municipal de São Paulo, intitulado “Paulicéia Encantada” (letra: Daniel Peluso), em homenagem à Câmara Municipal de São Paulo, em 27.08.1993; Hino de homenagem à memória do Padre José de Anchieta; Hino “Soldados da Paz”, homenagem ao 38º Batalhão da Polícia Militar (28.11.1973); Canção Militar do Exército (13.06.1963); Canto de Guerra do 31º Batalhão Policial da Polícia Militar de São Paulo (15.12.1972); “Guerreiros Aliados”, em homenagem ao 1º Batalhão de Helicópteros do Exército de Taubaté-SP (20.06.1990); “São Paulo Glorioso”, em homenagem à Força Pública de São

Paulo (1932); Hino à Arte, em homenagem aos Estabelecimentos de Ensino Artístico do Estado de São Paulo (26.05.1970); Hino às Crianças de São Paulo, em 1954 (letra: Padre Manuel Albuquerque); Hino do Instituto Butantã, São Paulo (1980); Hino Canção, em homenagem ao Bairro “Casa Verde”, São Paulo (10.04.1991); Homenagem à cidade de Jaú, São Paulo (1970); Hino ao Clube de Itapeví, São Paulo (1978); Avante Mocidade, em homenagem à Prefeitura Municipal de Santana de Parnaíba (1988); “Bandeira de Luz”, em homenagem à Associação Brasileira de Ajuda Mútua, São Paulo (22.11.1992); “Uma Luz no Caminho da Pátria”, hino oficial da Casa de Cultura “Castro Alves”, São Paulo (30.07.1984); Hino Oficial da Associação de Famílias de Rotarianos de São Paulo (28.04.1978); Cavaleiros em Marcha (letra: de Frei Timóteo de Miranda); Hino Oficial da Ordem do Mérito da Cultura e Cavaleiresca de Santo Amaro-SP (12.10.1986); Nossa Escola – Nosso Exemplo, hino do Instituto Musical “Padre José Maurício”, São Paulo (09.03.1976); Hoje é Teu Dia, em homenagem ao Dia das Mães (1954); Hino Canção, em homenagem ao Clube das Vovós, Congregação Israelita Paulista (1988); Hino do Movimento Poético Nacional, São Paulo (21.06.1980); Hino do Anhembi Tênis Clube, São Paulo (15.08.1991); Hino Canção ao Clube Esportivo Israelita Brasileiro ao “Círculo Macabi”, São Paulo (1987); Hino da Cidade de Rubiácea-SP (1954); Hino da Amizade, em homenagem ao Seminário Missionário Divino de Tortosendo, na pessoa do Padre Nelson Antonio Pires André, São Paulo (10.05.1991).

Conforme é referido na justificativa do Projeto para concessão da Medalha Cultural “Rachel Peluso”, foi ainda apresentada proposta, pelo Vereador Walter Abraão, para outorga do título de CIDADÃ PAULISTANA [Projeto de Decreto Legislativo nº 016/1991], em favor da compositora e pianista santarena.

Destaco matérias publicadas no jornal “O Liberal”, de Belém-PA, sobre Rachel Peluso, particularmente quanto à escolha de seu nome para integrar o quadro de Patronos de Cadeiras da Academia de Música do Brasil, sediada no Rio de Janeiro, presidida pelo crítico, ensaísta e musicólogo Luís Roberto Von Stecher Trench, ao lado de outros músicos paraenses:

Academia de Música do Brasil nasce com forte representação paraense

Vicente (José Malheiros da Fonseca) teve os três como grandes inspirações ao longo de sua carreira.

“Iniciei meus estudos de música com meu pai, em Santarém. Depois, estudei no Instituto Musical Padre José Maurício, como aluno de piano de Rachel Peluso, em São Paulo, na década de 60. Wilson Fonseca, Waldemar Henrique e Rachel Peluso, paraenses, são grandes compositores, todos incluídos no excelente livro “Música e Músicos do Pará”, do musicólogo Vicente Salles”, explica o desembargador que também chegou a compor uma música em homenagem a cada um.

[...]

Mestre Isoca é o patrono da 27ª cadeira da AMB, mas entre as figuras homenageadas estão ainda mais dois nomes que representam a música paraense: o maestro Waldemar Henrique e a professora Rachel Peluso, esta última também nascida em Santarém. (Notícia publicada em 27 de junho de 2019. Disponível em: <https://www.oliberal.com/cultura/musica/academia-de-m%C3%BAsica-do-brasil-nasce-com-forte-Paraenses-se-destacam-na-Academia-de-M%C3%BAsica-do-Brasil>)

O Estado do Pará está bem representado na Academia de Música do Brasil, com cinco membros titulares e mais nove patronos paraenses. A entidade formada há aproximadamente um ano reúne 120 músicos e compositores de todo o Brasil. Dentre os titulares paraenses estão Vicente Malheiros da Fonseca, José Agostinho da Fonseca Neto, José Agostinho da Fonseca Júnior, Andréa de Araújo Campos e João Paulo Santos da Fonseca.

[...]

Outros paraenses patronos da Academia são o maestro Waldemar Henrique, o maestro Meneleu Campos, o compositor Jaime Ovalle, o compositor Altino Pimenta, a compositora e pianista Rachel Peluso e o compositor e pianista Bernardino Belém de Souza (autor da música “A casinha pequenina”). O historiador e pesquisador Vicente Salles também é patrono cuja cadeira será ocupada pela violinista e professora Andréa de Araújo Campos, bisneta do músico José Agostinho da Fonseca. (Matéria publicada em 21 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://www.oliberal.com/cultura/musica/tem-paraenses-na-academia-de-musica-do-brasil-1.231539?page=1>. Acesso em: 09 ago. 2022)

Escrevi alguns artigos sobre Rachel e Gioconda Peluso, tais como:

1. “TEMAS E VARIAÇÕES SOBRE RACHEL PELUSO”, publicado no Jornal “Uruá-Tapera – Gazeta do Oeste” (Belém-PA), Ano XV, edição nº 145, de maio/2007, p. 6.

2. “CENTENÁRIO DE RACHEL PELUSO”, publicado no jornal “O Liberal” (Belém-PA), edição de 02.05.2008; e republicado no blog Espaço Aberto

(jornalista Paulo Bemerguy). Publicado no Programa da Festa de Nossa Senhora da Conceição, de Santarém (PA), edição de 2008, p. 35-37 (dezembro/2008). Artigo reescrito em junho de 2019: <http://blogdo-espacoaberto.blogspot.com/2008/05/o-centenario-de-rachel-peluso.html>.

3. “RACHEL E GIOCONDA PELUSO” – publicado no blog do jornalista Jeso Carneiro, em 07.11.2011 (artigo reescrito em novembro de 2019): <https://www.jesocarneiro.com.br/artigos/rachel-e-gioconda-peluso.html>.

4. “RACHEL PELUSO, VALSAS SANTARENAS E LIRA ILUMINADA” inédito (escrito em junho de 2019).

Álvaro Jorge dos Santos publicou o livro “Rachel Peluso: uma vida dedicada à música”, em homenagem à musicista santarena.

Subsídios sobre Rachel Peluso podem ser encontrados, ainda, nos seguintes livros:

1. Meu Baú Mocarongo (p. 1.571-1.627, volume 6), de Wilson Fonseca, impresso por RR Donnelley Moore (SP) e editado pelo Governo do Estado do Pará (Secretaria Especial de Promoção Social, Secretaria Executiva de Cultura e Secretaria Executiva de Educação), parte do Projeto Nossos Autores, coordenado pelo Sistema Estadual de Bibliotecas Escolares (SIEBE), lançado em Santarém-PA, em 17.11.2006.

2. “A Vida e a Obra de Wilson Fonseca (Maestro Isoca)”, em homenagem ao centenário de nascimento do compositor santareno, de Vicente José Malheiros da Fonseca, impresso na Gráfica do Banco do Brasil, Rio de Janeiro (RJ), 2012. ISBN: 978-85-918752-0-7.

3. “Música e Músicos do Pará”, 3ª edição (corrigida), Belém: Governo do Estado do Pará/Fundação Cultural do Estado do Pará, 2016, de autoria de Vicente Salles.

O nome de Rachel Peluso figura na relação das biografias das compositoras que compõem os repertórios, no Projeto “Sonora Brasil – Líricas Femininas – A presença da mulher na música brasileira” (edição 2021), sob os auspícios do SESC,

que há mais de 20 anos visa a formação de público para a música brasileira. A iniciativa busca despertar no público um olhar crítico sobre a produção e os mecanismos de difusão de música no país, incentivando novas práticas e novos hábitos de apreciação musical, por meio de apresentações de caráter essencialmente acústico, que valorizam a qualidade das obras e de seus intérpretes.

Confira nestes links:

<https://www.sescsp.org.br/sonora-brasil-apresenta-composicoes-das-mulheres-e-dos-povos-originais/>

<https://www2.sesc.com.br/portal/site/SonoraBrasil2019/Internas/edicao/>

<https://youtu.be/071kBXiinAs>

Rachel e Gioconda Peluso eram duas irmãs inseparáveis, de modo que é praticamente impossível falar de uma sem se reportar a outra. Professoras muito disciplinadas e pessoas maravilhosas. A dupla de irmãs se apresentou em inúmeros recitais de canto e piano, no Brasil e no exterior. Gioconda era uma espécie de “anjo da guarda” de Rachel, pois cuidava das finanças pessoais da família e do Conservatório Musical, a fim de permitir que Rachel mais se dedicasse à música, como compositora e intérprete. São dois anjos que retornaram à orquestra e ao coro do Senhor. A “Pérola do Tapajós” deve muito se orgulhar dessas duas santarenas que brilharam no cenário nacional e internacional da arte de Euterpe.

Quando Rachel Peluso faleceu, a família vendeu o seu piano de cauda e, com o valor apurado, adquiriu outros instrumentos e fez a doação de dois pianos verticais (de armário) para o Instituto Maestro Wilson Fonseca (Santarém-PA) e um para a Fundação Carlos Gomes (Belém-PA).

Enfim, Santarém deve envaidecer-se de ter sido berço de Wilson Fonseca (Maestro Isoca), Rachel Peluso e Sebastião Tapajós, três dentre os maiores compositores paraenses e brasileiros. O nosso violonista, recentemente falecido, desfrutava, nos últimos anos, do privilégio pelo regresso à casa paterna, onde reinava soberano, à foz de um rio azul. No azul celestial habita também meu pai, com sua lira iluminada.

Homenagem especial, contudo, faço à decana dessa tríade de compositores santarenos, pelo que peço licença ao meu avô José Agostinho da Fonseca – o pioneiro da “música santarena” – e ao inspirado poeta João de Jesus Paes Loureiro, para, ao concluir esta declaração de amor à terra querida, à sua música e a seus músicos, reproduzir, ao final, o que de melhor se faz em forma de canção, sobretudo nestes tempos em que – para utilizar alguns títulos de músicas de Rachel Peluso – “chove manga” em “Belém de Nazaré”. Uma autêntica “prece”, “com meiguice, com ternura”. Uma “felicidade”, pelo simbolismo e pela beleza do encontro das águas bem em frente a Santarém do meu coração:

RACHELINA

(Valsa)

Música: José Agostinho da Fonseca (Santarém-PA, 1922)

Letra : João de Jesus Paes Loureiro (Belém-PA, 1996)

Oh! Rachelina
por que tu me deixas
penando sozinho?
Oh! Rachelina
por que tu me negas
tua flor de carinho?
Oh! Rachelina
por que não me tiras
do peito este espinho?
chega
malvada
me rasga
me mata de amor
amor...

Olha esse encontro das águas
das águas de Santarém,
como a pedir que venhas
venhas pra mim também.
Olha essa lua brotando
nas ondas do Tapajós,
como teu rosto boiando
de paixão no meu coração.

Se a flor da idade
for nos espelhos murchando,
quando a saudade
lembrar de mim soluçando
e fores dedilhar esta valsa
a lágrima rolando
na partitura será
como um “dó” sem fim...

VICENTE JOSÉ MALHEIROS DA FONSECA É Desembargador do Trabalho de carreira (aposentado), ex-Presidente do Tribunal Regional do Trabalho da 8ª Região (Belém-PA). Professor Emérito da Universidade da Amazônia (UNAMA). Compositor. Membro da Associação dos Magistrados Brasileiros, da Associação Nacional dos Magistrados da Justiça do Trabalho, da Associação dos Magistrados da Justiça do Trabalho da 8ª Região, da Academia Brasileira de Direito do Trabalho, da Academia Paraense de Música – Titular da Cadeira nº 24 (Patrono:

Maestro José Agostinho da Fonseca), da Academia de Letras e Artes de Santarém, do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, do Instituto Histórico e Geográfico do Tapajós, da Academia Luminescência Brasileira, da Academia de Música do Brasil, da Academia de Musicologia do Brasil e da Academia de Artes do Brasil. Membro Honorário do Instituto dos Advogados do Pará. Conselheiro Perpétuo da Academia de Música do Rio de Janeiro e da Academia de Música de São Paulo. Autor do “Hino da Academia Paraense de Música”.



Foram impressos 600 exemplares desta publicação, na
Gráfica e Editora Nascimento, sob responsabilidade da

Academia Paraense de Música

Edifício Clube de Engenharia. Av. N.ª Sra. de Nazaré,
n.º 272, sala 207 - Nazaré. • CEP: 66035-170
Telefones (91)32224241 • email sedeapm1@gmail.com

Obra impressa em papel Couchê fosco 150g (miolo) e
papel Couchê fosco 300g (capa).
Textos nas tipologias: Avenir Next, Adobe garamond Pro,
Myriad Pro e Bacalistics.



A **Academia Paraense de Música** retoma a publicação de sua Revista com a edição deste número 2, que traz o dossiê temático: “**Mulheres da Música no Pará: compositoras, intérpretes e educadoras – memória**”. O Conselho Editorial da Revista da Academia Paraense de Música optou por essa temática com o intuito de prestar uma homenagem às mulheres que atuaram e atuam na história da música e da educação musical no Pará, por meio de escritos sobre algumas daquelas que se tem em saudosa memória: **Dóris Azevedo, Enid Barroso Mendes, Guilhermina Nasser, Helena Coelho Cardoso, Helena Nobre, Helena Souza, Luiza Camargo e Rachel Peluso** – compositoras, intérpretes e educadoras que emergiram, foram formadas e posteriormente contribuíram preparando novas gerações de mulheres e homens músicos no Pará e em outras cidades do Brasil, avançando em alcance internacional. Dois artigos abrem o dossiê, ambientando o leitor no contexto temporal/espacial daquelas mulheres da música no Pará. Os artigos que compõem este número 2 da Revista da Academia Paraense de Música demonstram a proeminência do papel da mulher na construção da história da música e da educação musical no Pará, mas também nos âmbitos nacional e internacional, em face de suas atuações musicais e de seus alunos. Desejamos aos leitores que se inspirem nos testemunhos dos autores e das mulheres da música aqui presentes, pois ainda há muita história musical a construir e a registrar no Pará.

