

Mesa Redonda RIIdIM-Brasil

Fotografias em programas de concerto: uma análise iconográfica de mulheres intérpretes

Isabel Porto Nogueira¹
Instituto de Artes — UFRGS
RIIdIM-Brasil/RS

Resumo:

Este trabalho apresenta uma análise de fotografias de mulheres intérpretes em programas de concerto, com foco no material pertencente ao acervo da Seção de Música do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Aborda os programas de concerto como fonte para a iconografia musical, compreendendo esta documentação no contexto da instituição à qual pertence, e oferece uma leitura das fotografias impressas nestes programas como documentos importantes para a compreensão das representações em música.

¹ Bolsista de Produtividade em Música do CNPQ, Doutora em Musicologia, Professora Associada do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Apresentação

Este trabalho apresenta uma análise das fotografias presentes em programas de concerto da década de 1940, pertencentes ao acervo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS.

Dando continuidade à linha de trabalho que vem sendo desenvolvida desde 2005, esta comunicação aborda os programas de concerto como fonte para a iconografia musical, compreendendo esta documentação no contexto da instituição e considerando os critérios de guarda e conservação ali adotados.

Os acervos de instituições de ensino e performance musical constituem importante fonte para o estudo das práticas musicais e seus aspectos contextuais, e este estudo pretende apresentar possibilidades de leitura das fotografias de intérpretes da música de concerto como agenciadores de significado e representação dentro das redes do fazer musical.

Uma vez que o acervo do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS não possui um contingente significativo de fotografias de intérpretes, os programas representam uma das únicas possibilidades de análise da forma de representação imagética que estes músicos escolheram para representar-se, dentro de uma teia de produção de sentidos que abordaremos no decorrer deste estudo.

Tendo em vista que as fotografias de intérpretes eram enviadas por estes antes dos concertos como forma de divulgação dos mesmos, e eram publicadas nos jornais e nos programas, entendemos que configuram assim elementos importante para a compreensão de como estes artistas desejavam ser vistos, representando um reflexo de suas concepções artísticas.

Concebendo ainda a fotografia como parte importante do processo de criação de personagem por parte do artista, e de acordo com a análise de Nicholas Cook, que considera as fotografias das capas de CDs como elemento participante do processo artístico de tomada de decisões da obra de arte; analisamos este conjunto de fotografias marcadamente do anos 1945, 1947 e 1949, observando as continuidades e descontinuidades deste conjunto documental.

Contextualização histórica do Instituto de Artes da UFRGS e seu acervo documental

O Instituto de Belas Artes de Porto Alegre (IBA) foi fundado por um grupo de intelectuais e artistas em 22 de abril de 1908, dirigido por uma comis-

são de 25 membros e constituído pelo Conservatório de Música e a Escola de Artes. O Conservatório de Música, sob a direção de Araújo Viana, abriu suas portas em 05 de julho de 1909, trabalhando com o ensino do canto e instrumentos, composição e teoria musical. A Escola de Artes, fundada em 1910 e dirigida por Libindo Ferraz, destinou-se ao ensino e ao estudo teórico e prático das artes plásticas, trabalhando com a pintura, escultura, arquitetura e artes industriais (Goulart: 2010, 21).

O Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS abrigava, em 2010, segundo Goulart, aproximadamente 450.000 documentos relativos à origem e história da instituição. Dentre estes, encontramos documentação histórico-administrativa, cultural e acadêmica da instituição, incluindo-se regimentos, regulamentos, leis, decretos, planos, plantas arquitetônicas, projetos, programas, pareceres, convênios, correspondências, material relativo ao corpo docente, corpo discente e técnico-administrativo, registros orçamentário, tributário e contábil. Possui, também, um importante acervo manuscrito e visual, entre eles fotografias, gravuras, impressos de comemorações, solenidades, formaturas e exposições. (Goulart, 2010: 23)

No que se refere as condições de guarda e preservação desta documentação, Goulart (2010) ainda observa que:

Ao longo de um século de história, toda a produção documental do Instituto de Artes foi apenas guardada, sem tratamento adequado ou mínimas condições de preservação. Permaneceu, em torno de 10 anos, no subsolo do prédio do Instituto de Artes, onde o processo de decomposição, o risco de inundação e de incêndio, eram permanentes. Em 1997, a partir da pesquisa de doutorado do professor Círio Simon, foi efetivamente identificado o acelerado estado de deterioração da documentação do IA. Em 1999, a direção do IA, num esforço conjunto com a Reitoria da UFRGS, transferiu o acervo para duas salas do prédio do Instituto de Ciências Básicas da Saúde (ICBS), localizado no campus centro da Universidade. Em junho de 2000, foi iniciado um projeto de organização do acervo, resultando em ações como a contratação de uma arquivista, a adequação do espaço físico e a aquisição de equipamentos. Desta forma, obteve-se como resultado a estruturação de uma infra-estrutura mínima para a segurança e preservação da documentação e desenvolvimento das atividades arquivísticas. (Goulart, 2010: 22)

Deste amplo acervo histórico do Instituto de Artes da UFRGS, nos concentraremos nos documentos relativos à música, com foco nas fotografias e programas de concerto.

Música e categorias documentais: observações preliminares sobre o Acervo do IA/UFRGS

Sobre as possibilidades de pesquisa em musicologia a partir de fotografias e programas de concerto, diversos trabalhos já foram realizados pela autora e Grupo de Pesquisa em Musicologia (UFPel) desde 2001, tendo como foco o acervo histórico do Centro de Documentação Musical da UFPel, alguns deles reunidos na publicação *Música, memória e sociedade ao sul*, listada na bibliografia deste artigo.

Elementos como compositores e obras recorrentes, presença de obras brasileiras e contemporâneas, formas de organização do repertório e duração dos concertos, tendências recorrentes e sazonais na organização gráfica dos programas, local de realização do evento e convidados são alguns dos elementos que podem ser analisados nos programas. Ainda que esta não seja uma fonte documental costumeiramente utilizada, tendo em vista sua elaboração para uso imediato, observamos que muitos dados que são essenciais para a compreensão da trajetória histórica do ensino e da performance instrumental encontra-se ali registrados, e, quando cotejados com outras fontes, se tornam de grande valia para a reflexão musicológica.

O Acervo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS abriga, em seu setor referente à música, documentos como dossiês de professores, cadernos de frequência, organização de planos de estudo, algumas fotografias e uma série de programas de concerto denominada “Realizações do Auditório”. Esta série de Realizações do Auditório está organizada cronologicamente, respeitando o critério de guarda de quem as armazenou em conjunto. Não existe informação sobre em que momento estes programas foram costurados na encadernação de capa dura que é o seu formato atual. No entanto, já ao primeiro olhar é possível observar que um mesmo volume reúne diversas categorias de eventos, alguns realizados por artistas convidados, outros por alunos e professores da instituição.

O trabalho que está sendo realizado neste momento trata de digitalizar estes programas de concerto, inserindo em uma planilha os dados de cada um deles, procedendo, desta forma, à descrição detalhada dos documentos que compõem os volumes desta série documental. Algumas categorias de programas existentes são: programas de concursos para medalha de ouro (realizados no âmbito da própria instituição), programas de exames de habilitação aos Cursos de Virtuosidade, programas de solenidades de entrega de diplomas, programas da Associação Riograndense de Música, Série Artistas Brasileiros, Saraus. Sobre os locais de realização, alguns destes concertos eram celebrados no âmbito da própria escola, outros no Teatro São Pedro.

A identificação detalhada deste documentos já apresenta um panorama diversificado de práticas musicais características do sul do Brasil no século XX, e pode oferecer importante material de pesquisa para diversas áreas de pesquisa em música, como performance, educação musical e musicologia.

Fotografias de musicistas: mulheres intérpretes e seus personagens

No âmbito de nosso interesse de estudo, insere-se e inter-relaciona-se com os programas de concerto um outro elemento: a fotografia.

Tendo em vista que os concertistas que vinham realizar concertos nas cidades, muitos deles vindo de fora do estado e mesmo de fora do Brasil, habitualmente enviavam, antes de sua chegada, suas fotografias para divulgação dos eventos nos jornais e nos programas, e considerando a imagem como referenciada por decisões relacionadas às que embasavam as escolhas estético-musicais do artista; este estudo pretende analisar elementos recorrentes nas fotografias dos intérpretes em programas de concerto do Acervo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS.

Ao observar os programas de concerto do IA/UFRGS, é notável a existência de uma intensa vida de concertos, referenciada pela existência destes documentos. No entanto, as fotografias dos intérpretes que realizaram estes concertos não existem mais no acervo em questão.

A análise das fontes identificou um processo que envolveu as tournées de concertistas estrangeiros no sul do Brasil na primeira metade do século XX, e algumas práticas se mostraram recorrentes. Antes do concerto, o músico enviava à instituição promotora seu curriculum e fotografia, que era publicado nos jornais da cidade ao lado da republicação de excertos de críticas de concertos escritos sobre o intérprete e publicados em periódicos de outras cidades.

Logo, dava-se a chegada do músico à cidade, alguns dias antes do concerto, e a permanência até o dia do espetáculo, do qual o programa de recital constituía um importante testemunho documental. Este programa poderia incluir também a fotografia do artista e seu curriculum, além de excertos de críticas. Não raramente o intérprete autografava este programa, a pedido de algum aluno ou professor da escola, ou mesmo do público e este programa fazia parte de um acervo pessoal ou institucional, transformando-se ele mesmo em portador e desencadeador de outras e distintas memórias. Além das assinaturas nos programas, haviam os livros de assinaturas, onde os alunos, professores da escola ou apreciadores solicitavam que os artistas deixassem um registro de sua passagem pela cidade através de breves palavras, sua assinatura ou mensagem pessoal.

Retalhos de memória costurados a diversas mãos.

Logo após o concerto, costumava-se publicar nas revistas ilustradas ou nos periódicos da cidade uma crítica sobre o evento, pelo crítico em atividade na cidade, em geral não especializado em música. Nos jornais existem registros também da publicação de poesias dedicadas ao músico, algumas recitadas em sua homenagem a partir da plateia, durante o evento. Uma vez que as distâncias não permitiam uma locomoção relativamente rápida, os artistas que vinham às cidades poderiam permanecer por três ou quatro dias além daqueles do concerto. Desta forma, uma rede de sociabilidade era tecida ao redor destes, com eventos de portes e dimensões variadas sendo organizados. Tomando como referência as práticas verificadas na cidade de Pelotas, encontramos notícias nos livros de assinaturas, nos jornais e mesmo em alguns relatos orais sobre reuniões em cafés, jantares e saraus particulares organizados ao redor dos músicos que vinham à cidade, com níveis variados de sociabilidade. Podemos inferir que situação similar aconteceria na cidade de Porto Alegre. Após o evento, a troca de cartas, partituras e novos convites entre músicos, professores e alunos era prática costumeira, conformando uma rede de relações que iam muito além do mero reconhecimento e da prática do concerto como um evento cultural. Assim, o concerto, enquanto marco da trajetória do intérprete e de suas escolhas de representação, encontra como vestígios documentais e memoriais as notícias e críticas de periódicos, o programa de concerto, as assinaturas, dedicatórias e as imagens fotográficas.

Sobre a presença destes documentos nos acervos institucionais, a situação é diversificada. Estudos anteriores que analisaram o acervo fotográfico do Conservatório de Música da UFPel identificam a presença de fotografias de intérpretes, e notícias e críticas de jornal testemunham a realização de alguns destes concertos também na cidade de Porto Alegre, o que nos leva a acreditar que existiram fotografias similares àquelas no Acervo do Instituto de Artes da UFRGS. No entanto, relatos de inundações no porão da instituição e a consequente perda de documentos podem ser responsáveis pela ausência destas imagens no acervo.

Neste caso, mostra-se de ainda maior importância a identificação de programas de concerto contendo fotografias impressas em suas capas ou contracapas, o que pode testemunhar sobre sua possível existência em algum momento no acervo, e as fotografias destes programas serão o objeto de nossa análise.

Programas de concerto como fonte: características da documentação

O estudo dos programas de concerto e das fotografias na pesquisa em musicologia histórica aponta para a importância desta documentação como vestígios documentais da trajetória dos intérpretes e das concepções historicamente relacionadas com repertório e prática da performance.

Compreendendo o repertório como forma de representação e como escolha estética do artista, o estudo dos programas de concerto pode apontar para tendências relevantes ao longo da história sobre formas de atuação do artista na sociedade e suas concepções sobre o fazer musical.

Segundo Cerqueira, Nogueira et alli (2008, p. 9), sobre os programas de concerto, “este estudo constitui hoje uma vertente importante da pesquisa musicológica, uma vez que se trata de uma fonte primária que não foi, até o momento, suficientemente documentada e analisada em nível local, regional ou nacional, apesar de sua relevância para a pesquisa”.


Se do ponto de vista da arquivologia todos os documentos produzidos pela instituição são documentos oficiais e válidos como testemunho da sua história, do ponto de vista da pesquisa em musicologia a situação não tem sido esta. Ainda que a iconografia musical seja um ramo consolidado, as fotografias, e em especial as fotografias impressas em programas de concerto tem sido apenas recentemente objeto de estudo da musicologia.

Ao observar os programas do acervo do IA/UFRGS, identificamos diferentes tipos de programas, diferentes tipos de informações, diferentes instituições promotoras dos eventos.

Desta forma, observamos que os programas trazem vestígios e elementos sobre diversos lugares e associações de música da cidade, muito além do âmbito do Instituto de Artes, oferecendo efetivos testemunhos da vida musical.

Trazemos aqui dois exemplos de programas:


"Iconografia Musical: abordagens, fronteiras e desafios"



A
Associação Porto-Alegrense
de Cultura Artística


realizando a seu 30.º SARAU tem a honra e a satisfação de apresentar aos seus associados e ao público metropolitano o grande mestre alemão da teclado

Wilhelm Kempff



INSTITUTO DE BELAS ARTES
AUDITORIUM "TASSO CORREIA"
 Segunda-feira, 3 de Outubro às 21 horas

SIEMENS-RADIO



Grupos na sua orquestra variada e famosa consistem todos os Concertos. ANTONIO STRADIVARI, sobre crevas valiosas cuja finalidade e sua mais alta desenvolvimento, temperadas de entre 3 décadas até ao mesmo tempo.

SIEMENS — como pioneiro da electro-acústica — tem trabalhado incessantemente para trazer à luz o melhor dos instrumentos que propiciaram o maior alto grau de FIDELIDADE SONORA. As "SIEMENS-ORQUESTROAS" representam o progresso máximo de desenvolvimento como instrumentos musicais.

"PAGANINI"
"AMATI"
"STRADIVARI"

3 pares instrumentos musicais em rádio e ton-discos de última FIDELIDADE SONORA.

INFORMAÇÕES E DEMONSTRAÇÕES:
SIEMENS - SCHUCKERT S. A.
Seção "SIEMENS-RADIO"
TOCA-DISCOS - RÁDIOS - DISCOS
Rua Republicana, 1189
2.º andar
Curitiba Postal, 413 — Tel. 4350

Programa

Schumann: Fantasia em Dó maior op. 17 (dedicada a Franz Liszt)

1. Durchaus fantastisch und leidenschaftlich — Im Legendentum (Fantastico ed appassionato — Legend)
2. Energisch (Energico)
3. Langsam und Gebraugen (Adagio e sostenuto)

Kempff: Sonata (1945) op. 47


II

Allegro risoluto (Toccata)

Beethoven: Sonata em Lá menor op. 57 (Appassionata)

III

Allegro con fuoco
Andante con moto
Allegro ma non troppo — Presto


O maior repertório em Discos:
(Gravações originais)
TELEFUNKEN
GRAMMOPHON - POLYDOR
NA SIEMENS

Do artista Wilhelm Kempff temos em estaque as seguintes gravações (original POLYDOR):
SONATA KREUTZER, op. 47 em Lá maior (Beethoven)
 (4 discos em album)
 1.ª parte: Adagio sostenuto Presto
 2.ª parte: Andante con variazioni
 3.ª parte: Finale (Presto)
G. Kutenkempff, violino
W. Kempff, piano

RONDA A CAPRICCIO, op. 129
 (Die Wut ueber den verlorenen Groschen) (Beethoven)
IMPROMPTU, op. 142 N.º 3 em si bemol maior (Schubert)

*
SIEMENS
 Ha 100 anos pioneiros da telegrafia.
 Ha 30 anos os primeiros na rádio-técnica.
 Ha 25 anos especialistas em electro-acústica.

Imagem 1: Programa de concerto de Wilhelm Kempff, pianista. 30º Sarau da Associação Porto Alegrense de Cultura Artística. Concerto realizado em 3 de outubro (década de 1940, sem especificar o ano no documento) no Auditório Tasso Correa do Instituto de Belas Artes. Fonte: Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS.

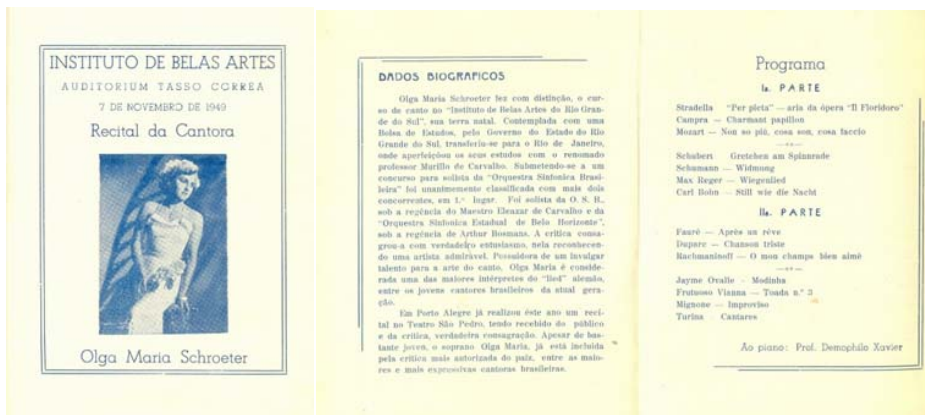


Imagem 2: Programa de concerto de Olga Maria Schroeder, realizado em 7 de novembro de 1949, no Instituto de Belas Artes, Auditório Tasso Correa. Fonte: Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS.

Sobre as fotografias nos programas de concerto e seus processos de representação

Para pensar as fotografias, utilizamos as reflexões de Nicholas Cook, que analisa as capas de discos como parte da obra artística, tratando-as como elementos importantes para a definição do produto musical. Ali, Cook observa as escolhas fotográficas de intérpretes e regentes nas capas de LPs e CDs de música de concerto, observando a ênfase em suas faces, mãos e expressividade, chamando a atenção para o fato de que os intérpretes se tornam o foco do investimento do mercado, em detrimento da obra ou do compositor que está sendo interpretado.

Poderia dizer, então, que antecedentes das capas de LPs e CDs poderiam ser as fotografias de intérpretes, que as enviavam como arautos sígnicos das tournées de virtuosos pelo Brasil e América do Sul. Se os LPs e CDs combinam a imagem do intérprete diretamente à música que está sendo interpretada, as fotografias que os intérpretes enviavam para a divulgação dos seus concertos antecediam a experiência musical, criando expectativas sobre o artista que logo viria à cidade. Ao mesmo tempo, estas mesmas fotografias, quando utilizadas nas capas dos programas de concerto, combinavam-se com a música escutada e a visão da performance em tempo real, conferindo uma amplitude de possibilidades à leitura do signo. Logo, transformavam-se em signos memoriais, evocando a experiência da performance posteriormente.

Se em relação às fotografias das capas dos CDs, Cook observa que estas criam ao mesmo tempo um movimento de proximidade e distanciamento entre intérprete e ouvinte, o mesmo pode-se dizer sobre as fotografias. A combinação estudada entre luz e pose nas fotografias feitas em estúdio, onde se buscava enfatizar a aura de estrela, de intelectualidade ou de entrega total à música, provoca o desejo de compartilhamento daquele produto ao mesmo tempo em que deixa clara a condição de sua inacessibilidade para o público médio.

Assim, sobressai-se um conceito de desejo combinado com distanciamento permeando a esfera da música de concerto, o que, combinado com a predominância do repertório do séculos XVIII e XIX nos programas de concerto dos artistas estudados, configura elementos importantes para a análise deste objeto.

Ainda, utilizamos o conceito de *pathosformeln*, de Warburg, observando os padrões de representação do corpo humano e a forma como estes carregam um forte potencial emotivo, o qual, do ponto de vista de Warburg, possui um fator significativo para a interpretação da relação entre a obra de arte e o contexto histórico. A teoria das formulas passionais, baseada na emoção humana, propõe analisar as expressões dos estados emocionais, ao mesmo tempo dando conta de pensar as permanências de motivos e padrões figurativos (GINZBURG, 2009, p. 53-54) como figuras psíquicas arraigadas na memória coletiva, cristalizadas como espectros em imagens; e suas modificações e transformações.

Consideramos então que, no estudo das imagens de intérpretes, a representação de músicos através da fotografia envolve um ethos construído. Na composição de sua fórmula performativa dramática, o sentido buscado é o distanciamento, a formulação do desejo. Mostrar e esconder, dar e negar. Aproximar o público da imagem do objeto artístico e ao mesmo desenhar as fronteiras entre este, inatingível, e o mundo real e cotidiano.

Análise das fotografias nos programas de concerto

Retornamos então nosso foco de interesse aos programas de concerto e fotografias que são objeto deste estudo, e, observando os programas de concerto do Arquivo Histórico, notamos uma diversidade de instituições promotoras dos eventos.

Dentre estas diferentes instituições promotoras de concertos, encontramos a Associação Riograndense de Música, presidida por Ênio Freitas e Castro (1911-1975), professor, compositor, pianista, regente, folclorista, musicólogo, membro fundador da cadeira nº 29 da Academia Brasileira de Música.² Centra-

remos nossa análise em um conjunto de fotografias impressas em programas de concerto da Associação Riograndense de Música, da década de 1940, que apresentam fotografias de intérpretes.

Assim, da mesma forma que nos trabalhos anteriormente realizados com as fotografias, onde procedeu-se à um estudo iconográfico-iconológica, analisaremos estas imagens observando recorrências e particularidades do conjunto documental. Elementos que embasam as escolhas performáticas, como enquadramento, local de realização da fotografia, direcionalidade do olhar, posição corporal, elementos de luz e sombra que contribuem para a criação de um personagem e sua aura artística. Tendo em vista que tratam-se de retratos de mulheres, as representações sobre a prática artística feminina torna-se elemento importante a ser considerado. Ao mesmo tempo, o enquadramento das fotografias femininas privilegia o rosto das artistas, característica já verificada em trabalhos anteriores, fazendo com que a expressividade do olhar e do sorriso assuma grande importância.

Sobre a atividade musical do Theatro São Pedro na cidade de Porto Alegre na década de 1940, Lopez relata:

A música camerística prosseguiu em alta, e grandes nomes se apresentaram em recitais inesquecíveis. Os dólares ainda o permitiam, o Rio Grande ainda não estava demasiadamente pobre. Ademais, há que registrar algo novo: nos anos entre 50 e 60, desenvolveu-se a indústria do disco, o que constituiu um elemento de promoção para os artistas que se apresentavam aqui. O Quarteto Lerner tocou Mozart, Beethoven, Schubert e Ravel em 1946, exibiu-se o pianista Gyorgy Sandor, Aaron Copland, grande compositor americano, e Wilhelm Backhaus deram recitais em

² Ênio de Freitas e Castro (1911-1975), professor, compositor, pianista, regente, folclorista, musicólogo, membro fundador da cadeira nº 29 da Academia Brasileira de Música. Em 1925, ingressou no Conservatório do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre e em 1930, transferiu-se para o Rio de Janeiro e ingressou no então Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ. Regeu a cadeira de harmonia no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Teve carreira de pianista de concerto e foi regente da Orquestra Filarmônica de Porto Alegre. Fundador e dirigente da Associação Rio-Grandense de Música e membro fundador da cadeira nº 29 da Academia Brasileira de Música. Foi o primeiro superintendente de educação artística da Secretaria de Educação do Rio Grande do Sul e o primeiro diretor da Divisão de Cultura dessa Secretaria. Por sua iniciativa, foram criadas a Discoteca Pública, a Biblioteca Pública Infantil, o Instituto de Tradições e Folclore e o Serviço de Radiodifusão Educativa. Colaborou no "Diário de Notícias" e publicou "Princípios de arquitetura musical", "Música popular no Rio Grande do Sul", "A Composição musical no Rio Grande do Sul". Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/html/fundador/fundador291.html>>. Acesso em 27 nov. 2013.

"Iconografia Musical: abordagens, fronteiras e desafios"

1947, Byron Janis, Claudio Arrau e Walter Gieseking tocaram em 1948. Um grande ano para os recitais e apresentações extra operísticas foi 1949. Apresentaram-se os gênios do violino Henryk Szering, tocando Vivaldi, Glazunov, Bach e Saint Saens, e Isaac Stern, tocando Vitali, Mozart, Debussy e Wieniawsky. Também tivemos o grande tenor Ferruccio Tagliavini e a notável soprano Olga Maria Schroeder, além do Quarteto Hungaro, executando Mozart, Schubert e Debussy, e do Quarteto Haydn, executando Beethoven, Brahms, Nepomuceno e Guarneri (LOPEZ, 1989, p.152 e 153)

O relato acima traz a informação de uma forte vivência de recitais internacionais na cidade de Porto Alegre, e mostra o Theatro São Pedro como parte de uma rede de eventos que o interligava ao Instituto de Artes e à Associação Riograndense de Música, como já testemunhavam os programas do Arquivo Histórico desta instituição.

Assim, os programas de concerto que escolhemos analisar apresentam fotografias de quatro cantoras, que realizaram concertos nos anos de 1945, 1947 e 1949. São eles:

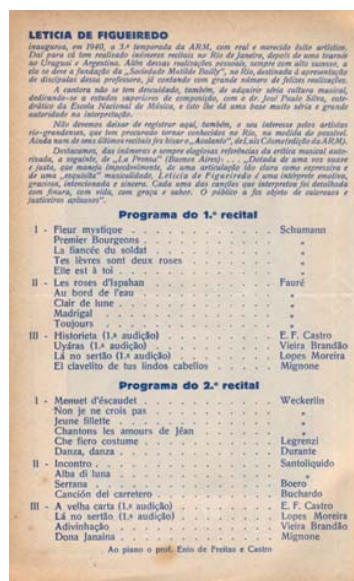


Imagem 3: Programa de concerto de Leticia de Figueiredo, cantora. Realizado no Teatro São Pedro, dias 17 e 19 de abril. 54º concerto da Associação Riograndense de Música, temporada de 1945, 1º e 2º concertos da VII temporada. 11º e 12º recitais da série Artistas Brasileiros. Fonte: Arquivo Histórico do instituto de Artes da UFRGS.



Imagem 4: Programa de concerto de Matilde Arbuffo, cantora. Concerto realizado em 17 de dezembro de 1945, no Auditório Tasso Correa do Instituto de Belas Artes. 16º concerto da temporada da Associação Riograndense de música (VIII Temporada). Fonte: Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS.

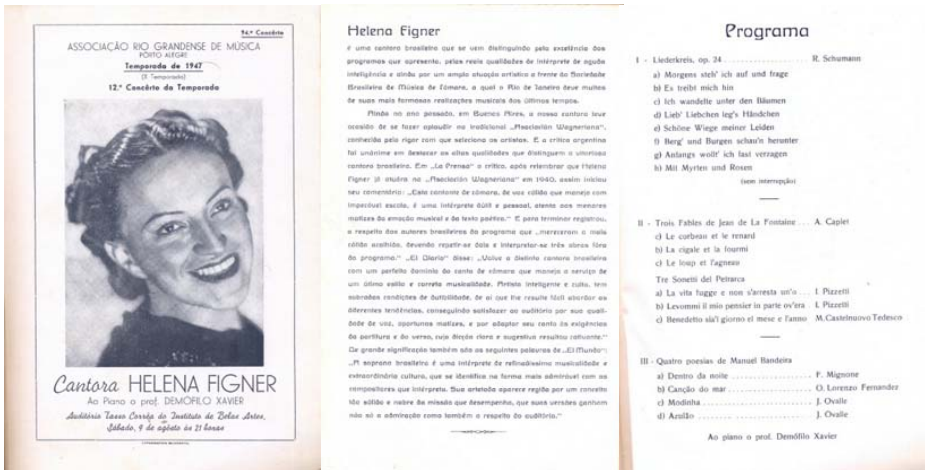


Imagem 5: Programa de concerto de Helena Figner, cantora. Concerto realizado em 9 de agosto de 1947 no Auditório Tasso Correa do Instituto de Belas Artes. 12º Concerto da Temporada de 1947 (X Temporada). Acompanhamento ao piano pelo Prof. Demófilo Xavier. Fonte: Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS.

"Iconografia Musical: abordagens, fronteiras e desafios"

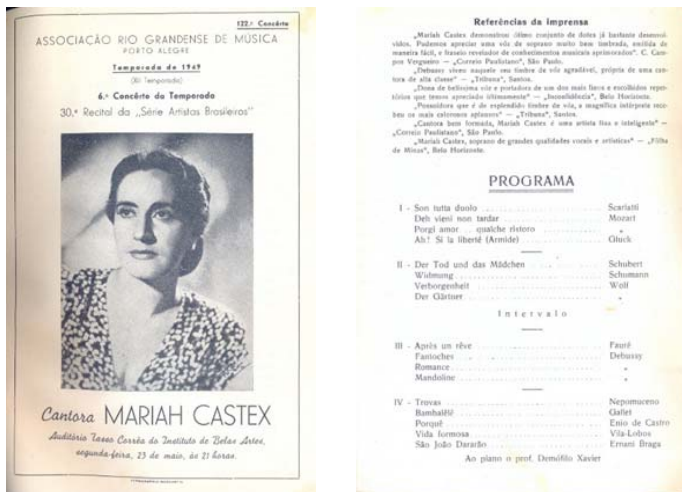


Imagem 6: Programa de concerto de Mariah Castex, cantora. Concerto realizado em 23 de maio de 1949, no Auditório Tasso Correa do Instituto de Belas Artes. 6º Concerto da Temporada de 1949 (XII Temporada). 122º concerto promovido pela Associação Riograndense de Música. Fonte: Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS.

Para realizar a análise das fotografias, escolhemos agrupar as capas de programas que contêm as quatro imagens das musicistas, para melhor perceber e visualizar os elementos recorrentes e desviantes dos padrões utilizados.



Imagens 7, 8, 9, 10: Capas dos programas de concerto de Leticia de Figueiredo, Helena Figner, Matilde Arbuffo, Mariah Castex.

Em seu conjunto, observamos retratos em preto e branco, realizados em estúdio, com cuidados especiais de luz, onde o enquadramento destaca especialmente o rosto das cantoras, algumas vezes incluindo pescoço e colo. Alguns elementos sobressaem nesta análise preliminar: a posição do rosto, não mais absolutamente de perfil ou em $\frac{3}{4}$ de perfil, características dos anos 1920 e 1930, mas já praticamente de frente para a câmera, ainda que voltado ligeiramente para um dos lados. Para a direita, em duas das imagens, e para a esquerda, nas outras duas. Ao mesmo tempo, pela proximidade do enquadramento, trazendo o foco para o rosto das fotografadas (elemento mais recorrente em imagens de mulheres do que de homens, segundo estudo realizado e apresentado no Congresso Internacional do RiDIM, realizado em Salvador, Bahia em julho de 2011), ganham destaque olhos e sorriso, por sua presença ou ausência nas imagens.

Das imagens estudadas e pertencentes aos anos de 1920 e 1930, observou-se como elemento recorrente em fotografias de musicistas o olhar que se desvia da câmera e a ausência de sorrisos, da mesma forma em que a posição do rosto em perfil.

Em conformidade com as concepções de Aby Warburg, que observa a existência de “fórmulas passionais” e as utiliza para explicar as permanências e pós-vida de elementos, sistemas e padrões figurativos; estas quatro imagens, do final da década de 1940, apresentam uma expansão da fórmula dramática anteriormente aplicada, ainda que alguns elementos desta permaneçam. Se o rosto não encontra-se mais em $\frac{3}{4}$ de perfil, existe uma ênfase em um dos lados do rosto, pela incidência da luz (fotografia de Mariah Castex), e se o sorriso está presente em duas das quatro fotografias, os olhos continuam desviando-se do olhar de quem contempla a imagem (fotografia de Matilde Arbuffo e Helena Figner). Nestas cantoras que sorriem, a roupa trata de cobrir o corpo, deixando apenas o rosto e pequena porção do pescoço descoberta. Se o corpo é o elemento que inevitavelmente liga o universo musical aos seus aspectos de mundanidade, este deve ser evitado, para manter a aura de contenção, distinção e manutenção da boa qualidade cultural representada por aquele concerto.

Ao mesmo tempo, as imagens utilizam como adorno apenas os elementos do próprio rosto destas mulheres. A ausência de brincos, colares, adornos, e o cabelo recolhido em penteados discretos e não demasiadamente elaborados são testemunhos para uma respeitabilidade das cantoras – o que providencialmente as distancia do indesejado mundo das cantoras de cabaré, cafés-cantantes ou assemelhados.

McClary (2002, p. 151) observa que “mulheres no palco são vistas como mercadorias sexuais independente de sua aparência ou seriedade”,³ apontando para a estreita ligação entre a prostituição e a vida artística, em se tratando de artistas mulheres. Assim, intensifica-se a necessidade de distanciamento deste universo, cobrindo, escondendo e contendo o corpo e o olhar, marcando assim a pertença ao universo intelectual e culturalmente mais elevado da música de concerto.

Este desejo de distinção e aproximação ao desejado mundo do capital cultural da música de concerto (COOK, 2001) do qual a composição é o mais alto nível na escala da hierarquia (remetendo ao panteão de deuses), e onde os intérpretes são os heróis, enquanto homens/mulheres são os simples mortais, aparece explicitado na breve biografia de Leticia Figueiredo. Ali, no seu programa de concerto, se lê: “a cantora não se tem descuidado, também, de adquirir séria cultura musical, dedicando-se a estudos superiores de composição, com o Dr. Jose Paulo Silva, catedrático da Escola Nacional de Música, e isto lhe dá uma base muito séria e grande autoridade na interpretação.”

De fato, e talvez não por acaso, a escolha de personagem de Leticia é a mais contida das quatro: além de manter seus olhos baixos, não sorri, e cobre seus cabelos com um manto ou lenço, deixando a descoberto apenas uma pequena parte deles. A postura, no entanto, não é descansada, mas tensa e determinada, com toda a figura marcada e direcionada para uma postura ao mesmo tempo reflexiva, forte e introspectiva. De alguma forma, as escolhas de composição de personagem levam esta imagem a identificar-se mais com as fotografias de compositores do que com as fotografias de intérpretes no período.

Se nestas decisões de composição de personagem, os aspectos psicológicos e relações com as significações do mundo musical podem ser inferidos nestas imagens, as redes que engendram sua composição são complexas. Se consideramos que existem as decisões do fotografado, com base em suas escolhas e perspectivas sobre como colocar-se e como quer ser visto no cenário musical de seu momento, também as condições técnicas da feitura da imagem e o olhar do fotógrafo estão presentes no momento das tomadas de decisão.

A negociação entre fotógrafo e fotografada, segundo os elementos técnicos disponíveis, se processa em um contexto onde, neste momento, o fotógrafo cumpria a função de um diretor de arte da imagem produzida, decidindo seu

³ “Women on the stage are viewed as sexual commodities regardless of their appearance or seriousness”.

enquadramento, direcionalidade e objetivos, e, claro, com isto, seu alcance e público alvo, de forma empírica ou intencional. Existe ainda a inegável presença da indústria do espetáculo e seu braço midiático, envolvendo, interligando, gerando, processando, modificando e refazendo diariamente, direta ou indiretamente, sentidos e significados do fazer musical.

Assim, a indústria do cinema contribui para produzir e processar os diversos meios de produção das divas, ressignificando também o ideal feminino na música. Reiterando estas permanências, a imagem de Mariah Castex guarda grande similaridade com a fotografia de Lia Cimaglia Espinosa, pianista argentina, ambas com uma forte influência das divas do cinema hollywoodiano.

Desta forma, observamos elementos recorrentes e recriados na composição dramático-performativa das imagens: continuidades, permanências, formulas aplicadas e conformes com a escolha das intérpretes e sua concepção sobre o ser artista.

Vestígios, rastros, indícios – por uma escuta fora das margens

O trabalho com fotografias e programas de concerto pretende oferecer uma outra possibilidade de estudos dentro da trajetória dos estudos em musicologia, abordando documentos antes apenas relacionados ao cotidiano do fazer musical e às atividades de intérpretes, abrindo assim possibilidades de reflexão sobre o ensino musical e sobre a prática dos concertos e sua recepção, e indo além da concepção tradicional onde os compositores e sua produção direta são vistos como o centro da história da música. Ao mesmo tempo, as fotografias e programas de concerto podem ser considerados como novos documentos para municiar um outro olhar dentro deste movimento de abertura do campo de possibilidades de estudo em musicologia.

Por outro lado, este processo leva ao questionamento da partitura como documento central das reflexões musicológicas. E uma vez quebrada esta supremacia, as reflexões se estendem para pensar quais documentos podem então ser considerados como importantes para a musicologia.

Se compreendemos esta reflexão como necessariamente partindo do que cada local e cada grupo considera importante para sua realização musical, convém perguntar onde se encontram estes documentos, e, conseqüentemente, de que forma trabalhar com o material para compreender os sentidos a ele atribuídos por quem os produziu; e qual a metodologia a ser utilizada para reconstruir as redes que os inter-relacionam.

O questionamento sobre a validade e pertinência dos documentos tradicionais é parte essencial do processo que pretende desconstruir criticamente os padrões normativos presentes no pensamento e no discurso da musicologia, trazendo e apropriando elementos para o desafio de uma escuta fora das margens.

Sobre o caso específico das imagens de intérpretes, as fotografias trazem de forma muito direta uma dualidade de proposições, o desejo de aproximação do artista com o público, onde este, no entanto, permanece afastado da possibilidade de compartilhamento efetivo do sentido estético.

No estudo das imagens de intérpretes, a representação elaborada para a fotografia envolve uma construção de personagem plasmado nas escolhas da pose para a câmera, com seus elementos técnicos, e mediado pelas negociações entre fotógrafo e fotografado, que em níveis diversos refletem e reforçam as escolhas e concepções estéticas do artista.

No entanto, a composição desta fórmula performativa dramática, tem como busca de sentido a formulação de um desejo dual. Mostrar e esconder, dar e negar. Aproximar e distanciar.

Desta forma, o artista que vinha em tournée personifica o ideal romântico do distanciamento da realidade cotidiana, e do intelectual que leva a verdadeira cultura a um povo que realmente não poderá aceder a ela.

Ao mesmo tempo, para a mulher musicista envolve ainda a criação de uma aura de distinção e contenção corporal, concebida pela escolha de um figurino que não revele o corpo e pela ausência do olhar diretamente para a câmera. Assim, marca-se um distanciamento do universo da música de cena e de sua consequente aproximação ao universo da prostituição, segundo o que observa McClary (1991).

Para além do enfoque apenas nas fotografias e programas de concerto do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS, convém ressaltar que, mesmo que estejamos falando do sul do Brasil, não se trata aqui apenas da escrita de uma história regional – trata-se de um outro olhar sobre os documentos.

Nesta concepção de estudo, pretende-se chamar a importância para a compreensão dos acervos institucionais e dos documentos destes acervos como pertencentes à uma teia complexa de relações, onde existem jogos de poder a partir das decisões e representações sobre música e interpretação, conformando subjetividades e traçando relações de sociabilidade de forma ampla.

A partir do estudo das fotografias de intérpretes e programas de concerto, pretende-se contribuir para uma reflexão sobre a importância destes documentos para a musicologia, considerando-os como parte de uma rede de formação de sentido do fazer musical, que estabelece e determina os parâmetros válidos para estruturar o pensamento sobre música.

Assim, a proposta musicológica de uma escuta fora das margens requer, possibilita e mesmo impõe a criação de um novo paradigma epistemológico. Para além da mera repetição do cânone herdado, e entendido como verdadeiro, racional e científico, a escuta pós colonial contemporânea coloca em questão suas premissas mais essenciais.

Desta forma, pretende-se uma ética das apropriações e ressignificações, permitindo observar qual a documentação, qual o registro mais importante para aquele lugar, aquelas pessoas, e a melhor forma de abordá-lo em suas particularidades.

Esta possibilidade reintegra o fazer musicológico ao campo das escolhas e tomadas de decisão, sem no entanto, perder de vista que sempre faz-se necessária a consideração dos exílios do cânone como forma de diálogo: o quanto o local tem do global, ou como o global pode ser apenas o reflexo de muitos locais...

Bibliografia

- BORGES, M. E. L. *História & Fotografia*. Coleção História & ... reflexões. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- CALDAS, Pedro. *História do Conservatório de Música de Pelotas*. Pelotas: Semeador, 1992.
- CERQUEIRA, Fabio; NOGUEIRA, Isabel; FERREIRA, Leticia; GOLDBERG, Guilherme; MICHELON, Francisca. O Centro de Documentação Musical da UFPel no horizonte da multidisciplinaridade: articulações entre musicologia histórica, gestão patrimonial e memória institucional. *Revista HISTÓRIA*, São Paulo, 27 (2): 2008.
- COOK, Nicholas. The Domestic Gesamtkunstwerk, or record sleeves and reception. In: THOMAS, Wyndham (Ed.) *Composition, performance, reception: studies in the creative process in music*. Aldershot: Ashgate, p. 105-117, 1998.
- _____. *De Madonna al canto gregoriano: una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- CORTE REAL, Antônio. *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1984.
- ENCICLOPEDIA DE MUSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Marcondes, 1977.
- GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, p. 41-94, 2009.
- GOULART, Medianeira Pereira. *Revitalização do Acervo Fotográfico do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Monografia apresentada no Curso de Especialização *Latu Sensu* em Gestão de Arquivos do Centro de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Santa Maria. 2010.
- LUCAS, Maria Elizabeth. História e patrimônio de uma instituição musical: um projeto modernista ao sul do Brasil?. In: NOGUEIRA, Isabel. *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*. Porto Alegre: Palotti, 2005.
- McCLARY, Susan. *Feminine Endings: music, gender, sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- NOGUEIRA, Isabel Porto (org.). *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*. Porto Alegre: Pallotti, 2005.

- _____. *El pianismo en la ciudad de Pelotas (RS, Brasil) de 1918 a 1968*. Pelotas: Editora Universitaria, 2003.
- _____, GERLING, Cristina. *Mulheres ao piano no sul do Brasil: notas para uma história da escola pianística de Antônio Leal de Sá Pereira e Guilberme Fontainha entre Pelotas e Porto Alegre (1909-1930)*. Anais do XXI Congresso da ANPPOM, 2011.
- _____, MICHELON, Francisca, SILVEIRA JR, Yimi Walter Premazzi. *Música, memória e sociedade ao sul*. Pelotas: Editora da UFPel, 2010.
- RODRIGUES, Claudia Maria Leal. *Institucionalizando o ofício de ensinar: estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918)*. Porto Alegre, 2000. 236 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo; GOLIN, Cida; CESAR, Guilhermino; LOPEZ, Luiz Roberto. *Theatro São Pedro: Palco da Cultura*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1989.