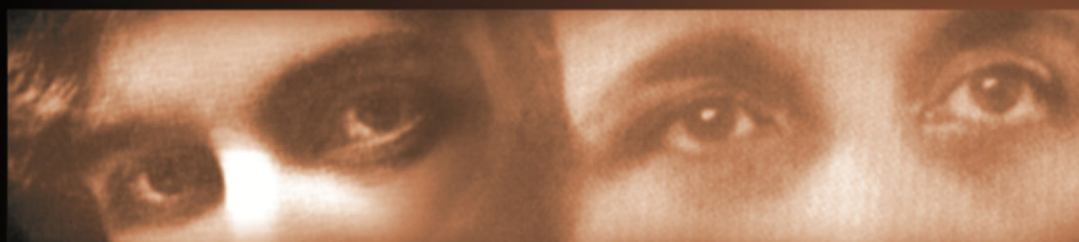


Edson Leite



*Antonietta,
Guionmar e
Magdalena*

pianistas no Brasil

**ANTONIETTA, GUIOMAR E MAGDALENA:
pianistas no Brasil**

Conselho Editorial

Clareana Oliveira Rodrigues (UFPA)
Edson Leite (USP)
Fernanda Chocron Miranda (UFPA)
Jane Aparecida Marques (USP)
Leandro Raphael Nascimento de Paula (UFPA)
Maria Ataíde Malcher (UFPA)
Marly Camargo Vidal
Thiane de Nazaré Monteiro Neves (UFPA)
Valério Cruz Brittos (UNISINOS)

ANTONIETTA, GUIOMAR E MAGDALENA: pianistas no Brasil

Autor • Edson Leite
Projeto gráfico • Rose Pepe Produções e Design
Capa • Cláudio César Gonçalves
Editoração eletrônica • Ione Sena

Edson Leite

**ANTONIETTA, GUIOMAR E MAGDALENA:
pianistas no Brasil**

São Paulo
ACQUERELLO
2011

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO
Biblioteca
Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo

Leite, Edson

Antonietta, Guiomar e Magdalena : pianistas no Brasil / Edson Leite. –

São Paulo : Acquerello, 2011.

188 p. : il.

ISBN :978-85-64714-00-7

1. Pianistas - Brasil. 2. Música - Brasil. 3. Biografias. 4. Rudge, Antonietta, 1885-1974.
5. Novaes, Guiomar, 1894-1979. 6. Tagliaferro, Magdalena, 1893-1986. I. Título.

CDD 22.ed. – 786.20981092

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
INTRODUÇÃO	11
Objetivos	13
Apresentação das hipóteses	14
Explicitação do quadro teórico	14
Indicação dos procedimentos metodológicos e técnicos	15
Enquadramento desta pesquisa	15
Organização do trabalho	16
SÃO PAULO: TRADIÇÃO E RUPTURA	21
A tradição no Brasil do século XX	21
A tradição paulista	24
A valorização do café	25
A influência europeia na música	26
A ruptura	30
A ânsia pelo moderno	33
Os modernistas	36
O protesto de Guiomar Novaes	43
PIANOLATRIA	51
Origens do piano	51
A era industrial	55
Liszt e o virtuosismo	56
O piano como peça de mobiliário	58
O piano no século XX	61
O piano no Brasil Colônia	62
Os primeiros pianos em São Paulo	62
Os primeiros professores	64
São Paulo: verdadeira pianópolis	66
O colapso do piano	68

A ESCOLA CHIAFFARELLI	75
O maestro italiano desembarca no Brasil	75
A chegada a São Paulo	76
A formação do público	76
As obras teóricas	78
O início do nacionalismo	79
Os ensinamentos de Chiaffarelli	80
A partida	81
PRIMEIRA GERAÇÃO DE PIANISTAS BRASILEIRAS	87
O início do século XX	87
A voga familiar do piano	87
O desenvolvimento urbano e os professores de piano em São Paulo	88
As mulheres que desafiaram os padrões dominantes	89
Referência às três pianistas	90
A discussão crítica.....	90
ANTONIETTA RUDGE	99
A infância de Nietta	99
Chiaffarelli descobre Antonietta	101
Charles Miller, os filhos e a ida para a Europa	105
O sucesso na Europa	106
A modéstia de Antonietta	108
Menotti Del Picchia - um novo amor	110
Longe dos palcos - a professora	111
Uma intérprete moderna	112
Música de câmara e o primeiro trio feminino do Brasil	113
O anseio público	114
As gravações	115
A compositora	118
A admiração e a despedida final de Antonietta	119
GUIOMAR NOVAES	127
A infância de Guiomar	127
Guiomar encontra o mestre Chiaffarelli	129

A ida para a Europa e o primeiro prêmio no Conservatório de Paris	129
A atividade de concertista	131
A carreira nos Estados Unidos	133
Sem alunos e com preguiça	135
Um novo amor na vida da pianista	136
Guiomar e a Semana de Arte Moderna de 1922	138
Depois das atribulações da Semana de 22	140
A força da grande artista	142
A despedida	144
MAGDALENA TAGLIAFERRO	151
Nascimento e infância no Brasil	151
A ida para a França e o Conservatório de Paris	152
A professora	154
Recitais e concertos	156
Os amores	156
A volta ao Brasil	158
A volta para Paris, a Escola Tagliaferro e Quase tudo... ..	160
Os brasileiros, a vanguarda e o romantismo	163
O adeus a Magdalena	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
BIBLIOGRAFIA	183
Referências Bibliográficas	183
Vídeos e filmes	186
Referências fonográficas	186

APRESENTAÇÃO

Discorrendo sobre a história do piano, sobre os primeiros professores do instrumento na cidade de São Paulo e, em especial, sobre a influência de Luigi Chiaffarelli, Edson Leite resgatou e organizou, com maestria, a trajetória da primeira geração de grandes pianistas brasileiras: Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro, responsáveis pelo legado de interpretações magistrais de compositores europeus e brasileiros.

A mediação entre a arte, a comunicação e os acontecimentos que transformavam a São Paulo do início do século XX foram o foco central deste trabalho. *Antonietta, Guiomar e Magdalena: as pianistas no Brasil* é um trabalho de fôlego em que ressalta a pesquisa minuciosa de dados relativos às três grandes pianistas que possibilitaram a veiculação e consecução dos grandes movimentos artísticos e musicais no Brasil, enfatizando-se aí a Semana de 22.

Este livro forma um todo orgânico e coerente, abrange questões basilares relativas à modernidade e ao clima intelectual e artístico do início do século XX, concluindo, sempre em um estilo leve e prazeroso, com considerações a respeito do papel da mulher e da importância destas três intérpretes maiores, de seu legado para o entendimento teórico e crítico da estética artística brasileira.

Prof. Dr. Marco Antônio Guerra
Universidade de São Paulo

INTRODUÇÃO

Uma nova modernidade começa a surgir no início do século XX. As teorias de Sigmund Freud sobre o inconsciente, de Albert Einstein sobre a relatividade – redefinindo completamente as noções de tempo e espaço¹ – e de Thomas Edison sobre a luz emergem na ciência e ganham força na arte, especialmente na dos chamados impressionistas, com a quebra da figura na pintura e da melodia na música.

As cidades passam por transformações em todos os sentidos. Hábitos, costumes, comportamentos, estilo de vida, vão se modificando de forma rápida e irreversível.² Uma nova era se instala e traz grandes modificações na ordenação social, modificando a ideia da sacralidade e dignidade superior ao redor da figura humana construída pela religião ou pela filosofia. Segundo Bratingler:

[...] era o sinal mais evidente da dissolução de um padrão de ordenação social que até então retirara dessas duas fontes a sua identidade e justificação. As grandes cidades, a alfabetização, educação, lazer, comunicação social e conscrição de massas, os complexos industriais, as linhas de montagem e o consumo padronizado corroeram as bases tradicionais da comunhão espiritual transcendente ou metafísica. A nova doutrina do dia, a psicologia social de Gustave Le Bon, explicava que ‘a substituição da atividade consciente dos indivíduos, pela ação inconsciente das multidões, é uma das principais características da presente era’.³

É inegável que o século XX nos trouxe uma nova arte. Essa arte, segundo Bradbury, é:

[...] a arte decorrente do “princípio de incerteza” de Heisenberg, da destruição da civilização e da razão na Primeira Guerra Mundial, do mundo transformado e reinterpretado por Marx, Freud e Darwin, do capitalismo e da contínua aceleração industrial, da vulnerabilidade existencial à falta de sentido ou do absurdo. É a literatura da tecnologia. É a arte derivada da desmontagem da realidade coletiva e das noções convencionais de causalidade, da destruição das noções tradicionais sobre a integridade do caráter individual, do caos linguístico que sobrevém quando as noções públicas da linguagem são desacreditadas e todas as realidades se tornam ficções subjetivas. O modernismo é pois, a arte da modernização – por mais absoluta que possa ser a separação entre o artista e a sociedade, por mais oblíquo que possa ser seu gesto artístico. Assim, para o expressionista ou para o surrealista, por exemplo, é a antiarte que decompõe antigos quadros de referência e traz a anarquia do desejo evolante dos homens, a forma expressiva da evolução humana liberando energia. Desse ponto de vista, o modernismo não é a liberdade da arte, mas sua

necessidade. O universo coletivo da realidade e da cultura que gerara a arte oitocentista havia findado, e os modos irônicos e fictícios, que incluíam vastos elementos não só de criação, mas também de descrição, mostraram-se inevitáveis. O pressuposto de qualquer época requer um certo tipo de arte, e de que o modernismo é a arte que ela requer, tem sido fervorosamente defendido por aqueles que vêem na condição humana moderna uma crise da realidade, um apocalipse da comunidade cultural. Mas o que está claro é que nem todos os artistas acreditam que assim seja – que na verdade o nosso tem sido um século não só de desrealização, mas também de realismo, não só de ironia, mas também de extroversão.⁴

O desenvolvimento urbano em constante aceleração, a imprensa e o cinema trazem novos padrões sociais. A pluralização das visões de mundo, *derivada da evolução das novas classes e meios de comunicação, provocou* uma sismologia cultural. O refinamento estético envolve uma desumanização da arte, a “progressiva eliminação dos elementos humanos, demasiado humanos, predominantes na produção romântica e naturalista”.⁵

A busca de novas formas de expressão tornou-se uma constante no universo dos homens europeus, especialmente da década de 20. Segundo Walter Benjamin:

[...] A questão em jogo [...] era a própria sobrevivência do ser humano, atropelado por impulsos de mobilização dos sentidos que passavam a falar mais alto do que a cultura herdada. A noção de tempo mudou e com ela também a de progresso material e de tempo linear. A escola de Frankfurt traçou com pessimismo sua crítica da civilização contemporânea, pessimismo já manifestado no limiar do mundo moderno por homens como Burkhardt e Tocqueville, pioneiros da história crítica da cultura, os quais em suas obras entreviam ameaças de barbárie em meio ao impacto da modernidade sobre os valores do individualismo liberal e pressentiam a civilização europeia ameaçada.⁶

A tecnologia impôs novo tempo, literalmente falando, ao cotidiano do ser humano. Melhor explicando:

Nessa época, a tecnologia do relógio tornou possível a sincronização da medida do tempo de modo que, desde a Primeira Guerra, impôs-se uma mudança grande na forma de percepção do tempo, que passou a ser um dos componentes mais importantes dentre os fatores de mobilização geral dos corpos e das mentes dos cidadãos do novo mundo urbanizado.⁷

O argumento sobre o predomínio absoluto do modernismo no início do século XX é frequentemente apresentado porque os movimentos e experiências dos escritores, pintores, músicos e outros mediadores da inteligência criativa modernos impuseram-se à atenção artística.⁸

[...] A palavra ‘moderno’, de recente fluência na linguagem cotidiana, em particular através da presença crescente da publicidade, adquire conotações simbólicas que vão do exótico ao mágico, passando pelo revolucionário. Assim como os talismãs são objetos-fetichê, assim também a palavra ‘moderno’ se torna algo como uma palavra-fetichê que, quando agregada a um objeto, o introduz num universo de evocações e reverberações prodigiosas, muito para além e para acima do cotidiano de homens e mulheres comuns. Nos termos da nova tecnologia publicitária, essa palavra se torna a peça decisiva para captar e mobilizar as fantasias excitadas e projeções ansiosas da metrópole fervilhante. Não há limite para o seu uso e, embora na sua raiz ela comporte um mero registro temporal, na semântica publicitária ela capitaliza as melhores energias da imaginação e se traduz, por si só, no mais sólido predicado ético em meio à vasta expectativa por uma vida melhor. [...]⁹

Dentro de todo este contexto, referente à modernidade do início do século XX, não podemos refutar a importância da história das mulheres, ou como lembra Mary Del Priore:

A história das mulheres não é só delas, é também aquela da família, da criança, do trabalho, da mídia, da literatura. É a história do seu corpo, da sua sexualidade, da violência que sofreram e que praticaram, da sua loucura, dos seus amores e dos seus sentimentos.¹⁰

Objetivos

O objetivo deste trabalho é demonstrar a inserção das pianistas Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro no espaço e no tempo da vanguarda artística do início do século, levantando sua atuação pessoal e artística de modo a conferir sua real participação como produtoras culturais, demonstrando como estas intérpretes e mestras intimamente ligadas à vanguarda musical e cultural do início do século conseguiram captar toda a atmosfera pós-romântica e transformá-la, no campo sonoro, para o público através de recitais, concertos e gravações, revelando-se produtoras de arte que mediaram as estruturas da sociedade.

A interpretação reúne em si traços do movimento criador e fruidor, e como demonstra José Miguel Wisnik:

[...] ela [a interpretação] está localizada muito próxima do centro da questão estética; é afetada e afeta as transformações da linguagem artística. [...]¹¹

Wisnik complementa esta ideia quando afirma que:

Olhar o movimentado panorama das atividades musicais europeias do começo do século é, pois, situar e avaliar a órbita estética em que se incluem, no Brasil, as preocupações renovadoras que, confluindo para a Semana, irrompem mais claramente depois dela.¹²

Apresentação das hipóteses

Apresentamos as seguintes hipóteses neste trabalho:

a) Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro demonstram estar intimamente ligadas à vanguarda musical e cultural do início do século, conseguindo captar toda a atmosfera pós-romântica e transformá-la, no campo sonoro, para o público, revelando-se produtoras de arte que realizam mediação com as estruturas da sociedade.

b) As três pianistas estão entre as maiores artistas brasileiras de todos os tempos, merecendo lugar de destaque no cenário cultural nacional e internacional.

Explicitação do quadro teórico

Optamos por realizar um estudo sobre o ambiente em que floresceu o gênio desta geração que deu origem às três pianistas: Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro, observando que:

[...] a investigação mais completa da criatividade de um artista envolve não só a sua localização nas estruturas sociais e históricas adequadas, mas também o exame de influências pessoais, familiares e biográficas que o levaram a criar a sua obra.¹³

Nenhum estudo sobre Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro seria profundo se não considerasse, simultaneamente, a pesquisa sobre o seu tempo¹⁴. Janet Wolff, analisando as mediações existentes quanto à autonomia estética e política cultural, afirma:

A cultura não é apenas um reflexo das estruturas econômicas e sociais. É mediada em vários níveis: é mediada pela complexidade e pela natureza contraditória dos grupos sociais nos quais se origina; é mediada pelas situações específicas de seus produtores; é mediada pela natureza da operação dos códigos e convenções estéticas através dos quais a ideologia é transformada e nos quais se expressa.¹⁵

Compreendemos que este trabalho poderá resgatar, com isenção, um pouco da memória musical do Brasil, confirmando a ideia de Eurico Nogueira França quando afirma que:

[...] A música, certamente, escapa aos propósitos da grande maioria dos historiadores. E a despeito da vasta e preciosa documentação que tende a desaparecer na voragem do tempo, cada sondagem a que se proceda no passado musical do Brasil trará o testemunho da palpante e generosa prática da arte...¹⁶

Indicação dos procedimentos metodológicos e técnicos

Quanto aos procedimentos metodológicos, pretendemos proceder ao levantamento histórico da nova tradição artística, sobretudo musical, do início do século e seus reflexos na cultura brasileira. Para tanto, pretende-se centrar este trabalho na figura das três pianistas como produtoras culturais relevantes para o estudo de caso, recorrendo-se à análise da bibliografia existente sobre elas, incluindo artigos e críticas publicadas em jornais e revistas, à análise de suas interpretações através de discografia e coleta e análise de depoimentos.

Enquadramento desta pesquisa

O presente trabalho engloba temas relacionados com a música, as artes, a literatura, o movimento modernista, a teoria e, especialmente, a crítica da arte.

A análise e discussão de textos e críticas, a observação sobre o intérprete e a obra no decorrer do século que viu grandes mudanças, talvez as mais avassaladoras de toda a história humana, levam este projeto ao centro da teoria da comunicação, especialmente no que diz respeito à teoria e crítica da arte no Brasil.

Neste trabalho pretendemos trabalhar com inter-relações dentro da comunicação, demonstrando mediações entre a comunicação e a cultura. O efeito das mensagens modernistas do início do século, no

Brasil, também é alvo deste trabalho. Os relacionamentos sociais e artísticos caminham estradas que por vezes se chocam ou se entrelaçam. O estudo de caso deste projeto deverá mostrar como os significados das mensagens modernistas divergem em função do meio, do momento, das influências externas, e como a *sacralidade* da obra de arte é algo, ainda hoje, bastante discutido. Lembramos nesse momento a afirmação de Umberto Eco:

[...] A cultura de massa tem, na sua procura da “mediedade”, uma espécie de mecânica moralidade pela qual recusa tudo o que é abnorme, preocupada, unicamente, em fixar-se sobre uma “normalidade” que não incomode ninguém.¹⁷

O modernismo no Brasil trouxe em muitos momentos uma ruptura com a “mediedade” e incomodou. Este trabalho deverá analisar como esta ruptura se deu e como as pianistas Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro estavam envolvidas nesse processo. As mediações entre a comunicação e a cultura serão, portanto, o cerne deste trabalho.

Organização do trabalho

Optamos por realizar um estudo sobre o ambiente em que floresceram os gênios de Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro observando que a investigação mais completa da criatividade de um artista envolve não só a sua localização nas estruturas sociais e históricas adequadas, mas também o exame de influências pessoais, familiares e biográficas que o levaram a criar a sua obra.¹⁸

Este estudo compreendeu a reunião de dados oferecidos pelas fontes históricas primárias, permitindo traçar um perfil das três pianistas, de forma sintética e clara, somado a textos de depoimentos, críticas, registros fonográficos etc.

Os primeiros capítulos deste trabalho analisam a tradição no Brasil do século XX e seu reflexo na cultura de São Paulo, considerando as transformações ocorridas com a valorização da lavoura do café e as novidades advindas da tecnologia, da indústria e da ânsia pelo moderno que provocaram a realização da Semana de Arte Moderna de 1922. Em seguida, este trabalho analisa a história do piano e sua disseminação nos lares paulistas e a inclusão de seu ensino na formação das moças de boa família, levando ao fenômeno que foi chamado de *pianolatria*. Dentro desse panorama de intenso interesse pelo instrumento, este estudo analisa a trajetória do maestro Luigi Chiaffarelli como importante artífice na preparação de alguns dos primeiros grandes pianistas de São Paulo.

Num segundo momento, após um capítulo genérico que introduz a primeira geração das grandes pianistas brasileiras, reunindo sucintamente os dados que justificam a afirmação de que Antonietta Rudge,

Guiomar Novais e Magdalena Tagliaferro fomentaram o adiantamento cultural do país com sua atuação artística e mediarão as estruturas da sociedade, tornando-se mídia dos grandes clássicos, incluindo neste rol os clássicos do então recém-nascido Impressionismo e os compositores brasileiros que interpretaram, muitas vezes, em primeira audição mundial, no Brasil e no exterior, tratamos – do sexto ao oitavo capítulos – cada uma das três pianistas separadamente, onde são analisadas suas vidas, a formação de cada uma delas, suas conquistas e dissabores, sua inserção na modernidade do século XX e sua contribuição para a mediação entre as estruturas da sociedade.

Na parte final deste trabalho, apontamos nossas conclusões e possíveis caminhos para futuros trabalhos que possam aprofundar ainda mais os temas aqui abordados.

Notas

- ¹ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 174.
- ² CALDAS, Waldenyr. *Luz Neon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: Studio Nobel/SESC, 1995, p. 20.
- ³ BRATINGLER, P., “Mass media and culture in fin-de-siècle Europe” in Teich & Poter, *Fin de siècle and its legacy*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, p. 109, in SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 176.
- ⁴ BRADBURY, Malcolm, MCFARLANE, James (org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 19-20.
- ⁵ José Ortega y Gasset, “The dehumanization of art”, in *The dehumanization of art, and other writings on art and culture*. New York: Garden City, 1956.
- ⁶ SILVA DIAS, Maria Odila Leite da. Prefácio, in SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p.xv.
- ⁷ Idem, p.xiv-xv.
- ⁸ BRADBURY, Malcolm *op. cit.*, p. 16-17.
- ⁹ SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 227-28.
- ¹⁰ PRIORE, Mary Del. Apresentação. In PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 5ª. ed. São Paulo: Contexto, 2001, p. 7.
- ¹¹ WISNIK, José Miguel. *O Coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. 111.
- ¹² Idem, p. 129.
- ¹³ WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 13-37.
- ¹⁴ Neste sentido: DEMO, Pedro. *Metodologia Científica em Ciências Sociais*. 2.ed. rev. ampl. São Paulo: Atlas, 1989, p. 259.
- ¹⁵ WOLFF, Janet. *op. cit.*, p. 85.
- ¹⁶ FRANÇA, Eurico Nogueira. *A Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1953, p. 3.
- ¹⁷ ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990, p. 312.
- ¹⁸ WOLFF, Janet, *op. cit.*, p. 32-3.



Theatro Mvncipal de São Paulo: prédio mais requintado da metrópole do café, inaugurado em 1911

SÃO PAULO: TRADIÇÃO E RUPTURA

A tradição no Brasil do século XX

No início do século XIX praticamente não existia vida urbana no Brasil, então um enorme país rural. Como afirma Maria Ângela D’Incao:

O estilo de vida da elite dominante na sociedade brasileira era marcado por influências do imaginário da aristocracia portuguesa, do cotidiano de fazendeiros plebeus e das diferenças e interações sociais definidas pelo sistema escravista. A chamada família patriarcal brasileira, comandada pelo pai detentor de enorme poder sobre seus dependentes, agregados e escravos, habitava a casa-grande e dominava a senzala.¹⁹

Profundas transformações econômicas e sociais marcaram a Europa ocidental durante o século XIX e a sociedade brasileira, reflexamente, sofre várias transformações e, em especial, o incremento da vida urbana que vai se dinamizar, especialmente, no início do século XX. Como afirma Nicolau Sevcenko:

[...] A experiência social da metropolização se funda na supremacia da tecnologia moderna, mas seu efeito de aceleração de fluxos traz consigo o contraponto paradoxal da desmobilização de formas de consciência herdadas de um mundo milenarmente sedentário. No novo mundo da velocidade, da vertigem e da máquina, os latejamentos dos corpos, os reflexos dos nervos e músculos, são mais compatíveis com os novos ritmos em ação, que demandam por isso reajustes mais restritos dos entraves relutantes da razão. [...] ²⁰

Lea Vinocur Freitag aponta para o panorama de influências estrangeiras no Brasil durante o Segundo Império:

[...] os políticos procuravam copiar as instituições e maneiras parlamentares inglesas, os intelectuais seguiam modelos da França, e os escritores eram franceses escrevendo em português. A razão dessa influência está no fato de os intelectuais pertencerem em sua maioria à classe média, para quem a França, sobretudo de 1870 em diante, simbolizava as ideias democráticas e republicanas.²¹

O ano de 1919 trouxe esperanças para o povo sofrido de São Paulo. Havia, verdadeiramente, uma grande excitação nas ruas da cidade, como explica Sevcenko:

[...] E logo, por toda parte, se falava da felicidade especial de um novo ano que anunciava o fim dos três flagelos que atingiram a cidade, submetendo-a a aflições terríveis em 1918, os chamados “três Gês”: a Gripe (espanhola), a Geada e os Gafanhotos. Outras versões ampliadas denunciavam entre calafrios os “cinco Gês”, acrescentando àqueles também a Guerra (Primeira Guerra Mundial) e as greves (as grandes greves de 1917 e 1918). De fato, parecia-se estar saindo de uma conjuntura particularmente catastrófica. A epidemia da gripe espanhola, difundida pelo mundo todo a partir do foco dos campos de batalha da Europa, caíra sobre a cidade com uma voracidade que evocava a peste negra medieval: em alguns meses prodigalizou São Paulo de valas coletivas lotadas de cadáveres, com não poucos moribundos atirados às fossas ainda vivos de permeio, nas correrias desencontradas do pânico. As geadas intensas e as nuvens de gafanhotos se tornaram, em 1918, um pesadelo recorrente e opressivo nessa cidade estreitamente dependente dos sucessos da lavoura cafeeira. As greves, pelo pior que se temia, haviam vindo para ficar, mas a barbárie da Guerra, essa, ao menos, garantiam as autoridades internacionais, acabara para sempre. Com a segurança da paz mundial, as expectativas se voltaram para o último *front* e nada impedia que se nutrissem esperanças de alcançar a harmonia mundial e a paz social. Depois de tantos tormentos, era imperativo que o futuro fosse brilhante.²²

São Paulo era uma cidade onde os povos, as raças, a indústria, a agricultura, o que era nacional e o que era estrangeiro conviviam sem uma distinção bem definida que envolvia a própria identidade da cidade. Sevcenko explica:

[...] Afinal, São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados.²³

A herança cultural dos séculos passados se torna obsoleta, inconsistente, necessita ser reelaborada para enfrentar os efeitos desorientadores dos novos tempos. Sevcenko esclarece:

[...] Acresce a essa inconsistência o potencial destrutivo concreto representado pelo súbito advento de tecnologias revolucionárias no dia a dia, por uma estrutura econômica frágil e sem flexibilidade, um quadro político instável e um estado de conflito social quase fora de controle em meio ao panorama de abalo crítico deixado pela Guerra: inflação disparada, greves crônicas e crescentes, agitação operária, estado de sítio. [...] o mundo da razão, da palavra, da consciência, oriundo da tradição neoclássica, científica e liberal do século XIX, já não trazia respostas em seu vocabulário assentado sobre estabilidades, que dessem conta de representar a nova ordem turbilhante das coisas. O vácuo deixado pela consciência instila uma nova linguagem que articula diretamente os sentidos: uma linguagem imponente, irresistível, inefável, insidiosa – a ação ritualizada – quer para ser enunciada como celebração coletiva, quer para ser sorvida como um sermão sensorial: o espetáculo. [...]²⁴

Waldenyr Caldas esclarece que:

[...] Questões como o grande ciclo das migrações no século XIX, o processo de urbanização a partir dos anos quarenta, o êxodo rural, o início da industrialização brasileira nos anos cinquenta, entre outras, contribuíram diretamente para que se concentrasse em São Paulo uma população diversificada e heterogênea. Tal diversidade de fatores e, especialmente, a concentração de diferentes povos, resultaria ainda no surgimento de uma estética musical e de gostos também heterogêneos.²⁵

Após a Guerra, o mundo não podia continuar o mesmo. O anseio pelo novo era irrefutável:

[...] a escala sem precedentes da destruição maciça desencadeada pela primeira guerra tecnológica que eliminou fisicamente das posições decisivas os homens ligados ao lastro cultural dos séculos anteriores. Após a Guerra, seja pela morte, afastamento ou desmoralização dos antigos líderes, uma nova geração emergiu: jovens portadores da “ideia nova”, gente vinda do seio do caos metropolitano e formada nele. Não foi a deflagração da Guerra que abriu a caixa de Pandora, mas, por meio da crise de escala mundial e da magnitude inédita do seu impacto, ela espalhou os demônios da ação pelo mundo e o submeteu ao seu comando.²⁶

A tradição paulista

A aldeia jesuítica de São Paulo foi constituída para ocupar um nicho defensivo inexpugnável, criteriosamente calculado em função de seu isolamento. Como afirma Sevcenko:

[...] Plantada no alto da Serra do Mar, defronte ao único acesso fluvial às florestas virgens dos sertões interiores das posses ocidentais dos reis cristianíssimos de Portugal, dominadas por indígenas bravios, o pequeno aldeamento jesuíta guardava uma posição da mais dramática importância na estratégia da conquista e alimentava a vocação de uma missão sobre-humana. A localização da aldeia só pode ser compreendida em conjunção com esse delírio místico. Ela ficava na cabeceira de uma colina íngreme, fendida a oeste pela garganta estreita e escarpada do riacho Anhangabaú, a leste pelo pântano lodoso do rio Tamanduateí e tinha à sua frente, longe, para o norte, a visão majestática das várzeas alagadiças dos caudais do Tietê, fluindo em serpenteio cintilante para o coração profundo das selvas. Em suma: segurança e acesso, ao custo de lama, suor e moléstias, um preço pequeno para a fé inflexível, diante do colosso da visão.²⁷

As condições de isolamento que tornavam a aldeia inexpugnável tornavam-na, por outro lado, um local de difícil assentamento urbano. Segundo Sevcenko:

Mas o que era bom para uma base catequética avançada, provaria ser o próprio inferno para um assentamento urbano. As febres e as pestilências, os desníveis acidentados, as chuvas, as enchentes, os charcos, as dificuldades de obter materiais duráveis de edificação e sobretudo a escassez drástica de recursos de sobrevivência levariam os parques colonos e aventureiros, suas miríades de descendentes mestiços e os índios convertidos, que haviam se acercado da missão jesuítica, a uma vida incerta e precária, entre uma pequena lavoura predatória itinerante, a garimpagem erradia ou o simples tráfico da violência, atacando reduções e acampamentos nos sertões, escravizando indígenas para comércio ou aceitando contratos para destruir quilombos de escravos negros evadidos. Qualquer dessas atividades mantinha pelo menos os homens em permanente itinerância, ficando a povoação semideserta em períodos que não fossem de festas, assinalada por uma predominante presença feminina. A descoberta do ouro nas Gerais e depois a fixação da Corte portuguesa no Rio de Janeiro, se acrescentaram uma dimensão de entreposto à cidade, dando origem a algumas das suas primeiras fortunas, não alteraram de fato seus traços básicos. O que viria mudar radicalmente os destinos da comunidade seriam o advento e a expansão da lavoura cafeeira.²⁸

A valorização do café

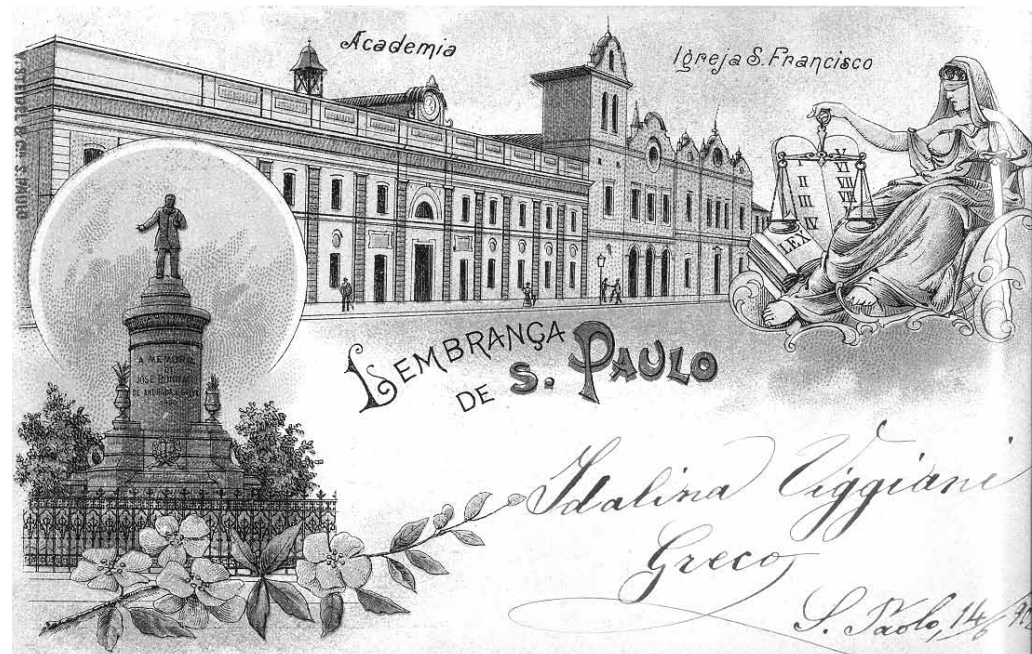
A repentina valorização do café, a toxina estimulante que passou a ser desejada pelos Estados Unidos e Europa, foi a base da aceleração industrial de São Paulo que, repentinamente, teve seu papel estratégico reformulado em novos termos.²⁹

Freitag, analisando a questão da importância do café no desenvolvimento da metrópole, chega à conclusão de que:

Em relação a São Paulo, podemos formular uma hipótese, ligando o sentimento de brasilidade ao surto do café, que proporcionou uma impressão de fartura e independência econômica, constituindo uma infraestrutura inicial de repercussão na arte nacionalista.³⁰

A Faculdade de Direito, fundada em 1827, completou, no plano cultural, a atmosfera paulista. A maior parte dos intelectuais do Império passou por ela e

[...] os estudantes e bacharéis de Direito destacavam-se pela eloquência, cultura, amor à música e promoviam saraus e serenatas. Do grupo do Largo de São Francisco fizeram parte e receberam estímulo: Brasília Itiberê da Cunha, Carlos Gomes e Alexandre Levy.³¹



Faculdade de Direito no Largo São Francisco, 1897.

A influência europeia na música

Na música, a influência era europeia, vinha da França, da Itália e da Alemanha. Os estudos dos compositores complementavam-se fora do Brasil: Itália (Carlos Gomes), França (Alexandre Levy) e Alemanha (Nepomuceno).³²

As companhias de ópera e de operetas representavam basicamente a cultura do século XIX. Um mercado cultural cosmopolita transformou as trupes teatrais, que percorriam todo o mundo, em autênticas fábricas de espetáculos, precursoras do *star system* americano. Segundo Sevcenko:

Seria desse sistema preexistente das companhias teatrais, que as grandes companhias cinematográficas americanas apreenderiam o modelo dos grandes estúdios de filmagem em série. Inclusive o próprio sistema de propaganda e promoção das companhias e suas grandes estrelas.³³ Assim se o repertório era tradicional, o conjunto da sua montagem, sua dinâmica de desempenho cênico, o senso profissional agudo dos seus integrantes, a eficácia precisa e criativa de seu gerenciamento empresarial, suas técnicas de publicidade e *star system* eram notórios índices de modernidade propagados pelo mundo todo.³⁴

As temporadas líricas, a despeito da óbvia precedência do Teatro Municipal, se dividiam ainda pelos teatros Politeama, Santana, São José e Colombo, no largo da Concórdia, favorito da comunidade italiana. As óperas encenadas no Teatro Municipal de São Paulo de 1912 a 1926 demonstram a grande atividade e o gosto do público pela arte lírica. Sevcenko esclarece:

As temporadas líricas organizadas naquele teatro de 1912 a 1926 por Walter Mocchi levaram à cena 88 óperas de 41 compositores, sendo dezessete italianos, dez franceses, oito brasileiros, quatro alemães e dois russos, compreendendo o repertório geral das temporadas nada menos de 270 espetáculos. Os elencos contavam com as maiores celebridades da época: sopranos Amelita Galli-Curcci, Rosina Storchio, Rosa Raisa, Cláudio Muzio; meio-soprano e contraltos Flora Perini, Nini Frascani, Elvira Casazza e Gabriella Besanzoni; tenores Caruso, Bonci, De Muro, Lazaro, Schipa, Pertile, Gigli, Lauri-Volpi, Fleta e Merli; barítonos Titta Ruffo, Stracciari, Galeffi, Sanmarco, Giraldoni, Granforte, De Luca e Crabé, e baixos de Angelis, Pasero, Journet e Cirino. Gabriella Besanzoni, considerada a contralto mais extraordinária que atuou entre nós, estreou em São Paulo na temporada oficial de 1918, ao lado de Aurélio Pertile, em *Aida*, sendo regente da orquestra o maestro Marinuzzi. Beniamino Gigli, então no limiar da celebridade, estreou no Municipal em 1920, cantando *La Gioconda*, a ópera com a qual iniciara a sua carreira em 1914.³⁵

A riqueza de São Paulo passou a atrair, além da ópera, os modernos, a nata do circuito cosmopolita. Segundo Sevcenko:



O jovem compositor Villa-Lobos.

[...] Em 1916, Isadora Duncan, nada mais nada menos, seduz a cidade aos seus pés. Em 1917, os inefáveis Balés Russos de Diaghliev, estrelando o deus-dançante, Nijinski, com coreografias dele e de Fokine. Em 1918, Kubelick, de novo ele, Nijinski, e os Bailados de Ana Pavlovna, estrelados pela própria. No ano seguinte, Ana Pavlovna retornou em dose dupla e sufocante: no primeiro programa dançou *O pássaro de fogo*, de Stravinski, e *La peri*, de Paul Dukas. No segundo, se apresentando em conjunto com a Sinfônica Italiana, sob a regência de Gino Marinuzzi, num programa que reunia Debussy, Respighi e o ‘Prelúdio’ e a ‘Morte de Isolda’, de Wagner. Ainda nesse ano de 1919, um inesperado sucesso de repercussão: Darius Milhaud organizou no Vieux-Colombier, em Paris, um espetáculo inteiramente dedicado à música brasileira, que, além de apresentar composições de Glauco Velásquez, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald e Milhaud, incluía ‘tangos, maxixes, sambas, cateretês...’ [...] Em 1920, essa sequência prosseguiria com Arthur Rubinstein executando ao piano, entre outros, Poulenc, Prokofiev e Stravinski; assim como em 1921, Luba d’Alexandrowska apresentaria, com destaque, Debussy e Ravel; e em 1922 novamente Rubinstein se exibiria com César Franck, Albeniz, Debussy e Villa-Lobos...³⁶

Mário de Andrade, escrevendo em 1930 sobre a evolução da música no Brasil, distingue três fases que sintetizam suas ideias de maneira expressiva:

[...] Deus, amor e nacionalidade³⁷. A fase de Deus corresponderia inicialmente ao *religare*, à função integradora dos jesuítas na socialização dos primeiros agrupamentos³⁸. Viria depois um Deus barroco, escravocrata, correspondendo à missa rococó importada,

divorciada das manifestações populares. A fase do amor, começando na época da Independência, traz a profanização da música e intensifica o estilo de vida da corte importada: nos salões, a modinha; nos teatros, a ópera italiana. Desloca-se, assim, para esses novos locais o eixo da vida social, que era anteriormente a igreja³⁹. O piano expande-se no âmbito da burguesia do Império. ‘Era o instrumento por excelência da música do amor socializado com casamento e bênção divina, tão necessário à família como o leito nupcial e a mesa de jantar’⁴⁰. Mas Weber também vê o piano como móvel burguês, essencialmente do lar^{41, 42}.

A terceira fase, a nacionalidade, o sentimento de brasilidade tem seu marco situado nas guerras do sul e no florescimento do café que proporcionou, especialmente em relação a São Paulo, uma impressão de fartura e independência econômica, constituindo uma infraestrutura inicial de repercussão na arte nacionalista. A tendência coletiva e o nacionalismo foram gerados pela Grande Guerra, responsável pela industrialização incipiente e pela progressiva formação de uma consciência nacional, manifestada através da Semana de Arte Moderna⁴³.

José Miguel Wisnik relata o teor de um artigo de Darius Milhaud em *La Revue Musicale*, a pretexto de mostrar a assimilação da cultura musical francesa pelo meio brasileiro. Segundo ele:

Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald levavam à biblioteca do Conservatório do Rio de Janeiro (nessa época Instituto Nacional de Música) partituras orquestrais de Debussy, do grupo de compositores da Société Musicale Indépendente⁴⁴ e da Schola Cantorum, bem como, ‘todas as obras publicadas de Satie’. Assinala que executavam-se nos concertos do Rio obras de Chausson, Debussy, D’Indy, Roussel; os programas de recitais de canto do professor Carlos de Carvalho constituíam-se de obras de Debussy e Ravel; nas suas aulas de piano, Godofredo Leão Velloso trabalhava com ‘Paysages et marines’ de Koechlin, e ‘Nocturnes’ de Decaux, Nininha Vellogo Guerra e Oswald Guerra (autor de uma ‘charmante’ sonata para violino e piano executada na SMI em 1920) eram, segundo Milhaud, o elemento mais jovem, mais avançado e particularmente ‘devotado’ às obras do Grupo dos Seis⁴⁵. Além disso, organizavam apresentações de música de câmara nas quais se tocava extenso repertório de música francesa, incluindo o *Quatour* com piano de D’Indy; as *Sonatas* de Debussy, além dos seus doze *Estudos* e *En blanc et noir* (para dois pianos); o *Trio*, entre outras obras de Ravel; e mais Roussel, Satie e Severac, etc.⁴⁶

O panorama traçado por Milhaud demonstra que existia um esforço de atualização do repertório pedagógico que, segundo José Miguel Wisnik, era acompanhado de:

[...] incursões, por parte de alguns intérpretes, no campo das obras relativamente inovadoras, ainda que na total dependência do meio francês. Tais atividades, restritas geralmente a aulas e audições particulares. [...]⁴⁷

Existia um enorme vazio na criação musical, provocado pelo não surgimento de compositores importantes no final do século. Neste sentido, José Miguel Wisnik comenta:

[...] O último grupo de compositores brasileiros (Oswald, Levy, Nepomuceno, Francisco Braga) havia se formado ainda no tempo do Segundo Reinado, beneficiando-se de um clima favorável no qual se mantinham continuamente compositores estudando na Europa, enquanto a atividade musical era intensa no Rio de Janeiro. Segundo Mário de Andrade, esse “foi talvez o período de maior brilho exterior da vida musical brasileira”, registrando-se a realização de grandes temporadas líricas, a presença de grande número de instrumentistas e pedagogos, incluindo Artur Napoleão e Luigi Chiaffarelli, que formaram escola no Rio e em São Paulo, dando consistência virtuosística à prática generalizada do piano. [...] Assim, é possível que o claro existente entre essa floração romântica imperial e os compositores modernistas da década de 20 se deva, em certa medida, ao baque da “decadência republicana”, como diz Mário de Andrade, que representou um sensível esmorecimento da atividade musical na última década do século, perdendo-se desde então esse brilho exterior que caracterizara a fase antecedente. A verdade é que o processo de formação de compositores passa no final do século por uma transição, e é readaptado em certa medida: tanto Villa-Lobos como Gallet, representantes por excelência da fase inicial do Modernismo, tornam-se compositores modernos sem sair do Brasil – e a Europa continua a ser um ponto de referência primordial, mas os canais de informação já estão mais aptos que no século XIX, e prontos a assimilar as grandes novidades cosmopolitas. Já vimos o testemunho de Milhaud, que nos faz ver uma burguesia viajada, ávida de se pôr rapidamente a par da produção artística europeia, e que fazendo-o como pode, atende às ordens de Paris. Já vimos como se observam esforços parciais de atualização no ensino. Quando Villa-Lobos e Gallet despontam, e depois deles toda a geração numerosa que os segue, haviam mudado não só os procedimentos técnicos da composição, insinuando um novo universo sonoro, mas as próprias condições em que se forjavam os músicos, não pela demorada e espinhosa peregrinação às fontes, num processo lento de transplante à distância, mas pela assimilação mais rápida e criativa das informações. De resto, não é o próprio movimento modernista como um todo que acompanha a eclosão cosmopolita dessa burguesia endinheirada pelo café, que se apressa a financiar a indústria, ao mesmo tempo em que deseja se atualizar?⁴⁸



Bonde na Rua São Bento, 1913.

A ruptura

São Paulo se modificava em ritmo acelerado e sua programação cultural já respondia a públicos mais sofisticados. Sevcenko, discorrendo sobre os anos 20, afirma que:

O antigo hábito de repousar nos fins de semana se tornou um despropósito ridículo. Todos para a rua: é lá que a ação está. Não é que repousar não seja mais viável, é que se tornou uma obsolescência, uma caduquice. Não é descansando que alguém se prepara para a semana vindoura, é recarregando as energias, tonificando os nervos, exercitando os músculos, estimulando os sentidos, excitando o espírito. Sob o epíteto genérico de “diversões”, toda uma nova série de hábitos, físicos, sensoriais e mentais, são arduamente exercitados, concentradamente nos fins de semana, mas a rigor incorporados em doses metódicas como práticas indispensáveis da rotina cotidiana: esportes, danças, bebedeiras, tóxicos, estimulantes, competições, cinemas, shopping, desfiles de moda, chás,

confeitarias, cervejarias, passeios, excursões, viagens, treinamentos, condicionamentos, corridas rasas, de fundo, de cavalos, de bicicletas, de motocicletas, de carros, de avião, tiros-de-guerra, marchas, acampamentos, manobras, parques de diversões, boliches, patinação, passeios e corridas de barco, natação, saltos ornamentais, massagens, saunas, ginástica sueca, ginástica olímpica, ginástica coordenada com centenas de figurantes nos estádios, antes dos jogos e nas principais praças da cidade, toda semana.⁴⁹



Rua 15 de novembro: intenso comércio, 1929.

Com a economia cafeeira, São Paulo passou a crescer e tornou-se rapidamente o principal polo econômico e político do país. Multidões de brasileiros transferiam-se para São Paulo, atraídos pela acumulação de recursos. Em meio à precariedade de seus haveres e sem especialização de trabalho, estes migrantes enfrentavam graves problemas, tendo que improvisar suas moradias, seus ofícios etc. A cidade nesta época, construída à moda europeia, podia ser descrita da seguinte maneira:

[...] a colina central ficava circundada de uma ornamentação paisagística europeia, atravessada pelas impressionantes estruturas metálicas dos viadutos do Chá e de Santa Efigênia importadas direto da Alemanha, e cingida pela arquitetura neo-renascença do Teatro Municipal, êmulo fáustico do Ópera de Paris, a assinalar uma súbita reformulação do panorama refletindo mudança radical na identidade da capital. Nos limites desse complexo paisagístico figuravam, ao norte, a Estação da Luz, totalmente importada da

Inglaterra até os últimos tijolos e os menores parafusos, segundo os modelos da Estação de Paddington e da torre do Big Ben. Ao sul ia se definindo o desenho gótico da catedral da Sé, talhada sob o figurino da matriz medieval de Colônia. A oeste, dominando a Praça da República, se destacava a imponente Escola Normal, de feitiço eclético, recaindo sobre o neoclássico do Segundo Império Francês. A leste, mais para o final da década, se ergueria no topo da colina histórica o colossal prédio do arquiteto italiano Giuseppe Martinelli, um bloco maciço de concreto armado, que com seus vinte andares se arrojava como ‘o mais alto da América do Sul’.⁵⁰



Edifício Martinelli.

Aracy Amaral recorda que:

[...] Já pouco antes da Guerra, o ex-presidente do Conselho francês, Georges Clemenceau, registraria em sua crônica de viagem: ‘A cidade de São Paulo é tão curiosamente francesa em certos aspectos que, ao longo de toda uma semana, eu não me recordo de ter tido a sensação de que eu estava no exterior’.⁵¹

A ânsia pelo moderno

A ânsia pelo moderno se fazia sentir na gama de novos costumes do homem do pós-guerra. Ele buscou tornar-se um desportista, dançar ritmos novos, vestir-se conforme a nova moda. O passadismo tinha seus dias contados, embora em São Paulo, particularmente, como ensina Sevckenko:

[...] O equilíbrio político dominante era conservador, com limitada flexibilidade e mesmo tolerância, para se revestir do novo prestígio das tinturas modernas. Em suma, as latências do ‘novo homem’ e da ‘ideia nova’ se avolumaram num contágio crescente e irreversível, mas sem raízes fundas, se propagando rápido no imediato pós-guerra, porém com um horizonte de difusão limitado e sob compressão.⁵²

São Paulo, como centro urbano, teve que se adaptar e pagar o preço da sua metropolização desenfreada. Sevckenko desenvolve esta ideia nos seguintes termos:

[...] Homem-máquina, máquina personalizada, mulher-energia, energia erotizada, máquina e energia transformando os ritmos e condições de vida e os seres humanos se metamorfoseando por automatismos sobrepostos, ativando seus impulsos, nervos e músculos, até romper o cerceamento de valores e preceitos que restringiam as condutas e temperavam as aspirações, liberando uma crisálida moderna, com gestos ágeis, roupas leves de corte militar, cigarro no canto da boca e o desejo irrefreável de se fundir numa força colossal, uma massa devastadora que em avalanche sepulte o velho mundo e redesenhe um novo a sua imagem. Se essa crisálida mulher-homem-máquina tem uma vontade, ela a expressa dançando, se tem um sonho, ela o encontrou no cinema; sua casa fica no espaço público da cidade. Ela vincula, pela primeira vez, os ritmos mais primitivos com as mais amplas conjugações coletivas, e a força da mais sofisticada tecnologia que jamais houve. O futuro lhe pertence, mas não por herança, pois ela não conhece seus

país, e sim por agressão, conquista e determinação cega. Como se ela intuísse que só o movimento permanente pudesse mantê-la viva e inteiriça, composta que é de fragmentos desconexos, heteróclitos e divergentes, aderidos ao empuxo do seu deslocamento. Sua única lei, portanto, é o movimento.⁵³

Num mundo agora povoado por ruidosos automóveis e aviões, São Paulo começa a sentir-se uma grande metrópole. Segundo Sevcenko:

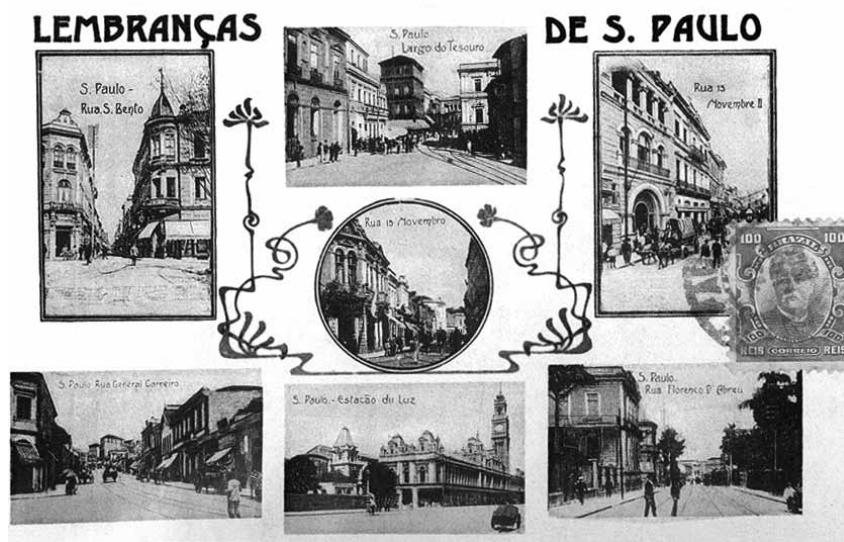
[...] É em torno de 1919-20 que – refletindo sobre o grande crescimento industrial do período de guerra, as estatísticas do último censo demográfico-econômico, a iminência de se tornar um dos palcos da celebração do centenário da Independência e o complexo conjunto de reformas urbanas desenvolvido nesse momento – a imprensa suscita e repercute, ao mesmo tempo, a imagem de São Paulo como uma das grandes metrópoles do mundo, com um ritmo prodigioso de crescimento e potencialidades incalculáveis de progressão futura. O Rio de Janeiro e Buenos Aires podiam ser provisoriamente maiores, mas o compasso do crescimento e a magnitude dos recursos da capital paulista eram tais, que seu triunfo sobre as duas rivais mais próximas era inapelável e apontava para destinos ainda mais altos. [...]⁵⁴



A nova Estação da Luz: deslumbramento pela imponência na São Paulo enriquecida pelo café, 1901.

Cumpramos ressaltar a importância dos novos meios de comunicação na transformação que passa a ocorrer na cidade de São Paulo. Sevcenko recorda que:

As modernas formas de comunicação de massas, a fotografia, o cinema e os cartazes reiteravam essa ênfase tecnológica sobre a ação e a velocidade, ressaltando ademais o papel privilegiado concebido nessa nova ordem cultural à imagem, à luz e à visualidade. É sabido o quanto essas três formas de comunicação incidem, mobilizam e demandam relações com as camadas mais profundas do subconsciente e como possuem o poder de causar impressões de grande magnitude em função do uso de prodigiosos efeitos de luz e do chamado realismo mecânico, a mágica verossimilhança obtida pelas técnicas fotográficas.⁵⁵ Sem considerarmos esse poder irresistível da fotografia, do cinema e do cartaz, não se poderia compreender a amplitude, rapidez e persistência, apesar do morticínio atroz, das vastas mobilizações demandadas pelo esforço de guerra, assentes sobre os três fatores-chave – a grande indústria, a rede de comunicações e a propaganda –, resultando no que foi chamado pela primeira vez de ‘guerra total’, por envolver simultaneamente o *front* e o cotidiano das populações civis num único e grande movimento, elétrica e mecanicamente coordenado. As fotografias, cartões-postais e filmes preencheriam igualmente a nostalgia, as carências afetivas e saudades dos que foram e daqueles que ficaram, dando origem ao controle político das imagens em função dos estados de ânimo desejáveis. No caso dos filmes, essas práticas justificariam plenamente o cognome atribuído ao sistema vigiado e codificado de produção dos filmes de Hollywood, como a ‘fábrica de sonhos’. Todos esses processos atingiriam seus ápices de perfeição, porém, no contexto turbulento do período do pós-guerra.⁵⁶



Cartões postais relembram São Paulo.

A metrópole surgiu inesperadamente e continuou crescendo sem tempo para os ajustes necessários. Sevcenko recorda que:

[...] Afora uma inexpressiva minoria, que desfrutava o raro privilégio das viagens internacionais, a maciça maioria da população ignorava por completo a experiência de viver numa metrópole, até o momento em que foi inadvertidamente envolvida numa. Tanto a forma histórica da metrópole, quanto as moderníssimas tecnologias implicadas nela para transporte, comunicações, produção, consumo e lazer, a experiência mesma de assumir uma existência coletiva inconsciente, como ‘massa urbana’, imposta por essas tecnologias, se abateram como uma circunstância imprevista para os contingentes engolfados na metropolização de São Paulo. [...]⁵⁷

Os modernistas

Nas artes plásticas o modernismo compunha seu percurso paralelamente ao modernismo musical:

[...] O início foi marcante, com uma exposição casual do jovem pintor russo Lasar Segall, lídimo representante da arte alemã de Dresden e Berlim, onde estudara e em cujo meio se operou entre 1911 e 1913 a fusão entre as estéticas da *Freie Sezession* e do grupo *Die Brücke*, cruzando a intensidade cromática *fauve*, com a distorção expressionista e a geometrização rigorosa do cubismo da Seção de Ouro. No ano seguinte, procedente do mesmo meio germânico, onde estudara de 1910 a 1914, exporia a jovem Anita Malfatti, nos salões da Casa Mappin, numa combinação eclética de estilos e configuração artística incipiente, porém de nítida matriz moderna. De volta aos estudos, agora na Independent Art School de Nova York, um dos centros de ressonância da arte francesa durante o interregno da guerra, Anita regressaria com um estilo muito mais atilado, tendo operado ali a fusão entre a sua experiência alemã e a influência francesa internacionalizada. Sua segunda exposição, em fins de 1917, alcança grande repercussão. No mesmo ano, outra exposição relevante fora a de Di Cavalcanti, nos salões d’*A Cigarra*. Eram ilustrações e caricaturas, arte com que ele contribuía para as revistas mundanas, inspiradas no *art-nouveau* e no traço incisivo, sensual, provocante de Beardsley.⁵⁸ Aliás, essas revistas de atualidades, variedades, moda, que se tornam requintadas e mais baratas graças às novas técnicas, eram elas mesmas fontes populares de renovação artística. O uso da ilustração, de preferência à fotografia, dava emprego a inúmeros artistas que competiam entre si em modernidade, haurida das revistas europeias. O resultado gráfico dos trabalhos, tanto na ilustração de

textos quanto na publicidade, alcançava níveis notáveis de elegância, expressividade, experimentação de cores, economia de recursos, originalidade de concepção e agilidade de traço, em artistas como Ferrignac, Umberto della Latta, J. Carlos, Belmonte e o extraordinário mestre Voltolino.⁵⁹



Revista **O Cruzeiro**, 28 abr. 1934. Revista **O Malho**, 8 jul. 1922. Revista **Fon-Fon**, 10 out. 1934.

A tradição crítica firmou sobre a Semana de Arte Moderna um conceito que caracteriza a ideia de modernidade, com ênfase na oposição entre o velho e o novo, inserindo-se na tradição de ruptura, de um marco divisor de águas. Segundo José Miguel Wisnik:

[...] a assimilação renovadora das ideias estéticas agitadas na Europa no começo deste século, favorecida no Brasil pelo clima de industrialização e urbanização crescentes, defronta-se com a resistência de um meio artístico esclerosado, fortemente avesso a transformações, cultivando uma produção artística bastante retoricizada e baseada na ideia da arte como imitação direta da natureza.[...] Eclodindo em meio a esse campo da tácita promoção do passado, o movimento modernista instaura-se basicamente como choque, confronto, polêmica, afirmação de tendências. A um ideário estético onde entram os conceitos de simultaneidade, de síntese, de deformação (contestando a ilusão da arte como mera imitação do real), une o esforço para alargar o âmbito de sua visão da sociedade. [...]⁶⁰

A estratégia da Semana, engendrada por Paulo Prado, incluía atrair o público para as atividades musicais onde se destacavam o compositor Heitor Villa-Lobos e os pianistas Ernani Braga e, sobretudo, Guiomar Novaes.



Comissão organizadora da Semana de Arte Moderna (a partir da esquerda): Couto de Barros, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Paulo Prado, René Thiollier, Graça Aranha, Manuel Villaboim, Gofredo Silva Telles, Cândido Mota Filho, Rubens Borba de Moraes, Luís Aranha, Tácito de Almeida, Oswald de Andrade, 1922.

Sevcenko esclarece que:

[...] Villa-Lobos era uma estrela em vertiginosa ascensão, já de primeira grandeza; era sucesso em Paris, executado por Darius Milhaud, nos palcos do mundo interpretado por Arthur Rubinstein e em São Paulo cantado por Vera Janacopoulos e Leonor de Aguiar. Nunca havia se apresentado na capital paulista e o anúncio da sua vinda forçou a multiplicação de suas apresentações. Guiomar Novaes, já se sabe, era a garantia de luta pelos ingressos, casa abarrotada pelos limites e multidão nas portas. De quebra, estariam expostos no saguão do teatro, entre outros, os já renomados Brecheret, recém-premiado em Paris, Anita Malfatti, John Graz, Rego Monteiro e Di Cavalcanti. Ademais, o governo de Washington Luís colocou o Teatro Municipal e demais facilidades à disposição do evento, conduzindo uma campanha de promoção do espetáculo pelo jornal oficial, o *Correio Paulistano*, pela pena de um dos participantes da reunião, o poeta Menotti Del Picchia.⁶¹ Com uma estratégia dessas, Paulo Prado introduziria qualquer cavalo de Tróia na cidade, que estaria aos seus pés, irresistivelmente.⁶²



Villa-Lobos, 1925.

Podemos concluir com Sevcenko que:

Chalaças, chufas e remosques à parte, os poetas não eram protagonistas do espetáculo. Os artistas plásticos vinham também quase todos de recentes exposições individuais na cidade, largamente celebradas e visitadas, reunindo no geral trabalhos já conhecidos. Assim, a grande projeção do festival foi, sem dúvida nenhuma, o jovem maestro Villa-Lobos, prodígio da arte moderna brasileira. O próprio programa conjunto do evento fora elaborado de forma a realçar essa projeção. Villa-Lobos era o único artista com participação central nos três dias em que se desdobraram as apresentações. No primeiro dia toda a parte musical do programa era de composições suas, executadas, entre outros, por sua mulher Lucília Villa-Lobos e Ernani Braga.

No segundo dia, a honra culminante de ser interpretado, entre os grandes modernos, por Guiomar Novaes no Municipal de São Paulo. No terceiro, o programa todo era exclusivamente dedicado à obra de Villa-Lobos. Os anúncios mesmo da Semana de Arte Moderna na imprensa destacavam sempre, em primeiro lugar e associados, o nome dele e o de Guiomar Novaes.⁶³ Foi no contexto do festival que ele passou do cenáculo de Graça Aranha para o patrocínio dos Prado, o que o levaria a compor e a executar, já no ano seguinte em São Paulo, o divertimento *Verde velhice*, dedicado ao conselheiro Antônio Prado.⁶⁴

A Semana de Arte Moderna foi inaugurada no dia 13 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo com uma conferência de Graça Aranha intitulada: “A emoção estética na arte moderna”. Segundo Sevcenko:

[...] O texto era uma condensação da filosofia vitalista que o escritor já vinha divulgando, um pronunciado idealismo integral, com porções diluídas de Bergson.[...]⁶⁵

Menotti Del Picchia, em sua palestra do dia 15 de fevereiro, foi mais ousado e afirmou:

[...] Nada de postiço, meloso, artificial, arrevesado, precioso: queremos escrever com sangue – que é humanidade; com eletricidade – que é movimento, expressão dinâmica do século; violência – que é energia bandeirante. Assim nascerá uma arte genuinamente brasileira, filha do céu e da terra, do Homem e do mistério. [...] Hoje que, em Rio Preto, o *cow-boy* nacional reproduz, no seu cavalo chita, a epopeia equestre dos Rolandos furibundos; que o industrial de visão aquilina amontoa milhões mais vistosos do que os de Cresco; que Edu Chaves reproduz com audácia paulista o sonho de Ícaro, por que não atualizarmos nossa arte, cantando essas *Ilíadas Brasileiras*? Por que preferimos uma Atenas cujos destroços de Acrópole já estão pontilhados de balas de metralhadora? Não! Paremos diante da tragédia hedioderna, a cidade tentacular radica seus gânglios numa área territorial que abriga 600 mil almas. Há na angústia e na glória de sua luta odisseias mais formidáveis que as que cantou o aedo cego. [...] Tudo isso – e o automóvel, os fios elétricos, as usinas, os aeroplanos, a arte – tudo isso forma os nossos elementos da estética moderna, fragmentos de pedra em que construiremos, dia a dia, a Babel do nosso Sonho, no nosso desespero de exilados de um céu que fulge lá em cima, para o qual galgamos na ânsia devoradora de tocar com as mãos as estrelas!⁶⁶



Um grupo de modernistas (a partir da esquerda): Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade e Hélio Seelinguer, por volta de 1920.

Em 1924, um grupo de artistas brasileiros se instala em Paris:

[...] Lá estavam Brecheret, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti. Rego Monteiro, Gomide (irmão de Regina Graz, também artista e mulher do pintor suíço John Graz), o pianista Souza Lima, o cineasta Alberto Cavalcante e, claro, Villa-Lobos. Alguns voltariam ao Brasil, outros iriam juntar-se ao grupo, num vaivém que se arrastou até o fim da década. Era o que Sérgio Milliet, de Paris, denominava a “nossa embaixada intelectual na Europa”.⁶⁷ Paulo Prado, patrocinador de muitos daqueles viajantes, percebia com clareza que nesse processo se estavam fertilizando talentos destinados a desempenhar papéis da maior envergadura nos anos seguintes.⁶⁸

Artistas estrangeiros continuavam vindo para o Brasil, reforçando o apelo ao modernismo dominante em centros culturalmente mais avançados:

[...] Era o caso dos russos Lasar Segall, de ascendência judaica, formado em Dresden e Berlim, e Gregori Warchavchik, arquiteto formado no Instituto de Belas Artes de Roma. Segall traria da Alemanha a informação atualizada da ‘Nova objetividade’, de que ele era um dos mais significativos representantes. A linguagem ao mesmo tempo primitivista e socialmente engajada de seus trabalhos, com ecos da Secessão e do *Die Brücke*, se multiplica em gravuras – de que ele se torna o maior mestre local – e pintura. Ele incorpora registros de cena brasileira, sem alterar, no entanto, o rigor da sua sintaxe expressiva de origem, sem produzir efeitos simbolizantes, de forma a preservar a ênfase da sua abordagem social. [...] ⁶⁹

Oswald de Andrade lança um texto radical denominado “Manifesto antropófago”:

[...] A temática e a técnica são semelhantes às do primeiro manifesto; o que se nota agora, porém, é um acirramento da atitude militante, passando do tom axiomático para o categórico e da atitude decidida para uma disposição intransigente. O nacionalismo assume tonalidades de xenofobia. ‘Tupi or not tupi, that is the question.’ ‘Mas não foram os cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos, como o Jabuti.’ Por outro lado se acentuam os apelos para a celebração do instinto, de uma sensualidade eufórica e de uma identidade mítica. ‘Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.’ ‘Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o senhor Levi Bruhl estudar.’ ‘Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.’ ‘Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval.’ ‘A magia e a vida.’ ‘Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.’ ‘A alegria é a prova dos nove.’ ‘No matriarcado de Pindorama.’ ⁷⁰

Segundo Gilberto M. Telles:

[...] O manifesto deixa transparente o maniqueísmo que assumira o debate nacionalista, identificando os adversários “intolerantes” como o modelo negativo do tapuia inassimilável e representando a si mesmos com a figura amistosa, aberta aos cruzamentos e influências dos tupi. Nessa linha, o grupo da anta estabelecerá um mito da mestiçagem integradora, cuja base ideológica seria buscada no mesmo José Vasconcelos que articulara o movimento do muralismo mexicano e sua visão do surgimento da ‘quinta raça’, a ‘raça cósmica’, como cumprindo o destino manifesto da América Latina. Só que agora, curiosamente, essa raça seria exclusivamente brasileira, evolvida entre as bacias do Amazonas e do Prata e deveria realizar a concórdia universal ‘pela força centrípeta do elemento tupi’. ⁷¹

O protesto de Guiomar Novaes

Guiomar Novaes envia uma carta aberta aos responsáveis pela Semana, denunciando o caráter exclusivista e intolerante que assumiu a primeira festa de arte moderna em relação às demais escolas de música afirmando: “... senti-me sinceramente contristada com a pública exibição de peças satíricas alusivas à música de Chopin”.⁷²

Sevcenko explica esse fato da seguinte maneira:

[...] O fato aludido na carta ocorrera na primeira noite, a publicação do desagravo no dia da segunda apresentação – justamente dedicada à literatura e poesia – incitou, devido ao extraordinário prestígio da pianista, a hostilidade do público a quaisquer iniciativas de minimizar, ridicularizar ou denegrir autores ou obras consideradas clássicas. Como essa atitude de menoscar símbolos representativos de um ‘passado’, por si só um ato de escasso valor estético, estava entretanto fortemente incorporada no estilo de propaganda do que eram internacionalmente concebidas como as unidades de combate ‘avanguardistas’, como dizia Menotti del Picchia, não demoraram as previsíveis invectivas contra os ‘antigos’. Iria se tornar, aliás, um clichê obrigatório dos participantes da Semana, a começar por Paulo Prado, ao se referirem a ela, lamentarem os ‘inevitáveis excessos’, os ‘exageros do calor da luta’.⁷³ O público já predisposto e avalizado pelo protesto de Guiomar Novaes, às primeiras diatribes dos artistas ainda sem renome disparou uma assuada de vaias e insultos, que contribuiriam muitíssimo para construir uma outra reputação, a da própria Semana de Arte Moderna.⁷⁴



Classificados anunciam os eventos da Semana de Arte Moderna de 1922.

Na música, a absorção das novidades europeias é, evidentemente, mais rápida que o amadurecimento técnico no nível da criação. Ligados às novas correntes musicais europeias pelas revistas estrangeiras, os

modernistas têm informações que, contudo, não impedem a defasagem entre os acontecimentos musicais europeus e a música que compõem e interpretam.

Freitag, analisando as influências contidas da tradição musical brasileira, observa que:

[...] o mulato, o judeu e a mulher foram agentes nacionalizadores. A busca de uma linguagem brasileira seria uma forma de integração à sociedade global, e a vivência em diferentes culturas proporcionaria uma mentalidade de relativismo cultural, receptivo também às manifestações da cultura popular. O nacionalismo engloba aspectos conservadores e inovadores – essas minorias apresentam-se inovadoras enquanto elementos arrivistas, rompendo tradições e desejando liberdade de criação em novos cânones.⁷⁵

Por outro lado, como afirma José Miguel Wisnik:

[...] se coube à música tentar oferecer, como as outras artes, uma amostra daquilo que de mais arrojado se fazia no Brasil em seu campo, àquela altura, ela desempenha, como arte durativa por excelência, a função específica de preencher o tempo do espetáculo, de fazer continuar o show, ocupando grande parte dos festivais. Além disso, colaborou para atrair o público: se Graça Aranha poderia ser naquele momento uma figura respeitável e razoavelmente conhecida, muito provavelmente Guiomar Novaes e Ernani Braga atrairiam mais espectadores do que ele, já que se constituíam no fenômeno tipicamente de público que é o *virtuose*. Os pianistas participantes da Semana chamavam sobre si a atenção e, independente de modernismo ou não, eram polos de atração. Serviam, portanto, para medir, em grande parte, o público e as cúpulas organizadoras do movimento.⁷⁶

Waldenyr Caldas recorda que:

Em 1933, a cidade de São Paulo possuía um milhão de habitantes, segundo dados recolhidos pelo brasilianista Richard Morse⁷⁷. O movimento modernista, após os acontecimentos do Teatro Municipal, em 1922, vivia a fase de consolidação, de maturidade cultural mais consistente e mais orgânica. Se o Modernismo brasileiro não é um acontecimento exclusivo de São Paulo em suas origens, é inegável que essa cidade foi responsável pelo grande impulso a esse movimento no sentido da sua consolidação. De acordo com o escritor Alceu Amoroso Lima, ‘a estética do ruído, da cor, da luz, do movimento, da impressão gritante, do protesto, do escândalo, da ruptura com o passado, com o estabelecido’ coloca São Paulo na vanguarda da produção cultural brasileira. E

mais do isso, identifica-a como uma cidade contemporânea ao século XX, o que, ainda segundo o autor, não ocorria com outras cidades brasileiras. Integrada ao espaço da ‘modernidade’, São Paulo já convivia com ‘...o motor, o asfalto, o rádio, o tumulto, o rumor, a vida ao ar livre, as grandes massas, os grandes efeitos, o cinema transportado para os demais setores estéticos e marcando-os com sua estética do seccionamento da realidade, do efeito imagístico, da sobreposição e deformação das formas, do primado da técnica sobre o natural, do efeito racional ou irracional provocado sobre a inclinação nostálgica e lírica’⁷⁸.



Modelo de rádio, década de 1920.

Notas

- ¹⁹ Maria Ângela D’Incao. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORI, Mary (org). *História das mulheres no Brasil*. 5ª. ed. São Paulo: Contexto, 2001, p. 223.
- ²⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.73.
- ²¹ FREITAG, Lea Vinocur. *Momentos de música brasileira*. São Paulo: Nobel/ Clock S.A., 1985, p. 35.
- ²² SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 24.
- ²³ Idem, p. 31.
- ²⁴ Idem, p. 31-32.
- ²⁵ CALDAS, Waldenyr. *Luz Neon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: Studio Nobel/SESC, 1995, p. 21.
- ²⁶ SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 32-33.
- ²⁷ Idem, p. 106-107.
- ²⁸ Dias, *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*; Morse, *Formação histórica de São Paulo, de comunidade a metrópole*; Love, *A locomotiva, São Paulo na federação brasileira, 1889-1937*. In Idem, p. 107.
- ²⁹ Conforme SEVCENKO, Nicolau., *op. cit.*, p. 107-108.
- ³⁰ FREITAG, Lea Vinocur, *op. cit.*, p. 34.
- ³¹ Idem, p. 35.
- ³² Idem, p. 35.
- ³³ Lesák, B., “Photography, cinematography and the theatre: a history of a relationship”, in Teich & Porter. *Fin de siècle and its legacy*. Cambridge, Press Syndicate of the University of Cambridge, pp. 140-5. In SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 233.
- ³⁴ SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 233.
- ³⁵ Idem, p. 232.
- ³⁶ Nota do autor: “Naturalmente essa lista se refere apenas aos eventos nos grandes teatros, turnês e temporadas artísticas, sem incluir as audições nas várias associações culturais da cidade, clubes sociais, teatros menores, audições privadas, concertos nos conservatório etc.”, in SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 234.
- ³⁷ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965, p. 15-40.
- ³⁸ Ver TORRES, João Camilo de Oliveira. *História das idéias religiosas no Brasil*. São Paulo: Grijalbo-EDUSP, 1968, p. 21-29.
- ³⁹ ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 24-9.
- ⁴⁰ Idem, p. 16.
- ⁴¹ WEBER, Max. Los fundamentos racionales y sociológicos e la música. In *Economía y sociedad – esbozo de sociología comprensiva*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944, vol. II, p. 1-183.
- ⁴² Este assunto também está tratado em FREITAG, *op. cit.*, p. 30-31.
- ⁴³ Conforme Idem, p. 30-34.
- ⁴⁴ A Societé Musicale Independente foi fundada por um grupo de compositores que, comandados por Rael, separaram-se polemicamente da orientação conservadora que Vicent D’Indy imprimia à Schola Cantorum.
- ⁴⁵ Darius Milhaud, “Brésil”.
- ⁴⁶ WISNIK, José Miguel. *O Coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. 40-44.
- ⁴⁷ Idem, p. 41.

- ⁴⁸ Idem, p. 53-54.
- ⁴⁹ SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 33.
- ⁵⁰ Idem, p. 116.
- ⁵¹ AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 38.
- ⁵² SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 34.
- ⁵³ Idem, p. 87-88.
- ⁵⁴ Idem, p. 36-37.
- ⁵⁵ Gifford, Don. *The farther shore, a natural history of perception*, 1798-1984. Nova York, The Atlantic Monthly Press, 1990; Virilio, P. *La machine de vision*. Paris, Galiléé, 1988, *in* Idem, p.163-4.
- ⁵⁶ SEVCENKO, Nicolau., *op. cit.*, p. 163-4.
- ⁵⁷ Idem, p. 40.
- ⁵⁸ ZANINI, Walter, coord. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles/ Fundação Djalma Guimarães, 1983. 2v. v.2, pp. 520-1, *in* Idem, p. 235.
- ⁵⁹ SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 234-5.
- ⁶⁰ WISNIK, José Miguel, *op. cit.*, p. 63-64.
- ⁶¹ AMARAL, Aracy, *op. cit.*, p. 116-34.
- ⁶² Catálogo, *Semana de 22, antecedentes e conseqüências*, pp. 28-9, *in* SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 269.
- ⁶³ N/a, “Semana de Arte Moderna”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 29 jan. 1922, p. 3, *in* SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 273.
- ⁶⁴ N/a, “Villa-Lobos”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 11 abr. 1923, p. 3, *in* SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 273.
- ⁶⁵ SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 269.
- ⁶⁶ AMARAL, Aracy, *op. cit.*, p. 280-2.
- ⁶⁷ Batista, Telê Porto Ancona, Lopez & Lima, Yone Soares de. *Brasil: primeiro tempo modernista, 1917/1929*. Documentação. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1972, p. 311, *in* SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 282.
- ⁶⁸ SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 282.
- ⁶⁹ Beccari, *Lasar Segall e o modernismo paulista*; Catálogo, *Lasar Segal, Exposição retrospectiva do 20º. aniversário de falecimento*, *in* SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 287.
- ⁷⁰ SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 299.
- ⁷¹ Telles, Gilberto M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro, apresentação e crítica dos principais movimentos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 1972, pp. 233-9, *in* SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 299-300.
- ⁷² Carta aberta de Guiomar Novaes ao Comitê Patrocinador da Semana de Arte Moderna, “Semana de Arte Moderna”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 15 fev. 1922, p. 2.
- ⁷³ Mário de Andrade. Aspectos da literatura brasileira. 5ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1974, pp. 252-3, *in* SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 274.
- ⁷⁴ Idem, p. 274.
- ⁷⁵ FREITAG, Lea Vinocur, *op. cit.*, p. 41.
- ⁷⁶ WISNIK, José Miguel, *op. cit.*, p. 67.
- ⁷⁷ MORSE, Richard. *Formação Histórica de São Paulo*. São Paulo: Difel, 1970, p. 365.
- ⁷⁸ Citação retirada do livro de Bezerra de Freitas, *Formas e Expressão do Romance Brasileiro*. Rio de Janeiro. 1947, p. 31, *in* CALDAS, Waldenyr, *op. cit.*, p. 45.



Auguste Renoir. *Jeunes filles au piano*, 1892.

PIANOLATRIA

Origens do piano

A origem do piano remonta ao século XII, aos antigos instrumentos de corda tocados através de teclas como os clavicórdios, que podiam ser pendurados ao pescoço e tocados com uma única mão. Segundo Haas Kardozos: “os nomes monocórdio, clavicórdio e cembalo cobrem os mais variados corpos de ressonância e maneiras de tocar”.⁷⁹



Clavicórdio, Alemanha, séc. XVII.



Clavicembalo Vincent Tibaut, dois manuais, modelo barroco de 1679.

Não se sabe ao certo quando o piano foi inventado. Existe, contudo, um consenso em torno do ano de 1709. O inventor foi um fabricante de instrumentos da corte dos Médici em Florença, o paduano Bartolomeo Cristofori. O princípio da invenção de Cristofori consistiu em desenvolver:

[...] um mecanismo no qual as cordas soavam através de golpes de martelo, o que possibilitava um toque de gradação dinâmica variada, chamando-o porisso de ‘Gravi Cenbalo col piano e forte’ – o Pianoforte.⁸⁰

Embora inventado na Itália, coube aos alemães o desenvolvimento da invenção de Cristofori. Gottfried Silbermann construiu os “Hammerklavier”, sendo que Johann Sebastian Bach chegou a experimentá-los em 1736. Segundo Haas-Kardozos:

Em 1759, já se construíam pianos na França e Sébastien Érard iniciou em 1777, a fabricação e desenvolvimento de pianos que reinaram absolutos na preferência do público, até que Ignaz Pleyel começou, em 1807, a fazer-lhe concorrência. O primeiro concerto de piano da Inglaterra, realizou-se em 15.05.1767 no Covent Garden, tendo como executante uma certa Miss Brickler.⁸¹

A aceitação social do piano não foi imediata, como aponta Carhart:



[...] Até mesmo Voltaire o desprezou: ‘*Le pianoforte est un instrument de chaudronnier en comparaison du clavecin*’ (‘O piano é um instrumento de caldeireiro quando comparado ao cravo’), disse ele em 1774. Durante algum tempo os compositores escreviam ‘*pour le clavecin ou le pianofore*’, mas aos poucos passaram a compor apenas para a voz nova e sedutora do piano. O período barroco estava cedendo passagem ao clássico e o piano foi o meio perfeito para a nova expressão da música.⁸²

Cravo Hercule Pepoli, Bolonha, 1677.

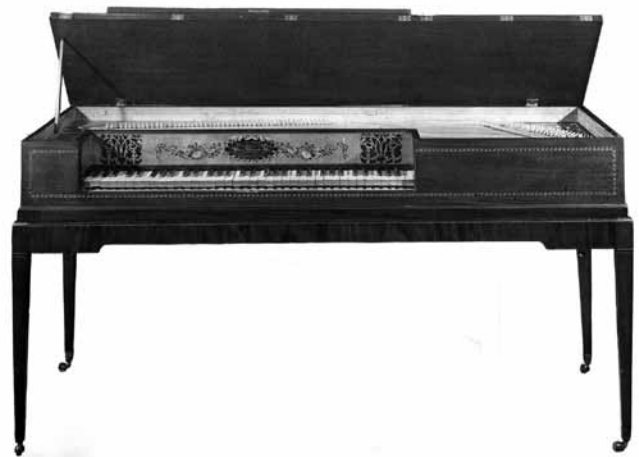
Com o passar do tempo, o piano foi assumindo lugar de destaque entre os demais instrumentos e:

Por volta de 1789 existiam, só em Viena, cerca de 300 professores de piano e até o fim do século, o piano tornou-se obrigatório em todo lar burguês, principalmente nos países de língua alemã. A imprensa começava a noticiar a realização de concertos onde o piano era elemento imprescindível. Pianistas viajavam por toda a Europa apresentando as suas próprias composições. Com isto, começou a atividade concertística e a divulgação da produção musical nas grandes metrópoles, surgindo pouco a pouco, a figura do ‘virtuose’ do piano.⁸³



Mozart ao piano, tela de Helbling.

Mozart teve importância decisiva para a história da evolução do piano, escrevendo as primeiras sonatas e concertos de real valor para o instrumento. Clementi ensina o novo estilo pianístico tal como hoje conhecemos, no qual “a utilização do legato é a regra, e não a exceção”. Dando continuidade a este ensinamento, “esta tradição passa de Clementi para Beethoven, que, segundo seu aluno Carl Czerny, trabalha intensivamente o *toucher legato*”.⁸⁴



Pianoforte de Muzio Clementi, 1810.

Beethoven inova com modulações ousadas e contrastes dinâmicos – dos sussurros aos trovões:

[...] ele às vezes literalmente destruía os frágeis pianos vienenses ao tocar. Foi grande sua influência na manufatura de pianos. Já em 1796 ele expressava sua frustração com a maneira excessivamente delicada como o tocavam, maneira essa que ainda era influenciada pelo cravo. ‘Não resta dúvida de que, no que concerne à maneira de tocar, o pianoforte é ainda o menos estudado e explorado de todos os instrumentos; às vezes tem-se a impressão de estar ouvindo apenas uma harpa... Uma vez que se sinta a música, pode-se também fazer com que o pianoforte a cante.’⁸⁵

Chiaffarelli comenta sobre a escrita propriamente pianística:

Sob o ponto de vista prático, a história do piano começa com a Sonata, forma maravilhosamente apropriada à natureza do instrumento e susceptível de conter tudo o que elle pode dar. Haydn, Mozart e Beethoven: eis, neste sentido pelo menos, os verdadeiros criadores do instrumento.⁸⁶

Cumprе ressaltar algumas características que diferem os primeiros pianos de seus sucessores. Santorsola explica:



Entre os pianos fabricados antes de 1780 e aqueles após essa data existe a diferença em que os primeiros não eram dotados de pedais, enquanto que os segundos, sim, graças a invenção de J. Broadwood que em novembro de 1783, patenteou em Londres, o fruto de suas investigações.⁸⁷

O exótico piano girafa, 1804.

A era industrial

A era industrial trouxe soluções tecnológicas para o aperfeiçoamento de problemas estruturais básicos do piano e, como aponta Carhart:

[...] o resultado foi um mecanismo resistente que se adaptava a uma grande estrutura. Henry Steinway, um imigrante recém-chegado da Alemanha, utilizou-se de todas essas inovações, acrescentando ainda a sua: um encordoamento cruzado em diagonal das notas graves que, a partir de 1857, possibilitou o uso de cordas bem mais longas e mais sonoras.⁸⁸

Haas-Kardozos comenta sobre a evolução do instrumento:

[...] Do piano de 5 oitavas e 61 teclas, pedal de joelho, cepo de madeira e mecânica frágil, aos pianos sólidos de grande ressonância, cepo de metal, cordas cruzadas, 3 pedais e 88 teclas, foram necessários mais de cem anos de aperfeiçoamento. Até o início do século XIX, existiam dois tipos de mecânica: a vienense (ou alemã) e a inglesa. A primeira, mais leve e fácil de dominar, era a preferida de Mozart. Já Clementi contribuiu bastante para que a inglesa aperfeiçoasse as suas características principais: robustez e brilhantismo – que se tornariam cada vez mais requisitadas. Como decorrência da utilização, à partir de 1820, do cepo metálico, que melhor sustentava a tensão das cordas, o ‘lá’ passou das 412 oscilações por segundo, que tinha na época de Mozart, para 435 – cerca de um semitom de diferença. Cordas e martelos se fortaleceram para receber execuções mais rápidas e brilhantes. O piano já era capaz de permitir, além das gradações dinâmicas, variadas expressões de toque, resumindo, enfim, o que Louis Kentner tão poeticamente definiu como ‘resultado da união da harpa e do órgão, herdando as melhores qualidades de ambos.’⁸⁹

Com a evolução do mecanismo do piano chegamos a um maior grau de complexidade de relações entre seus vários componentes e, apenas exemplificando, podemos acompanhar a explicação de Carhart:

Cada tecla – na verdade uma alavanca refinada – conecta-se a mais de trinta partes móveis, todas elas complexamente projetadas e montadas de maneira a assegurar a uniformidade do movimento. A força com que o pianista pressiona a tecla relaciona-se diretamente com a velocidade com a qual o martelinho recoberto de feltro golpeia a corda, o que, por sua vez, determina o volume do som produzido. [...] Quando a tecla faz mover o martelo, este golpeia uma corda que se encontra esticada, com bastante tensão, entre dois pontos. As vibrações da corda – que vão desde 30 ciclos por segundo na extremidade grave até 4.000 na extremidade aguda – produzem um som que corresponde a uma nota específica.⁹⁰

À sombra de Beethoven surge uma nova música, extremamente dramática. Os grandes pianistas do século XIX, Mendelssohn (1809-1847), Chopin (1810-1849), Liszt (1811-1886) e Thalberg (1812-1871) trabalham no momento em que o romantismo musical conquista a Europa.

Liszt e o virtuosismo

Franz Liszt foi seduzido pelo gênero virtuosístico de Paganini e fez história, não apenas por sua obra como compositor, segundo Carhart, Liszt:

[...] Como concertista, foi o primeiro de uma nova geração de *virtuosi* itinerantes que provocavam grandes emoções e até mesmo tumultos por onde passavam. Sua execução não era apenas enérgica; era obsessiva, avassaladora e – para os pianos, pelo menos – arrasadora. No início de sua longa carreira, quando os pianos ainda não eram estruturas de ferro com carapaças de madeira, Liszt costumava ter um ou dois pianos de reserva em seus concertos. Substituíam seus predecessores quando estes sucumbiam, sacrificados ao deus da música mais e mais possante, rápida e carregada de emoção. Terminado o concerto, jaziam no palco os pianos destroçados, como se ali tivesse havido uma batalha. Na plateia, também, viam-se destroços – não de pianos, mas de mulheres históricas, desfalecidas diante do primeiro herói de um palco de concerto.⁹¹

Baroni afirma que, com Liszt, temos “a imagem do intérprete-pianista no seu clímax”, e justifica explicando:

A Lisztomania traz situações das mais surpreendentes. Como um feiticeiro do piano, arrebatou plateias nos mais diversos centros da Europa. Viajou como um monarca que despertava adoração e adulação. Também destinou-se a tocar em lugares onde os concertos eram algo novo. Liszt era uma soma de homem carismático e lendário, poderes diabólicos e posturas paradigmaticamente românticas. Viveu uma reputação em que atualmente se baseia o *star system*. Foi o primeiro no gênero e esta aura em torno de sua personalidade atraiu e repeliu admiradores e detratores, respectivamente.⁹²

Liszt foi o primeiro a se apresentar sozinho, criando o *recital de piano*. Sentava-se de perfil para o público e tocava de memória. Baroni esclarece:

Não foi Liszt que introduziu o tocar de perfil, mas, sem dúvida, consolidou o recital de piano, viajando com o mesmo programa de um lugar para outro. Vários estudantes da Europa e mesmo da América procuravam-no para ter aulas. Muitos de seus alunos escreveram livros sobre estes fatos. Deve-se, portanto, a Liszt o conceito de *masterclass*, pois ouvia e compartilhava a sua experiência com outros.⁹³

Paralelamente à atividade de Liszt, destaca-se a figura de Fryderyk Chopin, que marca o romantismo musical de maneira absolutamente decisiva. Segundo Haas-Kardozos:

Os elementos básicos de seu estilo, inovação no dedilhado, técnica de pedal, novas concepções agógicas, permaneceriam inalterados até o século seguinte. Os seus 24 Estudos representam um verdadeiro marco na história do piano, sendo peças imprescindíveis no repertório.⁹⁴

Num mundo sem eletricidade, sem rádios, telefones, cinemas, a rápida industrialização da Europa e dos Estados Unidos significou mais dinheiro e tempo livre para uma classe mercantil emergente. Como afirma Carhart:

Sobrava mais tempo para se estar com amigos e mais dinheiro para se gastar; ter música em casa tornou-se cada vez mais popular e o piano era o lubrificante social mais adequado.⁹⁵



Henri Matisse. *Pianista e jogadores de xadrez*, 1924.

O piano como peça de mobiliário

Os fabricantes de piano começaram a prosperar e a produção passou a ser destinada principalmente aos lares. Carhart comenta:

[...] Escreveu-se uma enorme quantidade de música popular para piano voltada para o entretenimento doméstico. Tocar piano passou a ser considerado uma das ‘prendas’ que tornavam a mulher da nova classe média mais atraente, mais encantadora e – por que não acrescentar? – mais facilmente casável. Para muita gente isso não foi necessariamente encantador. É possível ter-se uma idéia da difusão do piano no final do século pelo comentário de Oscar Wilde: ‘Posso assegurar-lhes que a máquina de datilografia, quando tocada com sentimento, não incomoda mais do que o piano tocado por uma irmã ou alguma amiga da família.’⁹⁶

Durante o romantismo musical – por volta de 1830 – o piano conquistou Paris, e foi importante meio de difusão para toda a música da época, “pois tão logo uma Sinfonia, Ópera ou qualquer outra composição era escrita, aparecia imediatamente uma edição com redução para piano solo ou a 4 mãos”.⁹⁷

Haas-Kardozos esclarece que:

O piano tornou-se um instrumento popular e, além do ensino particular, os aficionados contavam com os recém-fundados Conservatórios: Stocolmo (1711), Paris (1793), Bologna (1804), Milão e Nápoles (1808), Praga (1811), Karlsruhe (1812), Graz (1815), Viena (1817), Londres (1822) e Rotterdam (1829). Aprendia-se, tocava-se, ouviam-se grandes pianistas que se apresentavam incansavelmente por toda a Europa.

O piano é também uma peça de mobiliário, fato relevante no desenvolvimento da construção e nas estratégias de venda do instrumento. Carhart comenta neste sentido que:

[...] No início do século dezenove havia dois modelos básicos que variavam em suas formas: o piano quadrado e o de cauda. O piano quadrado (oblongo, na verdade) lembrava uma mesa grande e espessa com um teclado embutido em um de seus lados mais longos. Fechado, passava facilmente por um aparador ou uma escrivaninha. Musicalmente, porém, seu tampo harmônico relativamente pequeno e sua sonoridade fraca tornavam-no inadequado para as execuções vigorosas e mais cromáticas tão em voga naquela época. Antes da metade do século já havia tido início seu rápido declínio de popularidade.⁹⁸



Piano de mesa, 1825.

Embora caro e de fabricação complexa, o piano teve de ser produzido em série. O grande número de peças móveis e a qualidade do trabalho de marcenaria asseguram a cada piano uma personalidade distinta⁹⁹. Iniciava-se o grande sucesso de vendas do piano, alimentado pelo aumento da produção em consequência da crescente prosperidade da classe média e pelos novos sistemas de venda. Carhart aponta alguns números a esse respeito:

Na década de 1850 [...] o piano era um dos poucos artigos de luxo disponíveis para a maioria dos consumidores e foi um dos primeiros a serem financiados a longo prazo. De uma hora para a outra, havia piano para quem quisesse e o aumento da produção e de vendas foi espetacular. Por volta de 1850 produziam-se em torno de cinquenta mil instrumentos por ano; em 1910 já era de meio milhão a produção anual, dos quais trezentos e cinquenta mil eram fabricados nos Estados Unidos.¹⁰⁰

O piano passou a integrar cada vez mais a rotina das famílias em situações que foram sendo adotadas em função dos acontecimentos sócio-políticos transcorridos entre o fim do século XIX e o início do século XX. Carhart exemplifica esta inclusão do piano na rotina das famílias francesas da seguinte maneira:

[...] Por volta da década de 1880 [...] o piano passou a ser usado com frequência por famílias católicas devotas para acompanhar o cântico de hinos antes das refeições. Na virada do século, porém, seu uso já era predominantemente secular e essa transição

foi facilitada pelo sucesso dos *Francs-Maçons* em libertar a sociedade francesa do domínio da Igreja. Os pianos participaram dessa mudança e foram também liberados para o prazer, sendo tocados sem qualquer necessidade de justificativa litúrgica. Os hinos que antecediavam o jantar deram lugar às melodias ligeiras que se tornaram populares nos novos salões de música.¹⁰¹

Espalhando-se por todas as partes do planeta, praticamente todos os recantos do mundo passaram a importar ou fabricar o piano. Carhart comenta esta ideia:

[...] numa época em que não se questionava o colonialismo, os pianos subiam o rio Amazonas, atravessavam o Saara e as fronteiras do oeste americano. Sua história é comparativamente recente e, como o piano tende a ser longevo, sobrevivem de alguma forma. Talvez a prova mais contundente de seu *status* de missionário esteja no fato de atualmente a maior produção de pianos ser a asiática. Yamaha, Kawai, Young Chang, Samick, Dongbei: todas essas marcas bem conhecidas e cada vez mais respeitadas. O Japão, a Coreia e a China lideram a produção mundial.¹⁰²

Até o início do século vinte o piano manteve uma grande ascensão em sua popularidade e no volume de vendas, ascensão que foi declinando com o surgimento do rádio, do cinema, da música gravada e da televisão. Carhart comprova esta afirmação através de algumas cifras:

[...] Havia cerca de trezentos fabricantes desse instrumento [piano] nos Estados Unidos em 1910; em 1950 já não eram mais que trinta. O declínio da produção europeia foi igualmente drástico. Os novos meios de diversão e de transporte substituíram o lar como centro da vida social. O rádio, o cinema, a televisão e a música gravada – formas mais passivas, todas elas – tomaram o lugar de muitos teclados. Musicalmente falando, o piano foi brilhantemente explorado por uma geração de intérpretes e compositores negros que inventaram formas novas de fazer música afro-americana, formas essas que nasciam nos teclados – *blues, boogie-woogie e jazz* – e que tiveram papel essencial no surgimento do *rock and roll*. Os compositores ainda usam o piano para compor, os artistas clássicos continuam a interpretar o repertório e um número incalculável de jovens tomam contato com a música sentados diante dessa estranha peça de mobília. Porém seus dias de glória, sua onipresença na sociedade, chegaram ao fim.¹⁰³

O piano no século XX

No início do século XX, com o espírito modernista surgindo, o mobiliário do piano passou a acentuar a preferência pela sobriedade. Neste sentido, Carhart comenta:

[...] À medida que o espírito do modernismo foi surgindo, convencionou-se que os pianos de concerto deveriam ter linhas puras, sem quaisquer enfeites, absolutamente pretos e reluzentes, com o tampo refletindo o interior brilhante. O preto, a cor que não é cor, contrastando elegantemente com a leveza e o movimento da música, passou a ser o máximo da elegância e o é até hoje. Uma convenção ainda mais rígida – esta praticamente sem exceção – é a que se refere às cores das teclas, pretas e brancas. Sempre houve um pronunciado contraste entre os dois tipos de teclas, mas no século dezoito as cores eram às vezes invertidas: as teclas naturais eram pretas e as acidentais, brancas. A maneira como são atualmente já data do início do século dezenove. O que se necessita é de um contraste visual, mas nada impediria que o teclado fosse azul e amarelo, por exemplo, ou vermelho e preto. Porém, mesmo nos pianos especiais, feitos sob encomenda, a regra para os teclados são as cores preta e branca.¹⁰⁴

O piano chega ao século XX dotado de uma maior complexidade em sua técnica de construção que o habilita, segundo Haas-Kardozos:

[...] com uma robustez capaz de dialogar com uma grande orquestra sinfônica, aperfeiçoado com cordas cruzadas, pedal tonal e mais outras dezoito modificações que fizeram o orgulho da firma Steinway and Sons, fundada nos Estados Unidos por descendentes dos alemães Steinweg, que haviam emigrado durante a revolução de 1848. Steinway tornou-se um sinônimo unânime de qualidade máxima, não desmerecendo os esforços bem sucedidos da firma vienense Bösendorfer, da americana Baldwin, das alemãs Bechstein e Blüthner (que inventou um sistema de cordas suplementares colocadas acima das cordas do registro agudo) e, no final do século XX, das firmas japonesas Yamaha e Kawai, que bastante se aproximaram do padrão de qualidade Steinway. No Brasil, a princípio, construíram-se pianos com máquina importada da Alemanha. Destacou-se a marca Essenfelder – que depois desapareceu – alcançando hoje, Fritz Dobbert o melhor padrão de qualidade.¹⁰⁵



Piano de concertos: o piano de cauda de Claudio Arrau.

O piano no Brasil Colônia

No Brasil, o piano começa sua história desde os primeiros anos do reinado português, segundo Rezende:

[...] a vinda de D. João VI e sua permanência no Brasil desencadearam um ‘*ciclo do piano*’. A abertura dos portos e os tratados com a Inglaterra possibilitaram a entrada de pianos no Brasil, principalmente os John Broadwood.¹⁰⁶

Para a sociedade colonial o piano era um objeto de luxo e, também, uma questão de desenvolvimento cultural e equiparação com a intelectualidade artística europeia, especialmente com a francesa.

Os primeiros pianos em São Paulo

A primeira notícia de um piano que chega a São Paulo data de 1811. Segundo Junqueira:

[o piano] veio para a cidade de Sorocaba, trazido, segundo o historiador Aluísio de Almeida, pelo sueco Carlos Prezintek. Tal peça não passava de um pequeno cravo que, como bem ressalta Rezende, foi trazido em um bangüê de carga ou às costas de escravos, através da serra e dos caminhos do interior.¹⁰⁷

Em 1920, chega a Porto Feliz, no interior de São Paulo, um pianoforte para o padre André da Rocha, carregado por escravos em carro de boi.¹⁰⁸ Em 1923, o Novo Pharol Paulistano anuncia a venda de um pianoforte na rua do Ouvidor número 15.¹⁰⁹

A importação e o transporte eram dois óbices a uma maior viabilidade econômica do piano. Apenas famílias abastadas podiam adquirir o instrumento. Junqueira comprova esta situação com o seguinte exemplo:

O futuro Barão de Almeida Lima, além de instalar, em 1853, um piano de meia cauda em sua luxuosa casa de Capivari, adquiriu também outro piano no Rio de Janeiro, a fim de que sua sobrinha pudesse aprender música com o conceituado mestre Serafim: *‘Conquanto esse piano houvesse custado 350\$000, o transporte dele, de Santos até Porto Feliz, foi ajustado por 150\$000!, e ficara em 26\$000 o frete marítimo do Rio de Janeiro para Santos.’*¹¹⁰

Entretanto, o piano tornou-se, cada vez mais, um objeto de desejo. Com o passar do tempo, toda moça bem educada deveria ter uma iniciação musical que incluía o tocar piano. Junqueira demonstra esta ideia com o seguinte relato:

Bernardo Guimarães, repentista e hábil tocador de flauta e violão, escreveu o romance *Rosaura, a Enjeitada*, que se passa em São Paulo, em 1845. Nele figuram estudantes musicistas. Esse livro mostra como era musicalmente educada uma moça daquela época: *‘Entretanto, já lia sofrivelmente o francês, dedilhava com agilidade e desembaraço o seu teclado e cantava sem gaguejar sua ariazinha italiana; era, porém mais forte em modinhas e lundus, de que possuía um interminável repertório.’*¹¹¹



Oscar Pereira da Silva. Hora de música, 1901.

Os primeiros professores

No ano de 1854, segundo Junqueira, três professores de piano faziam-se anunciar no Correio Paulistano: Gustavo Helmod, Madame Carlota Oswald e Mlle. Inês Duvel.¹¹² Poucos anos depois, em 1860, o professor francês Gabriel Giraudon decide fixar-se em São Paulo. Segundo Junqueira, o Correio Paulistano de 3 de novembro daquele ano publica que: “a partir de 1º. de novembro, [Giraudon] iniciará suas lições de Piano, Canto, Harmonia e Composição Transcendente”¹¹³.

Em 1864, aparece o primeiro piano de cauda inteira em São Paulo, um piano de marca “*Henry Hertz*”.¹¹⁴ Em 1866, Artur Napoleão, pianista português, apresenta-se em São Paulo interpretando fantasias sobre motivos de óperas conhecidas.¹¹⁵ Em 1868, podia-se encontrar na cidade um “*dactillions*”, instrumento que possibilitava desembaraçar e fortificar os dedos dos pianistas.¹¹⁶

Antonio Venerando Teixeira¹¹⁷ iniciou a fabricação de pianos em São Paulo em meados do século XIX, segundo Junqueira:

Sabe-se que, com grande sacrifício, comprou ele um velho instrumento, montando-o e desmontando-o várias vezes, foi descobrindo os segredos do mecanismo, fundando uma das pioneiras fábricas de piano em todo o Brasil. Ainda hoje, um exemplar pode ser encontrado no Museu do Ipiranga.¹¹⁸

A partir de 1863 já se imprimiam partituras em São Paulo¹¹⁹, o que representava a possibilidade de edições nacionais com mais facilidade.

Em 1869, chega a São Paulo o pianista norte-americano Louis Moreau Gottschalk, personalidade marcante na sociedade musical da época. Ele contribui para despertar o entusiasmo pelo piano. Neste sentido, Chiaffarelli afirma:



Piano vertical.

Em 1869 o assombroso pianista L. M. Gottschalk arrebatava o Rio de Janeiro com suas especialidades técnicas, criando assim uma infinidade de amadores e músicos que procuraram imitar-lhe os efeitos, e dos quais hoje infelizmente ainda existe um número extraordinário até nos recantos menos explorados de Goyas e Matto Grosso.¹²⁰

Apesar do efeito entusiasmador da aparição de Gottschalk, o estudo do piano era considerado simples passatempo e não era levado a sério, conforme destaca Cenni¹²¹. Conforme Junqueira demonstra pela análise de programas da época, ignoravam-se os grandes compositores e vivia-se de um falso virtuosismo.¹²² Junqueira, citando Chiaffarelli, mais uma vez comprova esta ideia:

Não há dúvida alguma de que o estudo do piano e o domínio da língua francesa surgiram como valores elitizantes indispensáveis às famílias tradicionais e abastadas. No entanto, a superficialidade do conhecimento musical parecia suficiente para as exigências dos serões familiares, onde a execução de árias, modinhas e outras formas musicais tiveram seu lugar, havendo, nesse campo, preferência pela música italiana. Este fato é apontado pelo Prof. Chiaffarelli que, em sua obra *Carlos Gomes*, relata: ‘*No Rio, em São Paulo, em Campinas, em toda a América respirava-se, cantava-se, tocava-se, compunha-se música de origem italiana. No lar, na igreja, executava-se, ‘fazia-se’ música italiana [...] As aspirações artísticas de quase todos se concentravam no desejo supremo de ter opera italiana.*’¹²³

Alguns compositores se adaptaram a essa forma de comportamento. Entre eles, podemos citar: Ernesto Nazaré (1863-1934), Zequinha de Abreu (1880-1935), Eduardo Souto (1882-1942) e Marcelo Tupinambá (1889-1953). Estes compositores ocupam posição singular na música brasileira, pois compondo tangos, valsas que rememoram a música de Chopin, marchinhas de carnaval, música de inspiração sertaneja etc., eles desenvolveram um estilo logo adotado nos saraus familiares e que, posteriormente, despertou a admiração de compositores eruditos como Henrique Oswald, Francisco Braga, Luciano Gallet, Darius Milhaud, Ernani Braga, Villa-Lobos, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez e Radamés Gnattali.

São Paulo: verdadeira pianópolis

Já em 1875, França Júnior, no folhetim *A Província de São Paulo*, de 18 de maio de 1875, afirma a respeito da cidade: “*Es Uma Verdadeira Pianópolis!*”¹²⁴

Chiaffarelli, outro grande professor italiano, viveu no Brasil de 1885, data de sua chegada a Rio Claro, a 1923, ano de sua morte.¹²⁵ Como demonstraremos no capítulo dedicado a sua atuação, este mestre semeou a escola pianística brasileira.

O fato de muitos estudarem o instrumento não os faz a todos, de maneira alguma, pianistas. Chiaffarelli comenta a respeito:

O piano esta desacreditado. Como não? A vizinha do meu primo Pancrácio levanta-se às 5 horas da madrugada e toca veloz, mas erradamente, todos os exercícios e as escalas do methodo de Hanon cinco, dez vezes, até o meio dia, só descançando os dous pés em cima do pedal direito. O primo de meu amigo, Pancrácio, não há que ver, odeia o piano. Meus senhores – o pior é que estamos quase todos no caso do Pancrácio, do primo de meu amigo. Não só no Brazil, em toda a parte é a mesmíssima queixa até na Capital da

grande nation. O periódico *Le Guide Musical* dizia a pouco: Nos salões parizienses fazem geralmente musica detestavel. Estudemos o assumpto sob outro ponto de vista. Sabe-se que o prodigioso Paderewski chegando a Pariz quinta-feira, anuncia um concerto de piano para sexta-feira, dá o concerto, e ... sabbado, de manhã bem cedinho, vai-se embora para a Inglaterra com 50 contos a mais na carteira. Sabe-se, pela estatística, que só a Allemanha constróe perto de 90 mil pianos por anno. Sabe-se que o piano é hoje um movel indispensavel. Sabe-se que nem todos os primos e amigos do meu Pancrácio acham o piano tão cacete assim. Então? Então não é o instrumento que é ruim, são os dilettanti inconscientes que deleitam ninguem, a não ser as pessoas das familias que, por vezes, valha-nos a verdade, não ouvem nada de preciso por causa do pedal direito. O pedal direito esconde todos os peccados pianísticos em uma confusão de Parlamantos.¹²⁶

O piano era o instrumento favorito, muito cultivado nos saraus e nas inúmeras sociedades de concerto. Como afirma Haas-Kardozos:

[...] Mal ou bem, quase toda a burguesia tocava piano, parte integrante do mobiliário doméstico. A produção nacional e a preferência do repertório direcionavam-se predominantemente para a música de salão do fim do império e peças de ‘bravura’. Os Tangos Brasileiros, por sua vez, entretiam as salas de espera dos cinemas e os Choros animavam as festinhas domésticas.¹²⁷

Mário de Andrade, no primeiro número da revista *Klaxon*, inclui o texto que chama de “Pianolatria”¹²⁸. Comentando este texto, José Miguel Wisnik afirma:

Nesse texto, [...] Mário observa que São Paulo havia constituído uma brilhante tradição pianística (‘a melhor da América do Sul’), que, no entanto, viciava o gosto do público, restringindo o repertório e promovendo a prática da interpretação sentimentalista. Chama a atenção exatamente para a grande disparidade existente entre o estudo do piano e dos demais instrumentos, o que motiva a pobreza da cultura camerística e sinfônica. Em São Paulo haveria um bom número de pianistas brilhantes, mas raramente um violinista ou um flautista com seis anos de estudo. O culto do piano representaria portanto um mal, agravando o atraso musical: ‘Estamos ainda em pleno romantismo sonoro; e Chopin é o soluçante ideal de todas as nossa pianeiros’, dizia um segundo artigo de *Klaxon*, seguindo a mesma linha de pensamento. ‘São Paulo não conseguiu ainda sustentar uma sociedade de música de câmara. E só agora a sinfonia parece atrair um pouco os pianólatras paulistanos’ (o texto referia-se à recente criação da Sociedade de Concertos Sinfônicos). [...] ¹²⁹



Revista **Klaxon** n. 1, 1922.

O colapso do piano

A fabricação de pianos teve seu colapso provocado pelo desenvolvimento dos gramofones, vitrolas e discos. Melhor explicando:

A única entidade mais onipresente que o esporte e do que Ford era o jazz. O fim da Guerra trouxe o colapso dos fabricantes de pianos e a invasão ruidosa dos gramofones, vitrolas e discos.¹³⁰ O consagrado maestro Pietro Mascagni, amargurado com o novo cenário, previu que o jazz mataria a ópera. Eric Satie e Gerge Antheil, o autor do célebre *Ballet mécanique*, o saudaram com incontido entusiasmo, tendo Satie exclamado na première dessa peça: ‘Que precisão! Que precisão!’.¹³¹ A expressão era bem oportuna, pois essa percepção da complexa sincopagem rítmica da nova música era confirmada pelo grande *band leader* Paul Whiteman, que a caracterizava como “a música popular da era da máquina”.¹³² O escritor Scott Fitzgerald, que batizaria os anos 20 como “A era do jazz”,

forneceu o quadro mais completo no qual se deu a ascensão do ritmo negro americano, da abjeção criminal para o *frisson* das novas gerações por todo o mundo. ‘A palavra jazz no seu progresso para a respeitabilidade primeiro significou sexo, depois dança, depois musica. Ela está associada a um estado de estimulação nervosa, não diferente daquele das grandes cidades por trás das linhas da guerra.’¹³³ Não foi o jazz propriamente que se tornou uma nova religião, antes foram as novas religiões que encontraram no jazz a sua mais apropriada litania.¹³⁴

Dentre os grandes pianistas da história, a primeira metade do século XX foi prodigiosa em conhecer um grande número de artistas, entre eles, Rubinstein, Arrau, Horowitz, Cortot, Marguerite Long etc. Entre os brasileiros, três mulheres tiveram grande destaque, constituindo o que poderíamos chamar de a primeira geração das grandes pianistas: Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro.

Ainda hoje, as pessoas questionam-se, tal como Carhart quando criança, sobre este misterioso fascínio que o piano provoca:

[...] O que fazia com que uma pessoa sentada diante daquele estranho gigante fosse capaz de produzir sons tão bonitos, apenas movendo os dedos para um lado e para o outro? Eram objetos enormes e maravilhosos dos quais saía música por algum processo inescrutável. [...] Não conseguia compreender por que os adultos se dariam ao trabalho de inventar uma coisa grande como aquela cuja única função fosse fazer barulho.¹³⁵

Notas

⁷⁹ HAAS-KARDOZOS, Eliane. *A arte de tocar piano*. Rio de Janeiro: Salvo-Conduto, 1998, p. 15.

⁸⁰ Idem, p. 17.

⁸¹ Idem, p. 17.

⁸² CARHART, T. E. *A loja de pianos da Rive Gauche*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 110.

⁸³ HAAS-KARDOZOS, Eliane, *op. cit.*, p. 17-8.

⁸⁴ Idem, p. 19.

⁸⁵ CARHART, T. E., *op. cit.*, p. 111-2.

⁸⁶ CHIAFFARELLI, L. *Migalhas*. São Paulo: Propriedade Reservada, s. d., fasc. 1, p. 9.

⁸⁷ SANTORSOLA, Guido. *El uso inteligente del pedal*. São Paulo: Ricordi, 1966, p. 2.

⁸⁸ CARHART, T. E., *op. cit.*, p. 113.

⁸⁹ HAAS-KARDOZOS, Eliane, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁰ CARHART, T. E., *op. cit.*, p. 90.

⁹¹ Idem, p. 114.

- ⁹² BARONI, Silvio Ricardo. *O intérprete-pianista no fim do milênio*. São Paulo: 1999. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, p. 60.
- ⁹³ Idem, p. 62.
- ⁹⁴ HAAS-KARDOZOS, Eliane, *op. cit.*, p. 23.
- ⁹⁵ CARHART, T. E., *op. cit.*, p. 115-6.
- ⁹⁶ Idem, p. 116.
- ⁹⁷ HAAS-KARDOZOS, Eliane, *op. cit.*, p. 22.
- ⁹⁸ CARHART, T. E., *op. cit.*, p. 116.
- ⁹⁹ Idem, p. 88.
- ¹⁰⁰ Idem, p. 119.
- ¹⁰¹ Idem, p. 136.
- ¹⁰² Idem, p. 124.
- ¹⁰³ Idem, p. 120.
- ¹⁰⁴ Idem, p. 123.
- ¹⁰⁵ HAAS-KARDOZOS, Eliane, *op. cit.*, p. 25.
- ¹⁰⁶ REZENDE, C. P., Notas para uma História do Piano no Brasil, **Revista Brasileira de Cultura**, Rio de Janeiro, Ano II, n. 6 – outubro-dezembro de 1970, p. 14, in JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. *A Escola de música de Luigi Chiffarelli*. São Paulo: 1982. Tese (Doutorado) – Universidade Mackenzie, p. 2.
- ¹⁰⁷ Idem, p. 2.
- ¹⁰⁸ Idem, p. 4.
- ¹⁰⁹ Idem, p. 4.
- ¹¹⁰ REZENDE, C. P., citado in JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 6.
- ¹¹¹ Idem, p. 5.
- ¹¹² JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 6.
- ¹¹³ Idem, p. 7.
- ¹¹⁴ Idem, p. 9.
- ¹¹⁵ REZENDE, C. P., citado in JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 9.
- ¹¹⁶ JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 9.
- ¹¹⁷ Antonio Venerando Teixeira faleceu em Itu (São Paulo) no ano de 1875. Fabricou mais de 50 pianos, conforme ELLMERICH, L. *História da Música*. 3ª. ed. São Paulo: Boa Leitura, 1964, p. 173.
- ¹¹⁸ JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 7.
- ¹¹⁹ Idem, p. 9.
- ¹²⁰ CHIAFFARELLI, L., *op. cit.*, p. 30.
- ¹²¹ CENNI, F. *Italianos no Brasil*. São Paulo: Martins/ EDUSP, 1975, p. 365-6.
- ¹²² JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 12.
- ¹²³ CHIAFFARELLI, L. *Carlos Gomes*. São Paulo, Duprat e Comp., 1909, p. 8, in JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 12-3.
- ¹²⁴ JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 13.
- ¹²⁵ Idem, p. X.
- ¹²⁶ CHIAFFARELLI, L. *Migalhas*. São Paulo: Propriedade Reservada, s. d., fasc. 2, p. 21-2.
- ¹²⁷ HAAS-KARDOZOS, Eliane, *op. cit.*, p. 26.
- ¹²⁸ ANDRADE, Mário. “Pianolatria”. *Klaxon* n.1, São Paulo, 1922.

- ¹²⁹ WISNIK, *op. cit.*, p. 76.
- ¹³⁰ Lynes, R. *The lively audience, a social history of the visual and performing arts in América, 1890-1950*. Nova York, Harper & Row, 1985, pp. 117-22, in SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 181.
- ¹³¹ Mordden. *That jazz!*, an idiosyncratic social history of the American twenties. Nova York: Putnam's Sons, 1978, p. 219, in SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p.181.
- ¹³² Mordden, *That jazz!*, an idiosyncratic social history of the American twenties. Nova York, Putnam's Sons, 1978, p. 154, in SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 181.
- ¹³³ Lynes, R. *The lively audience, a social history of the visual and performing arts in América, 1890-1950*. Nova York, Harper & Row, 1985, p. 104, in SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 181.
- ¹³⁴ SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 181.
- ¹³⁵ CARHART, T. E., *op. cit.*, p. 55.



Luigi Chiaffarelli

A ESCOLA CHIAFFARELLI

O maestro italiano desembarca no Brasil

Luigi Chiaffarelli nasceu a 2 de setembro de 1856 na cidade de Isernia, Itália, vindo de uma família de músicos. Segundo Maria Paez Junqueira, após iniciar seu aprendizado musical com o pai:

Dada a sua precocidade musical, foi regente de bandas e orquestras em sua cidade natal, porém dedicou-se intensamente ao estudo de piano, indo aperfeiçoar-se em Bologna com o Prof. Gustavo Tofano¹³⁶ durante alguns anos, transferindo-se posteriormente para o Conservatório de Stuttgart, na Alemanha, na classe do Prof. Sigmund Lebert¹³⁷, que foi o orientador de seu talento e seu grande mestre.¹³⁸

Chiaffarelli, optando pelo magistério, interrompe a carreira de concertista e segue para a Suíça onde conhece o casal Sebastiana-Francisco Paula Machado que, posteriormente, com um grupo de fazendeiros de Rio Claro, seguindo o costume das famílias abastadas da época, contratam Chiaffarelli para vir ao Brasil como professor de seus filhos¹³⁹.

Desembarca no Rio de Janeiro a 13 de junho de 1885.¹⁴⁰ Dotado de fina educação e esmerada cultura, leciona italiano, francês e alemão, chegando, no final de sua existência, a dominar treze idiomas.¹⁴¹

A Escola de Luigi Chiaffarelli foi, efetivamente, a mais importante no ensino do piano em São Paulo. A atuação pedagógica de Chiaffarelli contribuiu para a formação de intérpretes e mestres do piano e, também, para formação de um público específico, mais atento ao repertório musical de sua época, graças a aulas e conferências que realizou, além de sua atuação no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Chiaffarelli teve alguns antecessores¹⁴² na Capital e em algumas cidades, como as do Vale do Paraíba, Itu, Campinas, entre outras, nas quais, “graças à riqueza do café, levantaram-se teatros, trazendo para o interior da província hábitos musicais da Corte: óperas, operetas, revistas e outros”.¹⁴³

Maria Francisca Paez Junqueira, comentando sobre as atividades musicais desenvolvidas por Chiaffarelli em Rio Claro, afirma que:

As constantes reuniões, realizadas no Teatro Fênix e na Sociedade Filarmônica, com seus dois pianos de cauda, vindos da Alemanha e com Chiaffarelli, como presidente dessa última entidade, faziam de Rio Claro o centro da cultura do Oeste-Paulista. [...]¹⁴⁴

A chegada a São Paulo

Chiaffarelli muda-se para São Paulo, indo residir na Rua Barra Funda. Ali encontra um ambiente mais favorável a suas atividades: logo é procurado por vários alunos e também fica mais próximo dos visitantes do mundo da música em passagem por esta capital.

Era comum, nessa época, pianistas apresentarem-se tocando transcrições, adaptações e fantasias sobre obras sinfônicas e trechos de óperas. Por influência de Chiaffarelli, como aponta Rezende¹⁴⁵, este repertório foi preterido por obras de Rameau, Couperin, Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Saint-Saëns, Debussy e outros¹⁴⁶. Junqueira afirma, nesse sentido, que:

A característica fundamental de Chiaffarelli, como professor, foi sua constante preocupação em modificar o conteúdo programático desenvolvido por seus alunos, rompendo com os modelos até então vigentes.¹⁴⁷

Chiaffarelli aborda esse assunto, escrevendo:

O repertório preferido geralmente pelos amadores pianistas continha de um lado: Dalila, a Prière d'une Vierge, o Canto da Coruja, e de outro lado o Tremolo (tão difícil!), a Bamboula, etc., de Gottschalk, ou enfim transcrições péssimas de trechos de Operas pelo Pinzarrone e companheiros... Nenhuma maravilha, pois que o Brasil é paiz novo.¹⁴⁸

Todos os anos, Chiaffarelli viajava para a Europa, em busca de uma renovação, especialmente com a música italiana e alemã. Junqueira comenta a este respeito que:

Nessa habitual viagem, reconhecia como obrigação profissional adquirir o que de mais novo e de valor encontrasse à venda, ou mesmo copiava e encomendava manuscritos para suas aulas. [...] ¹⁴⁹

A formação do público

Chiaffarelli contribuía para a formação do gosto musical aceitando obras e autores que fogem ao esquema repetido nas audições musicais. Ele propicia uma renovação de repertório, uma atualização com o que se fazia nos grandes centros europeus, com os quais nunca deixou de manter contato, através de suas viagens.

Para formar o público e possibilitar a exibição de seus alunos, Chiaffarelli organizou vários concertos didáticos onde incluía também, trios, quartetos, quintetos, alargando o universo sonoro do público, geralmente restrito aos solos de piano. Sobre estes concertos, Junqueira relata:

Os Concertos Históricos foram organizados no 1º. período de sua permanência em São Paulo. Os *Saraus Musicais*, iniciados em 1901, desenvolveram-se até 1915, sendo que, de 1913 até 1915, Luigi Chiaffarelli teve, como seu colaborador na organização dos seis programas anuais, o Maestro Cantù. Em 1918, os dois transferem-se para a rua Padre João Manuel 57A e, em 1919, inicia-se uma nova série de concertos para um restrito público de alunos e amadores da arte pianística – eram os *Vesperais*, realizados na tarde do 3º. domingo de cada mês.¹⁵⁰

Entre seus alunos, incentivou sobremaneira a Guiomar Novaes, Heloísa Accioli de Brito, Francisco Mignone e Antonietta Rudge, conforme atestam as cartas trocadas entre Chiaffarelli e Coelho Netto¹⁵¹. Chiaffarelli também lutou pela criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, tendo feito parte do primeiro corpo docente.

Chiaffarelli supriu São Paulo de virtuosos que foram intermediários de suas ideias entre os compositores e o público, cultivando o gosto musical e aperfeiçoando a expressão artística então vigente na importante cidade do Brasil. Entre seus alunos, podemos citar:

[...] Antonietta Rudge, Alice Serva, Guiomar Novaes, Antonietta Pasqualle, Victoria Serva Pimenta, Antonietta Veiga, Brites Espinheira, Otília M. de Campos Tavares de Lima, Souza Lima, Isabel Azevedo Von Ihering, Maria Teresa Vicente de Azevedo, Gilda de Carvalho, Alonso A. da Fonseca, Lucilia E. de Mello, Kita de U. Canto, Sophia M. Oliveira e muitos outros.¹⁵²



Souza Lima: um dos alunos com grande destaque.

Uma aluna de Chiaffarelli, que também deve ser citada, é Guilhermina de Freitas Lobo, conhecida como Menininha Lobo. Tendo iniciado seu aprendizado de piano com sua irmã Anna Esméria e com Alfredo Oswald, filho do compositor Henrique Oswald, Menininha estudou com Chiaffarelli e suas assistentes Antonietta Rudge e Maria Edul Tapajós e foi uma pianista admirada por músicos e especialistas. Chiaffarelli a chamava de “a menina dos meus olhos musicais”.¹⁵³

Analisando os programas dos alunos de Chiaffarelli podemos observar a amplitude do repertório abarcado – dos cravistas aos contemporâneos de sua época – e o grau técnico atingido para dominar tantos estilos e obras das mais difíceis do repertório pianístico.

Maria Francisca Paez Junqueira destaca os principais compositores modernos apresentados por Chiaffarelli:

Mozkowski, Mac Dowell, G. Mahler, Smetana, Albeniz, Saint-Saëns, Philipp, Dubois, Bourgault-Ducoudray, Fauré, Chaminade, Debussy, De Severac, Ravel, Sgambati, Boito, Cesi, Bossi, D’Ambrosio, Cantù, Grieg, Sinding, Stopowski, Godowski, A. Napoleão, V. da Motta, Tchaikowsky, Borodini, Balakirew, Naprawnik, Liadow, Arensky, Rachmaninoff, Glazounoff, Lissenko, Rubinstein. Entre os brasileiros: Antonio C. R. de Andrada M. e Silva, Antonio Carlos Junior, C. Gomes, Camarate, L. Míguez, H. Oswald, A. Nepomuceno, A. Levy, A. Rudge, V. Lobos e B. Itiberé.¹⁵⁴

Através de sua correspondência e, em especial, na correspondência enviada por Guiomar Novaes a Chiaffarelli em 30 de junho de 1918, podemos notar a atuação do professor como pianista:

Nas valsas de Schubert fiquei comovida, o senhor sabe porque? Lembrei-me com tantas saudades d’aquelles tempos que o senhor Chiaffarelli as tocava sempre, lembra-se?¹⁵⁵

As obras teóricas

Paralelamente ao ensino do piano, Chiaffarelli editou, entre outras, duas obras com noções teóricas¹⁵⁶:

1 – *Methodo*: especialmente destinada aos pianistas, obra breve e de fácil leitura das notas musicais.

2 – *Migalhas*: obra editada em dois fascículos, com noções de pedagogia do piano, baseada nas aulas dadas por ele na Escola de Música, além de notas sobre literatura da música em geral.



Capa do primeiro volume de *Migalhas*.

A atividade de Chiaffarelli compreendeu, também, a revisão de vários autores como Albeniz, Bach, Beethoven, Chopin, Debussy, Haendel, Mendelssohn, Moszkowski, Mozart, Paderewski, Schubert etc¹⁵⁷. Entre outros elementos, Chiaffarelli abordava o dedilhado, sinais para uso dos pedais, indicação metronômica, andamento, sinais agógicos, *ritornellos* e codas.¹⁵⁸

O início do nacionalismo

Havia um anseio por novas diretrizes após a Proclamação da República. Em meados do século XX inicia-se uma nova visão da nossa música, uma expressão musical própria, um movimento nacionalista, com menos influência da música europeia¹⁵⁹. Chiaffarelli, desde a sua chegada ao Brasil, sempre procurou obras e autores nacionais cuja produção apresentasse caráter brasileiro¹⁶⁰ e foi um dos precursores do movimento nacionalista.

Chiaffarelli sempre prestigiou os artistas nacionais, embora ressaltando o justo valor dos estrangeiros. Ele próprio afirma:

Devemos honrar os artistas estrangeiros, mas devemos primeiro olhar para os santos de casa, os quaes, si em algumas noites de grande festança nadam em mares de luz, em todo o resto do anno em vão esperam o presentezinho de um círio de dez tostões.¹⁶¹

A participação de Chiaffarelli no movimento nacionalista também pode ser considerada por sua influência na parte musical da Semana de Arte Moderna de 1922, se atentarmos para o fato de que a Semana foi liderada por um grupo de amigos e alunos que frequentavam sua casa, entre eles: Antonietta Rudge, Guiomar Novaes, Menotti Del Picchia, Francisco Mignone, Mario de Andrade, Ernani Braga e Villa-Lobos.¹⁶²

Sua atuação no meio musical incentivou novos compositores brasileiros como Henrique Oswald, Ernani Braga, Villa-Lobos e, em decorrência, a aceitação destes compositores, hoje consagrados, pelo público de sua época.

Os ensinamentos de Chiaffarelli

Uma máxima da Escola Chiaffarelli é a de que *a mão deve subordinar-se ao espírito*¹⁶³. A técnica, portanto, é vista como um recurso necessário para a boa interpretação e não um fim em si mesma. O *legato*, a *leitura à primeira vista* e a *memória* eram outros pontos que Chiaffarelli trabalhava com especial atenção junto a seus discípulos. Segundo Sophia M. Oliveira, na Escola Chiaffarelli:

[...] o estudante adquiria a noção de que não é de qualquer modo que se percutem as teclas de um piano, de que a voz natural desse instrumento sofre as inflexões necessárias à pronúncia da ideia em ação, e que o executante deve saber quais sejam, pois para cada ideia haverá uma só inflexão de voz cabível; de que o senso musical está vigilante e só se acomoda quando a expressão própria a cada ideia foi observada; de que o discurso musical tem a sua lógica, e, assim, não haverá uma boa execução quando um eco, uma insistência, uma cadência, uma nota que implica em modulação não forem bem transmitidos ao ouvinte, pelo emprego da sonoridade e da agógica adequadas, agógica (ou elasticidade das frases) que é a característica principal da Escola Chiaffarelli.¹⁶⁴

Junqueira, completando este pensamento, afirma que:

Do ponto de vista do mecanismo; com Chiaffarelli, a técnica de execução deixa de ser mera *digitocussão* de notas [...] A execução deixava de ser o dedilhar prodigioso das teclas, para se converter em *manipulação de sonoridade*, de *cores sonoras*, de *combinações vibratórias*, de *contrastes entre caracteres*, entre luz e sombra, na arte de jogar *com efeitos de sonoridade*.¹⁶⁵

Senise completa este quadro informando a atenção especial que Chiaffarelli recomenda no tratamento dos baixos:

Com Chiaffarelli, a linha dos baixos deve sempre receber um destaque, visto que a mesma auxilia sempre a produzir a atmosfera sonora, provocada pela vibração dos harmônicos “Os baixos não devem perder, como regra geral, o seu caráter macio, aveludado, mesmo quando fortes. Devem ser robustos, cheios, ‘redondos’, de ressonância prolongada (...). Deve-se, mediante especial ‘toucher’, disfarçar ao máximo o impacto do martetele sobre a corda. Devem ser evitadas a todo custo as ressonâncias metálicas, os harmônicos estridentes. Com frequência, os baixos devem adquirir o caráter do som do violoncelo.”¹⁶⁶

Chiaffarelli observa também a necessidade de uma cultura geral junto aos conhecimentos específicos da técnica e da interpretação pianística. Neste sentido, ele afirma:

É necessário observar que evitando, nos limites do possível, o método de ensinar a martello, procurei, e com certo sucesso despertar a iniciativa pessoal, indiquei também com insistência os livros precisos para as meninas se instruírem, pois que o estudo exclusivo do piano é insuficiente para a compreensão das grandes concepções musicais. A música sem o subsídio de uma cultura geral, da ciência, arruinou, é sabido, muitos músicos italianos, franceses, etc. e dos mais afamados. As meninas desanimam a cada passo!?! pois ouçam! Quando o grande pintor Tiziano morreu tinha 90 anos. Ele pintara quadros que ainda por muitos séculos hão de formar a maravilha do mundo civilizado – Pois sabem o que ele disse no leito de morte? ‘Agora que tinha aprendido a pintar os olhos, devo morrer.’ Merece nota honrosa o respeito que cada menina tem aos progressos de suas colegas, a ausência absoluta de invejas.¹⁶⁷

A partida

Chiaffarelli faleceu no dia 16 de junho de 1923, aos sessenta e seis anos de idade.¹⁶⁸ Após sua morte, foram instituídos vários concursos em sua homenagem¹⁶⁹, Foram realizados concertos em sua honra, incluindo um concerto no Teatro Municipal, com a participação de seus três alunos mais destacados, Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Souza Lima, executando obras para três pianos e orquestra¹⁷⁰. No intervalo deste concerto foi inaugurado um busto de Chiaffarelli no saguão do Teatro¹⁷¹.

O trabalho marcante, indelével mesmo, do professor Chiaffarelli é fundamental para se compreender tanto o surgimento da primeira geração de pianistas brasileiros quanto o estágio atual da técnica e do

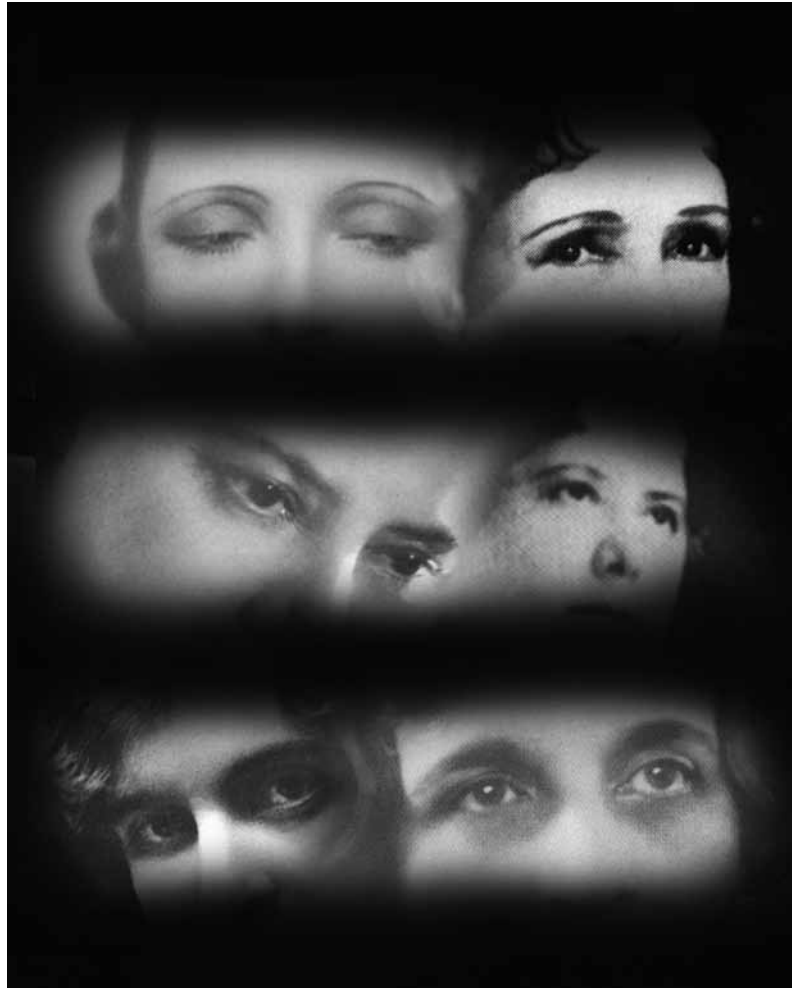
ensino do piano entre nós. Com sua pedagogia, Chiaffarelli disseminou o conceito de que o aprendizado da técnica é inerente ao aprendizado de estética e estilos musicais. Dessa forma, influenciou não somente seus alunos, mas toda a atividade pedagógica a ser prestada daquele momento em diante, numa atitude positivamente pioneira. Como conclui Junqueira:

[...] o meio musical paulista sofreu uma mutação com a interferência de Chiaffarelli, pois passou a contar com um professor que sistematizou e divulgou uma pedagogia instrumental e teórica que, até então, era carente de seriedade e profundidade, sendo o estudo do piano, privilégio de uma elite aristocrática, reunida em torno da Corte. Desencadeou ainda o professor um processo de conquista de novos valores individuais para a música instrumental, solista ou de conjunto, cujos frutos chegaram até nós.¹⁷²

Notas

- ¹³⁶ Gustavo Tofano nasceu em Nápoles a 22 de dezembro de 1884, aí mesmo faleceu em junho de 1899. Foi pianista e compositor, conforme RIEMAN, *Dictionnaire de Musique*. Paris: Payot, 1931, p. 1351.
- ¹³⁷ Levy Sigmund nasceu em Ludwigsburg a 12 de dezembro de 1821 e faleceu em Stuttgart a 8 de dezembro de 1884. Adotou o nome de Lebert e foi uma das bases da Escola de Música de Stuttgart, a qual, em 1865, seria o Conservatório de Stuttgart, onde conseguiu o título de Pedagogo Pianístico, conforme *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* In Allgemeine Enzyklopädie Der Musik. Bassel: Barinreiter Kassel London-New York, 1960, p. 410.
- ¹³⁸ JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. *A Escola de música de Luigi Chiaffarelli*. São Paulo: 1982. Tese (Doutorado) – Universidade Mackenzie, p. 18-9.
- ¹³⁹ Informações obtidas através de entrevistas, em especial, a de Francisco Mignone, em 1979, in JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 19.
- ¹⁴⁰ Como afirma Junqueira: “Aliás, uma feliz coincidência, nessa mesma data, nascia em São Paulo Antonietta Rudge, que viria a ser sua aluna e que, mais tarde, faria o Brasil ser também conhecido como um país de grandes virtuosos” in JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 13.
- ¹⁴¹ JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 19.
- ¹⁴² “Em São Paulo encontramos G. Giraudon, Emília Philipeaux, Giorgio Wadeweiss, Giulio Houdelot, Giuseppe Volta, Lucio Mauricio, Otto Glaudosch, Luigi Gonzaga de Azevedo, Luiz Padova, Giorgetti, Antonio M. Franco, Pinto Tavares, Emilio do Lago, José Ferreira, Eletra Pons, Mme. Portier, Eugenio Hollender, fundador do Club Mendelssohn de Capivari, em 1883.” Conforme CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile, Dai Tempi Coloniali Sino ai Nostri Giorni, 1549-1925*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926, p. 387.
- ¹⁴³ JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 20.
- ¹⁴⁴ Idem, p. 19.
- ¹⁴⁵ “Os programas desses concertos, recheados de Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Liszt, Schumann, Chopin e outros, evidenciam a seriedade de estudos, o alto nível de interpretação, e a completa mudança operada no meio musical, com o repúdio à fácil moda anterior de fantasias e variações sobre motivos de óperas conhecidas e quejandas banalidades.” Conforme REZENDE, C. P. de. *São Paulo Terra e Povo*. Porto Alegre: Globo, p. 270.

- ¹⁴⁶ JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 26.
- ¹⁴⁷ Idem, p. 26.
- ¹⁴⁸ CHIAFFARELLI, L. *Migalhas*. São Paulo: Propriedade reservada, s. d., fasc. 1, p. 31.
- ¹⁴⁹ JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 27.
- ¹⁵⁰ Idem, p. 48.
- ¹⁵¹ Idem, p. 31.
- ¹⁵² Idem, p. 55.
- ¹⁵³ CD Menininha Lobo. São Paulo: Estúdio Eldorado, gravações realizadas em sistema analógico nos anos de 1980 e 1981.
- ¹⁵⁴ JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 140-41.
- ¹⁵⁵ Idem, p. 33.
- ¹⁵⁶ Idem, p. 38-9.
- ¹⁵⁷ Idem, p. 41.
- ¹⁵⁸ Idem, p. 41.
- ¹⁵⁹ Idem, p. 42.
- ¹⁶⁰ Um exemplo desta afirmação encontramos neste relato de Chiaffarelli: “Um ano e tanto depois fui convidado a ouvir a Xisto Bahia, que com grande arte imitativa repetia centenas de modinhas, de lundus e de canções indígenas de todos os recantos do Brasil. Que sabor agreste, delicioso se desprende dessas cantigas! Fiquei convencido, é mina riquíssima.” Conforme CHIAFFARELLI, L. *Migalhas*. São Paulo, Propriedade Reservada, s. d., fasc. 2, p. 13.
- ¹⁶¹ JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 45.
- ¹⁶² Idem, p. 46-7.
- ¹⁶³ CHIAFFARELLI, L., *op. cit.*, fasc. 2, p. 24.
- ¹⁶⁴ OLIVEIRA, Sophia M. Luigi Chiaffarelli. *Correio Popular*, Campinas, 26/09/1954, in JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 112.
- ¹⁶⁵ SENISE, A. *A Escola de Piano de L. Chiaffarelli*. São Paulo, 1980, p. 3 (datilografado), in JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 115.
- ¹⁶⁶ Idem, p. 119-20.
- ¹⁶⁷ CHIAFFARELLI, L., *op. cit.*, fasc. 1, p. 36.
- ¹⁶⁸ JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 22.
- ¹⁶⁹ Conforme Idem, p. 23: Foram instituídos, sob a designação de “*A Tarde da Criança*” vários concursos, em São Paulo, de piano e violino, instituindo o prêmio Luigi Chiaffarelli. Contaram com Mário de Andrade, Oscar Guanabarro, Antonietta Rudge, J. de Souza Lima, V. Lobos, E. Braga e outros na comissão julgadora e promoveram jovens como: Bernardo Siegel, Stella Epstein, M. Helena Ferreira Braga, Helena Boucault, Sophia H. Freitas Guimarães, Adolpho Tabacow e muitos outros.
- ¹⁷⁰ Segundo JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 23: Em São Paulo, a Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal fez realizar no Teatro Municipal um concerto com a Orquestra Sinfônica Municipal, sob a regência do Maestro Edoardo de Guarnieri. O programa compreendia “Mein Jesus”, de Bach, e os concertos para três pianos, de Bach, em ré menor, e de Mozart, em fá maior. Como solistas, fizeram-se ouvir os três maiores discípulos do saudoso mestre: Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Souza Lima.
- ¹⁷¹ JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 24.
- ¹⁷² Idem, p. 170.



O olhar de Magdalena, Guiomar e Antonietta.

PRIMEIRA GERAÇÃO DE PIANISTAS BRASILEIRAS

O início do século XX

Em 1900 começavam a se diferenciar as várias estéticas pelas quais passaria o modernismo. A ópera atinge seu apogeu na França com obras dos compositores italianos Puccini e Verdi, ocupando toda a atenção do público no plano musical. Renoir já havia pintado seu célebre *Os banhistas*. Proust, Paul Valéry, André Gide estavam em plena atividade na literatura e Bérghson, na filosofia. No início do século, Paris fervilha em arte e renovação e duas tendências opostas começavam a sua ascensão: o racionalismo, que conduziria à ciência e à tecnologia, e o irracionalismo, que surge nas artes como reação ao controle racional do mundo. Gustav Mahler e Richard Strauss, na Alemanha, abalaram a orquestração cultivando o colossal, com a exacerbação extrema dos meios expressivos. Picasso pinta em Paris. Está-se às vésperas do surgimento do cubismo. Cézanne pinta quadros em que a figura começa a ceder, há a emoção direta diante da natureza. Na ciência, são conquistas recentes a teoria da relatividade, de Einstein, e o fonógrafo de Thomas Edison. Freud publicou várias teses sobre a sexualidade, a libido, a histeria e as neuroses.

A voga familiar do piano

As principais tarefas das mulheres – sem direito ao voto ou à participação política – estavam relacionadas a reuniões beneficentes, ao seu desempenho como anfitriãs, a certa familiaridade com bordados, crochês, com a língua francesa e à exposição de seus dotes musicais. O estudo do piano era, portanto, incentivado para completar a educação de uma moça prendada. Não se esperava encontrar mais do que vastos penteados sob os chapéus ornados de plumas e fitas coloridas.

A voga familiar do piano influi poderosamente no desenvolvimento do gosto pela música. Jorge Americano comenta:

[...] Ah, o piano... Casa que se prezasse ostentava, em lugar de destaque, um vasto piano de cauda, importado da França ou da Alemanha: Bechstein, Pleyel, Steinway, Érard. Prenda indispensável, tanto quanto a culinária, o estudo do piano era imposto a quase todas as moças. E quase todas, quando casavam, traziam o piano como parte do mobiliário da casa. As que aprendiam só para mostrar que eram ‘prestimosas’ deixavam a música no primeiro mês de gravidez, e o piano era vendido ‘para auxiliar o parto’. [...] As que não casavam continuavam a tocar com a janela aberta, na esperança de que se interessasse pela música um espírito de artista que passasse pela calçada. As que tocavam bem e não se casavam, faziam-se professoras de piano.¹⁷³

O desenvolvimento urbano e os professores de piano em São Paulo

Mas as coisas estavam mudando: o acelerado desenvolvimento urbano, a imprensa e o cinema traziam novos padrões que começavam a liberar o corpo feminino. Nos anos 20, a mulher, livre dos espartilhos, já começa a mostrar as pernas, o colo e a usar maquilagem.

O desenvolvimento de São Paulo, graças ao surto cafeeiro, possibilita que professores europeus como Gabriel Giraudon, Paulo Tagliaferro e Luigi Chiaffarelli se instalem na cidade e passem a ministrar aulas de música – principalmente de piano – especialmente às filhas das famílias em ascensão política e econômica.

Algumas dessas alunas pianistas tiveram uma atuação de pouco destaque na história do período¹⁷⁴, confirmando a ideia de que o piano era apenas um *verniz* de refinamento na educação das moças prendadas. Contudo, Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro mostraram-se exceção à regra, formando a primeira geração de grandes pianistas brasileiras, com destaque no país e no exterior. Segundo Leonor Aguiar:

O quanto esses deslizamentos, sobreposições e fusões entre tradição e nativismo, modernidade e cultura popular eram efeitos deliberados, o quanto eram contingências imponderáveis das condições de urbanização, transformação tecnológica e oscilações na estrutura sócio-econômica, é um limiar difícil de distinguir. Esse mesmo emaranhado intrincado de relações e reações assinalou a notável escola de músicos que despontou em São Paulo nesse período. O professor Luigi Chiaffarelli, desde que chegara ao Brasil em fins do século XIX, formara gerações de grandes pianistas, com destaque para três artistas de talento e reputação internacional: Guiomar Novaes, Antonietta Rudge e Souza Lima. Outra pianista do mesmo gabarito, Madalena Tagliaferro, fora formada por seu pai, o maestro Tagliaferro. Também fizeram escola os violinistas professores Francisco Chiaffitelli e Torquato Amore.¹⁷⁵ Mas eram os pianistas quem dominavam a cena, como Eduardo Riesler, interpretando Debussy, ou Heloísa de Brito, divulgando o trabalho do compositor Henrique Oswald, ‘bem brasileiro pela inspiração e muito moderno pela forma...’.¹⁷⁶ A ponto de a crítica forjar a expressão ‘São Paulo – terra de pianistas’.¹⁷⁷ Isso numa época que começa a assistir à ascensão fulminante do violão e instrumentos típicos da música popular, além dos metais estridentes do jazz. A transição de uma forma à outra, entretanto, teria mais o acesso suave de uma ponte, com ambas as formas convergindo uma na direção da outra, conciliando audiências, que de um salto cego no escuro. Uma dessas pontes seria a cantora lírica Vera Janocopoulos, divulgando e promovendo a música de Villa-Lobos nos palcos paulistas já em 1920 e ressaltando suas características populares, brasileiras e modernas.¹⁷⁸ O mesmo papel cumpriria a também cantora Leonor de Aguiar, recém-chegada dos estudos em Paris e que trouxera para divulgação o mais recente repertório em voga na capital francesa.¹⁷⁹

As mulheres que desafiaram os padrões dominantes



Tarsila do Amaral, modernista na pintura e no vestido déco, ao lado do seu quadro Mono da favela, 1926.

Examinando a organização patriarcal da família brasileira nos séculos passados e a situação de absoluta inferioridade em que vivia a mulher no Brasil, podemos compreender o papel exercido em nossa sociedade por figuras como as pintoras paulistas Anita Malfatti, nascida em 1889, e Tarsila do Amaral, nascida em 1886, a escritora carioca Cecília Meireles, nascida em 1901, a primeira repórter brasileira, a mineira Eugênia Brandão, nascida em 1898, a compositora carioca Chiquinha Gonzaga, nascida em 1847, e as pianistas Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro, desafiando padrões sociais profundamente enraizados e servindo como exemplo de dedicação, idealismo, trabalho e obstinação em torno de seus ideais.

Este trabalho pretende demonstrar como as três pianistas, mulheres intérpretes e professoras, intimamente ligadas à vanguarda musical do início do século que inclui, entre outros, Debussy, Ravel, Fauré, De Falla, Villa-Lobos, conseguiram captar toda a atmosfera pós-romântica e transformá-la no campo da sonoridade – para o público e para os seus alunos –, revelando-se produtoras de arte engajadas no espaço e no tempo.

Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro foram pioneiras, ousaram ser diferentes, ousaram seguir uma carreira. As três pianistas conquistaram um lugar entre os nomes mais importantes nas artes do Brasil e do exterior.

Referências às três pianistas

Referências à atuação das três artistas podem ser encontradas nos trabalhos que tratam sobre o panorama musical brasileiro no século XX, nos trabalhos sobre seus alunos e admiradores, nos poucos trabalhos que incluem a Escola Chiaffarelli e nos recortes de jornais. Sempre, porém, com comentários sucintos e sem uma análise que contextualize a atuação de todas as três pianistas. Sobre Magdalena Tagliaferro existem alguns livros, suas memórias, a tese de doutorado que defendemos na Universidade de São Paulo. Quanto a Guiomar Novaes, merece especial destaque o livro escrito por Maria Stella Orsini, resultado de sua tese de livre-docência, também defendida na Universidade de São Paulo. Quanto a Antonietta Rudge, apesar de citada e reconhecida como uma das maiores artistas brasileiras de todos os tempos, diferentemente do que acontece com Magdalena e Guiomar, sua contribuição para a cultura brasileira, seus feitos, permanecem desconhecidos para as novas gerações. Quem foi de fato e o que fez a pianista Antonietta Rudge? Pouco foi escrito sobre Antonietta; o material mais completo, até o momento, constitui-se do livro de Carlos Vasconcelos, escrito em 1916, quando Antonietta ainda era uma jovem pianista, faltando muito de sua história para contar.¹⁸⁰

No livro *85 Anos de Cultura: História da Sociedade de Cultura Artística*¹⁸¹, editado em 1998, em vários momentos a atuação das pianistas Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro é apontada como um grande acontecimento artístico na cidade de São Paulo e na história da Sociedade de Cultura Artística. Porém, não sendo o objeto daquele estudo a importância das contribuições destas intérpretes na vida artística brasileira, as pianistas tornam-se apenas um referencial para pesquisa e interpretação de fatos.

A discussão crítica

A discussão crítica da importância destas três intérpretes para a história da cultura brasileira e em que medida elas participaram e mediaram o modernismo no Brasil ainda não foi empreendida de forma sistemática, embora a relevância e o valor deste estudo para a teoria e crítica das artes pareça evidente.

Segundo José Miguel Wisnik:

O Brasil é visto como um ‘pólo norte artístico’. Nessas condições, não interessa apenas ter compositores, mas meios de divulgá-los; o critério passa a ser não só o da inovação da linguagem, mas o da eficácia didática. É por isso mesmo que Mário de Andrade leva à frente em *Klaxon* um trabalho, completado em *Ariel*, de levantamento da situação dos intérpretes, em especial dos pianistas, fazendo passar pelo crivo da sua crítica a escola pianística formada em São Paulo: Guiomar Novaes (sobre quem escreve dois artigos), Antonietta Rudge, Souza Lima, Magda Tagliaferro, Lúcia Branco. A direção da crítica é observar quais, entre eles, representam um ‘benefício eficaz’ para a cultura musical, sendo capazes de impor mesmo Debussy e Ravel, “músicos que já representam um passado na Europa e que inda são mal percebidos pela nossa ignara gente.”¹⁸²

No mesmo sentido argumenta Senise, afirmando:

O povo brasileiro não tem consciência de que a arte do piano, ao longo deste século, atingiu aqui um primor esplendoroso. Não tem noção de que ela aqui transcendeu em muito o nível da arte comum que fazem pelo mundo até nomes célebres. Coisas houve aqui, que espiritualizaram o piano.¹⁸³

O piano é o instrumento onde o fragmentar da percussão dos martelos nas cordas predomina ao som do legato criador de melodias etéreas, moldadas como se fossem uma voz, a menos que o percussionista seja um pianista do porte de Antonietta, Guiomar ou Magdalena. Nesse sentido, Senise argumenta:

A grande arte do Piano, a arte verdadeiramente superior, consiste em *sublimar* essa sua percuciência fragmentadora, ‘moldando’ o som para disfarçar o ataque e a sua contundência. Dotá-lo de uma voz fluente e cantante. Era este o objetivo da técnica que se ensinava na Escola de Chiaffarelli, berço de [Antonietta Rudge e] Guiomar Novaes. Pulsos flexíveis, mãos *nonchalantes* descansando maleável e mansamente espalmadas sobre as teclas, afundando-as com a energia do seu peso, sob a pressão macia das almofadas dos dedos. Jamais o ímpeto, nem a rigidez nem a força! Daquele modo “amassadas”, com uma densidade de chumbo e com a maciez do algodão, as teclas acionam os martelos de jeito que as cordas sejam tangidas, não por golpes incisivos, mas sim por uma pressão vigorosa. Disso resulta um som encorpado, profundo e opulento, aveludado, mavioso

e principalmente prolongado ao extremo, sem estridências metálicas, cujas sucessões evocam a fluidez e a fofura de uma pasta semi-líquida.[...]¹⁸⁴

Completando esta ideia, Carhart afirma:

[...] O piano difere, num certo aspecto, da maior parte dos instrumentos musicais: os tons de suas notas não podem ser alterados diretamente. Um violinista, um trompetista ou um flautista, por exemplo, podem alterar a tonalidade das notas em meio tom, um quarto de tom, um oitavo – as possibilidades são ilimitadas. Já o pianista fica limitado ao tom produzido ao pressionar uma tecla: não há como forçar o tom para cima ou para baixo: é aquele e pronto. É necessário que se dominem técnicas específicas para criar a ilusão de fluidez, para que a mente elabore um contínuo espaço-tempo com as notas isoladas. A mais importante dessas técnicas chama-se *legato*, que significa ‘ligado’. É a arte de pressionar uma tecla antes de soltar a da nota que a precede, para que as notas se superponham e os sons sejam conectados. ‘Aqui temos a melodia de um rio passando, não a das gotas da chuva!’, exclamava Miss Pemberton enquanto eu me esforçava para dominar o *legato*.¹⁸⁵

Ainda sobre a maneira de tocar piano, Senise afirma:

[...] ao contrário da voz e do órgão, o piano produz o som mediante marteladas, imprimindo assim à *matéria sonora* uma densidade bruta e fragmentária. As sucessões de sons do piano, quando extraídas sem um escrúpulo intencional, têm uma nodosa descontinuidade, mesmo que se acione o pedal de ligação. O piano é um ser ‘dilacerado’ pelas ‘rupturas’ que há entre as suas 88 teclas ou notas, e o anseio secreto da sua alma é ver-se reintegrada!¹⁸⁶

Neste trabalho a ênfase é colocada não tanto sobre a criação, sobre as direções da composição, mas sobre os intérpretes e sobre o repertório, sobre as possibilidades de escolha por parte do público. Como afirma José Miguel Wisnik:

[...] esbarra nas condições insuficientes em que ela é produzida, no gosto viciado pelo repertório e pela interpretação romântica, e na falta de intérpretes bastante compreensíveis para integrar e impor a música moderna de maneira convincente. Nesse ponto, o critério didático, aparece não só em função do despreparo do público para receber a arte que surgia,

mas da ausência do veículo adequado à elocução das novas obras: a falta de pianistas libertos do prejuízo sentimentalista na interpretação, com uma compreensão equilibrada da execução pianística, adequada às peças modernas; a falta de conjuntos de câmara, de músicos preparados nos demais instrumentos; a falta de conjuntos orquestrais. Assim, o modernismo vai se opor, na música, aos vícios tardios do romantismo: o sentimentalismo que impregna a concepção interpretativa da obra nos pianistas, o culto do piano e do ‘virtuose’, a preferência pela escuta programática, tendente a converter as estruturas sonoras em quadros, paisagens, ‘sentimentos’, estórias.¹⁸⁷

Recordamos que a função das pianistas é especial, segundo Senise:

[...] Ora, pois, a função do concertista não será fazer do palco uma cátedra para a doutrinação, nem uma tribuna para o combate, nem um púlpito para a pregação... O artista haverá de tornar a sua ribalta num jardim das delícias, onde se ‘ensina’ e se ‘revela’ a Verdade mediante o Prazer.¹⁸⁸

A revelação da verdade mediante o prazer talvez tenha sido o grande objetivo de Antonietta, Guiomar e Magdalena, artistas que foram além da mera leitura de obras musicais, artistas que transformaram o ato inicial da leitura da partitura num trabalho que prossegue com a intenção criativa de acrescentar vida ao trabalho do compositor. Segundo Senise:

Uma composição poderá dizer das nossas virtualidades intelectuais. Uma interpretação dirá de tal gênio e muito mais: dirá da medida em que ele é timbrado pelo afeto e pelo equilíbrio espiritual.¹⁸⁹

A importância de Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro como mediadoras de estruturas da sociedade e promotoras culturais que determinam atuações futuras leva a uma redefinição de seu papel como simples intérpretes, talvez atingindo o *status* de heroínas na história brasileira. Segundo Sevcenko:

O herói, por definição, é uma criatura que se eleva por suas próprias forças a essa dignidade, mediante um gesto audacioso de conquista. Ele só pode ser concebido, portanto, como um ser em estado de movimentação indômita. Suas virtudes únicas de

mobilidade são a fonte mesmo do seu poder e a razão da sua veneração pelos homens. Ele não pode nunca estar estático ou em repouso como os deuses entronados. Seu espaço é o da aventura, sua obra é a luta: contra o meio, contra seus oponentes, contra seus próprios limites. Essa imagem forte, aureolada de prestígio e amplamente difundida, oferece um elegante apoio às fórmulas discursivas, desde a retórica até a imprensa popular, posta na contingência de se comunicar com grupos sociais compostos das mais diversas origens, tradições e níveis de informação. [...]¹⁹⁰

Nos próximos capítulos trataremos da assimilação do piano ao ritual concertístico em São Paulo, através da atuação de Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro e sua inserção na modernidade do princípio do século XX, recordando com Wisnik que:

A assimilação do piano ao ritual concertístico, integrado aos padrões da burguesia no alvorecer do romantismo, corresponde claramente a um momento em que se observa uma transição desse tipo: o executante ganha uma autonomia que lhe permite impor à obra uma interpretação liberada do rigor maior da fidelidade estrita do texto. O movimento inverso tende a acontecer no caso particular que estamos tratando, isto é, na sequência imediata (e próxima) da Semana: postula-se a substituição do virtuosismo romântico por um tipo de execução mais próxima da exatidão clássica, e da observação estrita dos elementos determinados pelo texto.¹⁹¹

Notas

¹⁷³ NOSSO SÉCULO: memória fotográfica do Brasil no século 20. São Paulo: Abril Cultural, 1980, vol. I: 119.

¹⁷⁴ Entre elas podemos relacionar: Alice Serva, Francisca Perez de França Pinto, Anésia Urioste, Hermogenia Pinheiro da Silveira, Esmeralda Escobar Lune, Maria Antonietta Serva, Emília Mesquita, Victoria Serva, Ismênia de Souza Queiroz, Rosa Forster, Anna Kuhlmann, Escholastica Augusta Vieira, Adelina Tobias, Maria Edul Tapajós, Carmen Nogueira, Elvira Guimarães Fonseca, citadas no folheto intitulado *Ao Maestro Luigi Chiaffarelli: suas alumnas agradecidas*, com data de 2 de setembro de 1916, como as participantes dos Concertos Históricos promovidos pelo maestro.

¹⁷⁵ CENNI, F. *Italianos no Brasil, “andiamo in ’merica”*. São Paulo, Martins, s.d., p. 365; AMREICANO, Jorge. *São Paulo nesse tempo (1915-1935)*. São Paulo: Melhoramentos, 1962, p. 242, in SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 250.

¹⁷⁶ N/a, “Sociedade de Cultura artística”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 4 jun. 1919, p. 3; n/a, “Riesler”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 1 set. 1919, p. 4, in SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 250.

¹⁷⁷ N/a, “Heloísa Accioli de Brito”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 14 mai. 1919, p. 3, in SEVCENKO,

- Nicolau, *op. cit.*, p. 250.
- ¹⁷⁸ Entrevista, “Vera Janacopoulos”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 13 mar. 1920, p. 3, *in* SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 250.
- ¹⁷⁹ N/a, “Leonor de Aguiar”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 13 dez. 1920, p. 4; *idem*, 20/12/1920, p. 3; *idem*, 21/12/1920, p. 3, *in* SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 250.
- ¹⁸⁰ Todos os trabalhos referidos neste parágrafo serviram de base para a presente pesquisa, estão citados e comentados em vários momentos e encontram-se relacionados na Bibliografia final deste trabalho.
- ¹⁸¹ ÂNGELO, Ivan. *85 Anos de Cultura: História da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.
- ¹⁸² WISNIK, José Miguel. *O Coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. 103.
- ¹⁸³ SENISE, Arnaldo José. Apresentação. CD grandes pianistas brasileiros vol. 1. São Paulo: Master Class, 2000, p. 5.
- ¹⁸⁴ *Idem*, vol. 2, p. 10-1.
- ¹⁸⁵ CARHART, T. E. *A loja de pianos da Rive Gauche*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 153.
- ¹⁸⁶ SENISE, Arnaldo José. Notas: Guiomar Novaes, espiritualização do piano. CD grandes pianistas brasileiros vol. 2. São Paulo: Master Class, 2000, p. 10.
- ¹⁸⁷ WISNIK, José Miguel, *op. cit.*, p. 102-103.
- ¹⁸⁸ SENISE, Arnaldo José. Notas. CD grandes pianistas brasileiros vol. 3. São Paulo: Master Class, 2000, p. 9.
- ¹⁸⁹ SENISE, Arnaldo José. Apresentação. CD grandes pianistas brasileiros vol. 1. São Paulo: Master Class, 2000, p. 5.
- ¹⁹⁰ SEVCENKO, Nicolau., *op. cit.*, p. 67-68.
- ¹⁹¹ WISNIK, José Miguel, *op. cit.*, p. 108.



Antonietta Rudge

ANTONIETTA RUDGE

“*Antonietta* era a fascinante sereia dos solos, sublime nos segredos do teclado, meiga nas carícias às cordas, maravilhante na expressão dos cantares e no intuito psicológico das sonoridades, como significativas emanações da alma do estupendo creador.”¹⁹²

A infância de Nietta

Sobre a pianista Antonietta Rudge pouco se escreveu e estudou até o presente momento. Para a realização de nosso trabalho nos baseamos, principalmente, numa entrevista com a filha de Antonietta, Helena Rudge Miller – uma senhora com mais de oitenta anos, muito lúcida e extremamente gentil – que relatou fatos importantes da vida pessoal e artística de sua mãe. Também recorremos, de modo especial, ao livro de Carlos Vasconcelos¹⁹³ intitulado *Antonietta Rudge*, publicado em 1916, quando Antonietta contava 31 anos de idade, portanto ainda com muito por viver e realizar. Os recortes de jornais e outros materiais bibliográficos contribuíram para completar o quadro que expomos neste capítulo.

Antonietta Telles Rudge – *Nietta*, como a chamavam em família – nasceu em São Paulo em 13 de junho de 1885, na Av. Barão do Rio Branco, nas proximidades do Palácio dos Campos Elíseos, filha de Dona Ana Emília da Silva Telles, de tradicional tronco paulista, e João Henrique Rudge, descendente de família inglesa. Sua mãe, que criou onze filhos - tendo concebido dezessete, seis morreram ainda crianças¹⁹⁴ -, contava que:

[...] apenas desferia os primeiros acordes de qualquer muzica, a creança corria e vinha sorrateira esconder-se-lhe junto às saias, muita vez adormecendo ao embalar das cadencias e das melodías ternas mudadas em *berceuses*...¹⁹⁵

Desde cedo, a menina loira com olhos azuis demonstrou talento para a música e, em especial, para o piano. Carlos Vasconcelos relata que a pequena Antonietta, aos quatro anos de idade, já compunha fuguetas e mazurcas com frazeado admirável e recorda que:

Certo dia, aos 4 anos apenas, a mimoza peçorruxa, sem aver ainda recebido nenhuma explicação do teclado, nem dos sinaes da muzica, como nenhuma do alfabeto, quando

em caza todos se atabafavam em preparativos para festejar o aniversario do avô, corraera ao piano a bater os dedinhos sobre as teclas, á surdina para que não n’a ouvíssem: e, ao día seguinte, sob o pasmo de todos, o mais frajil broto da família tirava do piano, como saudação espressiva ao aniversariante, uma terna e orijinal Mazurca, algo alviçareira, simetrica na melodia como quaesquer produções da infancia das Artes. Enjenhada em pura linguagem melódica, a significativa oração laudatoria da creança, desde logo revelada prodíjio, arrancou ao aniversariante lagrimas de comoção e ufanía. Dirse-ia que todo o legado de conhecimento da muzica nela ezistía como sí ela reicarnasse a alma coletiva dos grandes Mestres.¹⁹⁶

Sua mãe deu-lhe as primeiras explicações sobre o piano para satisfazer a curiosidade intensa da menina, mesmo antes de ensinar-lhe o alfabeto. Mas pouco tempo depois a confiou aos cuidados do professor francês Gabriel Giraudon.¹⁹⁷

Helena Rudge Miller, filha de Antonietta, concedeu-nos um depoimento em que, entre tantas informações e recordações, relata a história do interesse prematuro de sua mãe pela música da seguinte maneira:

Eu sei que ela se revelou gostando de música ouvindo operários que faziam uma casa em frente à de minha avó, e eram italianos e cantavam, e ela ia para o piano com o dedinho e tocava a melodia. Então, vovó disse: essa menina gosta de música, precisa estudar. E foi aí que ela tomou o Giraudon, não é?¹⁹⁸

A primeira apresentação pública de Antonietta ocorreu na cidade de São Paulo em 1892 quando, então, ela levou o público e a crítica ao delírio. Segundo Carlos Vasconcelos, “a menina franzina foi considerada verdadeiro fenômeno da natureza”.¹⁹⁹

Helena Rudge Miller também comentando este concerto esclarece que sua mãe, então uma menina de oito anos, não alcançava o pedal e que “foi feito um aparelho especialmente para ela alcançar”.²⁰⁰

Giraudon percebeu que estava diante de um grande talento, de uma virtuose natural e, segundo Carlos Vasconcelos:

[...] o fato verdadeiro é que a pequena e franzina *Antonietta* era escepcional e que o velho francez *Giraudon*, oito mezes depois de presidir ao seu aprendizado, se obcecava por motivo da maravilhização de seu talento e corria o vasto círculo de suas relações, desde as secretárias de jornaes até as cazas de muzica, fazendo alarde da descoberta dessa faustoza jema, a mais notavel e opulenta até então apresentada na terra das *bandeiras*. O jenio d’Arte avía nascido para onra e gaudio e renome da Paulicéa...²⁰¹

Chiaffarelli descobre Antonietta

Após estudar algum tempo com Giraudon, Antonietta foi ouvida pelo professor Luigi Chiaffarelli que, encantado com seu potencial, pediu aos pais que lhe confiassem a educação musical da menina. Carlos Vasconcelos comenta que:

[...] foi somente apoz a direção *Chiaffarelli* que a menína entrou a estudar *Bach, Cramer, Kalkbrenner, Moschelès, Hummel*, com metodo e sobriedade, muita vez não carecendo que o preceptor concluísse as explicações encetadas. Sua intuição fenomenal fazia o espírito vertijinar em rumo da concluzão; derivava-a muito antes de alcançada pela pedagogía do professor! [...] ²⁰²

Chiaffarelli tinha especial atenção para com Antonietta, inclusive porque sua mão de criança estava em formação e tinha limitações naturais. Chiaffarelli manifestou-se a este respeito da seguinte maneira:

Como as mãos da nossa Nietta Rudge apenas alcançam por hora as oitavas, podendo executal-as só em pequenos grupos, assim o seu repertorio deve ser sempre escolhido com grande cuidado. ²⁰³

O mestre Chiaffarelli notava as qualidades excepcionais da musicalidade de Antonietta e afirmou:

Nietta possui ouvido finíssimo: tanto que nas composições que com methodo lhe vou confiando, freqüentemente prevê a sucessão dos sons, raro é que erre um accorde, transporta já com facilidade. ²⁰⁴

Com o talento de Antonietta e a pedagogia de Chiaffarelli os resultados foram evidentes. Carlos Vasconcelos comenta:

Apoz o naufragio da barca ‘Terceira’, na baía de Guanabara, foi promovido em S. Paulo um grande festival em beneficio das vítimas. *Antonietta* eze-cutou, nesse sarau, com acompanhamento de um segundo piano e de um quinteto de cordas, o 3º. Concerto de *Mozart*, obra de folego, eivada de dificuldades para os ja formados, demaziado difícil e

fatigante. A menina, então já discípula do conhecido professor *Chiaffarelli* [...] sobrelevou todos os obstáculos e revelou-se portentosa, imensurável, divina, na objetivação finita de sua delicada estatura infantil! Os progressos admiráveis da pequena concertista enxeram ao professor *Chiaffarelli* de mais justo orgulho do que a Czerny quando recuzara a soma de 300 florins pelo ensino a *Liszt*, pois que ele previra as aptidões e fora insistir para ensinal-a...²⁰⁵

Helena Rudge Miller relata a troca de professores de sua mãe da seguinte maneira:

Antes o Giraudon [professor anterior a Chiaffarelli]. Era um professor de muita idade, e dormia durante as aulas e achava tudo o que mamãe fazia uma maravilha. Aí, quando ela deu o primeiro concerto, com oito anos, o Chiaffarelli foi assistir, e diz que foi a casa de minha avó, tinha uma barba comprida, mamãe ficou com medo dele, escondeu-se atrás do piano. E aí passou... Porque ele tirou-a do Giraudon, só dormia, achava tudo uma maravilha. Era um péssimo professor, nesse sentido, não?²⁰⁶

E assim, a cada concerto, Antonietta impressionava de maneira mais intensa os seus ouvintes. Em 1896, apresenta-se interpretando o *Trio em ré menor*, op. 70, de Beethoven, e o *Concerto em fá menor*, de Chopin, obra de fôlego incluída nos recitais dos maiores pianistas.²⁰⁷ Carlos Vasconcelos comenta que:

Aos onze anos atinjia excepcional grandeza o jénio artístico da escelsa pianista de oje, a mesma a quem *Schelling*, *Bauer*, *Miecio Hoskowsky* e o violoncelista *Cassals*, aplaudiram pouco tempo depois com o mais justo entusiasmo e assombro. A profundidade de sua arte e a fascinação de sua técnica quazi nenhuma alteração sofreram em atinencia á virtuosidade atual; apenas sua enciclopédia crescera, na vertijem dos instantes, até a maravilhante plenitude do conhecimento integral, que ora possui, de todas as escolas e de todos os autores!²⁰⁸

Chiaffarelli, sempre atento à evolução da discípula, comentando a terceira apresentação de Antonietta Rudge nos *Concertos Históricos* que ele organizava, comenta: “A técnica fortifica-se, as sonoridades do piano tornam-se mais variadas, o sentimento aprofunda-se mais e manifesta-se com certa decisão.”²⁰⁹

Estimulada por Chiaffarelli, Antonietta dedicava parte substancial de seu tempo à leitura de obras sobre o piano e os compositores que interpretava. Sua formação musical e estética ficava mais completa e permitia-lhe uma maior compreensão das obras que interpretava. Segundo Carlos Vasconcelos:

Antonietta Rudge, aos treze anos, assim encarava a questão. O seu piano *Mason & Hamlin* valeu-lhe meticolosas indagações. Si aprendera primeiro as notas e os sinais musicais do que o alfabeto, então se convencida da necessidade de conhecer de antemão as possibilidades do instrumento e os traços da vida daqueles cujas obras lhe eram dadas. O método estabelecido fora o da simultaneidade das confissões autorais e dos comentários contemporâneos com a linguagem insinuante dos acordes. A princípio a variedade clássica demonstrada nos programas de seus concertos mostrava a mecânica admirável da criação, na complicação dos escritos de *Martucci, Godard, Ravina, Bach, Cramer, Mozart, Haendel, Wachs, Westerhout, Hummel, Prudent*, etc., e dizia a condução das ideias segundo as regras básicas; depois, a estilização dos tempos e das frases de cada compositor escolhido, significava um modo próprio de sentir-o e apresentá-lo.²¹⁰

Antonietta procurava conhecer tudo o que havia sido gravado e escrito sobre os grandes autores da música. Sua vasta biblioteca e suas marcas em seus livros atestam seu interesse. Carlos Vasconcelos informa que:

[...] Os livros que refertam os armários de sua biblioteca, todos trazem o selo de sua leitura, em sublinhados e anotações. Certa vez, em lhe fazendo uma visita, encontrámo-la a ajuizar o último opusculo de *Roland Manuel* publicado sobre *Maurice Ravel* em face da original escola futurista de *Debussy*, já conhecido pelo estudo de *Daniel Chennivière*. [...] Leu e adquiriu os mais completos livros sobre as teorias musicais, desde o celebre tratado de *Rameau* até o ‘*Traité de la Fugue*’, de *André Gedalge*; perquiriu o ‘*Cours d’education musicale pianistique*’, de *Ed. Laurens* e ‘*Les formes musicales dans les chefs d’oeuvre de l’Art*’, de *Jadassohn*. Avassalou a longa biblioteca escrita sobre os gigantescos vultos de *Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms e Wagner*; leu e anotou todas as coletâneas européas de propaganda e divulgação, desde a dirigida por *Eme Poirée* até a de *Chantavoine*; analisou *Marmontel e Clement*, nas biografias e estudos dos consagrados compositores e pianistas; saboreou os conceitos magníficos de *Schuré*, na história do drama musical e na obra wagneriana; investigou de *Salieri a Glück*, de *Volkaw e Glinka* aos modernos russos; esmerilhou, na faustoza coleção ‘*The great Operas*’ publicada por *James Von Buel*, os encantos dos mais admirados maestros e na ‘*The World’s best music*’, publicada pela ‘*The University Society*’, de New-York, as mais finas produções do enjenho universal. [...] A vasta biblioteca inglesa é-lhe sobremodo familiar, quer nos escritos de investigação histórica, como o ‘*Chronometrical Chart of Musical History*’ de *C. A. Harrys*, aonde estuda a música desde a era pré-cristã até o século XII, quer em miscelâneas magníficas como a ‘*Well-Known Piano Solos*’ por *Charles Wilkinson*, quer ainda em livros de técnica, compreendendo fraseologia, expressão e interpretação ao piano, como as obras ‘*The Art of Teaching Expression in Piano Playing*’

e ‘Piano Touch, Phrasing and Interpretation’ de autoria de *J. Alfred Johnstone*, quer de resto, estudos exaustivos de um compositor e sua obra, como ‘A Handbook to Chopin’s Works’ do notável crítico e divulgador *Ashton Jonson*.²¹¹

O interesse de Antonietta pelo piano, sua história, a história dos mestres que escreveram para o instrumento, propiciou-lhe uma sólida formação, segundo Carlos Vasconcelos:

O pendor psíquico para a música facilitava-lhe a perquirição das obras dos celebrizados Mestres e o grau de cultura, o conhecimento de vários idiomas, favorecia-lhe esmerilhar quaisquer comentários que o seu enjuno deles avia motivado, para dessa arte assenhorear-se do intuito exato das obras-primas consagradas. E, embora de alma romântica, nimbada desde cedo de tenue melancolia, escandiu a literatura dos clássicos, germanos, austro-ungaros, polacos, russos, scandinavos, txeques, italianos e francezes, com uma precisão de detalhes jamais alcançada. Comparou-os com enciclopedismo de conhecimento e somente se inclinou por uns tantos quando evidenciou a existencia de certa afinidade eletiva entre a sua alma e o psiquismo dos autores preferidos.²¹²

As capacidades e facilidades de Antonietta Rudge eram notórias entre seus colegas músicos. Segundo Francisco Mignone, ela “tocava o Cravo bem Temperado de Bach em todas as tonalidades”.²¹³

Antonietta teve em Chiaffarelli seu grande mestre e amigo: ele a preparou para uma brilhante carreira internacional. Antonietta Rudge foi a primeira pianista brasileira a apresentar-se e conquistar sucesso na Europa.



Nietta, a jovem pianista.

Charles Miller, os filhos e a ida para a Europa

Em 1907, já casada com seu primo Charles Miller, o introdutor do futebol no Brasil²¹⁴, e mãe de dois filhos, Carlos Rudge Miller e Helena Rudge Miller, Antonietta rumou ao Velho Mundo, desembarcando em Londres. Segundo Carlos Vasconcelos:

Aos 21 anos rumou pela vez primeira às terras dos lonjevos ascendentes paternos: levava uma outra alma “schubertiana”, amante da natureza, porém forrada de invulnerabilidade ao oxido das imitações. Caracterizava-a certo langor contemplativo. Diante do grande publico se imergia em seu *eu* artístico, tal como sí o derredor se desmaterializasse ou sí as Muzas a alassem aos páramos da fantazia. Em palestra, no entanto, espandía algo do *humour* da raça britanica: de uma facecia fina e de uma graça mimoza, enxia de encanto, com a voz e com o jesto, toda uma sala aprimorada. As filigranas de sua verve, a sutileza de sua espirotuozidade, o dulçor das inflexões e dos tímbrs, a propriedade das comparações e o grau de espontaneidade e de cultivo faziam-n’a altamente admirada e por todos omenajeada, maxime quando um veu de despretenozidade e de simpleza a emoldurava, debuxando em alto relevo a alteza de seu valor.²¹⁵

Em Londres, dirigiram-se ao *Bechstein Hall*, onde buscaram falar com o diretor *Pearson*, que os atendeu e escutou Antonietta Rudge por mero cavalheirismo inglês.²¹⁶ Carlos Vasconcelos relata, então, como foi a audição:

Mme. *Miller* sentou-se ao piano, e, ao envez de fazer as negaças proverbias dos prezunçozos arrogantes, ao envez de dedilhar logares comuns sonorozos, perguntou, em brasileiro, ao marido, o que tocar. Este, por seu turno, indagou do diretor do *Hall* o que dezejava ouvir: e embora ele retorquísse que lhe cabía a ela escolher, aprouve sujerir varios estudos sinfonicos de *Chopin*, sonatas de *Beethoven*, entre as quaes a em *lá bemol*, op. 110, o ‘Prelúdio e fuga’, em *ré maior* de *Bach* e o ‘Islamey’ de *Balakirew*.²¹⁷

Antonietta foi executando as várias peças que o diretor da importante sala ia lembrando e, segundo Carlos Vasconcelos:

Nirvanizava-se, evocando a expressão de cada pianista notavel por aquele *hall* passado: e, na sobriedade de *gentleman*, ía surdinando as exclamativas, os *bravo!* e *marvellous!*, e,

ao assombro motivado pela ignota sacerdotiza escelsa, ía sugerindo novas composições, numa como ancia de axar o que a moça não soubesse. Dentre as multiplas peças de folego apontadas nenhuma lhe mereceu menor entusiasmo: cada qual era o característico da individualidade de um grande pianista masculino. *Pearson* confessou que, á esceção do ‘Islamey’, cuja maneira de conduzir ela deixava de preferir a de *Gabrilovitsky*, todas as mais lhe davam a ela a palma sobre os consagrados do teclado no aturdimiento dos aplauzos da Fama. E assoberbado como jamais se sentira em seu míster, proclamando-a completa, perguntou-lhe com enfaze ‘*o que era que ela não tocava!*’ Seu repertorio era imensuravel, sua memoria um prodíjio jamais visto de retenção e de prontitude evocativa, sua teqnica uma maravilha incomparavel, seu estilo o de uma artista de jenio!²¹⁸

O diretor do *Bechstein Hall* alí permaneceu durante duas horas e meia ouvindo e apreciando a jovem senhora brasileira. Segundo Carlos Vasconcelos, despediu-se de Antonietta e Charles Miller afirmando: “Embora lonje estejamos da *season*, eu lhe auguro o mais ruidozo sucesso”²¹⁹.

O sucesso na Europa

A estreia de Antonietta aconteceu em Frankfurt, no *Hoch’s Konservatorium*, a 6 de setembro, fora da temporada normal de concertos. O programa variado incluía a *Chaconne*, de Bach-Buzoni, a *Gavote*, de Rameau, *Les reverences nuptiales*, de Boismortier, a *Barcarola* op. 60, a *Balada* op. 52 e o *Noturno* op. 27, de Chopin, o arranjo de *Joseffy* sobre a *Valsa* em ré bemol, de Chopin, o *Auf Flügeln des Gesanges*, de Mendelssohn-Liszt, e *Les Jeux d’eau*, de Ravel, a *Segunda Rapsódia*, de Liszt e a *Balad* op. 24, de Grieg, homenagem ao seu então recente passamento.²²⁰

O fato de ser uma pianista brasileira causou estranheza. Carlos Vasconcelos transcreve o trecho de uma crítica nesse sentido:

A General Anzeiger, de 11 de setembro, escreveu: ‘Uma pianista inaugurou muito cedo a temporada muzical. Loira, e todavía brasileira; pela vez primeira em *tournee* na costa do Atlantico, e todavía com inteira presença de espírito; vinda da America, terra do dolar e dos negocios (*sic!*) e todavía tam símples e tam poetica, Madame *Rudge Miller* é uma artista que conhece a poezía dos acordes e os segredos do tocar.’ (...) ²²¹

Continuando seus recitais, Antonietta dirigiu-se para a França, onde foi bem recebida pela crítica e pelo público, como demonstra Carlos Vasconcelos:

A imprensa pariziense prodigalizou-lhe os mais espontaneos aplauzos. São testuaes as frases do *Gaulois*: ‘Le concert donné lundi dernier dans la salle de fêtes du Grand Hotel par Mme. *A. Rudge Miller* a permis à cette charmante pianiste de faire apprecier pour la première fois à Paris son remarquable talent. La nombreuse assistance a témoigné par de chaleureux applaudissements son admiration pour la parfaite exécution et l’exacte interpretation des oeuvres de *Bach-Buzoni, Grieg, Chopin, Mendelssohn, Wagner*, etc., inscriptes au programme que clôturait la 2^a. Rhapsodie de *Liszt*, qui fut executée d’une façon magistrale. A une grande facilite d’exécution Mme.*Rudge Miller* joint um rare sentiment artistique; son audition a été un regal pour les dilettanti.’²²²

Segundo viagem para Londres, seus recitais foram igualmente bem recebidos. Segundo Carlos Vasconcelos:

A imprensa londrina, desde o *Musical Standard*, que disse ‘ser ela uma admiravel pianista, com absoluto governo do teclado, suficiente vigor e apuro de estilo’, até *The Musical World* que, ao iniciar a analize da ezeução do programa, confessara ‘dever calorozamente congratular-se com a joven senhora pelo notavel sucesso artístico de seu recital’ – todos lhe manifestaram as mais francas omenajens. ‘Madame *Rudge Miller* é dotada de estrema sensibilidade de estilo e de frazeado, e possui uma teqnica distinta, as quaes formam os pontos essenciaes de um bom pianista. Sua ezeução foi encantadora de pureza e elevação. Interpretou o trabalho de *Grieg* com bastante afinidade muzical e os seus muito ezoticos, nebulozos e dificeis trechos, foram ezeutados com consumada facilidade e clareza, sem nenhum ezajero do objetivo. Foi igualmente emerita a interpretação da Barcarola e da Balada de *Chopin*, dessas duas das mais individuaes obras do compositor polaco. Uma intuição rítmica sutil permitiu a Mme *Miller* o ezito em todos esses trabalhos, emprestando considerável majía á maneira final de sua interpretação. Sabemos que essa senhora é oriunda do Brazil e que estudou escluzivamente em seu país. Não importa aonde o jenio tenha estudado, pois que ele se evidenciará acima de qualquer aprendizado.’²²³

O diretor do *Bechstein Hall*, após o primeiro concerto de 1907, ofereceu-lhe um álbum com as críticas da imprensa inglesa e reproduções de retratos, com a seguinte dedicatória: “My heartiest congratulations on the complet artistic success of your first recital in England. It was a joy to hear from the first item to the last.”²²⁴

Isidor Philipp, então diretor do Conservatório de Paris, que viria a ser o mestre de Guiomar Novaes nessa Instituição, depois de ouvir Antonietta ofereceu-lhe, segundo Carlos Vasconcelos:

[...] sob onrozíssima dedicatória, a coletânea de suas ‘Fantasmagories’, pediu venia para escrever nesse mesmo album aberto por *Pearson*: ‘Mme. *Antoinette Rudge Miller* est une artiste remarquable, douée de toutes les qualités qui constituent un vrai et beau talent. J’ai été charme de l’entendre et l’applaudir.’²²⁵

Ainda no Conservatório de Paris, Antonietta encontrou-se com o célebre organista e compositor Charles Marie Widor que, segundo depoimento de Helena Rudge Miller, ficou perplexo quando, perguntando o que Antonietta iria tocar, teve a seguinte resposta:

O que o senhor quiser. Ficou [Widor], assim, olhando pra ela: mas sabe de cor? Ela [Antonietta] disse o que quiser. Ela tinha um repertório imenso e sabia tudo, tudo de cor sempre. Num instantinho ela estudava, e aprendia e decorava.²²⁶

Widor ficou impressionado com a jovem pianista e, segundo Carlos Vasconcelos, afirmou:

J’ai écouté avec un vif intérêt Madame *A. Rudge Miller* interpretant *Bach et Chopin*: belle sonorité, rythme impeccable, grande clarté! Mme. *Rudge Miller* peut compter parmi les virtuoses plus admirés de notre temps.²²⁷

Durante dois anos Antonietta apresentou-se na Europa obtendo sucessivos e impressionantes aplausos. No encarte do CD número 1 da série *Grandes Pianistas Brasileiros*, dedicado a Antonietta Rudge, encontramos a afirmação de que Charles Widor e Isidore Philipp consideraram-na a maior pianista mulher de seu tempo.²²⁸

A modéstia de Antonietta

Antonietta, voltando ao Brasil, não se vangloriou de seus feitos. Helena Rudge Miller afirma:

Essa viagem que papai levou mamãe para Alemanha, França, Inglaterra, uma das coisas que eu não esqueci mais. E lá ela foi tão apreciada, tão boas críticas. A mamãe não guardava nada sobre ela, essas críticas, eu não as tenho. Só sei que foram todas muito boas.²²⁹

Carlos Vasconcelos, reafirmando a modéstia de Antonietta e a falta de pretensão em vangloriar-se, comenta:

Quazi dois lustros são passados e sua tática tem sido ocultar elojíos tam merecidos, mesmo de seus mais íntimos... Para lograr reproduzíl-os neste capítulo fez-se míster invocarmos os bons ofícios de uma sua distínta irmã, Mrs. *Alcina Robinson*, que sorradeira lhe apanhou um album e nol-o emprestou, por alguns días...²³⁰

Helena Rudge Miller complementa:

Mamãe dava a vida pra não falar. Quando iam fazer entrevistas com ela, ela ficava inibida. Não gostava nem de tocar em público. Para as pessoas íntimas, sim, ela gostava, e fechava-se na salinha onde tínhamos o piano; nós tínhamos cinco pianos em casa: dois na sala de fora, um no quarto, são três, e nessa salinha onde eu lecionava tinha dois...²³¹

Mesmo sem gostar de tocar em público, em 1911 Antonietta empreende nova e extensa tournée pela Europa, confirmando o prestígio que desfrutava junto do público e da crítica. O pianista e compositor português Arthur Napoleão assim escreveu:

Na minha já bem longa carreira artística, tive ocasião de me encontrar com grandes celebridades de seu sexo, à frente das quais citarei Clara Schumann e Sophie Menter. Nenhuma delas excedia Antonietta em coisa alguma, nem na execução impecável das maiores dificuldades, nem no estilo, resistência e memória prodigiosa. Mais ainda, Antonietta Rudge não tem que temer o confronto com qualquer pianista, mesmo do outro sexo.²³²



SOCIEDADE DE CULTURA ARTISTICA Aspecto do Salão Germania, durante o concerto tonietta Rudge Miller. Vê-se em baixo a festejada "virtuose".

Aspecto do Salão Germânia durante recital de Antonietta Rudge Miller.

Menotti Del Picchia – um novo amor

Retornando ao Brasil, apresentou-se em diversas cidades brasileiras, e num recital em Araraquara apaixonou-se por Menotti Del Picchia. Helena Rudge Miller relata como foi o início do relacionamento que transformou-se numa união para toda a vida:

[...] se conheceram num concerto que ela deu em Araraquara. E daí veio a paixão. Porque, antes, ela casou-se com meu pai, casamento arrumado, não é? Pelos pais, os pais dela, não é?²³³

Sobre a separação de Antonietta e o envolvimento com Menotti, Helena Rudge Miller ainda comenta:

Mamãe foi muito corajosa, não é? Das primeiras a se separar, não é? A primeira a cortar cabelo *a la garçon*, foi a primeira. Ih! Juntava gente pra ver minha mãe. [risadas] Bom, qualquer coisa que se fazia, que as mulheres faziam naquele tempo era tão comentado, não é? Hoje não, hoje a mulher é igual ao homem, trabalha.²³⁴

Ruy Barbosa foi um grande admirador da arte de Antonietta. José da Veiga Oliveira recorda que:

Bastava-lhe por pés no Rio de Janeiro e o grande jurista mandava notifica-la de que a visita à sua casa era indispensável. Embaixador do Brasil na Argentina, Ruy Barbosa fez questão da presença de Antonietta em Buenos Aires. As críticas de ‘La Prensa’, ‘La Nación’, ‘La Época’, ‘Herald’, ‘La Argentina’, ‘The Standard’ repetiram tudo quanto Londres publicara alguns anos antes.²³⁵

Políticos, poetas, escritores, pintores, frequentavam a casa de Antonietta e rendiam-se ao encanto de seu piano. O grande pianista Arthur Rubinstein foi mais um admirador de Antonietta, que nela reconheceu a chama da genialidade musical. Helena Rudge Miller relembra:

E lá em casa, depois que Menotti ficou morando conosco, então nós recebíamos muitos políticos. Um que vinha sempre lá em casa era o Kubitschek! E artistas, não é? Rubinstein! [...] que criatura formidável, tão simples. Quando ele ouviu mamãe, pela primeira vez, ficou de joelhos. [...]²³⁶

Esgotado o programa de um concerto, Antonietta sempre voltava ao palco, o público sempre pedia extras. Segundo Carlos Vasconcelos:

[Antonietta] sempre se viu na contingência de proporcionar novas sensações ao público insatisfeito de admirar-a: e voltava à ribalta a fitar o piano em languido quebranto, alheia à tempestuosidade das ostras, ao reboar babélico dos encomios, à eloquência dos poetas improvisadores e dos manes da oratória: emprestava-se a ataraxia das deusas da Elade, enquanto procurava, nas múltiplas centenas de obras-primas de seu repertório, nova joia propícia à saciedade dos reclamantes. Feita a escolha, evocada em presta caleidoscópica a figura do autor na fase da música selecionada, entrava a malear a própria alma no crivo ezato da concepção e a justapor-lhe os matizes característicos e preciosos. E fantasticamente, como uma prestidigitadora divina, deliciava em estilos antagonicos, apainelava uma fuga alegórica de *Au: Bach* ou utilizava um rendilhado de *Debussy*, um acendramento de *Vagner* ou um arabesco de *Osvald*, como se fora exibido um quadro estupendo de *da Vinci* ou um primor de delicadeza de *Watteau*.²³⁷

Longe dos palcos – a professora

Acometida pela gripe espanhola, Antonietta foi obrigada a afastar-se dos palcos por vários anos, concentrando sua atuação no ensino.²³⁸ O encarte do CD Grandes Pianistas relata que:

Seu segundo marido, o poeta Menotti Del Picchia, foi companhia e apoio constante durante este difícil período de sua vida. Passou a dedicar-se ao ensino fundando o Conservatório Musical de Santos.²³⁹

O Conservatório Musical de Santos foi fundado pelo Maestro Italiano Tabarin com o advogado Luiz Wetterlé, em 1927, num primeiro momento instalado num Prédio da Praça Mauá. Contando com professores de alto gabarito como Camargo Guarnieri, José Geraldo de Souza, Caldeira Filho, Ângelo Camin, teve Antonietta Rudge como co-diretora e principal professora de piano. Do Conservatório Musical, hoje também faculdade de música, podemos citar entre os alunos que tiveram maior projeção Rachel Peluso, Gilberto Mendes, Raul do Valle, Almeida Prado.²⁴⁰

Antonietta havia substituído Luigi Chiaffarelli em várias ocasiões, era sua assistente, deu aulas para Guiomar Novaes inclusive. Além de sua atividade no Conservatório de Santos, ela teve muitos alunos de piano que tinham aulas em um anexo de sua residência, na Avenida Brasil, numa sala com dois pianos. Entre eles podemos citar Norzinha Martins, Amélia Tourinho, Rita Hipólito, Orlando Retroz.

Norzinha Martins, além de aluna, tornou-se grande amiga de Antonietta e Menotti e foi uma das grandes admiradoras e promotoras da memória de sua mestra. Ela revelou um episódio interessante ocorrido num dia em que, recém chegada à casa de Antonietta para sua aula de piano, na rua um realejo começa a tocar. Antonietta, sem o cumprimento habitual, corre para um dos pianos e indica à aluna que vá para o outro; então começam a procurar as notas que o realejo tocava, criando uma harmonia a dois pianos para acompanhar a melodia simples que vinha da rua. Uma pequena aventura deliciosa que não sai da memória da então jovem estudante de piano.²⁴¹

Suas aparições públicas tornaram-se raras e quase lendárias. Seus últimos concertos tiveram lugar no teatro Coliseu, em Santos, aos 80 anos, coroada pelos louros de uma carreira esplendorosa e bela.²⁴²

Uma intérprete moderna

Algumas críticas foram feitas a Antonietta, no início de sua carreira, no sentido de que ela pudesse parecer fria em suas interpretações. Esse tipo de comentário advinha apoiado na tradição passada de grandes rubatos, liberdade exagerada na interpretação e mesmo de alteração da escrita do autor, valendo-se do pensamento de que o ato da interpretação, especialmente com tendências ao exagero físico e ao falso virtuosismo, justificaria qualquer permissibilidade. Nesse sentido, Carlos Vasconcelos aponta:

Os nescios dizem-n'a fría, na incapacidade de entendel-a, dada a onestidade de não arabescar os *finale* com sonozos logares-comuns somente agradaveis aos ouvidos leigos, e dada a feição distinta, falha de salamaleques traduzentes de emoções fiqtícias. Mas a dissatisfação dos zoilos implica a evidencia de seu merito, pela positividade do valor como consequencia de duas negativas que se ezaltam, multiplicando-se...²⁴³

A postura de Antonietta, como intérprete séria, respeitadora das indicações dos autores e da melhor tradição pianística conferem-lhe uma sensibilidade especial para a interpretação dos autores modernos e, em especial, dos autores nacionais. Amiga de Villa-Lobos, Enrique Oswald, Mario de Andrade, Camargo Guarnieri, e de tantos outros mestres do nacionalismo musical brasileiro, Antonietta era uma intérprete especialmente dotada para a moderna tradição pianística do século XX. Carlos Vasconcelos afirma:

A despeito da pequenez das mãos e de jamais se aver ezaurido em fastidiosas tentativas no ferir das teclas, em procura de ignoto efeito, *Antonietta* arranca, mesmo de medíocres pianos, vibrações tam palpitantes, que a crítica franceza, instintíva das magnificências da obra, sempre eziária da ezecução autoral. Maravilha aos carecentes de noções artísticas e assoberba aos doutos incontestaveis nas altivolancias da estetica muzical!²⁴⁴



Antonietta Rudge em foto para a Sociedade de Cultura Artística.

Música de câmara e o primeiro trio feminino do Brasil

Antonietta Rudge fazia muita música de câmara, especialmente com o trio feminino, talvez o primeiro grupo feminino profissional de música erudita do Brasil²⁴⁵, formado por Paulina D'Ambrozio e Brazilina Bormann. Carlos Vasconcelos comenta:

Antonietta Rudge dirigia, depois de aferido o seu profundo sentir com o psiquismo artístico de *Paulina D'Ambrozio* e *Brazilina Bormann*, a confraternização do piano, violino e violoncelo: e viveram e revelaram a suma ventura umana traduzida no *allegro moderato* e culminada na graça do *scherzo* desse celebrado 'trio': esteriotiparam, num labirinto farfalhante de sons eolios, a transmutação do almo bem-estar em intensa emotividade, no *andante cantabile* e no *allegro moderato e presto*, sob forma tam eloquente, com uma significação de tal sorte admiravel, a termos de entontecer e levar o delírio a um auditorio de escol, coorte quazi omojenea de apaixonados cultores da boa muzica. Palpitaram num transporte jamais sentido os que amam a arte desse genial confraternizador da Poezia e da

Muzica, desse sonhador da perfetibilidade eroica do ser umano pela Armonía e não aqueles que ilaqueam as cazas de moda e assaltam a bolsa dos amigos em contínuas *mordeduras* intensas, somente por ser da praxe xíq apresentarem-se toaletes custozos na feería do Municipal, quando um empresario ladino impínje mediocre elenco em torno á figura de *Uguenet* ou opacos satelites em derredor da planturozidade nascente de *Tita-Rufo*... Porque é do bom-tom ír ás temporadas dramatica e lírica, como se vae tornando compulsorio subír a Petropolis ou a Terezopolis veranear ao lado dos ‘Jedeões’, embora á custa alheia e em detrimento da onestidade do nome pobretão...²⁴⁶

Ainda sobre o trio feminino que incluía Antonietta Rudge, Carlos Vasconcelos afirma:

De resto, para cumulo de dificuldades, eram todas brasileiras natas, formadas e sensibilizadas nos absconsos meios artísticos desta Patria: e, porque não trouxessem a senha de ierarquías estrangeiras, quazi ninguem se interessava por seu tentamen, vísto quererem ‘ser profetas em sua terra’ [...]²⁴⁷

Esse trio serviu, também, à divulgação da música de autores nacionais. Carlos Vasconcelos comenta:

Mas, entre todas as obras de câmera sonorizadas na palpitação intensiva de seus encantamentos, no sabor de seus ritmos, o ‘trio’ do modesto e valerozo maestro patricio *Enrique Oswald* op. 28, mereceu especial predileção do publico. (...)²⁴⁸

Helena Rudge Miller relembra a facilidade da leitura musical e de entrosamento camerístico de Antonietta na seguinte passagem de seu depoimento:

Me lembro do quarteto inglês que veio para o Brasil e o acompanhador adoeceu. Ficaram num desespero, e indicaram mamãe. Uma vez só e de noite, no Teatro. [imitando a voz de um dos membros do quarteto] – ‘Se soubéssemos que havia uma pianista tão grande, tão formidável, não teríamos trazido o acompanhador.’²⁴⁹

O anseio do público

Antonietta tocava cada vez menos em público. Caldeira Filho, em 1951, aponta o retraimento da artista:

Permanece a admiração do público em torno de Antonietta Rudge. Seus admiradores esperam a sua volta, pois desejam ouvi-la ainda por muitas vezes. Há aí, para a artista, quase uma obrigação de reaparecer, para não manter oculta a sua arte magnífica, para receber a homenagem do público de São Paulo e para manter bem vivo em todos o espírito de beleza que ela soube despertar.²⁵⁰



Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Souza Lima:
a escola Chiaffarelli no palco.

Em setembro de 1956, Antonietta fez parte do concerto sinfônico em homenagem ao centenário do maestro Luigi Chiaffarelli, no Teatro Municipal de São Paulo, do qual participaram ainda Guiomar Novaes e Souza Lima, interpretando o concerto para três pianos²⁵¹ e orquestra de Johann Sebastian Bach.

As gravações

O legado de gravações de Antonietta Rudge é bastante restrito constando de Discos 78 rpm, período 1933/1934, acetatos de rádio, período 1941/1948 e fitas de rolo, acrescidos de um disco de vinil intitulado *A arte de Antonietta Rudge* e do CD de número 1 da série *Grandes Pianistas Brasileiros*.

O disco em vinil foi fruto do trabalho de um grupo de amigos, admiradores e discípulos que incluíram o casal Irany e Leonor Ferreira Martins, Paulo Portugal e José da Veiga Oliveira que, com o patrocínio do Museu da Imagem e do Som e da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo, selecionaram algumas gravações em fita magnética, procurando suprir falhas técnicas. O disco foi impresso pela Academia Santa Cecília, do Rio de Janeiro (ASC-84 estéreo). Neste disco, encontramos as interpretações da *Chaconne* da Partita em ré menor, BWV 1004, de Johann Sebastian Bach na transcrição de Ferruccio Busoni; *Jesus Christus Gottes Sohn*, da Cantata BWV 4, também de Johann Sebastian Bach; *Mazurka* em dó sustenido menor, opus 63 no. 3, de Chopin; *Jeux d'eau*, de Maurice Ravel; *Tango Brasileiro*, de Alexandre Levy; *Estudo e Improvto*, de Henrique Oswald; *Ponteios* no. 22 – *Triste*, 24 – *Tranqüilo*, 30 – *Sentido*, de Camargo Guarnieri; e *Pobrezinha*, da suíte A Prole do bebê, de Villa-Lobos.

A capa do disco traz um texto manuscrito e assinado por Menotti Del Picchia com os seguintes dizeres:

Para o Paulo Portugal, organizador do disco.

Antonietta Rudge é a genialidade virtuosística exercida com tal humildade que o grande Mario de Andrade via um milagre de intuição quando, junto do piano, simples, natural, sem exibicionismos, se comunicava com a alma de Scarlatti ou de Mozart ou com o gênio de Debussy ou de Ravel. Foi Rubinstein quem me disse: ‘Eu tenho três amores: Chopin e Beethoven e Antonietta Rudge tocando Beethoven ou Chopin’. Isso foi em Santos, no Conservatório Musical. E acrescentou o genial pianista então casado de novo: ‘Agora, a esses amores acrescento o que tenho pela minha mulher’. Seu ciclo de concertos na Europa e no continente sagraram-na como uma das maiores pianistas da contemporaneidade. Continua sempre a mesma: gloriosa e simples. Nesta altura da vida, cercada pelo carinho dos discípulos e admiradores, uns amigos realizam a façanha de reunir, neste disco, alguns instantes da sua música genial. Não foram executados em estúdios. Foram captados traiçoeiramente com gravadores por alguns dos seus amigos mais íntimos que mantêm vivo o culto pela grande artista. Este disco será, para Antonietta Rudge, uma surpresa. Dos amigos que o confeccionaram, uma carinhosa homenagem. Menotti Del Picchia, 1972.²⁵²

Na coleção Grandes Pianistas Brasileiros, o CD número 1, dedicado a Antonietta Rudge, traz interpretações de: *Barcarola*, opus 60, de Chopin; *Morte de Isolda*, de Wagner em transcrição de Liszt; *Tango Brasileiro*, de Henrique Oswald; *Pobrezinha* e *Alegria na Horta*, de Villa-Lobos; *Melodia*, da ópera ‘Orfeu e Eurídice’, de Gluck em transcrição de Sgambatti; *Gavota*, de Beethoven em transcrição de Bauer; *Gavota com Cinco Variações*, de Haendel; *Mazurka*, opus 63 no. 3, e *Improviso* no. 1, opus

29, de Chopin; *Prelúdio*, opus 11 no. 10, de Scriabin; *Prelúdio*, opus 32 no. 12, de Rachmaninoff; *Jeunes Filles Au Jardin*, de Mompou; *Jeux D'Eau*, de Ravel.



Villa-Lobos com a soprano Nair Duarte, Antonietta Rudge e, à direita, sua esposa Lucília, 1930.

Sobre as gravações de Antonietta Rudge, Arnaldo José Senise se manifesta da seguinte maneira:

Em tudo, a profunda e prolongada reverberação, a ampla sonoridade chiaffarelliana, o realce dos baixos, a adequação das inflexões (como em Beethoven), o equilíbrio do ritmo, a perfeição uniforme do mecanismo.²⁵³

Comentando a gravação de Antonietta da transcrição para piano de *Morte de Isolda* que Franz Liszt realizou sobre a obra de Richard Wagner, Senise observa:

Esta interpretação é uma das maiores afirmações do gênio musical do Brasil, em toda a música. Contempla o sonho do Imperador Pedro II, convidando Wagner para fazer estrear o seu *Tristão* no Rio de Janeiro. Ousarei parafrasear Victor Hugo, quando fala de Waterloo, porém às avessas: ‘a ausência de Antonietta Rudge nos modernos registros

sonoros fora denunciada ano infinito e a exaltação estava decidida. É possível que os princípios e elementos – de que depende a espiral das gravitações tanto na ordem moral como na ordem artística – estivessem a se queixar...²⁵⁴

A compositora

Além de pianista prodígio Antonietta foi, também, igualmente precoce na arte da composição para o piano. Segundo Carlos Vasconcelos:

Aos 7 anos a caza Bevilaqua imprimía-lhe a *Ananinha e Carmen* e aos 8 a fantazia delicada *Para a boneca dansar*, aonde já desenvolvía com habilidade digna de nota os temas aproveitados, tonalizando-os com enjenho e gracilidade, por entre vastos recursos teqnicos.²⁵⁵

Tivemos acesso a apenas uma das composições de Antonietta Rudge²⁵⁶. Carlos Vasconcelos, mais feliz, pôde comentar algumas das obras:

Apezar da memoria prodijioza em conservar todo o escrínio dos classicos e românticos, *Antonietta* não os copiava nem os parodiava. Romântica também, manifestava preferencia pelas gradações crepusculares, sedução pelos painéis de ouro e cinza de um sol-posto a tornar-se puniceo, encantamento pelos mantos estelíferos de um ceu tauxiado de nebulozas. Seu *Rudge Noturno* diz ainda a adolescente compositora a espirar violetas, mas um outro, oferecido ao grande *Harold Bauer* e por ele ouvido em estazis, esta delicada pagina d’album uma sugestiva e formozza Fantazia e varias produções ineditas que lhe ouvimos, escapam de promessas de esmeralda e revelam-se filões soberbos de ouro fino, com incrustações de rutilos cristaes. [...] Infelizmente sua mal-entendida modestia nem tem permitido divulgar essas delicias produções refertas de paixão e vibratilidade orijinaes, pela impressão, nem ao menos incluíl-as em seus memoraveis concertos, no paíz e no estrangeiro, como fazem varios pianistas de menos arroubos, qual *Rosenthal*, cada vez que se ezibe perante o culto publico londrino. Embalde lhe pedimos venia para incluir neste dezalinhado trabalho alguns temas de suas mais sugestivas creações ineditas, acompanhadas de sucintos informes sobre as paizajens e estados d’alma nelas desenvolvídos. Sua negativa tornou-se insuperavel e descorçoante, a rezistir á intervenção dos seus mais íntimos e a todas as artimanhas estrategicas postas em prática...²⁵⁷

A admiração e a despedida final de Antonietta

Seus amigos e admiradores fazem coro a Carlos Vasconcelos quando afirma:

Aos dedos de *Antonietta* o piano canta e planje, suspira e apoteóza, ezaltando ardencias, dizendo eroísmos, colorindo e esgrafiando idílios e amores. Desdobra-se em orquestra e oferece assombroza variedade polifonica de tímbrs: gorjeia como os rouxinoes e estruje como os claríns, jeme suspiros como os violíns e umaniza lamentos cavos como os violoncelos. O encanto de sua Arte é tal, a sua emotividade é tam intensa e perfeita, a termos de fazer crer, aos primeiros instantes, na ezistencia de admiravel conjunto orquestral por traz dos bastidores, a concertar comsigo para o maravilhamento do publico. [...].²⁵⁸

Após quarenta anos de vida em comum, Antonietta Rudge e Menotti Del Picchia casaram-se numa cerimônia íntima. Foram padrinhos do casamento Dinorá de Carvalho e Andrade Murici.²⁵⁹

Antonietta Rudge faleceu em São Paulo, a mesma cidade que a viu nascer, em 13 de julho de 1974. Firmou-se como uma das principais instrumentistas brasileiras de sua geração. Com seus recitais, com sua atividade didática, Antonietta Rudge possibilitou a um grande número de pessoas o contato mais consciente com a obra dos grandes mestres, especialmente mestres da modernidade brasileira.

Menotti Del Picchia publica no dia 21 de julho de 1974, nos jornais de São Paulo, uma página de despedida de sua amada Antonietta, com o seguinte teor:

Apagou-se uma das mais claras luzes do mundo cultural brasileiro, uma criatura que se realizou harmoniosamente em música, cujo silêncio se enche agora dos ecos dos seus triunfos nas platéias brasileiras e de várias partes do mundo, trazidos pela memória dos que foram seus discípulos e dos que tiveram o privilégio de ouvir seus recitais e admirar seu gênio. Era uma estrela das mais cintilantes dessa constelação de *virtuoses*, duas das quais, numa serena maturidade, ainda rebrilham: Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro. Antonietta Rudge, a mais antiga da tríade luminosa mas eternamente jovem ao recriar, vivos, os instantes de inspiração dos gênios da música dentro da atmosfera do seu tempo, dava-nos um Rameau ou um Vila-Lobos na sua incontaminada essência. Por isso, era, como anotou o nosso critico Caldeira Filho, ‘igualmente grande e catedralesca na *Chaconne* de Bach como nos breves prelúdios de Chopin. Uma aura de supra-terreno lhe envolvia, com a mesma luminosidade, a interpretação da última sonata de Beethoven como o borboletar de um dos momentos musicais de Schubert’. Cada interpretação de

uma composição morta é uma ressurreição. A música acorda, às vezes, do seu sono secular, trazendo nela o espírito da sua hora e a emoção do seu criador. Somente alguns eleitos têm o condão de realizar esse milagre acústico e despertar, no homem de hoje, o misterioso impacto que, o gênio criador deixa eternizado na sua partitura. A história da nossa música registra a carreira que transformou uma *menina prodígio* numa das mais profundas intérpretes do tesouro pianístico do mundo. Para os mais célebres salões de concerto da Europa e da América levou uma mensagem de beleza e revelou, com as teclas, o maravilhoso virtuosismo de uma artista do Brasil. O julgamento dessa, arte pode ser resumido no conceito que dela fez Artur Rubinstein, o maior pianista contemporâneo, ao confidenciar, em Paris, à nossa brilhante Estelinha Epstein: ‘J’ai jamais entendu la *Chaconne* de Bach telement bien joue comme par Antonietta Rudge’. Mestre supremo julgando a interpretação de uma peça suprema pela nossa suprema *virtuose*. O grande e saudoso Assis Chateaubriand, que adorava nossa artista, quis que fosse dos seus dedos mágicos que partisse, de São Paulo para o Brasil, a primeira mensagem musical da Rádio Tupi na solene inauguração dessa emissora vitoriosa e pioneira.

Na sua fidalga figura de mulher encarnando uma grande dama paulista - nobre rebento de uma estirpe que deu ao país políticos, cientistas, pianistas e poetas - sempre foi tão simples e modesta, tão despida do senso de sua glória, que viveu alheia a qualquer ostentação e a interesses materiais, dando de si tudo aos seus discípulos e dando tudo do seu carinho aos seus amigos e admiradores. Sua longa vida - toda feita de arte, de humildade e, beleza - extinguiu-se, agora, como se na serenidade de uma tarde, quase noite, se esvaíssem, lentamente, os acordes finais de uma sinfonia. Morreu Antonietta Rudge.²⁶⁰

O jornalista de O Estado de São Paulo responde ao lamento de Menotti, afirmando:

Por certo, Antonietta Rudge não morreu. Está viva, caminhando com seu passo lento entre as ruas infinitas do sempre, deixando atrás de si as flores brancas que plantou um dia, sementes de dedicação e amor, para que – como ela sempre quis – o mundo pudesse um dia melhorar e onde as pessoas pudessem se amar muito mais. Antonietta Rudge, não morreu. O poeta se enganou.²⁶¹



Antonietta Rudge,
uma intérprete moderna.

Menotti moldou uma cabeça em metal de Antonietta, antes de sua morte, “com dedos infinitos que buscaram a perfeição de seu rosto simples...”²⁶². Esta cabeça encontra-se hoje numa praça na Avenida Brasil, bem próxima de onde ficava a residência de Antonietta.

Concluimos este capítulo com mais um texto apaixonado pela arte de Antonietta, de Carlos Vasconcelos, que diz:

[...] *Antonietta* alçava-se ao mais elevado posto ambicionado pelos artistas. Tocava os corações, assoberbava-os de pasmo e ateava-lhes os fogos do almo entusiasmo, as cíntilas veementes das palpitações escancaradas! E, em subitaneo transporte furtava-se ás ezortações frementes do derredor, para vibrar ás emoções de inedito mundo interior...²⁶³

Notas

¹⁹² VASCONCELOS, Carlos. *Antonietta Rudge*. Rio de Janeiro: Besnard Frères, 1916, p. 197.

¹⁹³ Segundo Raimundo de Menezes no *Dicionário literário brasileiro*, 2ª. ed., rev. aum. e atualizada. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978, p. 691: VASCONCELOS (Carlos Carneiro Leão de) – Nasceu em Granja (CE), a 11 de setembro de 1881, filho do prof. Antônio Augusto Vasconcelos e D. Cesária Barreto Carneiro Leão de Vasconcelos. Fez alguns preparatórios no Liceu do Ceará, terminando-os no Recife (PE), em cuja Faculdade de Engenharia matriculou-se em 1896. Obteve a carta de engenheiro geógrafo, em 1899, e seguiu para o Amazonas. Em 1902, no Rio de Janeiro (GB), completou os estudos na Escola Politécnica, recebendo a carta de Engenheiro Civil e a de bacharel em Matemática e Ciências Físicas. Voltou para o Amazonas e, depois de 2 anos no Rio Yaco, veio ao Rio de Janeiro (GB), a fim de defender os direitos de constituintes quanto à propriedade das terras na zona do Acre e Alto Purus. Apresentado na Câmara o projeto do Dr. Francisco Sá, criando o Estado do Acre, o engenheiro cearense sustentou renhida discussão pelos jornais. Percorreu a América do Norte e depois, a Europa, fixando-se no Rio de Janeiro (GB), onde se entregou à indústria que lhe asseguraria o futuro. Levava aos maiores extremos a americanização, a ponto de ter voltado aos Estados Unidos cheio de horror pelos negros. Faleceu, a 20 de janeiro de 1923, no Rio de Janeiro (GB), vítima pela explosão de autoclave, na sua fábrica. BIBLIOGRAFIA: Cartas da América, 1912. Notas da Europa, 1913. Roosevelt, 1914. Antonietta Rudge, 1916. Casados... na América, 1920. Deserdados (romance, com vocabulário de termos usados na Amazônia), 1921. Torturas do desejo, 1922. A tragédia divina (poema em 24 sonetos com ilustração de Kalisto), 1915. Deixou os seguintes inéditos: Divorciados... na América, Alma ianque, Maria mulambo, Miss Glória (romances). FONTES: Henrique Perdigão, *Dicionário Universal de Literatura*, p. 692. Dolor Barreira, *História da literatura cearense*, t. III, p. 161; t. IV, p. 460. Agripino Grieco, *Evolução da prosa brasileira*, p. 109. Barão de Studart, *Dicionário bibliográfico cearense*, vol. I, p. 188; vol. III, p. 243.

¹⁹⁴ Depoimento de Helena Rudge Miller.

¹⁹⁵ VASCONCELOS, Carlos, *op. cit.*, p. 24.

¹⁹⁶ Idem, p. 24.

¹⁹⁷ Idem, p. 26.

¹⁹⁸ Depoimento de Helena Rudge Miller.

- ¹⁹⁹ Antonietta Rudge in CD grandes pianistas brasileiros vol. 1. São Paulo: Master Class, 2000, p. 7.
- ²⁰⁰ Depoimento de Helena Rudge Miller.
- ²⁰¹ VASCONCELOS, Carlos, *op. cit.*, p. 26-7.
- ²⁰² Idem, p. 33.
- ²⁰³ CHIAFFARELLI, L. *Migalhas*. São Paulo: Propriedade Reservada, s. d., fasc. 2, p. 14.
- ²⁰⁴ Idem, p. 24.
- ²⁰⁵ VASCONCELOS, Carlos, *op. cit.*, p. 31.
- ²⁰⁶ Depoimento de Helena Rudge Miller.
- ²⁰⁷ VASCONCELOS, Carlos, *op. cit.*, p. 35-6.
- ²⁰⁸ Idem, p. 40.
- ²⁰⁹ CHIAFFARELLI, L., *op. cit.*, p. 32.
- ²¹⁰ VASCONCELOS, Carlos, *op. cit.*, p. 49.
- ²¹¹ Idem, p. 50-1.
- ²¹² Idem, p. 56.
- ²¹³ MIGNONE, F. Comunicação verbal. 1979, in JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. *A Escola de música de Luigi Chiaffarelli*. São Paulo: 1982. Tese (Doutorado) – Universidade Mackenzie, p. 150.
- ²¹⁴ Helena Rudge Miller relata: “Foi papai quem trouxe o futebol para o Brasil; quem ensinou a jogar. Porque antigamente se jogava bola, isso qualquer criança, se dá uma bola, já sai chutando. Mas papai trouxe as regras. Ensinou a jogar. E aí, ele foi aos jornais: Estado, Gazeta, não sei quais os jornais da época e nenhum se interessou, e hoje... [risadas].”
- ²¹⁵ VASCONCELOS, Carlos, *op. cit.*, p. 53.
- ²¹⁶ Idem, p. 66.
- ²¹⁷ Idem, p. 66.
- ²¹⁸ Idem, p. 67.
- ²¹⁹ Idem, p. 67-8.
- ²²⁰ Idem, p. 68.
- ²²¹ Idem, p. 69.
- ²²² Idem, p. 72-3.
- ²²³ Idem, p. 73.
- ²²⁴ Idem, p. 76.
- ²²⁵ Idem, p. 76-7.
- ²²⁶ Depoimento de Helena Rudge Miller.
- ²²⁷ VASCONCELOS, Carlos, *op. cit.*, p. 77.
- ²²⁸ Antonietta Rudge in CD grandes pianistas brasileiros vol. 1. São Paulo: Master Class, 2000, p. 7.
- ²²⁹ Depoimento de Helena Rudge Miller.
- ²³⁰ VASCONCELOS, Carlos, *op. cit.*, p. 79.
- ²³¹ Depoimento de Helena Rudge Miller.
- ²³² Antonietta Rudge in CD grandes pianistas brasileiros vol. 1. São Paulo: Master Class, 2000, p. 7-8.
- ²³³ Depoimento de Helena Rudge Miller.
- ²³⁴ Depoimento de Helena Rudge Miller.
- ²³⁵ José da Veiga Oliveira, Encarte do disco “A arte de Antonietta Rudge: a menina prodígio”, Rio de Janeiro: Academia Santa Cecília (ASC-84 estéreo).

- ²³⁶ Depoimento de Helena Rudge Miller.
- ²³⁷ VASCONCELOS, Carlos, *op. cit.*, p. 61-2.
- ²³⁸ Antonietta Rudge in CD grandes pianistas brasileiros vol. 1. São Paulo: Master Class, 2000, p.8.
- ²³⁹ Idem.
- ²⁴⁰ A Entrevista, **Jornal da Música**, mar./abr. de 1983, no. 37, p. 12.
- ²⁴¹ MARTINS, Norzinha. Comunicação verbal ao autor. 2000.
- ²⁴² Antonietta Rudge in CD grandes pianistas brasileiros vol. 1. São Paulo: Master Class, 2000, p. 8.
- ²⁴³ VASCONCELOS, Carlos, *op. cit.*, p. 115-6.
- ²⁴⁴ Idem, p. 116.
- ²⁴⁵ A Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. 2ª. ed. São Paulo: Publifolha, 1998, p. 696, no verbete *Rudge Antonietta*, afirma que Antonietta é a fundadora do primeiro trio feminino do Brasil.
- ²⁴⁶ VASCONCELOS, Carlos, *op. cit.*, pp. 192-3.
- ²⁴⁷ Idem, p. 191.
- ²⁴⁸ Idem, p. 207.
- ²⁴⁹ Depoimento de Helena Rudge Miller.
- ²⁵⁰ CALDEIRA FILHO, João da Cunha. *A aventura da música – subsídios críticos para apreciação musical*. São Paulo: Ricordi, 1970, I, p. 171.
- ²⁵¹ O concerto de Bach foi escrito originalmente para três cravos.
- ²⁵² Disco “A arte de Antonietta Rudge”, Rio de Janeiro: Academia Santa Cecília (ASC-84 estéreo).
- ²⁵³ SENISE, Arnaldo José. Notas para um tempo futuro. CD grandes pianistas brasileiros vol. 1. São Paulo: Master Class, 2000, p. 11.
- ²⁵⁴ Idem, p. 11-2.
- ²⁵⁵ VASCONCELOS, Carlos, *op. cit.*, p. 213.
- ²⁵⁶ Noturno n. 1, em La Maior.
- ²⁵⁷ VASCONCELOS, Carlos, *op. cit.*, p. 214-5.
- ²⁵⁸ Idem, p. 96.
- ²⁵⁹ MARTINS, Norzinha. Comunicação verbal ao autor. 2000.
- ²⁶⁰ Menotti Del Picchia, “Antonietta Rudge”, **O ESTADO DE SÃO PAULO**, São Paulo, 21 jul. 1974, p. 6.
- ²⁶¹ AAF, “Uma vida feita de arte e beleza”, **O ESTADO DE SÃO PAULO**, 21 jul.1974, p. 6.
- ²⁶² Idem.
- ²⁶³ VASCONCELOS, Carlos, *op. cit.*, p. 204-5.



Guiomar Novaes

GUIOMAR NOVAES

“... em sua memória não ficarão apenas fotos, programas e elogios, mas a nítida sensação de que – se contemplar o céu estrelado do Brasil – verá que do Cruzeiro do sul despreendeu-se uma estrela radiante e sonora que brilha no firmamento imenso. Seu nome é Guiomar Novaes.”²⁶⁴

A infância de Guiomar

Guiomar Novaes nasceu em São João da Boa Vista, Estado de São Paulo em 28 de fevereiro de 1894. Guiomar era a décima sétima filha do Major Manoel José da Cruz Novaes, que negociava com café, e de Dona Anna de Carvalho Menezes Novaes.

O casal Novaes e os filhos residiam na cidade de São Paulo e estavam, no período de férias, em São João da Boa Vista visitando os pais e o irmão de Dona Anna.²⁶⁵

Depois do nascimento de Guiomar, seus pais ainda tiveram mais dois filhos, totalizando dezenove crianças. Destas, oito morreram bem jovens, considerando-se, portanto, em onze o número de seus irmãos.

Aos quatro anos começou a tocar piano incentivada pela mãe e pelas irmãs mais velhas, logo passando a apresentar-se nas festas do jardim da infância onde estudava.

Guiomar explica o seu contato inicial com o piano da seguinte maneira:

O piano veio a mim quando eu era menina. Ele já estava dentro de casa quando eu nasci. Minhas irmãs o utilizavam. Aquele som como que me revigorava. Um dia, resolvi aproveitá-lo. Todas as vezes que elas deixavam o teclado, eu sentava no banquinho e só parava quando os dedos doíam.²⁶⁶

Guiomar, como toda criança, tinha outras ambições além da musical. Maria Stella Orsini revela que, ao completar sete anos de idade, Guiomar:

[...] pediu uma bicicleta de presente e sua madrinha, dona Alda Prado, deu-lhe o dinheiro para comprar o brinquedo tão desejado. Entretanto, sua mãe não admitia que qualquer coisa pudesse desviar-lhe a atenção dos estudos de piano; assim, em vez de gastar o dinheiro numa bicicleta, comprou-lhe músicas. Embora triste e decepcionada, ainda criança começou a aprender a renunciar a alguns sonhos e a colocar a música em primeiro lugar.²⁶⁷

O piano passa a ser o grande companheiro de Guiomar e estimula seu senso artístico e musical. Precocemente, aos sete anos de idade, ela dá início a sua carreira de *virtuose* em São Paulo dando o seu primeiro concerto.

A família Novaes não era rica, vinte e uma pessoas dependiam do Major Novaes. O ambiente familiar era profundamente religioso e unido e influenciou Guiomar pelo resto da vida, segundo demonstra Orsini:



Guiomar Novaes, aos 6 anos de idade.

Não fossem tão extraordinários os seus pendores para a música, a carreira dessa menina poderia ter sido diferente. Conforme ela mesma confessou, gostaria de ter seguido a vida religiosa e, sendo artista, se tivesse podido escolher, teria preferido um ofício em que não necessitasse enfrentar o ‘terror’ do músico: o público. Com humildade reclamava por Deus ‘não tê-la feito pintora ou poetisa, e logo musicista – talento que obriga ao contacto direto com o público e o aplauso’.²⁶⁸ Em mais de uma ocasião afirmou que preferia ter vivido misticamente, dedicando-se ao serviço de Deus.²⁶⁹

Mesmo não tendo sido freira, Guiomar era uma religiosa convicta e “assim que chegava a uma cidade para apresentar-se como concertista, a sua primeira visita era à igreja mais próxima para rezar”.²⁷⁰

Como afirma Orsini, no devido tempo “Guiomar foi tomando seu lugar na família e executando músicas ao piano, para o deleite de seus pais, irmãos e irmãs.”²⁷¹

Guiomar foi musa inspiradora de um dos personagens do *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato. Fernando Sabino esclarece:

[Guiomar]Passou a infância em convivência com Monteiro Lobato, que era seu vizinho – homem de aspecto casmurro, com aquelas sobrelhas muito grossas de assustar qualquer criança, mas que a acolhia sempre com simpatia e ternura. E me revela então um motivo de orgulho, como não lhe trouxe o sucesso colhido em mais de dois mil concertos realizados por este mundo: nela, o escritor se inspirou para criar a Menina do Narizinho Arrebitado.²⁷²

Guiomar encontra o mestre Chiaffarelli

Guiomar foi apresentada ao professor Luigi Chiaffarelli pelo engenheiro Tapajós, pai da pianista e professora Maria Edul Tapajós. Após um teste, Chiaffarelli, entusiasmado com a pequena *virtuose*, aceitou-a como aluna. Duas assistentes de Chiaffarelli também trabalharam com Guiomar: num primeiro momento Maria Edul Tapajós e depois Antonietta Rudge.²⁷³

Sobre seu teste com Chiaffarelli, em entrevista a Dean Elder, Guiomar conta que:

Ele [Chiaffarelli] me levou para outra sala e tocou várias notas para testar meu ouvido. Identifiquei tudo, nota por nota. Gostou de me ouvir e me aceitou.²⁷⁴

Após alguns anos de estudo com Luigi Chiaffarelli, Guiomar foi agraciada com uma bolsa de estudos do governo paulista. Esta bolsa foi conseguida graças ao apoio do jornalista Azevedo Marques, do então governador do estado de São Paulo (1908-1912) Manoel Joaquim de Albuquerque Lins e de dona Alda da Silva Prado, amiga da família e madrinha de Guiomar.²⁷⁵

A ida para a Europa e o primeiro prêmio no Conservatório de Paris

Com quinze anos de idade, Guiomar parte para a Europa, onde vai tentar uma vaga nas classes de piano do Conservatório de Paris. Orsini destaca a vontade e a determinação de Guiomar em querer aperfeiçoar-se no grande centro artístico em Paris:

[...]Aliada a essa aspiração, estava a coragem e a firmeza de uma jovem de apenas 15 anos – vivendo no início do século – em separar-se de sua família, sobretudo de sua mãe. Levando uma vida bastante metódica e disciplinada numa São Paulo com características ainda provincianas, Guiomar ousou enfrentar a célebre capital da França.²⁷⁶

Ser admitida no Conservatório de Paris era algo raro, especialmente considerando-se as poucas vagas de piano destinadas aos estrangeiros. Segundo Orsini:

Entre 387 candidatos vindos de todas as partes do mundo para competir pelas únicas duas vagas reservadas aos estrangeiros, diante de uma banca examinadora composta por Debussy, Fauré e Moszkowski, Guiomar Novaes arrebatou o primeiro lugar para admissão ao Conservatório de Paris. A interpretação e técnica demonstradas impressionaram tanto os juízes, que estes pediram novamente a execução da Ballada nº 3 de Chopin, na segunda prova.²⁷⁷

Nos dois anos seguintes, Guiomar frequentou a classe de Isidore Philipp, um dos professores de piano mais renomados do Conservatório. Philipp, naturalizado francês, nasceu em Budapeste, em 1863. Sua família mudou-se para Paris quando ele tinha três anos de idade. Aos vinte anos conquistou o Primeiro Prêmio de Piano do Conservatório de Paris. Após aperfeiçoar-se com Saint-Saëns, Mathias, Ritter e Stephen Heller, iniciou uma brilhante carreira como pianista. De 1903 a 1934, foi professor do Conservatório de Paris. De 1941 a 1955 viveu nos Estados Unidos. Além de professor e concertista, escreveu obras para piano, piano e orquestra e arranjos de obras para piano, além de livros sobre a técnica pianística.²⁷⁸

Logo no início de seus estudos no Conservatório, ao lado de outras alunas de Philipp, Guiomar apresentou-se ao público francês, na Salle Gaveau, em janeiro de 1910. A imprensa ficou admirada com a desenvoltura da jovem pianista e Orsini relata que:

Sob o título *Os estudantes estrangeiros*, *Le Monde Musical*, na edição de 15 de junho de 1910, publicou um artigo questionando o regulamento do *Conservatório*, que impedia que, alunos estrangeiros, ao término do primeiro ano, pudessem concluir o curso, destacando o caso da jovem brasileira *Mlle. Novaes*, ‘que está habilitada para tanto e deverá esperar até o próximo ano para iniciar sua carreira’.²⁷⁹

Quando perguntaram a Chiaffarelli sobre a necessidade de Guiomar aperfeiçoar-se em Paris, uma vez que era considerada uma artista pronta, respondeu o mestre “que ela ia unicamente para ganhar o primeiro prêmio”.²⁸⁰

A profecia de Chiaffarelli se cumpriu, e a 5 de julho de 1911, na prova de encerramento do curso do Conservatório de Paris, realizada no Théâtre Odéon, entre trinta e cinco concorrentes, Guiomar venceu a prova, conquistando o Primeiro Prêmio. Entre os vários membros do júri, estavam: Gabriel Fauré, Moszkowski, Paul Vidal, Edouard Risler, Xavier Leroux, César Galléotti.²⁸¹

Guiomar sabia da importância de estudar no Conservatório de Paris e de ser aluna de Philipp, mas sempre reconhecia que seu verdadeiro mestre tinha sido Chiaffarelli e que a ele devia sua formação musical e gratidão. Ela dizia:

Tive a felicidade de ser aluna do professor Chiaffarelli. Ele trabalhou durante anos transformando a cidade de São Paulo num centro artístico para visitantes famosos no campo da arte. Foi também o mestre de inúmeros pianistas que adquiriram fama no Brasil e alguns se projetaram além de nossas fronteiras, até na Europa.²⁸²

A atividade da concertista

Em 1912, no ano seguinte ao *grand prix*, fez sua primeira apresentação oficial em Paris, nos concertos Colonne sob a direção de Gabriel Pierné. Daí para diante fez sensacionais *debuts* em Londres, Lausane, Berna, Genebra, Berlim e Munique.²⁸³ Na mesma época, realiza uma *tournee* de estrondoso sucesso em sua volta ao Brasil.²⁸⁴ Guiomar inicia uma nova fase de sua vida, a realização como artista.

Em 15 de setembro de 1913, Guiomar realiza o concerto de reentrada no Teatro Municipal de São Paulo. No dia seguinte ao recital, Monteiro Lobato vai entrevistá-la. Segundo Orsini:

[...] A expectativa do escritor era grande: como estaria aquela adorável menina de narizinho arrebitado? Teria ares de grande estrela, distante e inacessível? O escritor foi surpreendido por dois fatos. O primeiro, a quantidade de flores com que a artista havia sido presenteada. A sala em que o recebeu mais parecia uma loja de flores, com espaço apenas para três pessoas se movimentarem. A segunda alegria foi encontrar alguém cujo êxito e fortuna não haviam anulado a simplicidade, a modéstia e até mesmo a timidez. [...] ²⁸⁵

Em 1914 volta a tocar no Rio de Janeiro, após seis anos de sua primeira apresentação. Segundo Orsini:

Entre o público presente para saudar a pianista, encontravam-se figuras de destaque do mundo artístico, incluindo os que tinham se deslocado de São Paulo. Lá estavam o querido mestre Luigi Chiaffarelli, Antonietta Rudge, Agostinho Cantú, Maestro Henrique Oswald, Francisco Braga, Arthur Napoleão e Coelho Neto.²⁸⁶

Com a eclosão da Grande Guerra (1914-1918), a situação política internacional, que já era tensa, agravou-se e Guiomar teve que alterar sua agenda continuando no Brasil.

Guiomar foi uma pioneira. Sem o exemplo de outras mulheres brasileiras, ela trabalhou e viveu no continente europeu. Segundo Orsini:

[...] E, enquanto os homens eram conduzidos desde pequenos para uma carreira, com fortes exemplos públicos e familiares, ela apesar de todo o incentivo da mãe, não foi preparada para os problemas que encontraria. Assim, teve que construir sozinha sua própria caminhada. Venceu, longe da pátria, longe da família, em países estrangeiros. Vitória duplamente merecida quando pensamos que nesses anos – 1911, 1912, 1913 – as mulheres brasileiras ainda viviam sob a tutela de pais e maridos, jamais se ausentando do país por tanto tempo quanto Guiomar o fez.²⁸⁷



A pianista Guiomar Novaes

Numa sociedade em que o piano era visto como um complemento, um verniz às prendas domésticas das moças em preparação para o casamento, segundo Orsini:

[...] Guiomar se destacou por possuir características bem diferenciadas. Praticamente menina, com apenas 17 anos, ela já era uma profissional competente, de categoria

internacional, vivendo de sua arte e expondo-se às críticas de especialistas europeus que, diante de artistas do resto do mundo, deixavam a bondade e a benevolência em casa, levando para o teatro tão-somente o rigor e a severidade do julgamento. Mas, como o leitor percebeu, ela assombrou e empolgou até mesmo os críticos mais sisudos.²⁸⁸

A carreira nos Estados Unidos

Em 1915 estreia no Aeolian Hall de Nova York, iniciando sua carreira de sucesso nos Estados Unidos. Durante sessenta anos, Guiomar toca em centenas de cidades norte-americanas e recebe os maiores elogios da crítica e do público.

Guiomar encantou o público norte-americano por sua arte interpretativa superior e pela sua serena simplicidade, pela sua seriedade profissional e até mesmo por ser um tanto esquiva no recebimento de adulações e aplausos. Orsini comenta que:

[...] Os críticos mencionavam que ela não esperava as palmas; imediatamente já iniciava a execução da próxima peça. Havia uma estranha ausência de vaidade. Entre os presentes nessa estréia estavam: Harold Bauer, Percy Grainger e Walter Damrosch.²⁸⁹

Guiomar Novaes deslocou sua atividade da Europa para os Estados Unidos. Este deslocamento foi possível em virtude das transformações econômicas e sociais que aquele país enfrentava. Segundo Sevcenko:

Os Estados Unidos, provavelmente o maior beneficiário pelas transformações econômicas em andamento, acima de tudo em função do contexto geral da guerra européia, atravessavam também, como seria de se esperar, uma fase de intensa reformulação cultural. As enormes concentrações de riqueza e imigrantes de todos os tipos, de todas as partes, em especial nas metrópoles de Chicago e depois Nova York, demandavam urgentes medidas no sentido de prover as novas classes com equipamentos de lazer e cultura, capazes de lhes sugerir identidades coletivas à altura do seu orgulho e expectativas. (...) ²⁹⁰

No mesmo sentido, Orsini argumenta:

[...] Em virtude da guerra, tudo o que a Europa possuía de mais extraordinário em intérpretes – pianistas, violinistas, cantores, etc. – passou a exhibir-se em Nova York. Em pouco tempo, essa cidade tornou-se um centro de arte como, até então, nenhuma outra tinha conseguido ser.²⁹¹

Guiomar Novaes foi a mídia de muitos compositores brasileiros no exterior. Ao longo de sua carreira, especialmente nos Estados Unidos, ela sempre contribuía para divulgação de composições de nossos músicos contrariando, muitas vezes, as recomendações no sentido de executar obras mais facilmente digeridas pelo público. Segundo Orsini:

Desde o início de sua vida profissional nos Estados Unidos, revelou independência na escolha do repertório de seus recitais. E, ainda que em algumas ocasiões tivesse sido criticada por não executar peças mais conhecidas pelo público, sempre se guiou pela razão e pelos sentimentos, em vez de se orientar pela rotina e pelas convenções. Não se deixou intimidar e conseguiu impor sua opinião.²⁹²

O público de Nova York foi conquistado por Guiomar e lhe permaneceu fiel durante toda a sua vida profissional nessa cidade. Em 1972, Guiomar se despede definitivamente dos Estados Unidos.

No período em que Guiomar permaneceu nos Estados Unidos, as cidades brasileiras, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro, ficaram mais cosmopolitas. O cinema e a imprensa traziam novos padrões que contribuía para a emancipação feminina. No início de agosto de 1919, Guiomar retorna ao Brasil acompanhada de seu irmão Gastão. O público, encantado com seu sucesso nos Estados Unidos, lota os seus concertos comprando as entradas com até seis meses de antecedência. Segundo Orsini: “passou a ser moda assistir a uma apresentação da pianista brasileira”.²⁹³

Além do encantamento que a arte de Guiomar provocava, o público tinha respeito e admiração pela musa que informava ao povo norte-americano que o Brasil existia para além dos indígenas e animais selvagens.

[...] Guiomar não se impressionava com essa falta de conhecimento [sobre o Brasil] e, diante de tanta incredulidade, declarava alto e bom som: ‘Eu sou do Brasil!’ [...] Talvez o mérito maior de Guiomar em não abrir mão de sua nacionalidade, tenha sido o fato de fazer com que os críticos repensassem a tradição de que apenas os poloneses e os russos eram excelentes intérpretes de Chopin. Depois da chegada de Guiomar aos Estados Unidos, essa tradição caiu por terra.²⁹⁴

A atuação de Guiomar facilitou o caminho de outras mulheres brasileiras rumo aos Estados Unidos.

Pioneira na divulgação da nossa cultura musical, com sua sensibilidade – e também pelo seu prestígio – possibilitou que os americanos reformulassem algumas idéias pré-concebidas sobre a arte brasileira. Foi ela quem abriu o caminho para que outras

mulheres – como Bidu Sayão e, na música popular, Carmen Miranda – encontrassem maiores facilidades quando lá chegaram.²⁹⁵

Sem alunos e com preguiça

Guiomar não tinha interesse em ministrar aulas. Tinha uma agenda de concertos intensa e não abria mão de suas férias, quando o descanso era compartilhado com o estudo calmo, sem preocupações. A própria Guiomar assim explica:

Algumas pessoas me pedem lições, mas eu não posso dá-las, porque, realizando concertos durante todo o inverno, reservo o verão para descansar nas montanhas e estudar.²⁹⁶

Considerada um pouco preguiçosa por alguns colegas e críticos, Guiomar não sentia necessidade de passar horas seguidas ao piano para atingir o melhor desempenho. Ela aceitava esse “defeito” com naturalidade e

[...] gostava do Brasil porque, ao voltar de viagens de trabalho, podia ‘*preguiçar à vontade*’. ‘...Não quero saber de nada, não faço projetos, não sei se fico nem se vou, nem sequer se darei outro concerto. Deixo tudo para a mamãe resolver. Que alívio!...’²⁹⁷

A fábrica de pianos Steinway colocou à disposição de Guiomar, em sua casa, dois pianos. Um deles a acompanhava nas viagens. Guiomar, referindo-se a este piano que viajava para seus recitais, explicava que:

E o meu piano ia sempre comigo, com a minha mala, mas não me dava o mínimo incômodo, nem cuidado: chegada ao lugar do concerto, lá encontrava eu o piano já montado, afinado, e até, às vezes, envernizado – tudo feito pela casa *Steinway*.²⁹⁸

Embora desprovida da afetação comum a alguns dos gênios da história da música, Guiomar era uma mulher, e com a condição feminina vinham algumas vaidades. Orsini relata que:

Em 1919 Guiomar já havia ganho rios de dinheiro e, sempre que podia, gostava de se vestir bem, pois foi uma mulher muito elegante. Seu gosto era requintado e, conseqüentemente, escolhia sempre o que era mais caro. Aos que a consideravam uma pessoa simples – com

muito bom humor – confessava as suas ‘fraquezas’ e contava até os comentários irônicos de uma de suas amigas americanas: ‘Pois estão muito enganados. Gosto de tudo o que é muito, muito bom, tanto assim que ao entrar num magazin tenho medo de perguntar o preço do que escolho porque é sempre uma exorbitância. Uma das minhas amiguinhas americanas, que me acompanha, sempre que faço compras, mais de uma vez repetiu: *‘You have champagne taste but money only for beer’*.²⁹⁹

Guiomar tinha um senso de humor apurado e gostava de brincadeiras. Certa vez divertiu um entrevistador americano confessando que tinha dez filhos. Os americanos, de um modo geral, ficavam intrigados com o fato de Guiomar ter tantos irmãos e, segundo Orsini, no meio da entrevista:

[...] Ao contar que uma de suas irmãs tinha sete filhos, uma outra, seis crianças, com muita brejeirice e, marotamente, levantou as mãos, e, sorrindo, com covinhas, disse: ‘Eu tenho dez filhos: meus dedos. E digo-lhe que eles dão muito trabalho. Faço tudo que posso para cuidar deles, sem pensar que tenha que escolher entre minha arte e meu coração quando isso acontecer’.³⁰⁰

Um novo amor na vida da pianista

O coração de Guiomar estava prestes a ser preenchido por uma afeição muito especial e que lhe traria muitas felicidades e recordações por toda a vida.

Seu flerte com o futuro marido começou quando ela ainda era uma garota no seu concerto de despedida em São Paulo, quando viajou para estudar em Paris. Isso foi em 1909. Entre os presentes, havia um rapaz, também estudante de música, Octávio Pinto. Conheceram-se nessa noite e ela foi embora para a Europa. Quando retornou ao Brasil, em 1913, soube que o jovem Octávio havia acompanhado sua carreira no exterior com grande interesse e admiração, tendo guardado todos os recortes de suas gloriosas apresentações. Em 1915 ela foi convidada para ir aos Estados Unidos e lá permaneceu por quatro longos anos. Em 1919, numa estada rápida no Brasil, deu tantos recitais e estava tão preocupada com seu novo contrato para a temporada de 1919-20 no exterior, que Octávio não teve oportunidade para se aproximar dela. [...]³⁰¹

A história do romance de Guiomar não termina com as faltas de oportunidade do persistente e apaixonado jovem. O namoro começa no segundo semestre de 1920:

[...] quando estava numa praia do litoral paulistano com algumas irmãs e sobrinhos. Um dia ela recebeu um cartão postal pouco comum. Não estava assinado e a única comunicação era um trecho de uma *Sonata*, de Beethoven. Surpresa, Guiomar lembrou-se que, a única pessoa com quem havia conversado sobre Beethoven era o jovem Octávio. E também, que toda vez que assistia a um concerto, Octávio sempre procurava sentar-se perto dela. Ora, concluiu, aquele cartão só podia ser de Octávio. Animada com essa forma de comunicação, respondeu com uma frase de Brahms. Em seguida Octávio respondeu com um trecho musical mais extenso e, segundo Guiomar, sua leitura permitiu que aí visse beleza, ternura, tragédia, e um peculiar sentimento de grandeza. Assim, esse jogo foi se tornando muito interessante. Ela se apressava em enviar alguns trechos de uma fuga de Bach, bem como seleções alegres de compositores românticos e ele respondia com notas que eram épicas. Um dia recebeu uma canção de Schumann na qual o compositor havia escrito: ‘à minha noiva’. Guiomar sentiu que isso era uma verdadeira proposta de casamento.³⁰² Essa troca de cartas durou até o dia em que ela o viu caminhando em sua direção na praia. Embora timidamente, teve início o namoro. De volta a São Paulo, foi a um concerto em companhia de algumas amigas. Nesse dia aconteceu algo que despertou a sua atenção. Octávio que sempre ficava algumas poltronas atrás dela, sentou-se duas fileiras na frente.[...] Nessa época, precisando de silêncio para estudar e preparar um novo programa, convidou algumas de suas irmãs para passarem uns quinze dias nas montanhas. Foi exatamente quando estava em Campos do Jordão que chegou uma carta de Octávio contendo sua declaração de amor, dizendo-se apaixonado desde o dia em que ela havia dado aquele recital de despedida em 1909. Também revelou que havia acompanhado todo o progresso da sua carreira, estando a par da boa sorte que a acompanhava. Guiomar emocionou-se quando leu que Octávio tinha decidido estudar piano, para manter contato com as coisas que a interessavam. Mesmo estando na *Faculdade de Arquitetura*, encontrou tempo para prosseguir seus estudos musicais.³⁰³

No início dos anos 20 Guiomar sentia-se plenamente realizada. Era considerada grande *virtuose* em sua pátria e no exterior, estava casada com Octávio Pinto e era mãe de uma menina a quem deu o nome de Anna Maria. Complementando todas essas conquistas, segundo Orsini:

[...] O relacionamento com seu companheiro de vida foi num plano de igualdade. Além do casamento ter sido extremamente benéfico para sua carreira, conciliou – nesse início de século – o que parecia inconciliável: continuou atuando profissionalmente com seu nome de solteira; jamais se sentiu oprimida ou em condição subalterna frente ao marido; com perspicácia e certa sabedoria – apesar da pouca idade – aceitou que Octávio fosse também o seu grande incentivador, empresário e conselheiro.³⁰⁴

Guiomar e a Semana de Arte Moderna de 1922

Já o ano de 1922, foi um marco significativo para a cultura no Brasil.

[...] A pacata e provinciana São Paulo assistiu estarrecida a explosão do movimento modernista. A *Semana de Arte Moderna* trouxe contribuições inestimáveis, não só porque representou, no campo das letras e das artes, uma afirmação de brasilidade, mas também por um maior engajamento profissional dos escritores, artistas plásticos, músicos, enfim, dos que tinham o ofício de artista.³⁰⁵

Guiomar era, a essa época, a pianista mais festejada em São Paulo, reconhecida pela interpretação das grandes obras do repertório do piano. Falar em São Paulo, no início do século XX, era falar em café, era falar em Guiomar Novaes. Orsini cita Eurico Nogueira França para explicar que:

Guiomar Novaes está radicalmente vinculada à tradição musical de São Paulo. As brilhantes apresentações públicas desta artista coincidiram, desde os seus primeiros êxitos, com um período em que se falava de São Paulo – e havia razão para tanto – como a Capital Artística do país. Ao investigar o nosso passado, analisando a formação dos pianistas e a influência que tiveram no desenvolvimento da cultura e do gosto musical, Eurico Nogueira França observa que falar desse assunto no Brasil do início do século XX, era a mesma coisa que falar do café: um simples lugar comum. Ora, é fato muito conhecido que o período áureo da cultura musical em São Paulo foi muito mais do que uma simples moda pianística e, no dizer de França, ‘até pelo menos o primeiro quartel deste século merecem ambos (pianistas e café) qualificarem-se de produtos essencialmente paulistas’.³⁰⁶

Os organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, estruturaram o evento que reunia escritores, artistas plásticos e músicos, dando destaque à participação de Heitor Villa-Lobos, Ernani Braga e, sobretudo, chamando especial atenção para o recital de Guiomar Novaes.

O recital de Guiomar acontece no segundo dia de atividades da Semana. Ocorre que:

[...] Fiel aos seus princípios e, ante a paródia feita por Eric Satie da *Marcha Fúnebre*, de Chopin – executada por Ernâni Braga – Guiomar Novaes assim se manifestou:

‘Exmos. Srs. Membros do Comitê Patrocinador de *Semana de Arte Moderna* – Saudações.

Em virtude do caráter bastante exclusivista e intolerante que assumiu a 1ª. festa de Arte Moderna realizada à noite de 13, no *Teatro Municipal*, em relação às demais escolas de música das quais sou intérprete e admiradora, não posso deixar de aqui declarar o meu desacordo com este modo de pensar. Senti-me sinceramente contristada com a pública exibição de peças satíricas alusivas à música de Chopin. Admiro e respeito as grandes manifestações de arte independentes das escolas a que elas se filiam, e foi de acordo com este meu modo de pensar que, acedendo ao convite que me foi feito, tomarei parte num dos festivais de Arte Moderna.

Com toda consideração,

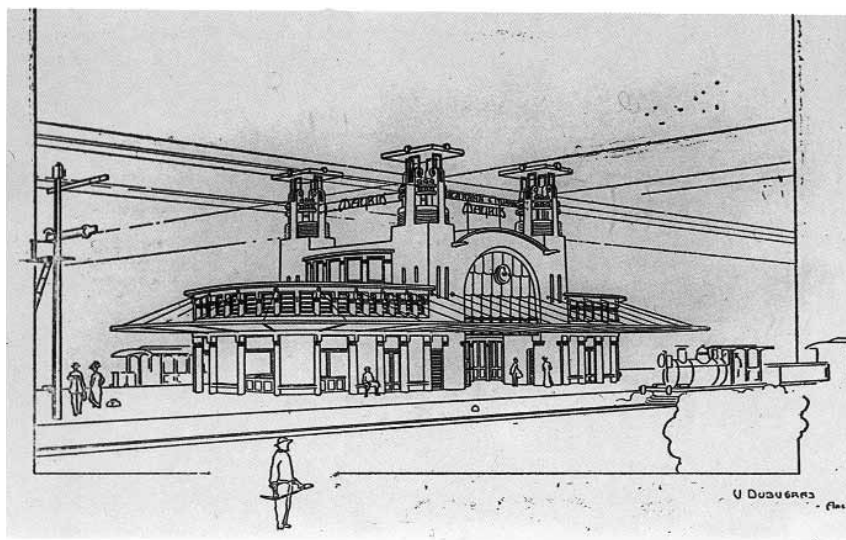
Guiomar Novaes.³⁰⁷

Guiomar mostrou-se coerente ao enviar sua carta-protesto, publicada no dia de sua apresentação no Teatro Municipal, dentro da programação da Semana. Houve quem pensasse ser este agravo um estratégia para aliciar a plateia.

O desagravo de Guiomar Novaes teve uma continuação bastante agradável para seus admiradores. Segundo Sevchenko:

Dando prosseguimento ao seu desagravo, Guiomar Novaes, para felicidade geral, marcaria dois novos recitais, “inteiramente dedicados à música de Chopin”.³⁰⁸ É interessante observar que não se trata aqui absolutamente de um confronto entre a arte “moderna” e a arte “antiga”. Logo em seguida, Guiomar Novaes voltaria a executar autores de ambas as linhagens em suas apresentações e seria louvada como sempre. A questão, bem clara, era contra a “intolerância”, o “exclusivismo”. Quando a pianista se dirigia à comissão responsável pela Semana, esse comitê incluía, além de Paulo Prado e Washington Luís, Alfredo Pujol, Oscar Rodrigues Alves, Numa de Oliveira, Alberto Penteado, René Thiollier, Antônio Prado Júnior, José Carlos Macedo Soares, Martinho Prado, Armando Penteado e Edgard Conceição.³⁰⁹ Uma seqüência de nomes que estaria por trás, entre outros vários eventos, da montagem d’*O contratador de diamantes*, do patrocínio às proezas aéreas de Edu Chaves, da diretoria do Automóvel Club e outras associações desportivas, das subvenções a Brecheret e da Sociedade Rural Brasileira, apenas como exemplo. Em 1922, era o ano do centenário da Independência – o ano da celebração da História. Vários eventos se seguem à Semana, obtendo patrocínio em fontes similares, mas festejando o oposto. Por exemplo, ocorreu nesse ano um deslanche consagrado da chamada “arquitetura colonial”, criada em São Paulo por dois estrangeiros, o português Ricardo Severo e o franco-argentino Dubugras.³¹⁰ O arquiteto José Mariano instituiu o concurso oficial de “Arquitetura tradicional”, dedicado a distribuir aos projetos vencedores os prêmios “Mestre Valentim”, “Araújo Viana” e “Aleijadinho”.³¹¹ O arquiteto Ricardo

Severo organiza a primeira Exposição de Arte Antiga Brasileira.³¹² A Exposição do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, cria um pavilhão para a Exposição de Arte Retrospectiva e de Arte Contemporânea, com generosa colaboração paulista.³¹³



Victor Dubugras. Projeto para a Estação de Mairinque, São Paulo, 1906.

O programa executado por Guiomar no segundo Festival da Semana de Arte Moderna de 1922 compreendeu as seguintes obras: *Au jardin du vieux Serail (Andrinople)*, de Blanchet, *O Ginete do Pierrosinho*, de Villa-Lobos, *La soirée dans granade e Minstrels*, de Debussy.

Depois das atribuições da Semana de 22

Guiomar Novaes permaneceu coerente em sua atuação, especialmente no exterior, em prol dos artistas brasileiros. Em 26 de janeiro de 1925, por exemplo, realizou sua estreia na rádio WJZ, de Nova York, com um programa dedicado à música do Brasil em que interpretou a Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro, de Gottschalk, o Tango Brasileiro, de Alexandre Levy e o Polichinelo, de Villa-Lobos.³¹⁴

Durante o ano de 1928 Guiomar permanece no Brasil e dá à luz seu segundo filho, Luiz Octávio.

A pausa em seu trabalho foi breve. Mesmo casada e com dois filhos, Guiomar prossegue, já no ano seguinte, em sua carreira.

As honrarias foram uma constante na vida de Guiomar. Entre as mais importantes comendas, lembramos que, em 1939, ela recebeu a Legião de Honra do governo francês e, em 1956, a Ordem do Cruzeiro do Sul do governo brasileiro.³¹⁵



Guiomar em intervalo de estudo.

Apontada pela crítica internacional como uma grande pianista, uma das maiores intérpretes do século XX, Guiomar tocou nas salas de concerto mais importantes do mundo e atuou sob a regência dos principais maestros do século.³¹⁶

No Brasil, Guiomar trabalhou com regentes como Souza Lima, Eleazar de Carvalho, Edoardo de Guarnieri, entre outros e apresentou-se em várias cidades, inclusive do interior do país.

Camargo Guarnieri é um exemplo da atenção especial que Guiomar dedicava aos músicos brasileiros. Ele recorda:

Mário de Andrade sempre me incentivava para conhecer o Rio de Janeiro; um dia resolvi ir até lá. Depois que deixei minha mala no quarto do hotel, perguntei na portaria onde era o *Teatro Municipal*. Diante do teatro, olhei os programas que estavam anunciados. Qual a minha surpresa quando dou com um cartaz anunciando o concerto de Guiomar naquele dia! E maior emoção ainda foi verificar que no programa constava uma peça de minha autoria: *Choro Torturado*. A primeira coisa que fiz foi ir até a bilheteria para comprar um ingresso, na galeria, já que não tinha dinheiro para comprar uma poltrona. No momento em que pedi o ingresso, vi o Octávio Pinto, que disse:

- Que galeria, coisa nenhuma. Eis aqui uma poltrona. A Guiomar vai ficar muito contente com a sua presença no concerto.

Passei a tarde muito agitado, imaginando o que iria acontecer, pois seria a primeira vez que eu iria ser apontado pela artista. Ela, depois que tocou, levantou-se e começou a me procurar na platéia. Todo mundo se virou porque lá ninguém me conhecia. Eu, muito

emocionado, agradei aquela honra. Durante a noite, sonhei que estava escrevendo uma obra para a Guiomar, uma *Tocata*. Como sempre que viajo carrego comigo um caderno pequeno de música, pautado, para anotar alguma idéia musical, qual a minha surpresa, ao amanhecer, verificar que já tinha registrado os principais motivos da *Tocata*; meu subconsciente trabalhou durante a noite. Em São Paulo, escrevi a *Tocata* que foi dedicada a Guiomar.³¹⁷

Guiomar gravou vários discos em vinil nos Estados Unidos e na Europa pelas etiquetas RCA, Columbia, Decca, Vanguard e Vox. No Brasil, ela gravou um único disco em 1974, pelo selo Fermata.³¹⁸

A maior parte do repertório de Guiomar Novaes foi registrado em disco. Ela trabalhava com as gravadoras americanas em função de contratos previamente estabelecidos.

Guiomar foi uma das primeiras pianistas no mundo a gravar programas específicos que não representavam o programa de um concerto. Ela gravou séries completas de obras de alguns compositores além de discos temáticos.

A força da granda artista

Com a morte de seu marido, em 1950, Guiomar Novaes perde, também, parte de sua alegria em viver e trabalhar. Segundo Senise:

[...] A vitalidade se quebrantou. O repertório – que antes chegara a cerca de 350 peças de 110 autores – se restringiu. Andamentos perderam fôlego, porém muito do antigo equilíbrio rítmico se conservou, e é patente nas acelerações e retardamentos. Não é pouco, se pensarmos que o equilíbrio da cadência rítmica é o que reflete, dentro deste nosso mundo encarnado – e pelo movimento! – a paz do Morto Imóvel. Este o áureo paradoxo da música: dar-nos a experimentar nesta vida – pela organização dos desequilíbrios! – o sabor da ausência de movimento e de tempo, que é eternidade.³¹⁹

Os críticos sempre se mostravam encantados com a arte de Guiomar Novaes. Apesar da importância dos ensinamentos de Chiaffarelli, Antonietta Rudge e Isidore Philipp, fica claro que Guiomar estava destinada ao sucesso na comunhão com o piano por seu próprio gênio e força. Segundo Senise:

O *New York Sun* assim se manifestou a respeito de Guiomar Novaes nos Estados Unidos: ‘O piano, acariciado e compreendido, nunca violentado, jorra tesouros de sons sob seus dedos. Na gama de belezas de sonoridades e vigor dinâmico.’³²⁰

Segundo Junqueira, o destacado crítico americano Harold Schoenberg, que acompanhou a carreira de Guiomar ao longo de quarenta anos, afirmava que ela: “dominava uma técnica natural estupenda. Quando tocava, não havia tensão. Não havia luta entre o artista e o instrumentista.”³²¹

Em 1959, Guiomar participa das comemorações do aniversário do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Segundo Orsini:

Antes que maio findasse, Guiomar Novaes, Antonietta Rudge e Souza Lima dominaram as atenções do público carioca, por ocasião do *Cinqüentenário do Teatro Municipal*. Tocaram o *Concerto para três pianos e orquestra*, de J. S. Bach.³²²

Ainda dentro das comemorações do Cinquentenário, Vasco Mariz afirma que o maestro e compositor José Siqueira teve a honra de dirigir: “o tríptico concerto de Mozart com Guiomar Novaes, Arnaldo Estrela e Jacques Klein.”³²³

Guiomar Novaes era a garantia de um espetáculo concorrido, era a certeza de sucesso na programação.

Em 1971, Guiomar organiza uma festa especial em sua residência para comemorar o aniversário da Semana de Arte Moderna de 1922. Recordando sua carta-protesto e permanecendo fiel à tradição pianística que sempre defendeu, Guiomar toca, nesta ocasião, a *Marcha Fúnebre*, de Chopin. Segundo Orsini:

Guiomar transformou a sua casa da rua Ceará, num palco onde personalidades ilustres da História da Cultura Brasileira, reviveram momentos de importância artística para o país. Di Cavalcanti, Menotti Del Picchia, John Graz, Tarsila do Amaral e Sérgio Buarque de Holanda se reuniram para recordar num sarau, a rebeldia da *Semana de Arte Moderna* de 1922. Em torno desses personagens, alguns convidados: artistas, jornalistas, técnicos de emissoras de TV e uma equipe do *Museu da Imagem e do Som*, tentavam acompanhar as histórias que contavam, entre muitas risadas, mas também com certa nostalgia. A pedidos, a anfitriã tocou a *Marcha Fúnebre*, de Chopin.³²⁴

Em 1972, em plena Ditadura Militar, realizaram-se no Teatro Municipal de São Paulo os festejos da Semana de Arte Moderna com a execução dos mesmos programas musicais de 1922. Guiomar Novaes fora convidada para tocar e, sabendo que o governo militar havia proibido a execução da Grande Fantasia Triunfal sobre motivos do Hino Nacional Brasileiro, de Gottschalk, demonstrou sua determinação quando a questão é intolerância. Ao invés de apresentar as obras que havia tocado em 1922, Guiomar dirigiu-se ao palco do teatro – absolutamente lotado – e tocou a Grande Fantasia. Ao término de sua execução – muito apaludida – retirou-se sem executar as demais obras.³²⁵

A despedida

Guiomar Novaes encerrou seus recitais no exterior em dezembro de 1972. Sua última apresentação pública ocorreu em 15 de julho de 1973 no Festival Internacional de Música realizado em Campos do Jordão, no interior do estado de São Paulo.³²⁶

Orsini descreve o fim da trajetória de Guiomar Novaes e as homenagens subsequentes da seguinte maneira:

Em 31 de janeiro de 1979 a pianista sofreu um derrame cerebral e, a partir desse momento, seu estado de saúde passou a inspirar cuidados especiais. Às 8 da noite de 7 de março, vítima de enfarto do miocárdio, faleceu em sua residência na rua Padre João Manoel, 1178, São Paulo. Seu velório foi na *Academia Paulista de Letras*. Ao som da *Marcha Fúnebre*, da Sinfonia *Eróica*, de Beethoven, executada pela *Orquestra Sinfônica Estadual*, regida por Eleazar de Carvalho, foi enterrada, em 8 de março, às 16 horas e 30 minutos, no *Cemitério da Consolação*, em São Paulo.³²⁷

Guiomar Novaes, apaixonada pela música e, em especial, pelo piano, demonstrava este amor em sua interpretação magistral e, também, pelo carinho com que se referia ao instrumento:

O piano parece ter alma para transmitir nossos sentimentos. Eu não gosto de ver pianos abandonados. [...] Eles são caprichosos, como os seres humanos. A cada dia eles falam de uma maneira diferente. São ‘criaturas’ muito sensíveis, sentindo a humidade, o frio, a movimentação e as correntes de ar. Eles não gostam de viajar e ficam muito cansados quando são levados para outras localidades’.³²⁸

Notas

²⁶⁴ ORSINI, Maria Stella. *Guiomar Novaes: uma arrebatadora história de amor*. São Paulo: Editora C.I., 1992, p. 301.

²⁶⁵ Idem, p. 28.

²⁶⁶ Magdalena de Almeida, Um concerto de mais de meio século, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 ago., 1 set., 1969 in ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 33.

²⁶⁷ ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 36.

²⁶⁸ Olívio Tavares de Araújo, Guiomar Novaes (1896-1979), **Veja**, São Paulo, 14 mar. 1979, p. 109.

²⁶⁹ ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 46.

²⁷⁰ Idem, p. 46.

- 271 Idem, p. 29.
- 272 Fernando Sabino, Um piano ao cair da tarde, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 dez., 1974 e também o depoimento pessoal de Carlos Octavio Camargo Fonseca, amigo da pianista, em janeiro de 1984: “o escritor, observando a menina brincar, teria ficado impressionado com sua extraordinária capacidade de abstração” in ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 45.
- 273 Conforme ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 40.
- 274 Dean Elder, professor particular de música em Nova York. Graduou-se pela Universidade de Idaho, nos Estados Unidos, e depois estudou na Europa, no Conservatório de Zurique e na École Normale de Musique de Paris. O texto foi publicado na edição de dezembro de 1971 da revista americana *Clavier*. Citado in JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. *A Escola de música de Luigi Chiffarelli*. São Paulo: 1982. Tese (Doutorado) – Universidade Mackenzie, p. 106
- 275 ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 63.
- 276 Idem, p. 63.
- 277 Guiomar Novaes in CD grandes pianistas brasileiros vol. 2. São Paulo: Master Class, 2000, p. 7.
- 278 Informações obtidas no The Concise Oxford Dictionary of Music. Oxford/ New York: Oxford University Press, 1980.
- 279 ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 70.
- 280 Luigi Chiffarelli. **A Cigarra**, São Paulo, 15 jun., 1923.
- 281 ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 72.
- 282 Conforme James Francis Cooke, Poetry and practice Guiomar Novaes, In: ____, *Great men and famous musicians on the art of music*, Philadelphia, Theo. Presser Co., 1925, p. 118, in ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 42.
- 283 Guiomar Novaes in CD grandes pianistas brasileiros vol. 2. São Paulo: Master Class, 2000, p. 7-8.
- 284 Idem, p. 8.
- 285 ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 88.
- 286 Idem, p. 90.
- 287 Idem, p. 96.
- 288 Idem, p. 96.
- 289 Idem, p. 101.
- 290 SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 214.
- 291 ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 99.
- 292 Idem, p. 107.
- 293 Idem, p. 140.
- 294 Idem, pp. 17-8, comentando o artigo Guiomar Novaes. Os triunfos de uma grande artista, /**A Cigarra**, São Paulo, 8 (158), 15 abr., 1921.
- 295 ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 235.
- 296 Os Grandes Artistas. “Uma Palestra com Guiomar Novaes”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 31 ago. 1919.
- 297 ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 103 citando Monteiro Lobato, Uma visita a Guiomar Novaes, In: ____, **Na Antevéspera**, 11^a. Edição, São Paulo, Brasiliense, 1964, p. 274.
- 298 ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 142.
- 299 Idem, p. 145.
- 300 Idem, p. 107 citando Novaes, **Musical América**, 29 de julho de 1916.

- ³⁰¹ ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 155.
- ³⁰² Jennie Kendall-Campbell, “Pianist’s romance reads like fictional love story”, **Kansas City Journal**, 6. mar. 1941.
- ³⁰³ ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 155-6.
- ³⁰⁴ Idem, p. 166.
- ³⁰⁵ Idem, p. 159.
- ³⁰⁶ Idem, p. 11-2, citando Eurico Nogueira França, A escola de piano paulista, **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26 fev., 1950.
- ³⁰⁷ ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 160, com base na publicação de Artes e artistas, Semana de Arte Moderna, **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 15 fev. 1922.
- ³⁰⁸ N/a, “Guiomar Novaes”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 5 mai. 1922, p. 3, in SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 274.
- ³⁰⁹ N/a, “Semana de Arte Moderna”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 29 jan. 1922, p. 3, in SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 274.
- ³¹⁰ AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo, Perspectiva, 1970, p.50-65.
- ³¹¹ N/a, “Arquitetura tradicional”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 ago. 1922, p. 3 in SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 275.
- ³¹² N/a, “Exposição de arte antiga”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 jun. 1922, p. 3, in SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 275.
- ³¹³ N/a, “Exposição de arte retrospectiva e arte contemporânea”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 2 ago. 1922, p. 2, in SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p. 275.
- ³¹⁴ Conforme ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 177.
- ³¹⁵ Guiomar Novaes in CD grandes pianistas brasileiros vol. 2. São Paulo: Master Class, 2000, p. 8.
- ³¹⁶ Idem.
- ³¹⁷ Comunicação pessoal de Camargo Guarnieri em novembro de 1984, in ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 201.
- ³¹⁸ Guiomar Novaes in CD grandes pianistas brasileiros vol. 2. São Paulo: Master Class, 2000, p. 8.
- ³¹⁹ SENISE, Arnaldo José. Notas: Guiomar Novaes, espiritualização do piano. CD grandes pianistas brasileiros vol. 2. São Paulo: Master Class, 2000, p.12.
- ³²⁰ SENISE, A. *A Escola de Piano de Luigi Chiffarelli*. São Paulo, 1980, datilografado, in JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 152.
- ³²¹ “Beethoven na despedida de Guiomar Novaes”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 9 mar. 1979, in JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez, *op. cit.*, p. 144.
- ³²² Idem, p. 261.
- ³²³ MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 196.
- ³²⁴ Idem, p. 286, baseado in O sarau dos rebeldes. Silêncio, Guiomar está tocando a ‘Marcha Fúnebre’, **O Jornal da Tarde**, São Paulo, 17 abr. 1971.
- ³²⁵ Comunicação pessoal de Marco Antônio Guerra ao autor em agosto de 2002.
- ³²⁶ ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 287.
- ³²⁷ Idem, p. 292.
- ³²⁸ John Rockwell, Guiomar Novaes declines to call it a piano finale, **The New York Times**, 2 dez. 1972, in ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 297.



Magdalena Tagliaferro

MAGDALENA TAGLIAFERRO

“... como se sua convivência com Proust na belle époque parisiense tivesse também ensinado que o tempo é o grande personagem. O que permanece é a essência da arte e, no caso de Magdalena, a suprema musicalidade.”³²⁹

Nascimento e infância no Brasil

Magdalena Maria Yvonne Tagliaferro nasceu em Petrópolis, município localizado a 65 km do Rio de Janeiro, em 19 de janeiro de 1893, filha do engenheiro Paulo Tagliaferro e Louise Hergenreder Tagliaferro, franceses que estavam radicados em São Paulo e que haviam ido à Petrópolis em férias.

Paulo Tagliaferro havia estudado, em Paris, com Gabriel Fauré e Raoul Pugno. Embora apresentasse vocação para a música, o pai combateu essa possível carreira e, somente no Brasil, Paulo abandonou de vez a engenharia passando a dedicar-se inteiramente à música, ensinando canto e piano em sua residência.

A pequena Magdalena ouvia atenta ao que se passava nas aulas e aos cinco anos de idade começou a estudar piano com seu pai. Aos nove anos fez sua estreia em público, em São Paulo, executando o *Concerto em ré menor*, de Mozart, para piano e orquestra. Magdalena Tagliaferro, lembrando este concerto, comenta:

Toquei e, evidentemente, a plateia fez à criança que eu era uma acolhida delirante. Devido à minha natureza essencialmente tímida surpreendi-me com os aplausos, mas logo comecei a acreditar neles quando me entregaram no palco uma boneca mais alta do que eu.³³⁰

Aos onze anos de idade, Magdalena, realizou sua primeira tournée pelo Brasil, Argentina e Uruguai. Magdalena foi aluna do Colégio Nossa Senhora de Sion, em São Paulo, e chegou a pensar que poderia ser freira. Magdalena conta sobre sua vocação para o convento:

[...] Estou falando dos 12 anos; aí eu quis ser freira, porque eu não ambicionava ser outra coisa: Irmã Magdalena tocando órgão... Quando meu pai soube disso, ele me tirou depressa de Sion, e aí, foram passando os anos e cheguei aos 20 anos, quando tinha vontade de ser regente.³³¹

Quando tinha treze anos, a família de Magdalena se transfere para a França. O motivo era a doença do pai, que requeria a consulta a especialistas na Europa, mas também seu desejo de ver a filha estudando no Conservatório de Paris.

A ida para a França e o Conservatório de Paris

Uma vez em Paris, Magdalena foi ouvida por Raoul Pugno, pianista de carreira internacional, que, depois de ouvi-la, escreveu uma carta de recomendação a Antonin Marmontel, que o sucedera como professor de piano do Conservatório de Paris:

18 de outubro

Meu caro Antonin:

Vais ouvir uma pequena jóia, filha de um velho amigo meu. E hás de perceber que não é por esse motivo que estou encantado. Belo som. Uma musicista. Fraseado, elegância, enfim, apaixonei-me por ela e creio que o mesmo te acontecerá. Desejo de coração que venha a ser tua aluna e quase posso dizer que sinto, hoje, ciúmes de ti. Pois se eu estivesse com a tua classe ficaria feliz de receber como aluna esta pequena pianista e artista fascinante. Chama-se Magdalena Tagliaferro. Pressinto para breve um primeiro lugar garantido. Abraço-te

Raoul Pugno³³²

Magdalena foi admitida e passou a estudar na classe de Marmontel, que a prepara, pelo período de um ano, para o concurso do Conservatório. Na banca de seu exame, entre outros Moskowsky, Galeotti e Cortot.

Magdalena consegue o primeiro lugar no concurso musical mais importante do mundo nesta época, ganha um piano de cauda e o primeiro concerto na tradicional Sala Érard, em Paris. Como destaca o *Jornal Folha de São Paulo*:

Com apenas um ano de estudo no Conservatório – e com treze anos de idade – Magdalena ganhou o primeiro prêmio e a medalha de ouro do concurso interno da instituição. Executando a ‘Sonata em la bemol’, de Carl Maria von Weber, ela superou 46 candidatos. A partir de então começaram as turnês internacionais.³³³

O pai de Magdalena estava muito doente e falece pouco tempo depois do Concurso. Marmontel, seu mestre, falece vinte dias após o concurso e Magdalena pensa em estudar com Alfred Cortot, cuja

reputação estava em verdadeira ascensão, mas Raoul Pugno, extremamente ciumento, adianta-se em ocupar-se de seus estudos.

Cortot acaba sendo nomeado para a classe de Marmontel e, após algum tempo e algumas discussões, Magdalena passa a ser sua aluna. Cortot foi o principal mestre de Magdalena. Ela mesma afirma sobre o professor:

Muito instintivo! Cortot me abriu horizontes de interpretação fantásticos. Foi, sobretudo, isso que ele me deu, não é? Ele tinha uma imaginação, ele abriu a minha imaginação musical de um modo extraordinário. Imaginação para o pedal. Fantástico!³³⁴

Cortot sentia um carinho muito especial por Magdalena. Embora casado e muito mais velho que a aluna, tinha sempre segundas intenções, como a própria Magdalena comenta:

Bom, acontece que o Cortot se tinha apaixonado por mim – eu tinha, então, 14 anos e meio – mas como ele era casado e que eu era assim severíssima, como todo capricorniano, eu disse: ‘se o senhor me fala mais uma vez nesse assunto não lhe conheço mais’. E aí, ele ficou calado, naturalmente, mas sempre com a mesma idéia na cabeça. E passaram-se os anos – dois, três anos – e ele voltou a falar e eu tornei a dizer: ‘não me fale mais nisso, não quero ouvir falar, sou amiga da sua mulher, não quero saber de nada’.³³⁵



Magda com seu mestre Alfred Cortot.

Segundo Magdalena, Cortot costumava completar seus ensinamentos com demonstrações ao piano, quando ‘tudo se iluminava e ele nos tornava mais inteligentes’³³⁶. Cortot desvenda para Magdalena, que já demonstrava qualidades excepcionais, segredos da interpretação e da arte do pedal, além da sabedoria dos bons andamentos.

Foi Cortot quem resolveu abreviar o nome de Magdalena para Magda, achando que seu nome era demasiado grande para os cartazes de publicidade dos concertos. Magda tornou-se a marca da concertista no exterior. No Brasil, entretanto, este nome não logrou êxito, permanecendo Magdalena ou Dona Magdalena, como os alunos e admiradores costumavam chamá-la.

Magda tinha voz de soprano lírico e, como cantava muito bem, deu início a uma breve carreira de cantora. Chegou a apresentar-se no *Fausto*, de Schumann, no *Requiem*, de Brahms, no *Orfeu*, de Gluck, além de recitais de *lieder*, dentro e fora da França.

A própria Magda explica as razões que a fizeram abandonar a carreira de cantora no seguinte depoimento:

[...] a cantora naturalmente teve que passar por professores que lhe deram uma laringite aguda. E, naturalmente, um dia eu tinha voz, no dia seguinte já não tinha. E achei que era um pouco precário não poder cantar todos os dias com certeza. Assim sendo, eu abandonei o canto e me dediquei novamente ao piano. E creio que fiz bem, porque a carreira de pianista é tão mais rica em possibilidades, apesar de tudo, que a carreira de cantor.³³⁷

Em 1908, Magda é convidada por Gabriel Fauré, então diretor do Conservatório de Paris, para uma tournée de concertos pela França. Durante esta tournée Magda interpretava, entre outras composições de Fauré, a *Balada* op. 19, para piano e orquestra, numa adaptação para dois pianos com Fauré no segundo piano.

A professora

As primeiras experiências de Magda como professora não foram bem sucedidas. Querendo ganhar algum dinheiro extra, ela aceitou uma senhora de 50 anos de idade como discípula, sem imaginar que a aluna tinha vergonha e que ninguém poderia vir a saber que ela estava tendo aulas. O segundo foi um menino de 7 anos que não admitia ser repreendido. Magda logo deixou essas aulas e imaginou que sua carreira como professora tivesse chegado ao fim.³³⁸

Presença constante nas grandes salas de concerto de todo o mundo, especialmente da Europa, Magda tornou-se uma mulher emancipada, moderna, festejada por sua beleza. Magda era conhecida por seu encantamento com as cores: o verde das cartas, o ruivo dos cabelos, o gosto pelos quadros impressionistas.

Em 1937, Magda é nomeada pelo governo francês catedrática do Conservatório de Música de Paris. Ela sucede a Isidor Philipp nas aulas de aperfeiçoamento e virtuosismo.³³⁹

Magda explica como o cargo de professora fez com que ela passasse a analisar sua maneira de tocar:

[...] eu não tinha tomado conhecimento dessa particularidade pessoal que eu tinha de tocar de uma maneira diferente dos outros; sentada de outro modo, etc., e tal, mas quando eu fui nomeada professora no Conservatório de Paris, quando não havia dado aula nenhuma de piano, senão de interpretação para alguns pianistas, e que eu tive de explicar o que era uma escala; quinze dias antes eu fiquei apavorada e pensei comigo mesma: mas o que é que eu vou dizer a essa gente se eu não sei como se passa o polegar? Aí eu fiz um auto-estudo do que eu fazia, para compreender um pouco o mecanismo, que era o meu mecanismo, e aí desenvolvi, pouco a pouco, muitos estudos e apliquei aos novos alunos. Durante um mês eles só fizeram exercícios. Ficaram apavorados, mas também eu herdei uma classe onde se tocava assim [postura tensa, com mãos próximas, cotovelos junto ao corpo e dedos arredondados mas muito tensos]. Era uma coisa feroz!³⁴⁰

O ensino passou a ser uma constante na vida de Magda. Com muitos alunos espalhados por todo o mundo, ela aconselhava a todos que ensinassem, como forma de complemento do aprendizado. Em suas memórias, ela confessava: “só muito tempo depois de se ter exercido o magistério é que intervém o saber. Aprendi muito, portanto, com meus alunos”.³⁴¹

A partir dos ensinamentos de Cortot, que revisou, dedilhou e pedalizou várias obras do repertório tradicional, que escreveu um importante tratado sobre os princípios racionais da técnica pianística³⁴², Magda ousou inovar, ousou acrescentar a sua experiência pessoal e complementar o método do mestre, sempre enfatizando que a técnica não é um fim, mas um meio para servir à música. Segundo Magda:

O importante para o verdadeiro intérprete não é ter sido um pequeno prodígio, nem conseguir executar tal Estudo de Chopin ou o final de tal Sonata, em menos de 30 segundos, de que outro pianista de fama internacional; o que realmente importa para alcançar o êxito na carreira musical, como, aliás, em qualquer domínio, é, antes de tudo, saber conservar a frescura, a poesia, a integridade dos sentimentos, e saber também, durante a vida inteira, guardar em si a bondade, o carinho a alegria da alma e, quanto possível, a divina infância do coração!³⁴³

Magda aconselhava aos alunos que o tempo diário de estudo não fosse muito grande e sim com interrupções para que o corpo repousasse. Antes do início do estudo ao piano, pregava a necessidade de exercícios de relaxamento dos ombros e braços, muita atenção à altura do banco, para que não houvesse

qualquer esforço desnecessário. Magda ensinava, também, que o braço deveria ficar livre, flexível, e que controlassem sempre o peso nas pontas dos dedos, com o braço descontraído.

Os princípios básicos da didática de Magda estão contidos no livro de Asako Tamura, ex-aluna de Magda, escrito em japonês, com edições traduzidas para o inglês e português.³⁴⁴

Recitais e concertos

Magda tocou em praticamente todos os países do mundo como recitalista, acompanhada de orquestra ou fazendo música de câmara. Atuou com as principais orquestras como a Filarmônica de Viena, A Concertgebouw de Amsterdã, a Filarmônica de Berlin, a Orquestra Suisse-Romand, apenas para citar algumas.

Entre os principais maestros com quem atuou podemos citar Furtwängler, Pierné, Ansermet, Münch, Stokowski, Maazel, Montreux, Hahn, os brasileiros Villa-Lobos, Souza Lima, Eleazar de Carvalho, Isaac Karabtschewsky, entre outros.

Magda foi jurada nos principais concursos de piano como o Concurso Chopin, na Polônia, o Concurso Internacional Tchaikowsky, na União Soviética, o Concurso Rainha Elizabeth, na Bélgica, o Concurso da Academia de Verão do Mozarteum, em Salzburgo.

No início de sua carreira obteve dois *Grand Prix du Disque* na França. O primeiro com obras de Mompou, em 1931 e o segundo, em 1934. Em 1981, Magda recebe novamente o *Grand Prix* por suas interpretações a quatro mãos e dois pianos, com seu aluno Daniel Varsano, interpretando Fauré.

Os amores

Magda despertou muitas paixões durante toda a sua vida. O primeiro pedido de casamento aconteceu quando tinha 15 anos de idade, recusado como foi o de Casals que queria ter com ela o mesmo número de filhos de Bach – vinte. Cortot foi seu eterno admirador, como já expusemos anteriormente. Estes acontecimentos e muitos outros do gênero faziam com que Magda, dotada de extrema beleza e sensualidade, inspirasse grandes paixões e fosse a imagem de uma mulher que sucumbia com facilidade. Contudo, ela relata:

[...] tinha quinze anos quando eu comecei a carreira. Eu não era nem coxa, nem vesga. De maneiras que tinha muitas mãos que se adiantavam para mim. E fazer assim [gesto de afastamento] com todas essas mãos, os pedidos de casamento, tudo isso foi uma brincadeira! Eu dizia: mas estou casada com o piano, como vou casar com este senhor,

esse velho que tem trinta anos? E aí eu comecei esta carreira internacional já com quinze anos e com muita facilidade.³⁴⁵

Para a jovem Magdalena, ser cortejada parecia ser quase tão interessante quanto ter sucesso tocando piano. A mãe de Magdalena, evidentemente, defendia a filha dos pretendentes.

A vida amorosa de Magda é um mistério do qual ela soube tirar proveito em várias ocasiões. Ela afirmava:

Meus amores. É muito difícil falar dos meus amores que foram muito poucos. E não sou nada a mulher das aventuras como pretendiam quando eu era jovem. Me emprestavam tanta coisa que eu já estaria morta se fosse verdade. Mas eu só entreguei ao amor um coração profundamente agarrado e apegado. Não tive aventuras, tive casos sérios, e poucos, muito poucos.³⁴⁶

Em suas memórias, o título “Quase tudo...” soa como uma provocação ao leitor que imagina o quanto ela revelará de suas lembranças, especialmente as amorosas.

Dos relacionamentos mais sérios e estáveis confirmados por Magda, podemos informar sobre o seu primeiro companheiro que foi o violinista Jules Bucherit. Com ele, Magda realizou diversas tournées, dentro e fora da França. Este relacionamento durou aproximadamente dez anos. Cada um no seu apartamento, co-habitando a casa de campo.

O primeiro casamento foi com André B., administrador-delegado da Sociedade Imobiliária da École Normale de Musique, criada por Alfred Cortot. A primeira esposa de André B. havia cometido suicídio porque Cortot não correspondia a seus sentimentos. As filhas de André B. não gostavam de Magda e ela vivia numa atmosfera desfavorável, agravada pelo ciúme do marido.

Com a morte de sua mãe, Magda pede uma licença no Conservatório e parte para os Estados Unidos, numa tournée oficial do governo francês. Mais tarde, já no Brasil, durante a Guerra, ela pede o divórcio de André B.

O segundo casamento de Magda ocorre no Brasil, com o engenheiro agrônomo Victor Konn. Magda o conheceu numa tournée, na Grécia. Reencontrando-o no Brasil, durante a Guerra, casaram-se em Petrópolis.

Victor fez Magda, que permanecia mais tempo no Rio de Janeiro, mudar-se para São Paulo, onde os negócios requeriam sua presença. Dona de um considerável patrimônio, Magda deixou que Victor investisse seu dinheiro em negócios imobiliários na cidade de Campos do Jordão. Victor conseguiu perder tudo e deixá-la sem qualquer reserva.

Alguns meses depois, Magda separou-se e passou a trabalhar muito para saldar as promissórias que havia assinado em prol dos negócios de Victor.³⁴⁷

A volta ao Brasil

A Segunda Guerra Mundial muda o rumo de Magda Tagliaferro. Com a Europa invadida, o Conservatório fechado, Magda estando em tournée nos Estados Unidos, deixa seu primeiro casamento e seu posto de professora e vem para o Brasil.

Seu retorno foi um verdadeiro acontecimento. O ministro da Educação do governo Getúlio Vargas, Gustavo Capanema, convida-a para trabalhar no país:

[...] ‘Dona Magdalena, a senhora tem que trabalhar aqui na sua terra, pra sua gente; a senhora tem que fazer uma revolução aqui.’ Eu disse: mas, Ministro, o senhor vai me pedir de pôr fogo em tudo? Não é possível! – então eu fiz um trabalho espesso assim [mostrando com os dedos], onde punha fogo, verdadeiramente, em muita coisa. E ele disse: ‘Mas isso não é possível! Imagine, eu vou ter que receber do presidente Vargas um apelo para que a neta de fulano possa não ter de sofrer com esse seu..., essa sua dificuldade apresentada, etc. e tal.’ Então, abandonamos essa ideia e aí eu propus essas aulas públicas que eu tinha feito em Paris.³⁴⁸

Por dez anos, Magdalena fica no Brasil e ministra seus cursos públicos de interpretação pianística, mas que iam além. Magdalena afirmava “... não ensino música. Ensino humanidade musical”³⁴⁹.

O primeiro curso público aconteceu em 1940 no auditório de *A Gazeta*, em São Paulo, ano em que Magdalena também deu aulas públicas na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. Em 1942, o curso de alta interpretação é transmitido pela Rádio Nacional, no Rio de Janeiro.

Magdalena detalha os objetivos de seu curso na aula inaugural de 1950, com o seguinte comentário:

Estabelecer um balanço dos múltiplos fatores que regem o desenvolvimento da arte musical que duas guerras mundiais travadas em menos de trinta anos vieram abalar nas suas raízes mais profundas; discernir o caminho certo, a linguagem verdadeira da música, seja que ela se dirija a uma elite ou ao povo; descobrir os rumos dominantes da composição contemporânea no meio da confusão de valores e da instabilidade características da nossa época focalizar os grandes movimentos visando a iniciação do povo, das massas, da jovem geração, para que a música, longe de ser uma estrangeira encontrada por acaso, se revele uma companheira fiel na vida de cada um; manter a imparcialidade do senso crítico

diante da variedade das interpretações e das liberdades que se outorgam alguns virtuosos, freqüentemente movidos por considerações extramusicais; penetrar simultaneamente com os dedos e com o cérebro toda a riqueza harmônica do piano, desse instrumento milagroso que tanto contribuiu em salvaguardar os elevados interesses e as comovedoras aspirações da música pura, mantendo-lhes o seu completo equilíbrio arquitetural; encontrar na Música o meio de disciplinar, idealizar e transfigurar os prosaicos elementos da nossa vida diária para afirmar a magnífica vitória da arte sobre as servidões terrestres... Eis entre tantos outros, alguns dos temas que mais ocupam, hoje em dia, as diversas correntes do mundo musical europeu, e que as próximas aulas me darão certamente o ensejo de desenvolver diante de vós, pelo menos em parte...³⁵⁰

Nos cursos públicos, além dos autores tradicionais, Dona Magdalena abordava frequentemente a modernidade francesa. Magdalena apresentava palestras com exemplos ao piano e audição de alunos, que serviam de exemplo do que se deve e do que não se deve fazer. A participação nos cursos não era restrita aos pianistas, estendia-se a todos os interessados. Envolvia amantes da música, admiradores de sua personalidade, interessados nas artes em geral.



Curso público no Teatro Municipal de São Paulo.

Impedidos pela Guerra de cursarem os conservatórios europeus e alcançarem, assim, grandes mestres no exterior, Dona Magdalena surgia como a possibilidade alternativa para muitos alunos. O contato com a professora do Conservatório de Paris trazia a Europa até os jovens artistas brasileiros.

Dona Magdalena era tão admirada e querida pelos alunos e amigos brasileiros que estes chegaram a estabelecer uma nova data para seu aniversário, já que em 19 de janeiro ela costumava estar fora do país. Transferiram os festejos para o dia 22 de julho, dia de Santa Magdalena.

Magdalena revela, em suas memórias, que as aulas públicas a fascinavam tanto quanto um concerto:

[...] trata-se, em primeiro lugar, não de dar, mas sim de captar o que os alunos me oferecem. Preciso estar extremamente atenta, pois, dependendo da qualidade da execução, ou me delicio ou busco como censurar sem ferir e sem desencorajar, ou até mesmo como silenciar. Existe sempre alguma coisa a elogiar em uma execução e nunca deixo de mencioná-la. Tenho o dever, é lógico, de ser justa, mas também a obrigação de fazer conhecer meu ponto de vista através do texto do compositor. Enfim, é infinitamente delicado e sou muito sensível à atenção com que todos esses jovens atendem minhas sugestões. Há alunos mais e menos tímidos, mas como são tocantes as suas atitudes para comigo! Tenho necessidade de sua cooperação para melhor compreendê-los e espero que sintam o quanto eu os amo, tanto na sua fraqueza quanto na sua força.³⁵¹

Voltando ao Brasil, inicialmente durante a Segunda Guerra Mundial, e mais tarde com regularidade para temporadas de recitais, aulas e cursos públicos, as quais alternava com sua intensa atividade de concertista internacional, Magdalena exerceu um importante papel na formação de praticamente todos os pianistas das gerações que sucederam a sua.

O acervo da Fundação Magdalena Tagliaferro, em São Paulo, possui grande parte dos textos dessas aulas públicas e constituiu o manancial de nossas referências a elas.

A volta para Paris, a Escola Tagliaferro e Quase tudo...

Em 1949, Magda faz sua *rentrée* no Théâtre des Champs-Élysées. Após dez anos de ausência, Magda volta a tocar e a viver em Paris. Sobre sua volta a morar na França, Magda comenta:

[...] Mas a verdade é que, tendo morado lá desde os treze anos, estou muito enraizada lá e tenho muitos amigos também, como os tenho aqui. Então, eu venho matar as saudades todos os anos. Mas, a vida geral..., talvez seja, para um artista, mais produtiva na Europa do que no Brasil, não é?³⁵²

Anos depois de sua volta para Paris, Magdalena, numa entrevista para o Jornal Folha de São Paulo, ainda relembra o recomeço naquela cidade e descreve sua rotina de estudo e trabalho:

Em Paris, Magdalena Tagliaferro cumpre, todos os dias, uma rotina que começa sempre entre 8 e 9 horas da manhã, quando se levanta, toma seu café, faz alguns telefonemas para os amigos e depois estuda por três horas, a partir das 10. Para ela, um horário um pouco tarde, mas que tem de cumprir porque mora em apartamento e o som ‘incomoda os vizinhos’. Nessa hora, ela fica alguns segundos em silêncio e recorda com emoção a época em que alugou o apartamento: ‘Isso eu quero te contar. Acho que ninguém sabe. Depois que eu desfiz o meu segundo casamento, procurei um local para morar. Antes era uma casa muito grande e me sentia perdida. Lendo o *Le Figaro* encontrei o anúncio de um apartamento. Fui até o local e tive uma surpresa. O edifício se chamava Villa-Lobos, o proprietário tinha sido amigo do compositor. Se eu fosse espírita, diria até que alguém me conduziu, mas não. Entrei, olhei, e gostei e aluguei. Agora moro em oito cômodos.’³⁵³



Magda em seu apartamento, em Paris.

Magda prossegue a entrevista revelando que não consegue tirar férias, sempre há trabalho a sua espera. Vive uma vida que considera simples. Segundo Bressan:

A parte da tarde é reservada para as aulas no Conservatório de Paris e à assistência particular a alguns de seus alunos. À noite, quando não tem concertos, descansa, lê, ou então recebe ou vai à casa de amigos. Para a pianista, uma vida simples, muito comum. Mesmo assim, ela reclama que não tem o direito de ficar doente ou de tirar férias. Acha até que nunca chegará o dia em que poderá vir ao Brasil somente a passeio, para conhecer seus Estados: ‘Ando sempre estudando’.³⁵⁴

Estudar é uma constante na vida da pianista. Ela não admite a palavra ensaio, e afirma:

Nunca ensaio antes de uma apresentação – eu estudo. Mesmo depois de mostrar a peça para o público, ela continua a conviver comigo, sempre com o objetivo de atingir a perfeição.³⁵⁵

No lugar do broche convencional, Magdalena Tagliaferro usa um discreto alfinete com a miniatura de cinco condecorações, das muitas que ela ganhou em todo o mundo. Nesse broche, lado a lado, a Legião de Honra da França, recebida em 1928, a Commandeur da Legião de Honra da França, recebida em 1953 e a comenda brasileira da Ordem do Rio Branco, recebida em 1972.



Dona Magdalena: a grande mestra.

O sucesso dos cursos públicos levou Magdalena a criar uma escola no Rio de Janeiro, com sucursal em São Paulo, onde os assuntos mais técnicos e os casos mais específicos eram tratados diretamente com os alunos.

Em 1969 Magdalena cria, em São Paulo, a Fundação Magdalena Tagliaferro, objetivando o ensino musical de alto nível em piano e em outros instrumentos e priorizando os talentos sem recursos financeiros, através de bolsas de estudo.

Em 1979, após 39 anos de ausência, fez o seu segundo recital no Carnegie Hall de Nova York, levando o público ao delírio. Neste mesmo ano, Magdalena lança *Quase tudo...*, seu livro de memórias escrito em francês e traduzido para o português por Maria Lúcia Pinho, sua aluna e amiga.

Quando o pianista Arnaldo Cohen perguntou-lhe por que *quase tudo*, Magdalena respondeu: “Porque há ainda muita gente viva sobre a qual eu teria podido dizer coisas feias, e eu não queria”.³⁵⁶

Magdalena se define como a mulher do amanhã, disposta a enfrentar qualquer situação. Alguns críticos consideraram seu *Quase tudo...* omissos. Magdalena, entretanto, afirmava não pretender escrever um segundo livro de memórias e argumentava:

O título já diz tudo. Conteí o que achei que devia e talvez interessasse ao público: as entrelinhas, que são poucas, me pertencem e é sempre bom guardá-las em segredo.³⁵⁷

Segundo Freitag, as memórias de Magdalena Tagliaferro se constituem de 181 páginas: “um repositório de fatos e pessoas, observados com espontaneidade, leveza e uma pitada de ironia”.³⁵⁸

Magdalena admite:

Escrevi o que brotava do coração, quase sem rascunho, com sinceridade e humildade, sem preocupação cronológica. O livro reflete o meu otimismo, pois estou sempre olhando para a frente e esperando algo de bom de Deus e da vida.³⁵⁹

Os brasileiros, a vanguarda e o romantismo

Confirmando o carinho e admiração que os alunos e admiradores de Magdalena lhe dedicavam, Freitag observa que:

Como tantos líderes das escolas pianísticas brasileiras (Chiaffarelli, Cantu, Kliass), Magdalena Tagliaferro tem conquistado à sua volta seguidores fiéis, cultores da nossa ‘pianolatria’. É uma figura cativante pelo carisma, vitalidade e energia dos seus 87 anos, e mesmo residindo na França (como professora do Conservatório de Paris, desde 1937), mantém assistentes no Brasil ao longo dos anos, transmitindo sua técnica e sua escola. Alegre, cheia de disposição e calor humano, Magdalena Tagliaferro é venerada pelos assistentes que a rodeiam; para Helea Plaut, é ‘exemplo, inspiração, luz e som’. Oswaldo Accursi aprecia a capacidade de luta, a convivência amável e a ‘finesse francesa, aliada ao jeitinho brasileiro’.³⁶⁰

Magdalena reconhecia esse carinho e afirmava:

Mais uma vez vim ao Brasil para buscar forças para minha arte. Não me esqueço do público que tenho aqui. Sou bem recebida onde quer que eu vá, mas, no Brasil, o calor que me transmitem serve como seiva para continuar a missão de ensinar e devolver, na medida do possível, o dom que Deus me deu.³⁶¹

Tida pela crítica brasileira e internacional como uma das exímias intérpretes da música clássica, romântica e moderna, Magdalena influenciou praticamente todas as gerações de pianistas brasileiros que lhe sucederam, de Nelson Freire a Eudóxia de Barros, de Homero Magalhães a Heitor Alimonda, de Gilberto Tinetti a Menininha Lobo, de Oriano de Almeida a Cristina Ortiz, de Daisy de Luca a Isabel Mourão, passando por intérpretes populares como Pedrinho Mattar e Dick Farney, também seus ex-alunos.

Magdalena divulgou, no Brasil, um repertório pianístico pouco conhecido de compositores do século XX. Interpretou várias obras de compositores brasileiros em primeira audição, estimulando, dessa maneira, os compositores e a ampliação do repertório existente. Sobre a música brasileira, Magdalena comenta:

Sinto a música brasileira como uma criança que se fez adulta de repente. Resta muito a fazer, é incontestável. Mas progrediu muito, muitíssimo. Creio oportuno dizer, entretanto, que os compositores brasileiros não devem esquecer o nosso folclore. Esse folclore tão rico e tão belo, que é o do Brasil.³⁶²

Villa-Lobos dedicou à pianista seu *Álbum no. 4*, do *Guia Prático* e também o *Momoprecoce* para piano e orquestra, composto em Paris em 1929. Magdalena Tagliaferro realizou uma gravação desta última peça com a Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa com regência do próprio Villa-Lobos.

Laguna relaciona as demais obras dedicadas à Magdalena, onde encontramos: *Ponteio n. 6*, de Camargo Guarnieri; *Sonata em dó maior*, de Francisco Mignone; *Dança de Negros*, de Fructuoso Vianna; *Acalanto*, de Lina Pires de Campos; *Prelúdio op. 36 n. 9*, de Tonyan Khallyhabby. Além destas obras, Reynaldo Hahn, dedicou à Magdalena o *Concerto em mi maior*.

Embora Magdalena concentrasse boa parte de sua atuação em compositores modernos, ela mantinha um certo distanciamento da vanguarda mais revolucionária. Ela centrou sua atividade em torno dos compositores do Conservatório de Paris, da música francesa e brasileira, mas sem alcançar compositores que não tivessem uma linguagem pianística próxima ao romantismo.

O crítico Harold Schonberg, do ‘New York Times’, ressaltou a perfeição de todo o repertório tocado por Magdalena, numa interpretação cheia de elegância e autoridade:

Acima de tudo [afirma Schonberg] – ela representou a geração dos pianistas românticos, virtualmente extinta, que acredita na beleza do som e da frase, na cor e na variedade.³⁶³

Afinal, Magdalena é uma pianista romântica e confessa:

Pertenço à velha escola, mas quanto esta velha escola romântica tem para dar! Por exemplo, antigamente estávamos mais próximos das idéias do compositor. Transmitia-se uma tradição. Eu mesma cresci no meio deste grande triunvirato: Thibaud, Casals e Cortot, que formaram um lendário trio, em 1905. Quando você pensa nos professores com quem aqueles grandes músicos estudaram, você pode entender de onde vêm seus ensinamentos. Assim, quando Cortot me ensinou piano, eu estava imbuída do espírito da poesia e do sentimento de um Chopin, de um Schumann. Jamais se tratava de técnica.³⁶⁴

O distanciamento de Magdalena frente à música mais contemporânea pode ser compreendido segundo os apontamentos de J. Jota de Moraes:

[...] o século XX vem percebendo o público distanciar-se cada vez mais da música contemporânea para refugiar-se na do passado. Isso resulta, em certa medida, do fato de a música – como de resto aconteceu com as demais artes – ter tomado consciência da efetiva da sua existência enquanto linguagem autônoma e em constante movimento, enquanto espiral dirigida para o alto no sentido de um permanente ir adiante; e, nesse deslocar-se ininterrupto, não encontrar geralmente motivo para se deter, a fim de esperar pelos eventuais ‘retardatários’ da percepção. Os intérpretes e o público, por sua vez, com os ouvidos presos a certos traços de uma linguagem já saturada em termos composicionais, a clássico-romântica – onde a melodia definida e repetitiva, o encadeamento harmônico previsível e o ritmo simétrico podem funcionar como boas almofadas para a acomodação da experiência – chegam mesmo a negar valor e sentido a essas manifestações em que a inovação, tanto para o intérprete quanto para o público, pode não passar de impostura, e em que a instauração de novas leis composicionais lhes aparece como algo ‘antinatural’.³⁶⁵

Com o amadurecimento, Magdalena volta sua predileção ao piano de Chopin e explica:

[..] Bom, isso é uma escolha que vem com a idade, me cansei de tocar música espanhola. Me cansei, um pouquinho, de tocar muita música francesa e quanto mais me adianto

mais me sinto à vontade na música romântica; porque mais eu me sinto vibrar com essa música. E como eu descubro, não há dia que eu não descubra, quando estudo, um canto a qual não tenha pensado, um contracanto, uma polifonia qualquer. É uma descoberta contínua que me encanta, que me fascina.³⁶⁶



Magda Tagliaferro retratada por Jean-Gabriel Domergue.

O crítico francês Clarendon, num artigo para o jornal *Le Figaro*, disse que Magda era “une marchande de bonheur”, em português: *uma mercadora de felicidade*. Esse foi o título que mais a emocionou durante toda a sua carreira. Entretanto, Magda afirma:

Não me tornei pianista para dar felicidade, mas, se é isso que consigo passar ao público, eu é quem fico satisfeita, porque, para mim, um concerto nunca é perfeito. Sempre acredito que ainda podia dar mais de mim. Isso é motivo para continuar meus estudos.³⁶⁷

Magdalena defende o risco da entrega total à interpretação para um resultado realmente verdadeiro e prega:

Um intérprete deve se entregar. Ele pode se enganar... mas é preciso que se engane de vez. Se for criticado é preciso que seja criticado completamente, não pela metade. Não se deve fazer nada pela metade.³⁶⁸

O adeus a Magdalena

Mulher sempre vaidosa, ativa, pronta a conduzir seus discípulos pelos caminhos do amor e da arte, Magdalena, em seus últimos anos de vida, já não era citada apenas por ser uma grande pianista, professora ou por sua beleza, mas, também, por sua vitalidade em idade tão avançada. O difícil para Magdalena não era o envelhecer, mas ver desaparecerem as pessoas que amava. Segundo Magdalena:

[...] Não vejo, não quero ver! Não quero tomar conhecimento. Não tomei conhecimento de minha idade senão em Nova York, com os jornalistas que têm a mania de nunca escrever duas linhas sobre alguém sem pôr a idade do lado [...] Aí, no primeiro dia em que me perguntaram: qual é a sua idade, bruscamente, olhei para ele e disse: eu não sei. Mas tive que pensar mesmo para dizer. E aí, um dia, eu tinha – diziam que eu tinha – 70, outro dia, 80, outro 90. Enfim, inventavam tudo. Nunca foi certo. Mas aí tomei conhecimento e pensei: não é possível que eu esteja nesse mundo há tanto tempo. Mas será verdade? Achei aquilo um pouco estranho.³⁶⁹

Magdalena faleceu, aos 93 anos de idade, no dia 9 de setembro de 1986, às 19 horas, no interior de um automóvel. Estava sendo levada às pressas para um hospital, após passar mal na residência de Mirian Dauelsberg, sua empresária e amiga, que a hospedava em Ipanema, no Rio de Janeiro.

O jornal O Estado de São Paulo noticiou:

Ao som do *Réquiem*, de Gabriel Fauré, o caixão com o corpo de Magdalena Tagliaferro desceu ontem a escadaria do Teatro Municipal do Rio e, em cortejo fúnebre, seguiu para o cemitério São João Batista onde, à tarde, foi sepultado. Assim, foram satisfeitos os dois últimos desejos da pianista que morreu anteontem aos 92 anos [na verdade 93], de infarto agudo: a execução daquela obra clássica e o velório no teatro – palco da sua arte. Mas a morte repentina da artista – ela morreu dentro do carro que a levava de Copacabana para Laranjeiras – realizou outro desejo dela. Com a recusa do governo do Estado em financiar o sepultamento, Tagliaferro foi sepultada no jazigo perpétuo dos Dauelsberg, onde já estavam enterrados os pianistas Arnaldo Estrela e Tomas Teran. ‘Os três, agora, vão tocar piano juntos’, desabafou Miriam Dauelsberg – empresária e amiga de Magda – que passou toda a manhã de ontem às voltas com o sepultamento de sua contratada.³⁷⁰

A saúde de Magdalena estava bastante abalada nos últimos meses de vida, sobretudo quando ela começou a ter os dedos das mãos paralisados por causa do reumatismo. O último recital ocorreu em Porto Alegre, aproximadamente um ano antes de sua morte. Depois, Magdalena ficou praticamente impedida de tocar piano. Restaram alguns projetos que não puderam ser completados, como a gravação de um disco com seus depoimentos. Ela estava vivendo com uma pensão dada pelo governo brasileiro que não chegava a cinco salários mínimos.³⁷¹

O maestro Eleazar de Carvalho estava em São Paulo quando recebeu a notícia do falecimento de Magdalena e tentou levar a Orquestra Sinfônica do Estado para participar dos funerais da pianista. Eleazar, que atuou junto a Magdalena várias vezes, declarou: “O país perde uma de suas principais intérpretes e o mundo, uma das maiores pianistas deste século.”³⁷²

Em 18 de setembro fez-se realizar uma Missa em sufrágio da alma de Magdalena, celebrada na Igreja Nossa Senhora da Consolação, em São Paulo. Esta missa contou com a participação, entre outros, do Coral Paulistano e da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo sob a regência de Eleazar de Carvalho, que assinou o seguinte texto no programa:

Minha Mestra

Aprendi com Magdalena Tagliaferro a conhecer os compositores românticos do piano, principalmente os franceses Fauré, Debussy e Ravel de quem ela foi uma intérprete ideal. Entendendo a música como a arte do tempo, reproduzia, na inflexão do texto e na condução das idéias, a própria articulação expressiva da frase, num pronunciado lirismo, dando a cada pormenor o relevo exigido pela sua exata importância. Magdalena Tagliaferro transformava o som pianístico em som expressivo, valorizando-o, enriquecendo-o, iluminando-o com imaginação criadora da intérprete sem, contudo, afastar-se do contexto estabelecido pelo compositor. Magdalena Tagliaferro – Minha Mestra – foi a poetisa do teclado. Suas recriações românticas por excelência, enriqueceram a arte pianística com um incomparável e imperecível valor, com uma originalidade inconfundível, deixando essa herança sob a responsabilidade dos seus inúmeros alunos de todas as nacionalidades.³⁷³

Magdalena se tornou um dos grandes mitos do piano brasileiro no século XX. Uma mulher inteiramente devotada à música e ao amor, ou, no dizer de Sekeff:

[...] mais que uma *grande* pianista foi uma pianista *importante*, na medida em que exerceu profunda influência na nossa sensibilidade musical, familiarizando-nos com a internacionalidade de uma vanguarda. Como *performer* e professora criou uma verdadeira *escola*, modelando sem nenhum esforço visível um excepcional número de pianistas e de apreciadores musicais.³⁷⁴

A arte de Magdalena Tagliaferro transcende a sua atuação pianística. Com uma formação estética adquirida em meio à cultura francesa, ela colabora no redimensionamento do Brasil na modernidade. Sua arte reflete a personalidade forte, a cultura eclética e o dom da observação. Ela conciliou a atividade, geralmente introspectiva, do intérprete ao espírito missionário de deixar escola.³⁷⁵

Sekeff, sintetizando sobre a importância de Magdalena Tagliaferro para a arte e a cultura brasileiras, argumenta da seguinte maneira:

Dialogando com a estética e ampliando nossos conceitos – quantas vezes tacanhos! –, Magda nos propiciou compartilhar propriedades musicais com outros sistemas de linguagem, como pintura e literatura, desvelou-nos equivalências de som e sentido, levou-nos ao sentido de arte como construção, o que significa dizer, com a poética da expressão associando-se à poética da construção, tornando o seu público (dos recitais e dos cursos) colaboradores/ leitores ativos da obra musical. E é exatamente essa faceta que faz dessa ilustre artista uma das mais importantes e completas musicistas do nosso século, jamais substituída.³⁷⁶

Notas

- ³²⁹ FREITAG, Léa Vinocurt. Magda, a pianista que supera o tempo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, s.d..
- ³³⁰ TAGLIAFERRO, Magdalena. *Quase Tudo... (memórias)*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, p. 15.
- ³³¹ Declaração de Magdalena Tagliaferro no *Programa Jogo da Verdade*, TV Cultura, 1981. In LEITE, Édson. *Magdalena Tagliaferro: testemunha de seu tempo*. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2001, p. 183.
- ³³² TAGLIAFERRO, Magdalena, *op. cit.*, p. 19.
- ³³³ Magdalena Tagliaferro morre aos 92. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 set. 1986. Ilustrada, p. 57.
- ³³⁴ Declaração de Magdalena Tagliaferro no *Programa Canal Livre*, TV Bandeirantes, 1981. In LEITE, Édson, *op. cit.*, p. 205.
- ³³⁵ Idem.
- ³³⁶ TAGLIAFERRO, Magdalena, *op. cit.*, p. 27.
- ³³⁷ Declaração de Magdalena Tagliaferro no *Programa Canal Livre*, TV Bandeirantes, 1981. In LEITE, Édson, *op. cit.*, p. 205.
- ³³⁸ TAGLIAFERRO, Magdalena, *op. cit.*, p. 29.
- ³³⁹ Magdalena Tagliaferro morre aos 92. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 set. 1986. Ilustrada, p. 57.
- ³⁴⁰ Declaração de Magdalena Tagliaferro no *Programa Canal Livre*, TV Bandeirantes, 1981. In LEITE, Édson, *op. cit.*, p. 205.
- ³⁴¹ TAGLIAFERRO, Magdalena, *op. cit.*, p. 53-4.
- ³⁴² CORTOT, Alfred. *Principes rationnels de la technique pianistique*. Paris/ New York: Salabert, s.d.
- ³⁴³ Afirmação proferida no Curso de Alta Interpretação ministrado em São Paulo em 27 de março de 1943, e no Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, em 22 de agosto de 1947.
- ³⁴⁴ TAMURA, Asako. *A arte pianística de Magda Tagliaferro*. Trad. Dirce Kimyo Miuamura. São Paulo: Fundação Magda Tagliaferro, 1997.

- ³⁴⁵ Declaração de Magdalena Tagliaferro no *Programa Jogo da Verdade*, TV Cultura, 1981. In LEITE, Édson, *op. cit.*, p. 183.
- ³⁴⁶ Idem, p. 183.
- ³⁴⁷ Declaração de Magdalena Tagliaferro no *Programa Canal Livre*, TV Bandeirantes, 1981. In LEITE, Édson, *op. cit.*, p. 205.
- ³⁴⁸ Declaração de Magdalena Tagliaferro no *Canal Livre*, TV Bandeirantes, 1981. In LEITE, Édson, *op. cit.*, p. 205.
- ³⁴⁹ LAGUNA, Helena Beatriz Greco. *Magdalena Tagliaferro*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1983, p. 59.
- ³⁵⁰ Aula Inaugural do Décimo Curso de Alta Interpretação Musical, proferida por Magdalena Tagliaferro, no ano de 1950.
- ³⁵¹ TAGLIAFERRO, Magdalena, *op. cit.*, p. 117.
- ³⁵² Declaração de Magdalena Tagliaferro no *Programa Jogo da Verdade*, TV Cultura, 1981. In LEITE, Édson, *op. cit.*, p. 183.
- ³⁵³ BRESSAN, Alexandre. Magdalena Tagliaferro, 90 anos: a inesgotável energia na procura da arte perfeita. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 jul. 1981.
- ³⁵⁴ Idem.
- ³⁵⁵ Idem.
- ³⁵⁶ Declaração de Magdalena Tagliaferro no *Canal Livre*, TV Bandeirantes, 1981. In LEITE, Édson, *op. cit.*, p. 205.
- ³⁵⁷ BRESSAN, Alexandre, *op. cit.*
- ³⁵⁸ FREITAG, Léa Vinocur. ‘Quase tudo...’, da vivência de Magdalena Tagliaferro. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, out. 1979, p. 20.
- ³⁵⁹ Idem.
- ³⁶⁰ Idem.
- ³⁶¹ Afirmação de Magdalena Tagliaferro em entrevista concedida a BRESSAN, Alexandre, *op. cit.*
- ³⁶² LAGUNA, Helena Beatriz Greco, *op. cit.*, p. 32.
- ³⁶³ FREITAG, Léa Vinocur. ‘Quase tudo...’, da vivência de Magdalena Tagliaferro. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, out. 1979, p. 20.
- ³⁶⁴ LAGUNA, Helena Beatriz Greco, *op. cit.*, p. 71.
- ³⁶⁵ MORAES, J. Jota. *Música da Modernidade: origens da música do nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 40.
- ³⁶⁶ Declaração de Magdalena Tagliaferro no *Canal Livre*, TV Bandeirantes, 1981. In LEITE, Édson, *op. cit.*, p. 205.
- ³⁶⁷ Afirmação de Magdalena Tagliaferro em entrevista concedida a BRESSAN, Alexandre, *op. cit.*
- ³⁶⁸ REICHENBACH, François. *Magda nobre e sentimental* (filme). França, 1984.
- ³⁶⁹ Declaração de Magdalena Tagliaferro no *Canal Livre*, TV Bandeirantes, 1981. In LEITE, Édson, *op. cit.*, p. 205.
- ³⁷⁰ EBELLO, Gilson. Adeus, Magdalena. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 11 set. 1986. Caderno 2.
- ³⁷¹ Idem.
- ³⁷² Magdalena Tagliaferro morre aos 92. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 set. 1986. Ilustrada, p. 57.
- ³⁷³ Texto do Maestro Eleazar de Carvalho no programa da *Missa Sane de Requiem* em sufrágio da alma de Magdalena Tagliaferro, celebrada no dia 18 de setembro de 1986, na Igreja de Nossa Senhora da Consolação, na capital paulista, e que contou com a participação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e do Coral Palistano sob a regência de Eleazar de Carvalho.
- ³⁷⁴ SEKEFF, Maria de Lourdes. Prefácio, in LEITE, Édson, *op. cit.*, p. 13-4.
- ³⁷⁵ FREITAG, Léa Vinocur. Magda, a pianista que supera o tempo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo.
- ³⁷⁶ SEKEFF, Maria de Lourdes. Prefácio, in LEITE, Édson, *op. cit.*, p. 17.



Antonietta, Magdalena e Guiomar: tradição e ruptura na produção cultural de São Paulo

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No final do século XIX, discutia-se a necessidade de se ampliar a educação da mulher. Pouco tempo antes os pais zelosos se opunham a que suas filhas aprendessem a ler para evitar que escrevessem bilhetes aos namorados. Norma Telles, comentando o pensamento dominante neste período, afirma:

O ‘sexo gentil’, dotado de natural despotismo, não era talhado para embates da política ou das letras. Podia-se, magnanimamente, incrementar um pouco sua educação para se tornar mais atraente na sociedade, mas isso bastava, de resto seria melhor ficar com o bastidor. Desde que começou a surgir a Nova Mulher, o discurso dominante reforçou os estereótipos antigos.³⁷⁷

Neste mesmo sentido, Guacira Lopes Louro argumenta:

As ‘mulheres deveriam ser mais educadas do que instruídas’, ou seja, para elas, a ênfase deveria recair sobre a formação moral, sobre a constituição do *caráter*; sendo suficientes, provavelmente, *doses pequenas* ou *doses menores* de instrução. Na opinião de muitos, não havia porque *mobilizar* a cabeça da mulher com informações ou conhecimentos, já que seu destino primordial – como esposa e mãe – exigiria, acima de tudo, uma moral sólida e bons princípios. Ela precisaria ser, em primeiro lugar, a mãe virtuosa, o *pilar de sustentação do lar*, a educadora das gerações do futuro. A educação da mulher seria feita, portanto, para além dela, já que sua justificativa não se encontrava em seus próprios anseios ou necessidades, mas em sua função social de educadora dos filhos ou, na linguagem republicana, na função de formadora dos futuros cidadãos.³⁷⁸

Atividades de maior importância, que envolvessem criação, imaginação e decisão estavam fora dos limites permitidos às mulheres. Para Norma Telles:

Tal qual um Deus Pai que criou o mundo e nomeou as coisas, o artista torna-se o progenitor e procriador de seu texto. À mulher é negada a autonomia, a subjetividade necessária à criação. O que lhe cabe é a encarnação mítica dos extremos da alteridade, do misterioso e intransigente *outro*, confrontado com veneração e temor. O que lhe cabe é uma vida de sacrifícios e servidão, uma vida sem história própria. Demônio ou bruxa, anjo ou fada, ela é mediadora entre o artista e o desconhecido, instruindo-o em degradação ou exalando pureza. É musa ou criatura, nunca criadora.³⁷⁹

A sociedade entendia a mulher como mãe e esposa, privando-a de outras possibilidades de realização pessoal e profissional. Segundo Guacira Lopes Louro:

Os argumentos religiosos e higienistas responsabilizavam a mulher pela manutenção de uma família saudável – no sentido mais amplo do termo. A esses argumentos iriam se juntar, também, os novos conhecimentos da psicologia, acentuando a privacidade familiar e o amor materno como indispensáveis ao desenvolvimento físico e emocional das crianças. O casamento e a maternidade eram efetivamente constituídos como a *verdadeira carreira* feminina. Tudo que levasse as mulheres a se afastarem desse caminho seria percebido como um desvio da norma.³⁸⁰

A pureza feminina e sua missão de mãe e esposa, disposta a qualquer sacrifício pela família, encontrava respaldo no exemplo da Virgem Maria:

[...] se esperava que as meninas e jovens construíssem suas vidas pela imagem de pureza da Virgem. Através do símbolo mariano se apelava tanto para a *sagrada missão* da maternidade quanto para a manutenção da pureza feminina. Esse ideal feminino implicava o recato e o pudor, a busca constante de uma perfeição moral, a aceitação de sacrifícios, a ação educadora dos filhos e filhas.³⁸¹

Até o final do século XIX, mulheres pianistas de primeira grandeza eram poucas. No início do século XX e, sobretudo ao longo da década de 10, começaram a se impor três raras pioneiras da arte pianística: Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro. Nomes que causaram sensação no Brasil, na Europa e nos Estados Unidos.

Antonietta, Guiomar e Magdalena são três intérpretes que apresentam um leque de sensibilidades diversas, mas tendo em comum o mesmo instrumento: o piano, e a mesma época. Suas atuações contribuíram para a história da interpretação musical no Brasil, mais especificamente para a história do intérprete envolvido com a estética modernista. Segundo Bradbury:

[...] Mais uma vez, reconhecemos de imediato a qualidade comum a muitos dos mais característicos acontecimentos, descobertas e produtos dessa época moderna: a preocupação em objetivar o subjetivo, tornar audíveis ou perceptíveis as inaudíveis conversas mentais, deter o fluxo, irracionalizar o racional, desfamiliarizar e desumanizar o esperado, convencionalizar o extraordinário e o excêntrico, definir a psicopatologia da vida *cotidiana*, intelectualizar o emocional, secularizar o espiritual, ver o espaço como uma função do tempo, a massa como uma forma de energia e a incerteza como a única coisa certa.³⁸²

O intérprete está muito próximo da criação, e de suas decisões no momento da execução depende em grande parte o sentido da obra. José Miguel Wisnik conclui:

[...] A técnica composicional e a técnica interpretativa constituem igualmente conquistas culturais que estão na base do avanço da música. Dessa maneira, os intérpretes disponíveis constituíam, no momento da eclosão do movimento modernista, um problema importante como o das próprias obras compostas. É nesse sentido que se configuraria uma certa incompatibilidade, formulada nos artigos de *Klaxon*, entre o preconceito pianístico e a difusão da música moderna no Brasil.³⁸³

Mário de Andrade, em seu artigo intitulado *Pianolatria*, afirmou: ‘Possuímos nossa escola de piano como, certo, a América do Sul não apresenta outra’.³⁸⁴ Mário realizava neste artigo a denúncia da tradição pianística existente em São Paulo em detrimento dos demais instrumentos. Na verdade, ele propunha uma educação musical e não apenas o estudo de um único instrumento. Mário desabafava, afirmando: ‘há uma fada perniciosa na cidade que a cada infante dá como primeiro presente um piano e como único destino tocar valsas de Chopin! [...]’³⁸⁵

Contudo, o piano reinava absoluto e Mário de Andrade, atento observador, acompanhou de perto Antonietta, Guiomar e Magdalena e comentou em várias ocasiões a atuação das pianistas. Em *Klaxon*, comparando Antonietta e Guiomar, atribui a Antonietta: “caráter severo, tipo clássico, diríamos cerebral; e por todas essas qualidades dominantes, intérprete exacta dos clássicos e post-românticos”. Quanto a Guiomar: “romântica na mais total significação do termo, vibratilidade impressionável à mais fina cambiante sensação”.³⁸⁶

Mário de Andrade comenta também o afastamento de Antonietta dos palcos:

Infelizmente Antonietta Rudge Miller não pode continuar como representante das nossas possibilidades artísticas no estrangeiro. Mais infelizmente ainda nem aqui se faz ouvir. Grande pena! A extraordinária intérprete, com a continuação dos seus concertos, seria dum benefício eficaz para o desenvolvimento do espírito musical paulista.³⁸⁷

Das possíveis causas para que Antonietta Rudge haja se distanciado dos palcos podemos deduzir que, diferentemente de suas duas colegas dessa grande geração de pianistas, ela sofreu muito com a gripe espanhola que contraiu ainda moça, interferindo em sua saúde, tornando-a bastante frágil; que a realização de seu casamento que ocorreu muito cedo, obrigou-a a assumir obrigações com marido e filhos que a tirariam da atividade artística num ritmo mais profissional; que a separação de Charles Miller e a decisão

de ir viver com Menotti del Picchia, atitudes consideradas muito impróprias para a época, provocaram um certo distanciamento da sociedade; que Antonietta era modesta, retraída e não gostava de tocar para públicos estranhos, preferindo os recitais para um seletor público que frequentava sua casa.

Quanto a Magdalena, Mário de Andrade não precisa de muitas palavras para definir sua admiração. Apaixonadamente, ele declara: “Magdalena! Eu te amo!”³⁸⁸

O piano alia o mecanismo da máquina às possibilidades sensíveis do intérprete, que responde com arte aos apelos de seu tempo.

[...] O piano é a mais perfeita expressão a que chegamos da junção de uma parte importante de nossa cultura voltada para o aperfeiçoamento mecânico (pensemos na máquina de datilografia e no teclado do computador) com nossa idéia de música baseada na escala diatônica. A genialidade consiste em traduzir o meramente mecânico em algo de uma outra natureza: música.³⁸⁹

Quando Antonietta, Guiomar e Magdalena começaram a projetar seus nomes no cenário musical, no início do século XX, os artistas ainda eram percebidos sob uma óptica romântica. Para Orsini:

[...] Hoje, a explicação da criatividade como inspiração divina está superada. Essa noção romântica e mística da arte como a criação do gênio que transcende a sociedade e a época, passou por transformações. O ponto de vista moderno, pelo menos entre os sociólogos da arte, é o de ser a obra artística a representação concreta que se fundamenta na realidade palpável, sendo a soma de fatores sociais, históricos, psicológicos, além dos pendores ‘inatos’, das influências educacionais e da formação profissional. Assim, a investigação mais completa da criatividade de um artista envolve não só a sua localização nas estruturas sociais e históricas adequadas, mas também o exame de influências pessoais, familiares e biográficas que o levaram a criar a sua obra. [...]³⁹⁰

Antonietta, Guiomar e Magdalena foram intérpretes que, com sublime eficácia, souberam moldar um repertório tradicional às pesquisas musicais modernas centradas em Paris, então a capital das artes. Estas mulheres se alinhavam por um padrão europeu, centrado no piano e sua tradição romântica, mas o que as destacou acima de outros artistas, entretanto, foi a transmissão ao mundo, com muito sucesso, do que seria a genialidade brasileira, tanto por suas interpretações magistrais como pela divulgação de obras de compositores brasileiros, então praticamente desconhecidos dentro e fora do país.

Se, no início do século XX, o caminho da música é árduo para os homens, muito mais o é para as mulheres. Vencendo barreiras, preconceitos, teses psiquiátricas que rebaixavam a inteligência feminina, Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro foram algumas das primeiras mulheres a fazer parte ativa na história cultural do Brasil.

As três grandes pianistas romperam barreiras que pareciam intransponíveis.

A situação de ignorância em que se pretende manter a mulher é responsável pelas dificuldades que encontra na vida e cria um círculo vicioso: como não tem instrução, não está apta a participar da vida pública, e não recebe instrução porque não participa dela.³⁹¹

Lygia Fagundes Telles acresce à análise dessa situação o argumento de que o desenvolvimento da criatividade feminina ocorre sobremaneira em função da desigualdade de oportunidades que enfrenta:

A mulher escondida. Guardada. Principalmente invisível, a se esgueirar na sombra. Reprimida e ainda assim sob suspeita. Penso hoje que foi devido a esse clima de reclusão que a mulher foi desenvolvendo e de forma extraordinária esse seu sentido da percepção, da intuição, a mulher é mais perceptiva do que o homem. Mais fantasiosa? Sim, embora, mais secreta. Mais perigosa! repetiam os tradicionais inimigos da mulher perseguida através dos séculos até o apogeu das torturas, das fogueiras, pois não eras a Ânfora do Mal, Porta do Diabo?... Curiosamente foi esse preconceito que acabou por desenvolver nela o sentido perceptivo, uma quase vidência: na defesa pessoal, a sabedoria da malícia. Da dissimulação. [...] ³⁹²

Grandes intérpretes, as pianistas Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro foram mídia de muitos compositores e impregnaram com sua marca pessoal as obras que executaram. Deixaram discos gravados, nos quais notamos a presença da interpretação da música brasileira e onde sublimam o som do piano demonstrando que sua técnica está à disposição da arte. Elas contribuíram para aperfeiçoar e adiantar o gosto pela música de piano e, sobretudo, a música do século XX. Deram a essa música uma forma que pode ser considerada como um desenvolvimento da herança que receberam dos grandes mestres.

Carlos Vasconcelos, analisando o início da trajetória de Antonietta Rudge, argumenta:

[...] quem raciocine sobre o que nos falta, desde salões apropriados e teatros de sofríveis condições acusticas, passando pela boa-vontade dos proprietários, até a facilidade de

instrumentos compatíveis com o caráter das peças selecionadas e a proteção do público, - verá que o cometimento dessas patricias fora ultra-arrojado, significativo de um alto valor e de confiança em si, forte na pertinácia de querer triunfante. Afora tudo isto, tinham elas ainda de lutar contra a protervia dos omens, contra a tara dos degenerados que ainda vêm na mulher, não um fator de progresso pela emulação, mas a perene fonte propícia às sensações mais ruidosas, dess'arte criando-lhes insólita perturbação ao intento!³⁹³

Neste comentário, Vasconcelos retrata a situação de Antonietta e a de qualquer musicista do passado, retrata a situação de muitas artistas mulheres ainda hoje, demonstrando o quanto a luta pode ser árdua e o quanto é importante que se registre seus intentos e realizações como realizações da sociedade como um todo.

Destacamos neste trabalho a figura das três maiores artistas da primeira geração de *virtuoses* do piano, sem desmerecer a produção e contribuição de outros pianistas como Souza Lima, irmãs Serva, Maria Tapajós, Lucília de Melo etc.

Cumpre ressaltar que as três pianistas dessa primeira geração de grandes artistas tinham, entre si, um relacionamento muito amigável. Segundo Helena Rudge Miller:

Magdalena foi muito amiga de mamãe, muito! Ela, Guiomar era muito engraçada. De noite, às vezes onze horas, onze e meia da noite, tocava a campainha: Dona Guiomar mandou isso aqui pra senhora. Pra mim, ela me queria muito, muito bem. Mandava balas pra mim, qualquer coisa que ela tivesse. Mas a essa hora da noite, eu levava tamanho susto [...] Mas era muito engraçada a Guiomar. Ela dizia sempre: ‘Ah, que bom se eu tivesse você como filha!’ Ela me queria muito, muito bem.³⁹⁴

Se Chiaffarelli, professor de Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Souza Lima (esses dois últimos contemporâneos de Magda no Conservatório de Paris), fizera de São Paulo o centro musical mais adiantado do Brasil, caberia a Magdalena Tagliaferro tratar da questão da modernidade musical representada pela música francesa, tratar da importância de Debussy, Ravel, Milhaud, promover a abertura cultural com suas atividades, colocando-nos lado a lado com os novos rumos estético-musicais.³⁹⁵

Antonietta, Guiomar e Magdalena foram, em suma, grandes produtoras culturais, das mais importantes e completas musicistas do século XX e este estudo espera poder contribuir para o entendimento teórico e crítico da estética artística brasileira, especialmente da São Paulo desse período de tradições e rupturas rumo a um novo modernismo.

Notas

- ³⁷⁷ Norma Telles. Escritoras, escritas, escrituras. *In: DEL PRIORE, Mary (org.). História das mulheres no Brasil*. 5a. ed. São Paulo: Contexto, 2001, p. 434.
- ³⁷⁸ Guacira Lopes Louro. Mulheres na sala de aula. *In: DEL PRIORE, Mary (org.), op. cit.*, p.446-7.
- ³⁷⁹ Norma Telles. Escritoras, escritas, escrituras. *In: DEL PRIORE, Mary (org.), op. cit.*, p.403.
- ³⁸⁰ Guacira Lopes Louro. Mulheres na sala de aula. *In: DEL PRIORE, Mary (org.), op. cit.*, p. 454.
- ³⁸¹ Idem, p. 447.
- ³⁸² BRADBURY, Malcolm, MCFARLANE, James (org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 37.
- ³⁸³ WISNIK, José Miguel. *O Coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. 77.
- ³⁸⁴ Mário de Andrade, Pianolatria, *In Klaxon*, São Paulo, 1:8, 15 maio, 1922.
- ³⁸⁵ ORSINI, Maria Stella. *Guiomar Novaes: uma arrebatadora história de amor*. São Paulo: Editora C.I., 1992, p. 162.
- ³⁸⁶ Mário de Andrade, Guiomar Novaes, *In Klaxon*, São Paulo, 2:8, 15 junho, 1922.
- ³⁸⁷ Idem.
- ³⁸⁸ TAGLIAFERRO, Magdalena. *Quase Tudo... (memórias)*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, p. 78.
- ³⁸⁹ CARHART, T. E. *A loja de pianos da Rive Gauche*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 124.
- ³⁹⁰ ORSINI, Maria Stella, *op. cit.*, p. 25, citando a obra de Janet Wolff, *A produção social da arte*, Rio de Janeiro, Zahar, 1982, p. 13-37.
- ³⁹¹ Norma Telles. Escritoras, escritas, escrituras. *In: DEL PRIORE, Mary (org.), op. cit.*, p. 406.
- ³⁹² Lygia Fagundes Telles. Mulher, mulheres. *In: DEL PRIORE, Mary (org.), op. cit.*, p. 671.
- ³⁹³ VASCONCELOS, Carlos. *Antonietta Rudge*. Rio de Janeiro: Besnard Frères, 1916, p. 191.
- ³⁹⁴ Depoimento de Helena Rudge Miller.
- ³⁹⁵ SEKEFF, Maria de Lourdes. Prefácio, *in* LEITE, Édson. *Magdalena Tagliaferro: testemunha de seu tempo*. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2001, p. 16.

BIBLIOGRAFIA

Referências bibliográficas

- A Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. 2ª. ed. São Paulo: Publifolha, 1998.
- AAF, “Uma vida feita de arte e beleza”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 jun. 1974.
- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- AMERICANO, Jorge. *São Paulo nesse tempo (1915-1935)*. São Paulo: Melhoramentos, 1962.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.
- ÂNGELO, Ivan. *85 Anos de Cultura: História da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.
- Ao Maestro Luigi Chiaffarelli: suas alumnas agradecidas, folheto com data de 2 de setembro de 1916.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de. “Guiomar Novaes (1896-1979)”. **Veja**, São Paulo, 14 mar. 1979, p. 109.
- BARONI, Silvio Ricardo. *O intérprete-pianista no fim do milênio*. São Paulo: 1999. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- BRADBURY, Malcolm, MCFARLANE, James (org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo: grandes momentos*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1993.
- BRESSAN, Alexandre. “Magdalena Tagliaferro, 90 anos: a inesgotável energia na procura da arte perfeita”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 jun. 1981.
- BUCHNER, Alexander. *Encyclopédie des Instruments de musique*. Paris: Gründ, 1980.
- CALDAS, Waldenyr. *Luz Neon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: Studio Nobel; SESC, 1995.
- CALDEIRA FILHO, João da Cunha. *A aventura da música – subsídios críticos para apreciação musical*. São Paulo: Ricordi, 1970.
- CARHART, T. E. *A loja de pianos da Rive Gauche*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- CARPENTIER, Alejo. *Villa-Lobos*. São Paulo: IMESP, 1991.

- CENNI, F. *Italianos no Brasil*. São Paulo: Martins; EDUSP, 1975, p. 365-6.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile, Dai Tempi Coloniali Sino ai Nostri Giorni, 1549-1925*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.
- CHIAFFARELLI, L. *Migalhas*. São Paulo: Propriedade Reservada, s. d., fasc. 1 e 2.
- CHIAFFARELLI, Luigi. **A Cigarra**, São Paulo, 15 jun. 1923.
- CORTOT, Alfred. *Principes rationnels de la technique pianistique*. Paris; New York: Salabert, s.d.
- DEL PICCHIA, Menotti. “Antonietta Rudge”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 jun. 1974, p. 6.
- DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 5a. ed. São Paulo: Contexto, 2001.
- DEMO, Pedro. *Metodologia científica em ciências sociais*. 2.ed. rev. ampl. São Paulo: Atlas, 1989.
- Dicionário literário brasileiro, 2ª. ed., rev. aum. e atualizada. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart In Allgemeine Enzyklopädie Der Musik. Bassel Barinreiter Kassel London-New York, 1960.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- ELLMERICH, L. *História da Música*. 3ª. ed. São Paulo: Boa Leitura, 1964.
- Entrevista, “Vera Janacopoulos”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 13 mar. 1920.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *A Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1953.
- FREITAG, Léa Vincour. “Magda, a pianista que supera o tempo”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, s.d.
- FREITAG, Léa Vincour. “Quase tudo..., da vivência de Magdalena Tagliaferro”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, out. 1979.
- FREITAG, Lea Vincour. *Momentos de música brasileira*. São Paulo: Nobel; Clock S.A., 1985.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Tarsila do Amaral: a modernista*. São Paulo: SENAC, 1998.
- HAAS-KARDOZOS, Eliane. *A arte de tocar piano*. Rio de Janeiro: Salvo-Conduto, 1998.
- Jornal da Música**, no. 37. São Paulo, mar./abr. de 1983.
- JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. *A Escola de música de Luigi Chiaffarelli*. São Paulo, 1982. Tese (Doutorado) – Universidade Mackenzie.

- KENDALL-CAMPBELL, Jennie. “Pianist’s romance reads like fictional love story”. **Kansas City Journal**, Kansas, 06 mar. 1941.
- Klaxon: mensário de arte moderna. 1 a 8, São Paulo, 1922.
- LAGUNA, Helena Beatriz Greco. *Magdalena Tagliaferro*. São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1983.
- LEITE, Édson. *Magdalena Tagliaferro: testemunha de seu tempo*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2001.
- Magdalena Tagliaferro morre aos 92. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 set. 1986. Ilustrada, p. 57.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- Momentos do livro no Brasil: edição comemorativa da inauguração do Ática Shopping Cultural. São Paulo: Ática, 1977.
- MORAES, J. Jota. *Música da Modernidade: origens da música do nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MORSE, Richard. *Formação Histórica de São Paulo*. São Paulo: Difel, 1970.
- NOSSO SÉCULO: memória fotográfica do Brasil no século 20. São Paulo: Abril Cultural, 1980, vol. I: 119.
- NOVAES, Guiomar. “Carta aberta ao Comitê Patrocinador da Semana de Arte Moderna”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 15 fev. 1922, p. 2.
- ORSINI, Maria Stella. *Guiomar Novaes: uma arrebatadora história de amor*. São Paulo: Editora C.I., 1992.
- ORTEGA Y GASSET, “The dehumanization of art”, in *The dehumanization of art, and other writings on art and culture*. New York, Garden City, 1956.
- Os Grandes Artistas. “Uma Palestra com Guiomar Novaes”, **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 31, ago. 1919.
- OTTERBACH, Friedemann. *Schöne Musikinstrumente*. München: Schuler, 1979.
- REBELLO, Gilson. “Adeus, Magdalena”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 11 set. 1986. Caderno 2.
- REZENDE, C. P. de. *São Paulo Terra e Povo*. Porto Alegre: Globo, s.d.
- RIEMAN, *Dictionnaire de Musique*. Paris: Payot, 1931.
- SANTORSOLA, Guido. *El uso inteligente del pedal*. São Paulo: Ricordi, 1966.
- São Paulo, 110 anos de industrialização: 1880-1990. São Paulo: Três Editorial, 1992.
- Semana de 22: antecedentes e conseqüências. Exposição comemorativa do cinquentenário. São Paulo: MASP, 1972.

- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SPENCE, Keith. *O livro da música*. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.
- TAGLIAFERRO, Magdalena. *Quase Tudo... (memórias)*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- TAMURA, Asako. *A arte pianística de Magda Tagliaferro*. Trad. Dirce Kimyo Miuamura. São Paulo: Fundação Magda Tagliaferro, 1997.
- The Concise Oxford Dictionary of Music. Oxford; New York: Oxford University Press, 1980.
- The Journal of Decorative and Propaganda Arts. Brazil Theme Issue. N. 21. Flórida, 1995.
- TORRES, João Camilo de Oliveira. *História das idéias religiosas no Brasil*. São Paulo: Grijalbo; EDUSP, 1968.
- VASCONCELOS, Carlos. *Antonietta Rudge*. Rio de Janeiro: Besnard Frères, 1916.
- WEBER, Max. Los fundamentos racionales y sociológicos e la música. In *Economía y sociedad – esbozo de sociología comprensiva*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944, vol. II.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

Vídeos e filmes

- Programa *Canal Livre*: entrevista Magdalena Tagliaferro. São Paulo: TV Bandeirantes, 1988.
- Programa *Jogo da Verdade*: entrevista Magdalena Tagliaferro. São Paulo: TV Cultura, 1988.
- REICHENBACH, François. *Magda nobre e sentimental* (filme). França, 1984.

Referências fonográficas

- CD grandes pianistas brasileiros vol. 1. *Antonietta Rudge*. São Paulo: Master Class, 2000.
- CD grandes pianistas brasileiros vol. 2. Guiomar Novaes. São Paulo: Master Class, 2000.
- CD grandes pianistas brasileiros vol. 3. Magdalena Tagliaferro. São Paulo: Master Class, 2000.
- CD Menininha Lobo. São Paulo: Estúdio Eldorado, gravações realizadas em sistema analógico nos anos de 1980 e 1981.
- Disco “A arte de Antonietta Rudge”, Rio de Janeiro: Academia Santa Cecília (ASC-84 estéreo).



 ACQUERELLO
design&editora

Impresso na Gráfica Delta, Belém/PA

A primeira geração de grandes pianistas brasileiras foi formada por Antonietta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro. Elas estão entre as artistas nacionais que mais se destacaram no cenário internacional. Apresentando sensibilidades distintas, mas tendo em comum o mesmo instrumento, o piano, e a mesma época, suas atuações contribuíram para a história da interpretação musical, mais especificamente para a história do intérprete envolvido com a estética modernista do início do século XX. Este livro, escrito pelo professor e maestro Edson Leite, alia o conteúdo acadêmico à linguagem clara, resgata textos, depoimentos e analisa a atuação das pianistas, demonstrando sua importância na produção cultural e na mediação de um significativo avanço cultural e artístico para o Brasil.