

ICONOGRAFIA MUSICAL

# **Autores de Países Ibero- Americanos e Caraíbas**



Núcleo de Iconografia Musical (NIM)

CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL (CESEM)

FCSH - UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

## EDITOR

*Luzia Rocha*

## COLABORAÇÕES

Elena Le Barbier, *Universidad de Oviedo*, Espanha

Isabel Porto Nogueira, *Universidade Federal de Rio Grande do Sul*, Brasil

Luís Sousa, *IEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa*, Portugal

Luzia Rocha, *CESEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa e Universidade Lusitana*, Portugal

María Carolina Rodríguez Tabata, *Universidad Central de Venezuela*, Venezuela

Maurício Molina, *Conservatorio de Girona*, Espanha

Ruth Piquer Sanclemente e Alfredo Piquer Garzón, *Universidad Complutense de Madrid*, Espanha

Sónia Silva Duarte, *CESEM/FCSH-Universidade Nova de Lisboa*, Portugal

Verónica Elvira Fernández Díaz, *Universidad de las Artes de Camagüey*, Cuba

**Núcleo de Iconografia Musical (NIM):** Ana Dias, Luís Correia de Sousa, Luzia Rocha(Coord.), Sónia Silva Duarte.

**CESEM, FCSH - Universidade Nova de Lisboa**

I.S.B. N. :978-989-20-5491-9

Capa: Músico mestiço, painel de azulejos da primeira metade do século XVIII, *Quinta das Mil Flores*, Embaixada do Brasil em Lisboa, Portugal

## Prefácio

Mário Vieira de Carvalho

“Fazer música” é realizá-la, quer na base duma tradição oral, improvisadamente, quer na base de um texto previamente notado ou “composto”. Por isso, “fazer música” não existe sem eventos sonoros gerados por ação humana. É presença e comunicação: presença do som e da ação humana que lhe dá origem, ou que lhe é inerente como escuta ou como elemento de um processo sociocomunicativo em sentido mais lato.

“Fazer música” contempla o todo holístico em que ela ocorre: quem a toca; quem a ouve ou quem com ela interage de alguma outra maneira, ainda que imóvel e em silêncio; e também o contexto cultural, histórico-social. A comunicação está sempre vinculada a uma situação social concreta, a qual, no limite, pode ser a da comunicação do músico somente consigo próprio.

A iconografia musical interpreta as imagens que captam ou têm alguma relação com a música – mormente com o ato de fazer música. Antes da era da reproduzibilidade técnica, que permitiu a reprodução fonográfica e de imagens em movimento e, mais tarde, de imagens sonoras em movimento, não havia senão testemunhos mudos das culturas musicais do passado. Nas tradições de música notada, só sobrevivia do gesto sonoro a sua tentativa de representativa simbólica. Nas outras tradições, as mais antigas e predominantes, nem isso: apenas o silêncio enigmático das imagens; a representação de diferentes formas, situações e artefactos de uma comunicação musical cuja substância sonora se perdeu para sempre.

Mas, precisamente porque a música é o todo holístico em que ela ocorre e não apenas som – isto é, uma rede de relações de interação que não se confina ao momento performativo, antes incorpora instituições e processos sociais complexos de “musicar” (*musicising*) no sentido lato cunhado por Christopher Small (envolvendo os sistemas de produção, mediação, receção e múltiplos vetores contextuais) –, as imagens que nos chegam do ato de fazer música constituem, na sua mudez, um manancial de informação extraordinariamente eloquente. Porventura ainda mais eloquente – tratando-se de música do passado remoto – do que a informação fornecida pela própria notação. Não raro, é a imagem do “fazer música”, e não tanto a notação dela, que verdadeiramente nos abre os horizontes hermenêuticos da sua reconstrução a um tempo sonora e social.

Por outro lado, as representações de elementos musicais não podem desligar-se da iconografia em geral: elas são parte de um património de imagens tão antigo como as próprias culturas

humanas. As suas componentes materiais e simbólicas, os seus suportes, as suas formas de circulação ou receção – privilegiando ora o “valor de culto”, ora o “valor de exposição”, ora o “valor de uso”, ora o “valor de troca” – transformam-nas, por sua vez, enquanto imagens, em protagonistas de sistemas de comunicação simbólica que importa investigar na sua função, na sua genealogia ou nas suas fontes (à maneira exaustiva de Aby Warburg), ou nas suas relações com contextos, tradições, processos interculturais, dinâmicas políticas ou de poder, questões de género e, é claro, também na sua “linguagem estética” (para citar apenas exemplos de um leque dir-se-ia inesgotável de possibilidades oferecidas à nossa interpelação).

Os ensaios reunidos nesta publicação são bem demonstrativos dessas múltiplas linhas de pesquisa de iconografia musical que iluminam diferentes estratégias, quer da comunicação musical, quer da sua representação em imagem, quer dos projetos artísticos ou estéticos envolvidos nos objetos analisados.

Elena Le Barbier Ramos e Mauricio Molina abordam a iconografia musical medieval. Elena Ramos investiga as fontes literárias – designadamente bíblicas, entre outras – em que se baseiam os artistas medievais na sua iconografia musical, e estuda por seu turno esses testemunhos como fontes para uma melhor compreensão do papel da música na sociedade medieval. Molina analisa a complexa questão da imagem da mulher executante na Idade Média, a sua contraditória figura, suscitando respeito e consideração pelas suas destrezas e, simultaneamente, estigmatização e condenação como fonte de “pecado”, por desafiar os estereótipos da ordem social – contradição essa em certa medida resolvida pela tentativa de construção duma imagem “mais limpa” que assegurasse a sua mobilidade social. Também Isabel Porto Nogueira se ocupa extensivamente das questões de género, tomando por objeto fotografias de mulheres intérpretes ou intérpretes/compositoras em programas da década de 1940 e 1950, e decodificando-as na perspectiva da construção da identidade face a um mundo intelectual e artístico então ainda predominantemente masculino. O mesmo tópico está ainda presente no ensaio de Luzia Rocha, incidindo sobre os azulejos de figura avulsa com motivos musicais, presentes em coleções portuguesas, e onde também são abordados outros detalhes musicais e a dimensão organológica. Luís Manuel Correia de Sousa estuda as gravuras de uma obra de referência do Renascimento – *Hypnerotomachie Poliphili*, de Franciscus Columna – enquadrando-a na matriz cultural e estético-ideológica da época como revisitação da cultura da Antiguidade. María Carolina Rodríguez Tabata investiga a noção e aplicação da iconografia como método de investigação em textos historiográficos venezuelanos que recorrem à relação entre artes plásticas e música ao abordar a atividade musical na época colonial (séculos XVI-XVIII) – época em que se cria uma cultura de mestiçagem em resultado da confluência “do espanhol, do aborígine e do africano”. Alfredo Piquer Garzón e Ruth Piquer Sanclemente trabalham sobre a obra litográfica de Henri Fantin-Latour, mostrando a sua importância, quer no contexto das relações entre artistas plásticos e músicos na segunda metade do século XIX, quer na renovação dos ideais estéticos.

Finalmente, Verónica Elvira Fernández Díaz aborda a iconografia musical como testemunho sociocultural de uma região específica de Cuba, no quadro de um projeto de salvaguarda do património musical regional que pressupõe o contributo de várias disciplinas musicológicas. Trata-se, pois, de um conjunto de ensaios muito representativo de diversas tendências da iconografia musical, onde se entrecruzam a história, a sociologia, a estética, e donde também não está ausente uma teoria crítica da sociedade.

Mário Vieira de Carvalho

Janeiro de 2015

# ICONOGRAFIA MUSICAL

## *Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas*

### ÍNDICE

**Elena Le Barbier Ramos:** *De lo Literario a lo Visual : Función de la Música en la Edad Media* [7-26]

**Isabel Porto Nogueira:** *A Construção das divas: uma análise iconográfica de fotografias de mulheres intérpretes em programas de concerto* [27-43]

**Luís Correia de Sousa:** *A Evocação da Música e reinvenção da Antiguidade em “O Sonho de Poliphili”* [44-68]

**Luzia Aurora Rocha:** *Representações de Música em Azulejos de Figura Avulsa: práticas musicais plasmas em pequenos suportes* [69-89]

**María Carolina Rodríguez Tabata:** *La Iconografía Musical en la Historiografía Musical Venezolana (Período Colonial)* [90-109]

**Mauricio Molina:** *“Alleviators of Sadness and Tedium”: Constructing a Socially Acceptable Image for the Medieval Female Performer.* [110-134]

**Ruth Piquer Sanclemente & Alfredo Piquer Garzón:** *Litografía y Música: Henri Fanton Latour* [135-155]

**Sónia Silva Duarte:** *E em Portugal ha taes, tam grandes, e naturaes: imagens de música nas tábuas do pintor régio Gregório Lopes* [156- 179]

**Verónica Elvira Fernández Díaz:** *Elementos para el estudio de la iconografía musical en el Puerto Príncipe del siglo XIX* [180-207]

# *A construção das divas: uma análise iconográfica de fotografias de mulheres intérpretes em programas de concerto* <sup>(1)</sup>

*por*

*Isabel Porto Nogueira*

*Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Brasil*

*isabel.isabelnogueira@gmail.com*

Este trabalho analisa fotografias de mulheres intérpretes impressas em programas de concerto das décadas de 1940 e 1950; abordando os elementos envolvidos na construção de identidade em intérpretes e intérpretes/compositoras através da imagem. Para isto, confluem a análise iconográfica e iconológica destas fotografias como conjunto documental e como testemunho da representação das mulheres na música de concerto e seus diferentes significados, onde negocia-se o distanciamento da mundanidade e a participação em um mundo intelectual e artístico ainda predominantemente masculino.

**Palavras-chave:** Iconografia Musical, Fotografia, Música e Estudos de Gênero, Corpo e Performance, Programas de Concerto.

*This paper analyzes pictures of women performers printed on concert programs of 1940's and 1950's; addressing elements involved on the construction of identity on performers and performers/composers through image. Then, the iconographic and iconological analysis converge as a documental aggregation and as testimonials of women's representation on concert music and its several meanings, negotiating the detachment of worldliness and participation in an intellectual and artistic world predominantly masculine.*

**Keywords:** Musical Iconography, Photography, Music and Gender, Body and Performance, Concert Programs.

## **Introdução**

Este artigo analisa fotografias de mulheres intérpretes e compositoras do universo da música de concerto, de diferentes nacionalidades, impressas em programas de recitais promovidos pelo Conservatório de Música de Porto Alegre nas décadas de 1940 e 1950, e que hoje pertencem ao Acervo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS. Ao abordar este tema, estamos propondo um deslocamento do foco tradicional de análise da musicologia, objetivando assim abranger as redes mais amplas implicadas no fazer musical, e a partir destas compreender as formas de representação das mulheres na música de concerto, para além de uma concepção de pesquisa centrada no compositor e na partitura como documento principal.

Assim, nosso interesse desloca-se para a atividade dos intérpretes, para suas formas de representação e construção de identidade, não apenas como parte das diferentes faces do fazer musical, mas como elo fundamental da cadeia de circulação musical e em especial do evento concerto, através da análise dos vestígios documentais dele resultantes.

Antes de analisar a documentação, apresentaremos as motivações de pesquisa que nos impulsionam e os diferentes caminhos que atravessam este estudo. Analisar a dimensão da música de concerto a partir da trajetória dos intérpretes e suas formas de representação constitui uma linha de trabalho que vem alcançando força a partir dos últimos trinta anos, combinada com a abertura do campo documental nas pesquisas em ciências humanas, e por consequência, em musicologia.

Neste processo insere-se o trabalho com as fotografias, até então consideradas fontes de pesquisa subjetivas e menos confiáveis do que aqueles documentos produzidos por pessoas ou instituições com caráter de oficialidade. Ao lado do estudo das fotografias, incluímos o estudo dos programas de concerto, combinados ao estudo dos repertórios musicais e das críticas sobre os recitais, oferecendo a reflexão sobre as redes do fazer musical vistas de forma complexa, onde estão incluídos não apenas compositores, mas intérpretes, ouvintes, professores, alunos, críticos e musicólogos.

Desta forma, com o deslocamento neste momento do nosso foco de interesse para os intérpretes, nos detemos na reflexão sobre o fazer musical feminino, discutindo os processos que en-



volvem a representação e construção de identidade em mulheres musicistas. Para pensar estes processos, trabalharemos com fotografias, considerando-as como parte das escolhas artísticas das musicistas. Poderíamos pensar que os elementos de visualidade são secundários ou alheios nas escolhas musicais dos intérpretes da música de concerto, e estaríamos com isto validando a permanência do conceito oitocentista de que, ao contrário da música popular midiática do século XX e XXI, calcada nos elementos visuais como parte fundamental do processo artístico, a música de concerto opera tradicional e exclusivamente para a audição.

No entanto, Green adverte que *a manipulação das imagens dos intérpretes não é apenas uma estratégia de marketing, uma vez que os figurinos, penteados ou posturas que aparecem nas capas dos discos são detalhes de um aspecto mais geral de qualquer música: sua mediação como artefato cultural dentro de um contexto social e histórico* [1]. Assim, nosso questionamento recai sobre alguns elementos principais, que são: de que forma os elementos visuais fazem parte dos processos de tomada de decisão artística dos intérpretes das mulheres da música de concerto? De que forma as fotografias reiteram ou validam representações e conceitos identitários sobre o fazer musical feminino? Existe uma visualidade associada às concepções tradicionais da música que diferenciam compositores de intérpretes nas redes do fazer musical? Estas perguntas vêm norteando nosso trabalho de pesquisa, e pretendemos apresentar aqui algumas reflexões sobre elas, em conformidade com a linha de pensamento e de trabalho que adotamos.

### **Fotografias e programas de concertos como fonte para a investigação em musicologia**

Nosso trabalho com programas de concerto vem sendo desenvolvido desde 2001, envolvendo mais diretamente as fotografias a partir de 2005, em busca de identificar nestas duas categorias documentais elementos que municiem a reflexão sobre a construção de identidade dos intérpretes, das mulheres especialmente. Ao mesmo tempo, a escolha pelo trabalho com acervos do sul do Brasil busca oferecer elementos para compreender a musicologia de forma ampla, além da tradicional dimensão centro-periferia, considerando a diversidade própria dos movimentos musicais dos lugares distantes dos grandes centros. Busca-se assim evidenciar a ideia de redes musicais, onde a prática está entrelaçada não apenas a partir de modelos de composição, ensino, concertos, suas rotas e modelos, mas também a partir da atuação e circulação

dos intérpretes. Desta forma, os documentos estudados, embora pertençam a acervos do sul do Brasil, referem-se à artistas brasileiras e internacionais que estiveram realizando *tournées* de concerto que foram mais além dos locais analisados, e contribuem assim para identificar práticas associadas aos eventos da música de concerto de forma ampla.

As fotografias analisadas neste artigo pertencem ao acervo do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na cidade de Porto Alegre, que abriga a memória da escola e do Conservatório de Música que precedeu esta instituição. Ali, verificou-se, da mesma forma que no anteriormente estudado acervo do Conservatório de Música de Pelotas, a prática da realização de concertos aliada ao ensino musical. Nas décadas de 1940 e 1950, período dos documentos estudados, verificou-se uma grande circulação de artistas nacionais e estrangeiros pelo sul do Brasil, através da atividade de diversas sociedades de concerto, entre elas a Associação Riograndense de Música, promotora dos eventos aqui analisados.

Através do estudo do acervo do Conservatório de Música de Pelotas (RS, Brasil), verificou-se a existência de procedimentos recorrentes envolvidos na realização dos concertos, que envolvia o envio de curriculum e fotografia do artista para divulgação do concerto, logo a confecção do programa de concerto, contendo, além da biografia e fotografia também o repertório, e logo a publicação da crítica após o concerto. Na documentação encontrada no Arquivo Histórico do Instituto de Artes de Porto Alegre, foi possível identificar os mesmos procedimentos na cidade de Porto Alegre. O primeiro acervo apresenta ainda livros de autógrafos dos intérpretes e notícias de jornal testemunhando reuniões em cafés, saraus e jantares organizados em torno dos artistas.

De acordo com as características do acervo agora estudado, onde os programas de concerto conservam-se em maior número do que as fotografias, optamos por estudar as intérpretes Conchita Badia e Nélide Odnoposoff e as compositoras-intérpretes Leticia de Figueiredo e Lia Cimaglia Espinosa, a partir das imagens impressas nos programas de seus recitais realizados na cidade de Porto Alegre. Assim, nosso interesse centra-se sobre fotografias individuais de mulheres artistas, buscando observar elementos recorrentes e discontinuidades que pos-

sam particularizar intérpretes e intérpretes-compositoras, contribuindo para observar os elementos recorrentes e desviantes na representação feminina.

Em nossa concepção, os programas de concerto caracterizam-se como importantes testemunhos documentais, muito além do ocasional sentido efêmero que possa ter motivado sua realização. Ainda que tenham sido produzidos para consumo imediato, na concepção de arquivo todos os documentos produzidos pela instituição são documentos oficiais e, além disto, constituem testemunho valioso para analisar práticas e representações da interpretação musical.

### **A construção das divas: performance e identidade**

Este trabalho discute um conjunto de documentos que apresenta fotografias individuais de mulheres intérpretes e compositoras da música de concerto, e, para compreender os sentidos interligados nestas imagens colocamos em diálogo alguns teóricos para compor nossa base reflexiva.

Estendemos assim para as fotografias em programas de concerto a reflexão proposta por Nicholas Cook sobre as fotografias de intérpretes e regentes nas capas de LPs e CDs de música de concerto, analisando sua recepção a partir da premissa de que todos os elementos visuais fazem parte das escolhas estéticas do músico. Ao lado dos elementos gráficos, Cook considera as escolhas fotográficas como investidas de sentido, considerando-as parte do processo artístico e importantes para a definição da forma como será recebido o produto final [2]. Assim, analisa as fotografias de intérpretes e regentes da música de concerto nas capas de LPs e CDs, destacando a ênfase em suas faces e mãos como elementos de expressividade, e considerando como estes se tornam o foco do investimento do mercado, recebendo um destaque maior do que a obra ou o compositor que está sendo interpretado. De forma análoga, entendemos que as fotografias, quando utilizadas nas capas dos programas de concerto, acompanhando diretamente sua audição e a experiência da performance em tempo real, somam elementos sobre as escolhas visuais do artista e sua forma de representar-se.

As imagens que estudamos centram-se diretamente na imagem da mulher musicista, possuem foco no rosto e no olhar, expressando diretamente emoções, e para analisá-las buscamos referenciais na iconologia warburguiana, pelo interesse que traz, em sua matriz, em combinar a

leitura entre o aspecto emocional e a dimensão histórica da obra de arte, e pela importância que o desejo em compreender o retrato teve na elaboração de suas teorias. Assim, utilizamos o conceito de *pathosformeln* (fórmulas emocionais), de Aby Warburg, teoria baseada na emoção humana, que propõe analisar as expressões dos estados emocionais, ao mesmo tempo dando conta de pensar as permanências de motivos e padrões figurativos [3] como figuras psíquicas arraigadas na memória coletiva, cristalizadas como espectros em imagens; e suas modificações e transformações. Giorgio Agamben [4] define as *Pathosformeln* como *cristais de memória histórica* dotados de uma dupla dimensão: originalidade e repetição. Em nossa apropriação do conceito warburguiano, preferimos salientar a existência de atrelamentos históricos das *Pathosformeln*, que perduram através das tradições, e que fundam-se na memória, seja por meio de mecanismos conscientes ou inconscientes (2),

Em se tratando de retratos de mulheres artistas, onde é delineada uma representação de diva, de ideal artístico feminino, é fundamental observar que a construção de identidade feminina não é uma escolha linear ou estruturada apenas por sentidos pessoais, mas trata-se de um mosaico de representações, balizadas por considerações e representações sociais, algumas delas muito sutis e outras nem tanto.

Markendorf observa que o epíteto de diva aparece principalmente com a ópera, que elege seus ídolos em personagens de carne e osso, quando o teatro musical passa a ser um elegante local de encontro da sociedade burguesa. Diferente da star cinematográfica, imagem sedutora do sucesso, a palavra *diva*, de origem italiana e significando *deusa*, *evocava menos uma qualidade do que uma condição, pois, além de um excepcional talento artístico, era indispensável uma magnética personalidade* [4].

Green [1] por outra parte, analisa diferentes considerações sociais associadas às mulheres, traçando níveis de aceitação e ameaça à um conceito de feminilidade, das mulheres que cantam e ensinam como afirmadoras desta feminilidade, das mulheres que tocam instrumentos como parcialmente transgressoras até a transgressão operada pelas mulheres que compõem e improvisam. O enfoque de sua análise recai sobre o conjunto de características criadas ou negociadas que estão marcadas pelo gênero: em sua forma de máxima polarização, a masculinidade se define como ativa e produtiva, comprometida com a busca do saber, e portanto cri-

ativa, racional e ligada com a produção da arte. Enquanto a masculinidade produz cultura, a feminilidade é contraditória: desejável e perigosa, que oferece tanto a comodidade da esposa ou da mãe como a tentação do objeto sexual ou da prostituta, ressaltando que na construção social da masculinidade e da feminilidade estas características podem ser adotadas em maior ou menor grau tanto por homens quanto por mulheres. Nos interessa aqui observar esta dualidade entre sexualidade e intelectualidade, e a forma como isto se expressa através da representação do corpo.

Ainda, McClary [5] observa que *mulheres no palco são vistas como mercadorias sexuais independente de sua aparência ou seriedade*, apontando para uma representação pré-determinada sobre a mulher artista. Corroborando para a oposição antes demarcada por Green entre corpo e intelectualidade, McClary torna ainda mais explícita a relação, evidenciando a estreita ligação no imaginário de representações entre as mulheres artistas e a prostituição. Desta forma, a construção de identidade de mulheres da música de concerto será permeada por todas estas dualidades, de seus sentidos mais afirmativos aos mais sutis: a confirmação ou negação das representações da imagem do feminino, a necessidade de contenção corporal ao colocar-se nas fotografias e no palco como forma de pertença ao universo intelectualizado da música de concerto.

Nos interessa aqui observar a diversidade destas considerações e representações atribuídas às mulheres que praticam música, e os sentidos negociados que irão aparentemente colocar em campos opostos corpo e intelectualidade, balizando e mediando a intencionalidade das artistas nos processos de construção de identidade expressos através das imagens.

### **Análise das imagens**

Este estudo está centrado em quatro fotografias impressas em programas de concerto dos anos 1940 e 1950 promovidos pela Associação Riograndense de Música, onde analisamos elementos iconográfico-iconológicos observando continuidades e discontinuidades quanto à enquadramento, cenário, luz e sombra, posição do corpo, rosto, olhar e sorriso, e sua contribuição para a criação de uma *persona* artística, uma imagem de diva. As imagens de mulheres musicistas que escolhemos pertencem ao acervo do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS, e, além de ser retrato individuais, são artistas com reconhecimento além do local, e seus concertos foram realizados entre 1941 e 1953, configurando uma relativa proximidade

temporal. São elas: Conchita Badia (cantora espanhola); Leticia de Figueiredo (cantora brasileira); Néliida Odnoposoff (pianista argentina) e Lia Cimaglia Espinosa (pianista e compositora argentina).

As fotografias que selecionamos apresentam características similares com outros acervos imagéticos anteriormente estudados, onde os retratos possuem seu foco principalmente no rosto e colo das artistas, evidenciando os elementos expressivos de olhos e sorrisos. Analisaremos individualmente as fotografias e logo procederemos a um estudo comparativo do conjunto, observando elementos recorrentes e descontinuidades, e buscando inferir elementos do processo de construção de identidade através das imagens.



Fig. 1 - Programa de concerto da cantora espanhola Conchita Badia, realizado no Teatro São Pedro em 05 de maio de 1941, promovido pela Associação Riograndense de Música. Fonte: Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS.

A imagem de Conchita Badia traz o foco para o rosto e colo da cantora, que mostra-se através do decote do vestido, iluminados pela luz que confere um ligeiro sombreado ao lado direi-

to do retrato. Os brincos discretos e o cabelo recolhido e com ondas levemente marcadas emolduram suavemente o rosto da artista, com ênfase para a boca em cor escura. Destacam-se na fotografia os olhos entreabertos, que dirigem-se para a lateral do retrato por sobre o ombro esquerdo da artista. O programa do recital refere que em uma das três partes nas quais se divide a própria Conchita se acompanhará ao piano, demarcando um território de distinção onde ela se desempenha tanto como cantora quanto como pianista.



Fig. 2 - Programa de concerto de Leticia de Figueiredo, cantora. Realizado no Teatro São Pedro, nos dias 17 e 19 de abril de 1945, promovido pela Associação Riograndense de Música. Fonte: Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS.

A imagem de Leticia de Figueiredo, que trabalhamos anteriormente em um conjunto de imagens de cantoras, integra este estudo como uma referência às mulheres compositoras e seus elementos de distinção frente às intérpretes. De fato, e talvez não por acaso, as escolhas visuais de Leticia evocam um imaginário muito particular: o lenço que cobre seus cabelos, revelando apenas uma pequena parte destes, compõe, juntamente com os olhos baixos e a ausência de sorrisos, uma imagem que faz referência à elementos de sacralidade, como per-tinente a outro mundo. A aura resultante da imagem, no entanto, não é de contemplação ou

entrega, mas sim de constrição, como quem prepara-se para algo, evocando concentração e firmeza. A ausência das referências anteriormente verificadas, como o olhar ao longe, e a presença dos olhos baixos diferenciam esta imagem dos elementos recorrentes nas fotografias de mulheres intérpretes, apontando para uma descontinuidade frente aos conjuntos analisados. Esta distinção, ocasional ou intencional verificada na imagem, reverbera em consonância com outros elementos do programa de concerto da artista. O repertório, composto apenas de música de câmara e obras de compositores brasileiros, apresenta peças em primeira audição e obras diferentes para cada um dos dias de recital. Ainda, o breve resumo biográfico apresentado no programa de concerto descreve que “a cantora não se tem descuidado, também, de adquirir séria cultura musical, dedicando-se a estudos superiores de composição, com o Dr. Jose Paulo Silva, catedrático da Escola Nacional de Música, e isto lhe dá uma base muito séria e grande autoridade na interpretação”. Esta afirmação deixa claro a ideia de que não basta ser intérprete, e que a atividade intelectual está restrita a atividade dos compositores. Ao relacionar os estudos superiores de composição à uma base muito séria, podemos inferir que a concentração, firmeza e introspecção que emanam da imagem podem estar vinculadas ao seu pertencimento ao universo dos compositores, e da autoridade advinda disto, conforme quer seu resumo biográfico.



Fig. 3 - Programa de concerto de Nélida Odnoposoff, pianista. Realizado no Teatro São Pedro, no dia 01 de outubro de 1945, promovido pela Associação Riograndense de Música. Fonte: Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS.



O programa do concerto de Nélida Odnoposoff apresenta uma singularidade com relação aos demais aqui analisados: a fotografia da pianista não está na capa, e sim na contracapa, com seu nome acima do retrato. Nesta imagem observa-se o rosto voltado para a lateral direita do retrato, com os olhos desviando-se ainda mais para a direita além do rosto. As sobrancelhas bem desenhadas, a boca escura e o olhar firme auxiliam na composição de uma expressão que denota severidade e contenção. A seriedade da expressão da pianista é reafirmada pelo vestido sóbrio ausente de decotes, e por um penteado recolhido e de ondas definidas, emoldurando o rosto da artista. A luz também contribui para um conjunto de palidez e contenção, evocando um universo de plasticidade, onde a brancura da pele remete ao imaginário das bonecas de porcelana. Podemos inferir que a cena resulta, intencionalmente ou não, em um distanciamento da artista frente à quem contempla o retrato, pela expressão de contenção resultante e da luz que rebate em uma metade do rosto, enquanto a outra metade envolve-se levemente em sombras.





Fig. 4 - Programa de concerto de Lia Cimaglia Espinosa, pianista. Realizado no Teatro São Pedro, no dia 13 de outubro de 1953, promovido pela Associação Riograndense de Música. Fonte: Arquivo Histórico do instituto de Artes da UFRGS.

A imagem de Lia Cimaglia Espinosa apresenta, de forma diferente à de Leticia de Figueiredo, elementos desviantes em relação às imagens analisadas anteriormente. Ainda que a fotografia tenha seu foco na face e colo da artista, com a luz incidindo diretamente sobre eles, e os cabelos recolhidos e o rosto levemente maquiado apresentem continuidades com as fotografias anteriores, os aspectos que destacam-se aqui são outros. De forma direta, observa-se o rosto de Lia, de frente para a câmera, com o queixo ligeiramente baixo, que faz com que o olhar precise direcionar-se para cima para fixar-se na lente. O sorriso levemente esboçado, os olhos muito abertos e o desenho arqueado das sobrancelhas, reiterados pela luz que neles incide, conferem clareza à expressão. O enfrentamento direto do olhar com a lente, como afirmando que nada há para esconder. No entanto, é o enquadramento que define imperativamente a imagem da artista, quando centraliza a retratada no quadro e indica a premeditação da expressão e do olhar na pose estudada para a câmera. Pose estudada para a composição da diva, mas que resulta simples e clara ao confrontar o olhar da artista com quem contempla o retrato. Ao mesmo tempo, a imagem mostra o colo desnudo da artista no decote do vestido, ornado por um medalhão redondo que pende do pescoço, convidando o corpo de Lia para a composição da imagem. A breve biografia da pianista impressa no programa não refere sua

atividade como compositora, mas a leitura do repertório por ela interpretado revela, além de obras em primeira audição de outros compositores, uma obra sua, também em primeira audição. Assim, a mulher artista que é instrumentista e também compositora transcende (ainda mais efetivamente do que a mulher cantora que realizou “sérios estudos em composição”) os elementos recorrentes em mulheres intérpretes da ausência do corpo, do sorriso e do desvio do olhar, ao esboçar um sorriso e focar seu olhar diretamente para a câmera, ao tempo em que faz com que seu corpo participe da construção da imagem, incluindo parte do colo e ombros desnudos na fotografia. Olhar direto, colo desnudo e luz enigmática são desta forma uma maneira de retratar a mulher pianista-compositora, mais efetivamente presentes do que na mulher cantora - “que realizou sérios estudos em composição”. Participar do universo dos compositores permite à pianista Lia portar-se de forma diferente diante da lente, criando uma aura magnética e resultando em uma pose de enfrentamento permitida à quem participa do núcleo mais intelectual do fazer musical.

### **Por uma compreensão da imagem em mulheres artistas: divas plurais**

Observa-se que os retratos femininos estudados exploram intensamente os pormenores da posição e expressão do rosto, conferindo uma importância especial ao olhar, pela proximidade da lente. No entanto, nas mulheres intérpretes, este olhar não costuma dirigir-se diretamente ao espectador, seu interlocutor do outro lado da câmera. A recorrência nestes retratos do olhar ao longe pode estar relacionado à representação dos intérpretes na primeira metade do século XX, ainda identificados com o repertório e as significações do século XIX, em um fenômeno de longa duração. Assim, as concepções do intérprete como dotado de gênio, dom, e por isto vinculado diretamente com a divindade, distante da realidade cotidiana, se mantêm e materializam na imagem. Além de inferir sobre estes elementos, uma análise cuidadosa do repertório interpretado por estes músicos revela a presença, nos programas de seus concertos, de obras predominantemente dos compositores mais emblemáticos do século XIX europeu, pertencentes ao que Cook denominou o museu musical ou da música como capital cultural e estético [2]. Ao mesmo tempo em que o olhar desponta como categoria significativa, é das mulheres intérpretes, paradoxalmente, a imperiosa necessidade de marcar o distanciamento corporal, como forma de distanciar-se do estigma da prostituta ou da cantora de cabaré, que ronda o imaginário da sociedade sobre as mulheres artistas. McClary [5] observa esta estreita ligação no imaginário de representações entre as mulheres de vida artística a prostituição. As-

sim, intensifica-se a necessidade de distanciamento deste universo, cobrindo, escondendo e contendo o corpo e o olhar, marcando assim a pertença ao universo da música de concerto e distante do cabaré. Ao mesmo tempo, e paradoxalmente, a proximidade ao universo da composição, lugar mais intelectualizado dentro do campo musical, como destaca Green [1], permite às mulheres compositoras o enfrentamento da câmera com o olhar. Os ombros descobertos de Lia Cimaglia e seu olhar direto para a lente, mesmo que vindo de um rosto ligeiramente voltado para baixo, configuram uma imagem com diferenças significativas frente ao conjunto estudado.

Estas fotografias, concebidas para apresentar e promover a própria figura do artista, entrelaçam decisões estéticas do artista sobre como representar, decisões de quem realizou o retrato, e elementos do contexto histórico; configurando assim um produto complexo que envolve identidade social e representação social ao tempo em que foi produzida. No entanto, mesmo que não configurem-se em produto voltado diretamente para a venda, inserem-se no mercado da música de concerto, evocando os sentidos a ele atribuídos. As fotografias analisadas guardam em comum o fato de terem sido produzidas para divulgação das turnês de concerto de artistas brasileiras e estrangeiras, mas que participaram do movimento artístico de recitais de música de concerto nas décadas de 1940 e 1950, dos quais a cidade e Porto Alegre e a Associação Rio Grandense de Música fez parte (rodapé para o artigo em que falamos mais sobre esta instituição).

A motivação maior deste estudo reside na busca de elementos para compreender a construção de identidade da mulher na música de concerto. Ao observar os elementos de contenção corporal ainda existentes como forma de alcançar uma respeitabilidade e um sentido de distinção, que ao final significam aceitação neste universo, chegamos à uma oposição entre corpo e intelectualidade. Ecos da filosofia oitocentista onde a fruição da música de concerto é idealizada como algo puro onde o intérprete é apenas um canal do qual se deseja a menor interferência corpórea como forma de manter a atenção e não desviar o foco, esconde no entanto um jogo de poder. Se a figura feminina é vista como uma dualidade entre a que acolhe e a que provoca o desejo, e com ele o descontrole; sua pertença ao mundo de intelectualidade e distinção da música de concerto será marcado por esta dualidade. Assim, trazemos aqui os elementos colocados por Green [1] quando estabelece as diferentes representações sociais dentro do campo da música de concerto, onde mulheres que ensinam são melhor aceitas, e

onde a participação nas atividades consideradas mais intelectualizadas, como a composição, é vista como transgressora. Complementando esta ideia, a participação efetiva do corpo na interpretação musical, mais evidente em cantoras, contribui por si mesmo como elemento de desvalorização da capacidade intelectual da artista, por sua associação direta ao atrativo sexual. Assim, mais além do corpo, a oposição é entre sexualidade e intelectualidade, com a representação social da mulher vinculando-se diretamente à sexualidade, vista como elemento de menor distinção social do que o trabalho intelectual. Assim, observamos que a figuras femininas que compartilham da identidade de compositoras são aquelas que diferem do modelo, Lia olhando para a lente, esboçando um sorriso e mostrando parte do colo e ombros, e Leticia envolvendo-se em um manto quase espiritual. Através então da pertença ao mundo da distinção e da intelectualidade o corpo permite mostrar-se, descobrir-se ao menos parcialmente, os olhos permitem escolher outra performance além da convencional, apontando para descontinuidades no conjunto imagético das mulheres da música de concerto. Desta forma, a intelectualidade reintegra o corpo à imagem, permitindo escolhas de performance que sejam transgressoras à costumeira contenção.

Consideramos que analisar fotografias de intérpretes constitui-se em uma forma de observar a colocação dos aspectos de representação e identidade em escolhas de visualidade, como parte das escolhas artísticas, como refere Cook [2], e onde negociam e são balizados todos os elementos envolvidos na construção de identidade. Estas considerações sobre as fotografias podem aplicar-se em certas medidas a outros documentos que contenham de mulheres intérpretes e compositoras, observadas sua finalidade e contexto de produção. O nível e exposição, a relação com o mercado e o fato de configurar-se como parte de um produto comercializável envolverá outros elementos com certeza mais determinantes do que apenas o olhar do fotógrafo, como apontado nestes documentos que analisamos. No entanto, acreditamos que ainda assim estes documentos abrigam elementos das escolhas estéticas da musicista, e com ele considerações que dialogam e negociam com as representações sociais. Inferir significados é parte importante do trabalho analítico, e dele não há como ausentar-se. Minha trajetória como pianista, musicóloga, professora, cantora busca sentidos ao estabelecer este olhar, e busca compreender um estar no mundo que, ainda que inclua a minha trajetória, não é apenas meu, mas é comum às mulheres que transitam no universo da música. Assim, esta compreensão da trajetória histórica que nos antecede, com a análise das representações e construção de identidade em mulheres intérpretes e compositoras e para as divas que as habitam, vai além de um sentido individual, mas atende às fortes marcas de um imaginário social. A busca de um

ethos de distinção através da contenção objetiva uma aceitação através da renúncia a um elemento tão essencial como o corpo. Abdicar do corpo para aceder ao mundo da intelectualidade, para poder tomar posse do corpo outra vez. Retratos de um jogo de poder.

## Notas

(1) Este trabalho é uma continuidade das reflexões apresentadas no II Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, realizado em 2013 na cidade de Salvador, Bahia; e no II Simpósio de Música Ibero-Americana, realizado em 2013 na cidade de Manaus, Amazonas. Agradeço especialmente a Luciano Zanatta, Jamile Staevie Ayres, Gabriel Gottardo Rocha, Francisca Michelon, Fabio Vergara Cerqueira, Carlos Palombini e Laila Rosa, pelas conversas, leituras, revisões e olhares atentos.

(2) Há compreensões diferentes sobre a relação das “fórmulas passionais” de Warburg com a historicidade. Alguns entendem que sejam representações passionais a-históricas e universais.

## Referências Bibliográficas

- [1] GREEN, Lucy - *Música, género y educación*. Ediciones Morata, Madrid, 2001.
- [2] COOK, Nicholas. *The Domestic Gesamtkunstwerk, or record sleeves and reception*. Composition, performance, reception: studies in the creative process in music, Wyndham Thomas, 1998, pp. 105-117.
- [3] GINZBURG, Carlo. *De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método*. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. Carlo Ginzburg, 2009, pp. 41-94.
- [4] AGAMBEN, Giorgio. *Ninfê*. Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
- [5] McCLARY, Susan. *Feminine Endings: music, gender, sexuality*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991.
- [6] THOMAS, Wyndham - *Composition, performance, reception: studies in the creative process in music*. Ashgate, Aldershot, 1998.
- [7] THOMAS, Wyndham - *De Madonna al canto gregoriano: una muy breve introducción a la música*. Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- [8] CORTE REAL, Antônio - *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul*. 2ª ed., Movimento, Porto Alegre, 1984.
- [9] ENCICLOPEDIA DE MUSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. Marcondes, São Paulo, 1977.
- [10] GOULART, Medianeira Pereira - *Revitalização do Acervo Fotográfico do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Monografia apresentada no Curso de Especialização *Latu Sensu* em Gestão de Arquivos do Centro de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Santa Maria, 2010.

[11] LUCAS, Maria Elizabeth - História e patrimônio de uma instituição musical: um projeto modernista ao sul do Brasil?. In: NOGUEIRA, Isabel. *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*. Porto Alegre: Palotti, 2005.

[11] MARKENDORF, Marcio - *Da star à escritora-diva: a dinâmica dos objetos na sociedade de consumo*. Revista Estudos Feministas, 18(2), Maio-Agosto de 2010, p. 352.

The background of the page is a blue-toned illustration of a woman holding a child, overlaid on a cracked tile pattern. The woman is depicted from the chest up, wearing a long, flowing dress. She has her arms around the child, who is looking towards the viewer. The entire scene is rendered in shades of blue and white, with a cracked, aged tile effect. The word "Fim" is written in a green, cursive font across the middle of the illustration.

*Fim*

**Autores de Países Ibero-  
Americanos e Caraíbas**