

Cruzando olhares e signos: um paralelo entre fotografias de mulheres em programas de concerto e capas de disco

Jamile Staevie Ayres

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
jamiile.staevie@hotmail.com

Este estudo visa analisar iconograficamente as construções imagéticas de duas intérpretes/compositoras que circularam (presencialmente ou sonoramente) no estado do Rio Grande do Sul no período da década de 1950. Buscando abordar os âmbitos da música de concerto e também da música popular, foram traçados paralelos entre as duas imagens analisadas de acordo com suas disposições (uma impressa em um programa de concerto e a outra presente na capa de um disco). Ao interpretar os signos presentes nas cenas fotográficas, reitera-se a extensão da performance para âmbitos externos ao palco, sugerindo que a formação da identidade artística através de recursos visuais também se torna parte do fazer musical.

Palavras-chave Iconografia musical, fotografias, performance, mulheres intérpretes

This study aims to perform iconographic analysis of the imagery constructions of two women performers/composers that circulated (in person or sonically) in the state of Rio Grande do Sul during the 1950s. In order to comprehend the areas of concert music and popular music, we draw parallels between the two images analyzed, in accordance with its provisions (one printed on a concert program and the other one as a record sleeve). When interpreting the photographic scenes' significations, it's possible to reiterate that the act of performance extends to places beyond the stage, which suggests that the act of performance extends to places beyond the stage, suggesting that the construction of the artist's identity through visual aids can also be considered a musical element.

Keywords Musical iconography, photography, performance, women performers

Introdução

O presente artigo busca analisar fotografias de intérpretes/compositoras que tiveram sua trajetória reproduzida e/ou difundida no Rio Grande do Sul na década de 1950. Foram analisadas duas modalidades de registros fotográficos, sendo uma impressa em um programa de concerto e a outra disposta na capa de um disco. As artistas analisadas são a pianista

e compositora Lia Cimaglia Espinosa (que apresentou-se no Auditório Tasso Corrêa do atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1953) e a cantora e compositora Maysa Figueira Monjardim (através da fotografia da capa do disco “Maysa”, de 1957). A análise desenvolveu-se através de contatos com fontes primárias de pesquisa, vestígios históricos presentes nos acervos consultados, os quais representam um testemunho da atuação artística destas musicistas. O uso de tais fontes primárias deu-se por meio de pesquisas ao acervo do Arquivo Histórico do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde se encontram programas de concertos de artistas que se apresentaram no auditório da instituição compilados em livros denominados “Realizações Públicas do Auditório Tasso Corrêa”; e também por meio de consultas ao acervo de discos do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa. Além das análises, optamos por apresentar pequenos trechos biográficos das duas artistas, com o intuito de obter uma maior abrangência e clareza quanto às sugestões, interpretações e conclusões atingidas na pesquisa.

A análise de intérpretes vem justamente com o intuito de desconstruir a hegemonia da figura do compositor, que, no âmbito da música tem uma relação de poder perante o intérprete. Segundo Cook:

“[...] a ideia de que o papel do intérprete é de reproduzir o que o compositor criou, constrói uma autoritária estrutura de poder dentro da cultura musical, ora representada na relação entre compositor e intérprete, ou em relações entre intérpretes. [...]. Sendo assim, o intérprete ocupa um conflituoso e inadequado papel teorizado na cultura musical [...]” (COOK, 1998[2], p. 24).

Além de existir uma relação de poder entre compositores e intérpretes, vemos que o âmbito composicional tem o predomínio masculino. Segundo Citron:

“Por trás dos aspectos práticos do profissionalismo existem pressupostos quanto à identidade do compositor e a sua relação com a cultura em geral. O mais óbvio é que o compositor profissional é homem. Outra premissa, ou talvez melhor compreendida como um símbolo, é que o compositor é um *social outsider*. Um legado da ideologia do séc. XIX que muitos compositores ainda vivem. Hoje em dia isso pode ser visto como uma alienação ou isolamento. [...], o status de *outsider* pode contribuir para o prestígio do profissionalismo” (CITRON, 1993, p. 81).

Sendo assim, este artigo visa esquematizar analiticamente a significação da mulher intérprete e compositora na música popular e de concerto, através da análise iconográfica de fotografias presentes nos programas de concerto e nas capas de disco, de acordo com a metodologia anteriormente proposta por Nogueira, Cerqueira e Michelon (2011). Considerando as fotografias como cartão de visita dos concertistas e no caso das capas de disco, um apelo imagético ao público consumidor, pode-se considerar, em ambos os contextos, que a significação do retrato no fazer musical transcende a sua função de aparato visual, ou ainda de ornamentação do programa de concerto ou da capa do disco. “[...], capas de disco transcendem suas origens em serem apenas embalagens e se tornam parte do produto, ou em algum grau fazem parte do âmbito em que a música é consumida” (COOK, 1998[1], p. 106). Sendo assim, este estudo constitui-se na pesquisa musical dentro das fotografias de intérpretes, sugerindo pensar na performance como um coletivo de escolhas do artista dentro e fora do palco.

Instituto de Artes

Visando contextualizar o Instituto de Artes, local onde aconteceu o concerto de Lia Cimaglia Espinosa, faremos um conciso relato histórico da instituição.

O Instituto de Belas Artes foi fundado em 22 de abril de 1908, na época denominado Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul. A fundação do instituto deu-se por meio de uma comissão formada pelo então presidente do Estado Carlos Barbosa (WINTER e BARBOSA JÚNIOR, 2009). Segundo Simon (2003, p. 49 *apud* WINTER e BARBOSA JÚNIOR, 2009): “As origens do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul aconteceram num verdadeiro projeto civilizatório regional republicano, implantado no Rio Grande do Sul após a mudança do regime imperial. Esse projeto civilizatório era constituído por uma série de instituições criadas e mantidas por grupos de profissionais das respectivas áreas que ofereciam cursos superiores livres”.

Inicialmente dirigido por Olinto de Oliveira, o Instituto tinha dois setores de formação artística, a Escola de Artes e o Conservatório de Música. Os eventos de natureza musical (concertos de alunos, recitais de concertistas em *tournee*, solenidades de formaturas, montagens operísticas, entre outros) eram promovidos pelo Conservatório de Música, e aconteciam no espaço destinado para apresentações artísticas (entre 1908 e 1943 era denominado Salão do Instituto, após a construção do novo prédio, em 1943, foi inaugurado um novo local, o Auditório Tasso Corrêa). Segundo Winter e Barbosa Júnior, o Conservatório de Música foi instituído em 1909:

“No dia 05 de julho de 1909, Olinto de Oliveira, diretor do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, inaugura em cerimônia solene o Conservatório de Música [...]. Em 1º de março de 1910 Olinto de Oliveira nomeia como diretor-técnico do Conservatório de Música, o músico José Araújo Vianna [...]” (WINTER e BARBOSA JÚNIOR, 2009).

Inicialmente, o Instituto tinha como sede um sobrado na Rua Senhor dos Passos, que, depois de 1943, deu lugar ao prédio do atual Instituto de Artes. Em 1962 o Instituto de Belas Artes foi vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Biografias

Lia Cimaglia Espinosa (1906 - 1998) iniciou sua carreira como pianista e compositora em Buenos Aires, em 1920, onde estudou com Alberto Williams, Celestino Piaggio e Jorge de Lalewicz. Ao receber uma bolsa da Comissão Nacional de Cultura da Argentina, em 1938, passou a estudar em Paris, fazendo aperfeiçoamentos com Cortot, Philipp e Yves Nat. Após a sua primeira apresentação na Sala Pleyel, em 1939, foi consagrada como uma grande intérprete de Debussy. Gravou com diversos selos e foi premiada por suas interpretações e composições, inclusive recebeu um Diploma de Honra, o qual foi outorgado pelo Conselho Interamericano de Música (CIM - OEA). Como professora, atuou no Conservatório de Música de Buenos Aires e no Conservatório Nacional de Música e Artes Cênicas, além de ter ministrado aulas particulares. Sua primeira obra como compositora data de 1912, deixando a atividade por volta de 1950, retornando ao mundo composicional em 1979. Segundo Rasini, a formação de Lia estava vinculada à escola impressionista francesa e, através de Williams e maestros franceses posteriores, a sua temática se inspirou na música rural tradicional da zona pampiana argentina, através de uma harmonia elaborada e de formas livres (prelúdios e danças estilizadas) (RASINI, 2002).

Maysa Figueira Monjardim (1936 - 1977) teve o início da carreira marcado pela gravação do primeiro disco, em 1956, o qual continha apenas composições da própria cantora. Teve intensa vida internacional, tendo realizado várias *tourneés* pela Europa e principalmente pela América Latina durante toda a sua carreira, levando o gênero do samba-canção para outros contextos. Em 1960, tornou-se a primeira cantora brasileira a ir ao Japão divulgar o seu trabalho. Em 1961, explorou uma estética que estava em ascensão, a Bossa Nova, quando gravou o disco "O Barquinho" com Roberto Menescal, Luiz Eça, Luiz Carlos Vinhas, Bebeto Castilho, Hélcio Milito e Ronaldo Bôscoli. O grupo fez uma temporada de apresentações na Argentina e no Uruguai, sendo o primeiro grupo

brasileiro de Bossa Nova a se apresentar internacionalmente. A consagração internacional da cantora deu-se principalmente após uma apresentação no Olympia, em Paris, no ano de 1963. Durante toda a carreira foi contemplada com prêmios, gravou discos com diversos selos e teve também trabalhos televisivos (NETO, 2007). Maysa carregava consigo um construto de estrela e uma interpretação vocal dramática, devido ao gênero que deu início a sua carreira, o samba-canção. Esta estética vocal do samba-canção, segundo Araujo, foi recorrente em muitos *performers* deste gênero, principalmente nas décadas de 1940 e 1950, onde a presença do Bolero no Brasil resultou numa afinidade praticamente híbrida com o samba-canção, devido à semelhanças melódicas, temáticas e tipos de instrumentação utilizados nos arranjos. “Artistas famosos dos anos 1940 e 50, como Dalva de Oliveira, [...] Ângela Maria [...] tipicamente seguiam o estilo dramatizado de performance de estrelas do bolero internacional [...]” (ARAUJO, 1999, p. 47). Considerando as semelhanças de performance vocal entre os dois gêneros, cabe citar Knights, quando sugere que a construção da identidade vocal no gênero do bolero esteja vinculada com as novas técnicas de gravação e a consequente influência na instrumentação utilizada nos arranjos das canções, tendo a presença de piano, orquestras e big bands, o que “paradoxalmente serviram para colocar uma maior ênfase na vocalização do intérprete, o qual se tornou o foco da identificação do público” (KNIGHTS, 2006, p. 83).

Análises

As duas artistas, cujas imagens analisaremos neste artigo, além de intérpretes, foram compositoras. Segundo Cook, o papel do compositor como autor e de quem dá a origem à música confere a ele um status de autoridade, “por exemplo, quando intérpretes como Roger Norrington afirmam que suas interpretações representam as reais intenções de Beethoven [...]”. Deste modo, é como se a autoridade da performance cedesse lugar à autoridade da composição, “isso se torna explícito quando

um compositor autoriza uma certa versão ou realização de sua música” (COOK, 1998[2], p. 24). O prestígio conferido ao compositor (CITRON, 1993, p. 81) juntamente com ser considerado detentor do intelecto no mundo artístico-musical (COOK, 1998[2], p. 17), ambas concepções remanescentes do séc. XIX, são fatores que implicam na postura do artista em relação ao público, aos críticos e, principalmente, quando se vai produzir uma cena fotográfica para a apresentação da figura. No conjunto das fotografias impressas nos programas de concerto encontrados no acervo do Arquivo Histórico vê-se nitidamente a diferenciação entre intérpretes e compositores. Ao fazer constatações empíricas frente à documentação, foi possível obter algumas conclusões preliminares em relação ao coletivo do material analisado. Mais especificamente, foi possível observar uma distinção das compositoras em relação às intérpretes. Observou-se um padrão de recolhimento da figura das intérpretes, onde ou posavam com olhar sóbrio e desviado da câmera ou sorriam com um ar que poderia inferir inocência dentro da composição do personagem, podendo dar uma sensação de aproximação do feitiço da figura fotografada dos parâmetros de uma artista reservada ou que se preserva. Ambos os padrões sugerem signos de contenção do corpo e quase um desejo de distanciamento da imagem de objeto sexual vinculada à exposição da intérprete, ou ainda de negar o próprio corpo. Esta negação ao corpo, segundo McClary, é recorrente na música de concerto, onde existe um certo “ritual de repúdio ao erótico” (McClary, 2002, p. 79), que visa buscar a preservação do corpo, com a intenção de desvincular o físico da música, considerando que, para atingir a supremacia na música de concerto é necessário que se intensifique os domínios mais perspicuos da imaginação e até mesmo da metafísica. (McClary, 2002, p. 57). Nas fotografias das mulheres compositoras, encontram-se padrões de contenção corporal, mas no sentido de distinção da figura da compositora do resto da sociedade, tendo em alguns casos, um certo ar de divindade e “sacralidade” (Nogueira, 2014), delimitando um distanciamento intelectual e praticamente sugerindo uma independência intelectual em relação ao

corpo, ou ainda uma música que “não é contaminada pelo libidinal” (McClary, 2002, p. 54).

Assim observado, temos no programa de concerto da pianista Lia Cimaglia Espinosa, elementos que reiteram algumas interpretações feitas do corpo documental, porém o programa destaca-se por algumas discontinuidades dentro do coletivo. Lia posa frente à câmera, com o queixo levemente inclinado para baixo, de modo que os olhos ficam direcionados para cima (além da lente). Porém, este desvio de olhar vem acompanhado de um ar de convicção (resultante de um olhar que fixa um ponto no espaço), o que pode vir a conferir à artista, juntamente com o colo à mostra, uma maneira ousada de se colocar frente à câmera. Porém, essa ousadia pode ser velada pelo sombreamento conferido aos ombros da artista, pelos reflexos no cabelo, pela palidez do rosto, pelo colar e pelo penteado preso-ondulado, elementos os quais acabam por desviar o foco do observador para características distantes do corpo. Ao propor tais interpretações, é possível concluir que o status de compositora, de certa forma a confere uma certa liberdade ao expor a figura artística, ao passo que, tal liberdade é mascarada por elementos que visam distanciar, ainda que sutilmente, a intelectualidade da mundanidade do corpo.

A organização das peças no programa de concerto de Lia seguiu uma linha cronológica dos períodos, indo do barroco ao romantismo, executando obras do impressionismo até chegar em compositores contemporâneos que incorporavam elementos folclóricos na música de concerto, tendo, por fim, a apresentação de uma composição da artista. Embora no currículo da artista não se faça referência de que Lia também compunha, no programa encontra-se especificado o momento em que se daria a execução da peça composta pela própria artista.



Figura 1. Capa do programa de concerto de Lia Cimaglia Espinosa

As fotografias impressas em programas de concerto revelam-se semelhantes ao âmbito das fotografias nas capas de discos. Ao considerar que, uma fotografia em um programa de concerto seja um cartão de visita e que uma fotografia em uma capa de disco seja uma marca identitária (demarcadora de características estilísticas e performáticas do artista), forma-se o paralelo, onde, em ambos os casos, o fazer musical se transporta para o âmbito da construção imagética do artista (COOK, 1998[1]) (NOGUEIRA, 2014). Porém, como já observado nas considerações biográficas das artistas, trata-se de dois universos diferentes. No caso de Maysa, pelo fato de ter contrato com uma gravadora, é passível de concluir que ela tenha contado com um aparato de profissionais envolvidos na produção do disco, das músicas e, principalmente, na constru-

ção da imagem da cantora. Indícios desta construção artística estão na recepção do público, muitas vezes relatada por Neto (2007), o mitismo explorado pela imprensa e a vinculação da cantora a grandes gêneros musicais, como o Bolero e o Fado, além de ser considerada um dos ícones do Samba-Canção.



Figura 2. Interior do programa de concerto de Lia Cimaglia Espinosa

Na capa do disco da cantora Maysa Monjardim, intitulado “Maysa” (1957), existem características que remetem a uma atmosfera de melancolia, onde a cantora posa individualmente envolta de uma profunda escuridão presente na cena fotográfica. Maysa posa com o rosto voltado para a parte superior direita do retrato, tendo os olhos direcionados para cima, definidos por uma expressão contida e de olhar distante. Ao perceber os traços da composição fotográfica, como a maquiagem, o xale que cobre os ombros, as flores que se desenham entre as sombras, além dos já citados, é possível inferir que haja uma dramaticidade contida na cons-

trução imagética da cantora. Além dos elementos presentes no registro fotográfico, essa conclusão pode ganhar crédito ao analisar a temática do repertório do disco, a qual faz referência a uma linguagem do samba-canção que, na interpretação de Maysa, talvez extrapolasse os níveis de dramaticidade já característicos do gênero. O samba-canção, que na década de 1940 já era difícil distingui-lo do bolero (ARAUJO, 1999), incorporava temáticas carregadas de representações do coração partido, da amargura, do arrependimento, características essas que podem ser vistas nas performances e letras bolerísticas. Além disso, muitos dos arranjos feitos das músicas interpretadas pela cantora tinham elementos que referenciavam o Bolero (principalmente elementos percussivos como maracas marcando os tempos e bongôs), elementos estes que intensificam a grande relação entre o Samba-Canção e o Bolero. Segundo Araujo (1999), os dois gêneros passaram a ter formas e temáticas muito semelhantes, como o tipo de instrumentação, usando orquestras, pequenos conjuntos de guitarras, *requinto* (bolero Mexicano) ou cavaquinho (samba-canção), e uma percussão *light*.

Considerando as características comuns dos dois gêneros e principalmente pelo fato da cantora tomar uma postura performática que transita entre os dois, ao mesmo tempo que participa dessa fusão/hibridização dos dois, a melancolia característica da estética dos dois gêneros pode estar representada na fotografia de Maysa. Knights (2006, p. 83-84) aponta que o bolero é um gênero que é comumente concebido como um discurso, um romantismo ou um sentimentalismo desenfreados. Porém, por outro lado, também existem temáticas que lidam com o que se pode ser considerado “amor romântico”: decepção, desilusão, ciúmes, abandono e traição. Desse modo, acredito que a escuridão atrás da cantora (e que a envolve em alguns ângulos) seja elemento protagonista da cena fotográfica, reiterando uma recepção que caracterizou a cantora ao olhar do público como a “deusa da fossa” (NETO, 2007, p. 161). Também é possível observar uma dualidade dentre os contrastes de luz, as flores em meio à escuridão e, principalmente, o rosto esbran-

quiçado da cantora inserido no contexto da penumbra. Neste contexto já se percebe uma referência a elementos do Fado, principalmente pela colocação do xale nos ombros da artista e das flores que compõem a cena fotográfica.



Figura 3. Capa do disco "Maysa" de Maysa Monjardim

O ar de ousadia e direcionalidade em relação à câmera que Lia confere à composição fotográfica a retira do montante de padrões de signos incorporados na representação de mulheres compositoras. Segundo Nogueira:

“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 convencionada, 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” (NOGUEIRA, 2014).

Porém, ao mesmo tempo que Lia encontra-se em uma posição onde é permitido ser transgressora, Maysa evoca sentidos que fazem referência ao construto imagético que, como observado até então pelo corpo documental, sugerem contenção corporal e reprodução de padrões pré-estabelecidos (os quais podem ser visíveis ou velados). Observa-se neste contexto que talvez exista a necessidade de criar este tipo de personagem, o qual é direcionado para comércio e circulação, onde é necessário que se siga um padrão (ou se inicie), pois a identificação do público com o intérprete é parte fundamental na caracterização das escolhas artísticas do *performer*. Indícios dessa produção estão na semelhança do formato do rosto e do corte de cabelo de Maysa com Celly Campello, contemporânea a Maysa. O olhar de Maysa presente nesta fotografia já faz alusão ao elemento que algum tempo depois se tornaria sua marca registrada, os “olhos de gata” (NETO, 2007, p. 24).

Trata-se de dois universos distintos. O sentido promocional contido na música de concerto, quando se trata de programas de concerto, é de um consumo presencial da performance, tendo uma fotografia como um ato preliminar da performance. Já no caso do disco na música popular, a imagem é promovida para que exista um personagem que conquiste espaço na prateleira das casas dos consumidores e que tenha seu rosto associado à sua voz ao ouvir sua interpretação no rádio. Despertando e fomentando o imaginário da idolatria e do mitismo, muito associados às figuras de cantoras famosas, principalmente intensificados pelos veículos midiáticos.

Considerações finais

Trabalhar com fotografias é lidar com vestígios históricos e, quando se trata de fotografias de intérpretes musicais, elas transcendem o papel de registro e acabam entrando no contingente do fazer musical. Os signos contidos nos olhares, nas poses, nos trejeitos, enfim, no modo como a artista se coloca frente à câmera constituem uma construção de uma *persona* artística, da qual acabará resultando o ato performático. As formações identitárias das intérpretes são de suma importância para que se consiga traçar um histórico ou apenas considerações a respeito do fazer musical destas artistas. Pois, como constata Cook (1998[2], p. 13-14), os intérpretes são abstraídos dos livros de história da música, apresentando estudos maciços sobre compositores e suas obras, utilizando o registro de escrita musical para pesquisa. Por isso esta pesquisa foca no intérprete, que em muitos contextos é considerado um mero reprodutor da obra composta; direcionando o olhar para a mulher intérprete que, culturalmente, não usufrui do mesmo espaço que os homens no âmbito da história da música. Dessa maneira, a desconstrução de certezas consideradas naturais e a aplicação de um método de análise iconográfica no âmbito da música sugerem um olhar para o mundo artístico-musical, o qual é formado por uma cadeia de intelectos, corpos e interpretações, vindos tanto de compositores como de intérpretes.

Referências

ARAUJO, Samuel. "The Politics of Passion: The Impact of Bolero on Brazilian Musical Expressions". In *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 31, p. 42-56, 1999.

COOK, Nicholas. "The Domestic Gesamtkunstwerk, or Record Sleeves and Reception". In THOMAS, Wyndham (Ed.) *Composition - Performance - Reception: Studies in the Creative Process in Music*, Aldershot: Ashgate, p. 105-177, 1998[1].

_____. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1998[2].

CITRON, Marcia. *Gender and the Musical Canon*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.

- KNIGHTS, Vanessa. "Tears and screams: Performances of Pleasure and Pain n the Bolero". In WHITELEY, Sheila; RYCENGA, Jennifer(Ed.) *Queering the Popular Pitch*. New York: Routledge, 2006.
- McCLARY, Susan. *Feminine endings: music, gender & sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- NOGUEIRA, Isabel; MICHELON, Francisca; SILVEIRA JÚNIOR, Yimi. *Música, memória e sociedade ao sul: retrospectiva do Grupo de Pesquisa em Musicologíada UFPel (2001 – 2011)* Pelotas: Ed. Da UFPel, 2010.
- _____. *A construção das divas: uma análise iconográfica de fotografias de muçheres intérpretes em programas de concerto*. 2014 [no prelo].
- NETO, Lira. *Maysa: Só numa multidão de amores*. São Paulo: Globo, 2007.
- RASINI, Graciela. "Lia Cimaglia Espinosa". En *Diccionario de la música española y hispanoamericana*, Tomo 3, p. 710. ed. RODICIO, Emilio Casares. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002.
- WINTER, L.; BARBOSA JÚNIOR, L. F. *O Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul: Primeiros Anos (1908-1912)* Revista Eletrônica de Musicologia. Volume XII, Março de 2009.