

MULHERES PIANISTAS NA CRÍTICA DE OSCAR GUANABARINO

AMANDA OLIVEIRA¹; LUIZ GUILHERME GOLDBERG²; CARLA GASTAUD³

¹Universidade Federal de Pelotas – amand_oli@hotmail.com

²Universidade Federal de Pelotas – guilherme_goldberg@hotmail.com

³Universidade Federal de Pelotas – e-mail do orientador

1. INTRODUÇÃO

Ao longo do século XIX, profundas mudanças ocorreram nas estruturas sociais, políticas e econômicas do Brasil. Dentre elas, uma das mais significativas foi a potencialização da influência europeia em geral, mas especialmente a francesa, com transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro (1808), incorporando à sociedade brasileira novos hábitos e costumes – tais como a expansão da sociabilidade por meio da frequência ao teatro lírico, aos bailes e salões. Isso foi, gradativamente, rompendo com a antiga reclusão das mulheres, favorecendo sua exposição e fazendo com que sua educação precisasse ser diversificada: além das habilidades manuais como o bordado e a costura, o aprendizado das moças passou a incluir o francês e a música, em especial o canto e o piano, que se tornaram sinais de boa educação.

No que diz respeito especificamente ao estudo do piano, Jaci Toffano (2007) destaca um pré-entendimento, convencionado socialmente, que estabelecia uma relação entre o dedilhar desse instrumento e a delicadeza feminina, bem como a conveniência de associá-lo, enquanto objeto doméstico, a uma atividade feminina. Entretanto, não havia qualquer perspectiva em termos de profissionalização, estando essa prática restrita ao espaço doméstico e dos salões¹. Além disso, apesar de sua relevância e do status que conferia, no Brasil o piano ainda não havia se emancipado de outras atividades para figurar como instrumento solo, do mesmo modo que ainda não havia se constituído a imagem do intérprete como um virtuoso. Daí se origina a estreita relação entre a mulher brasileira e o piano, que compartilhavam tanto a domesticidade quanto a domesticação, termo que faz referência “à relação de poder estabelecida na estrutura social, na qual há uma ascendência do elemento masculino sobre o feminino” (Ibid., p. 53), mas também à submissão do piano ao canto e ao teatro.

A transição do “pianismo de salão” para o “pianismo de concerto” só se dá nas últimas décadas do século, “e é nessa fase que também se observa o elemento masculino assumindo o espaço profissional de uma atividade até então doméstica e predominantemente feminina” (TOFFANO, 2007, p.67). Esse movimento teve grande contribuição dos pianistas estrangeiros vindos da Europa, que trouxeram todo o “*know-how* do piano, como instrumento de concerto” (Ibid., p.60), dentre os quais estão aqueles que foram responsáveis por avivar a mitificação do intérprete virtuoso, como Gottschalck. Outro fator importante nesse processo foi a criação dos principais clubes musicais² em meados da década de 1880, que impulsionariam o processo de renovação musical fomentando a prática dos concertos; entretanto, com excessão da princesa Isabel, até 1888 as mulheres não podiam participar da programação dessas associações, como ouvintes ou intérpretes (Ibid.).

* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

¹ Ambientes privados de sociabilidade onde o piano ocupava lugar de destaque.

² Associações privadas de música, como o Club Beethoven.

Por outro lado, nesse mesmo período houve uma intensificação da presença feminina em espaços públicos, em especial na transição entre os séculos XIX e XX. Mesmo com restrições, a atividade musical das mulheres também passou por uma mudança gradativa, com o aumento de suas apresentações públicas e com a ida de várias pianistas mulheres ao exterior, para completar suas formações (FREIRE; PORTELLA, 2013) – o que culminou na profissionalização de pianistas como Antonieta Miller, Guiomar Novaes e Magda Tagliaferro. Entretanto, visões restritivas em relação ao potencial da mulher eram uma perspectiva corrente, pois “inspirados pela ciência, mesmo os teóricos e filósofos da música acreditavam na inaptidão da mulher para ofícios intelectuais, reservando a elas apenas os domínios das emoções subjetivas” (Ibid., p. 283).

Esse complexo processo de transformação do piano e das relações de gênero que o atravessam foi acompanhado de perto pelos cronistas e críticos dos jornais do Rio de Janeiro. Entre eles estava Oscar Guanabara, importante crítico de artes, especialmente de música, que é considerado o fundador da crítica musical especializada no Brasil; figura controversa, exerceu a crítica nos principais jornais da então capital do país, como *O Paiz* (1884-1917) e o *Jornal do Commercio* (1917-1937).

Se levarmos em conta que “a crítica [musical] é ela própria uma modalidade de actuação – e portanto, um exercício de poder” (CASTRO, 2019, p. 3), e que as relações de poder “estão imersas e permeiam as relações de gênero” (COSTA; SILVEIRA; MADEIRA, 2012, p. 226), é possível observar o potencial presente nas críticas de Oscar Guanabara como fonte de análise. Neste trabalho, que é o recorte de uma pesquisa em andamento, apresentamos algumas críticas em que há a comparação entre mulheres pianistas e pianistas estrangeiros, a fim de evidenciar algumas problemáticas pertinentes ao assunto.

2. METODOLOGIA

Por se tratar de uma pesquisa que tem como fontes, majoritariamente, as críticas musicais de Oscar Guanabara a mulheres instrumentistas, publicadas no jornal *O Paiz* entre 1884 e 1917³, esta proposta encontra-se no âmbito do que Gil (2008) define como Pesquisa Documental. Quanto à análise, faz-se necessária uma “abordagem crítica à crítica musical enquanto prática de escrita, ao mesmo tempo regulada e reguladora” (CASTRO, 2019, p. 12); para isso, a abordagem discursiva mostrou-se apropriada, visto que a ênfase desta “recai invariavelmente sobre a especificidade histórica de uma forma particular ou de um ‘regime’ de representação, e não sobre a ‘linguagem enquanto tema mais geral’”, ou seja, o foco está na “maneira como práticas representacionais operam em situações históricas concretas” (HALL, 2016, p. 27).

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Como alerta Castro (2019), a crítica musical não é um mero registro factual, mas sim um exercício de poder, o que é comprovado por Oscar Guanabara ao apontar para a “falta de franqueza nas críticas, quando se tratam das apresentações da arte traduzida por senhoras [...] com a desculpa de que convém ‘não as desanimar’” (GUANABARA, 27 ago. 1908, p. 6) – o que considerava prejudicial às carreiras das mesmas. Se a crítica às mulheres poderia ser contraproducente, para os pianistas estrangeiros a crítica se encarregou de

³ Tais fontes provêm do banco de dados constituído pelo projeto “Oscar Guanabara e a crítica musical no Brasil” (2016-), que, até o momento, contém as publicações do crítico no jornal *O Paiz*, disponível na Hemeroteca Digital Brasileira.

afamá-los: segundo Toffano (2007, p. 38), “a imprensa escrita foi a grande responsável pelo *glamour* criado em torno dos primeiros concertistas que visitaram o Brasil”, pois, antes do advento das gravações, a crítica especializada seria a forma mais eficiente de registro e difusão das performances, “e muitos pianistas, nas palavras escritas, ganhavam dimensão faraônica” (p. 39).

Para além dos pianistas que se fixaram no Brasil, como Arthur Napoleão, mesmo aqueles que estiveram apenas de passagem eram evocados constantemente como parâmetro de comparação por Guanabaro em suas críticas n’*O Paiz*. Essas comparações poderiam ser positivas, como no caso de Gemma Luziani, ou ser usadas para de desvalorizar determinados/as intérpretes, como no caso de Celina Roxo – que é a única ocasião conhecida até o momento em que uma musicista contesta a avaliação do crítico, o que demonstra que o poder não é estático, mas sim “exercido, podendo ele ser contestado, aceito, resistido e absorvido” (COSTA; SILVEIRA; MADEIRA, 2012, p. 235).

Ao ter sua autoridade questionada em réplica da pianista à sua avaliação, na tréplica Guanabaro recorre à estereotipagem (HALL, 2016) para desqualificá-la: ao afirmar que “em regra, as senhoras aceitam e usam tudo quanto é ridículo, e às vezes indecente, desde que seja *moda*” e que a escola moderna “será aceita pelas dignas sectarias da moda - mas nunca pelos verdadeiros pianistas” (GUANABARINO, 13 out. 1913, p. 3), o crítico explora o estereótipo que vincula o universo feminino à moda, geralmente relacionada à futilidade, e naturaliza a resignação das mulheres a ela. Além disso, observa-se também a oposição binária de figuras femininas e masculinas na contraposição “dignas sectarias da moda” e “verdadeiros pianistas”, que é reforçada pelo crítico ao evocar os nomes de pianistas estrangeiros⁴ que não teriam esse “terrível defeito”, porque se o tivessem “passariam para a classe dos *pianistas da moda*”.

Outro caso excepcional é o da crítica a um concerto da pianista Antonietta Miller em 1914, na qual o crítico relata uma alteração no seu processo de escrita: ao invés de redigir sua avaliação logo após o concerto, teria precisado deixar algumas horas se passarem para observar se a “profunda emoção colhida num momento de entusiasmo despertado pela presença de uma artista tão completa se manteria ou se desvaneceria”, pois se tivesse seguido o procedimento usual teria “afirmado que essa grande artista nos agradara muito mais do que o grande Paderewski”, o que abriria margem para o público contestar sua opinião.

Um dos motivos seria porque Antonietta Miller “caminha[ria] vencedora por uma estrada já agora sem nenhum risco de embarços”, enquanto Paderewski não só teria “um nome feito”, como seria “um artista colossal”. Além de sua fama internacional, essa imagem de Paderewski foi disseminada no Brasil, entre outros, pelo próprio Guanabaro, que afirmava, antes mesmo do concerto do pianista no Rio de Janeiro, ser ele um “artista verdadeiramente excepcional, que anima, que dá vida, alma e coração ao piano, cujos sons servem para que ele Paderewski penetre no animo e no coração do seu auditório” (GUANABARINO, 30 jul. 1911, p. 5). Uma vez realizado o concerto de Paderewski, o crítico assegura: “os idiomas são pobres em adjectivos e não possuem termos para definir exactamente o que é esse grande artista” (GUANABARINO, 3 ago. 1911, p. 7).

Após ponderar sobre a situação, Guanabaro conclui que a performance de Antonietta realmente o agradou mais que a de Paderewski, mas precisa de um esforço retórico para justificar sua preferência, que chama de “*sympathia* artística”. A grande diferença entre os dois estaria no caráter de suas

⁴ Os pianistas citados foram: Thalberg, Wallace, Gottschalk, Theodoro Ritter, Arthur Napoleão, Vianna da Motta, Bauer, Paderewski e Pugno.

interpretações: enquanto ele chamava a atenção para a “lucta, a batalha, o desejo ardente de não se deixar vencer dentro do turbilhão sonoro”; ela, ao contrário, obrigava o público e “ouvil-a com delicioso encanto”, pois estaria sempre “serena e calma”.

4. CONCLUSÕES

A partir do que foi exposto neste resumo, que apresenta um recorte de uma pesquisa em andamento, podemos observar que a crítica musical de fato não é um registro factual, pois ela está atravessada, dentre outras questões, pelas relações de poder e de gênero. O piano e a sua prática, da mesma forma, não estiveram isentos das construções sócio-históricas de poder e de gênero.

Longe de pretender apresentar conclusões definitivas, os exemplos apresentados de críticas de Oscar Guanabarro a mulheres pianistas demonstram, dentre outras coisas, que o uso de pianistas estrangeiros como parâmetro de comparação poderia servir tanto para enaltecer, quanto para desqualificar a performance das intérpretes. Além disso, no caso de Celina Roxo percebe-se que o uso dos estereótipos de gênero

Por meio das críticas de OG, podemos observar os pormenores dos jogos de poder.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTRO, Paulo F. A crítica musical como objecto de estudo: algumas reflexões e pontos de referência no contexto português. In: **I Simpósio Internacional Música e Crítica**. Pelotas, 2019. p.9-26.
- COSTA, Renata G.; SILVEIRA, Clara M. H.; MADEIRA, Maria Z. A. RELAÇÕES DE GÊNERO E PODER: tecendo caminhos para a desconstrução da subordinação feminina. In: **17º Encontro Nacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero**. Paraíba, 2012. p. 222-240.
- FREIRE, Vanda; PORTELA, Angela Celis Henriques. Mulheres compositoras – da invisibilidade à projeção internacional. In: NOGUEIRA, I; FONSECA, S (Org.). **Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas**. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013. p.279-302.
- GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. Ed., São Paulo: Atlas, 2008.
- GUANABARINO, Oscar. Antonieta Rudge Miller. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 12 jun. 1914. Artes e Artistas, p. 3.
- _____. Arthur Napoleão. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 27 ago. 1908. Artes e Artistas, p. 6.
- _____. Concerto Celina Roxo. **O Paiz**, 13 out. 1913, p. 3
- _____. Concerto Paderewski. **O Paiz**. Rio de Janeiro. 3 ago. 1911. Artes e Artistas, p. 7.
- _____. I. J. Paderewski. **O Paiz**. Rio de Janeiro. 30 jul. 1911. Artes e Artistas, p. 5.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Edição brasileira. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Apicuri, 2016.
- TOFFANO, Jaci.