

CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. *O Gênero da Música: A Construção Social da Vocação.* São Paulo, Alameda, 2012, 209 pp.

Rafael do Nascimento Cesar
Universidade Estadual de Campinas

A problemática acerca da arte e do desempenho artístico, em suas diversas maneiras histórico-culturais de manifestação, constitui, já há algum tempo, um problema de investigação sociológica fundamental na compreensão da dinâmica cultural, seja nos âmbitos da sua produção, recepção ou reprodução. Dentre as questões que cingem a imaginação dos profissionais afeitos a essa área, certamente aquela referente à genialidade, isto é, aos indivíduos cujas obras têm a capacidade de destacarem-se enquanto expressões acabadas de determinados valores estéticos, é uma das que mais os instigam, a começar pela própria inscrição do termo “gênio” em uma tradição cultural específica. A partir daí, abre-se um campo de possibilidades de pesquisa que logra compreender nas relações de sentido presentes no entrecruzamento entre experiência social e produção cultural esquemas essenciais da vida em sociedade.

Certamente o trabalho de Dalila Vasconcellos de Carvalho segue por esta seara. Em pouco mais de 180 páginas de leitura fluida e agradável, a autora de *O Gênero da Música* – originariamente apresentado como uma dissertação de mestrado em Antropologia Social pela FFLCH/USP, sob orientação da professora Fernando Arêas Peixoto – apresenta ao leitor os resultados de uma análise inédita acerca das trajetórias individuais de duas musicistas brasileiras do início do século passado (Joanídia Sodré e Helza Camêu) e as representações referentes à noção de “vocação” musical correntes naquele contexto histórico. A autora, cujo trabalho é

uma contribuição importante tanto para a antropologia e os estudos de gênero quanto para a sociologia da cultura, ao buscar no equacionamento de aspectos macro e microsociológicos como dimensão explicativa das dinâmicas societárias referentes à produção cultural brasileira, segue na direção de elucidar como se configuravam as assimetrias e as clivagens nas relações entre homens e mulheres dentro do domínio profissional e simbólico da música.

Colocando-se no lugar intersticial entre as grandes generalizações teóricas acerca do fazer musical – germinadas pelas mãos de certa filosofia – e os estudos historiográficos de cunho eminentemente descritivo, Dalila Vasconcellos fornece um tipo de interpretação solidamente embasada em casos concretos, mas que, como pretende a boa ciência social, busca ir além das tergiversações pontuais articulando seu material empírico numa trama conceitual mais ampla. É com este tipo de sensibilidade antropológica que a autora se detém a aspectos analíticos como o corpo das compositoras, *locus* fundamental das inscrições socioculturais e objeto de constante aperfeiçoamento, e o ambiente familiar, principal transmissor do gosto pela música e importante personagem na construção da vocação musical ainda nos primeiros anos de vida dos artistas. Com a elaboração deste escopo teórico, é possível, então, debruçar-se sobre Joanídia Sodré e Helza Camêu com a finalidade de rastrear elementos particulares de suas trajetórias (origem social, formação musical e constituição da carreira) circunscrevendo-os em domínios mais gerais da vida social.

O livro encontra-se dividido em três capítulos. No primeiro deles, “Vocação Musical: conexões de gênero e classe social em três gerações de músicos”, a autora parte de considerações gerais acerca do cenário musical brasileiro em meados do século XIX de modo a reconstituir os “espaços de possíveis” existentes para indivíduos dedicados ao ofício da música. O percurso realizado focaliza-se na história de algumas instituições

imperais dedicadas ao ensino musical – como o Imperial Conservatório de Música – assim como procura explicitar suas relações com a corte de D. Pedro II e a forte influência que esta exercia sobre os artistas de então. O avanço da análise ao longo das gerações tem o intuito de evidenciar não somente as mudanças no tocante às condições de possibilidade de uma carreira musical rentável no Brasil, mas também as permanências acerca das dificuldades de realização da mesma, principalmente quando observada sob o prisma das convenções de gênero e posições de classe. Diferentemente de outras cronologizações da história da música, que procuram delimitar momentos distintos com base em critérios estéticos, a autora estabelece sua periodização a partir de acontecimentos da história política do país – como a mudança do regime monárquico para o republicano – sustentando, assim, a hipótese do entrelaçamento dos campos artístico e político e seus desdobramentos efetivos nas trajetórias individuais dos músicos.

Entre os/as artistas da primeira geração – denominados/as “músicos do Império” – estão figuras como Joaquim da Silva Callado, Carlos Gomes, Chiquinha Gonzaga, Henrique Mesquita, Luiza Leonardo, entre outros. A escolha de tais indivíduos se justifica por todos expressarem, segundo as particularidades de suas trajetórias, as dificuldades e contradições do campo musical. Na busca por uma chancela simbólica que os permitissem galgar posições de prestígio perante seus pares, esses/essas artistas recorrem às instâncias legitimadoras disponíveis à época: o apadrinhamento do imperador (que custeava a formação de uns poucos beneficiários escolhidos a dedo), o aprendizado na Europa, o cargo de professor no Imperial Conservatório de Música etc. A autora mostra como que, em alguns casos, os fracassos e sucessos na busca pela legitimação dentro dessas instituições vão determinar não só o tipo de gênero musical e ser desenvolvido pelos/pelas artistas, mas também a duração de suas carreiras. Um rápido exemplo seria o caso de Chiquinha Gonzaga,

que passou ao largo dessas instituições e dedicou-se a vida toda como compositora e pianista de gêneros populares como o choro, o maxixe e as operetas, e Luiza Leonardo, “criança prodígio” desde cedo educada segundo os moldes eurocêntricos, mas que, ao voltar para o Brasil depois de formada no Conservatório de Paris, encerrou sua carreira de pianista concertista devido à incipiência deste ofício em sua terra natal.

Além dos “músicos do Império”, Dalila Vasconcellos também situa dois outros grupos de artistas em sua periodização: os “músicos de transição” e os “músicos contemporâneos”. Como o próprio nome indica, o caráter de transitoriedade que permeia o destino social de personagens como Ernesto Nazareth, Carlos Mesquita e Francisco Braga está pautado pelas transformações de caráter político que ocorreram no Brasil com o fim do Segundo Império, em 1889. O trajeto a ser percorrido ainda nos tempos de D. Pedro II, no tocante à carreira musical, muda sensivelmente após o *coup d'état* republicano e as instituições que antes lastreavam o prestígio dos músicos ou simplesmente deixam de existir, ou se transformam sensivelmente. Um exemplo é o próprio Imperial Conservatório que, com o início do novo regime, passa a chamar-se Instituto Nacional de Música. Com isso, todos os artistas vinculados, de alguma maneira, às velhas malhas imperiais, caem numa espécie de ostracismo simbólico e são obrigados a dar passagem aos novos tons e rostos republicanos.

Já os “músicos contemporâneos”, último grupo analisado pela autora, têm suas características e trajetórias mais ou menos condicionadas pela consolidação da Primeira República e também pelo surgimento de novas tendências estéticas e uma maior especialização do trabalho de artista. Por um lado, se agora o Instituto Nacional de Música redirecionava seus padrões composicionais, preterindo o antigo estilo italiano de Monteverdi e Paganini à pujança moderna de Wagner e Debussy, por outro lado, o aparecimento do piano solo, isto é, o novo lugar dado a

este instrumento frente ao mercado musical global, faz proliferar novas possibilidades de atuação para os profissionais da música. Os concertos para piano, que antes no Brasil eram inviáveis – e a trajetória de Luiza Leonardo o prova – agora começam a se tornar oportunidades atraentes para muitos jovens (homens e mulheres) que começam a trilhar seus caminhos pela senda musical. É o caso, portanto, de pessoas como Guiomar Novaes, Francisco Mignone, Antonietta Rudge e, também, Joanídia Sodré e Helza Camêu.

Antes de nos atermos às trajetórias das duas musicistas (que se dedicaram a outras atividades além da mera execução instrumental), é importantes considerarmos como tais mudanças interagem com os domínios simbólicos referentes às assimetrias de gênero e, juntamente com isso, exporemos brevemente aquilo que Dalila Vasconcellos denominou “condicionamentos sociais fundamentais à construção da vocação musical” (p. 79), seja em sua vertente feminina ou masculina. Em primeiro lugar, coloca-se o lugar da família como principal agente de transmissão de capitais simbólicos necessários à formação, ainda nos primeiros anos de vida, de um *habitus* artístico, que será posteriormente desenvolvido em sucessivas etapas. A autora analisa como que, na maioria das vezes, os lares em que a música já era cultuada, a educação musical se faz por via paterna ou materna e, geralmente, há um tipo de orientação visando à profissionalização do/da filho/filha. Já as famílias que não possuíam de antemão este tipo de capital, como é o caso dos Neves Gonzaga, pais de Chiquinha Gonzaga, a socialização musical se faz por outros agentes – os professores particulares de música – e não costumava ultrapassar o sentido, como foi o exemplo da própria Chiquinha, de um ornato a ser incluído num relicário de prendas casadouras.

Em segundo lugar, há o estímulo a uma educação erudita. Se no século XIX as fronteiras entre a música séria e a ligeira eram pouco definidas devido à estruturação incipiente de um mercado produtor e consumidor

de obras musicais, no século xx essa distinção se agudiza sensivelmente e passa a determinar a formação dos “músicos contemporâneos” e suas possibilidades de trânsito no espaço social. Personagens como Guiomar Novaes, Lorenzo Fernandes, Antionetta Rudge etc., embrenharam-se no estudo do erudito uma vez que seus ofícios – pianistas concertistas – impeliavam-nos a uma formação com este viés, fato que os/as circunscreveu estritamente como “pianistas-intérpretes”.

É neste novo cenário que se inserem Joanídia e Helza. A primeira, nascida em 1903 e falecida em 1975, e a segunda, nascida também em 1903 e falecida vinte anos depois da primeira, são analisadas detidamente pela autora de forma a corroborar sua tese acerca das convenções de gênero enquanto um dos aspectos sociais na construção da vocação musical.

As questões trabalhadas por Dalila Vasconcellos envolvendo a trajetória de Joanídia Sodré, por exemplo, tocam diretamente à problemática de gênero na medida em que, por esta exercer atividades que em muito extravasavam os limites da interpretação e performance musicais (a regência, a composição, a musicologia, a diretoria de uma escola etc.), ela assumia características “ambíguas”, isto é, tornava-se uma figura que interpelava o imaginário no tocante à divisão sexual do trabalho. “Tocando piano, regendo uma orquestra, dirigindo uma escola, discutindo em uma reunião, respondendo às críticas” (p. 88), Joanídia Sodré, que teve, desde criança, sua imagem associada a um “gênio” feminino, encarnava papéis tradicionalmente masculinos e possuía uma conduta que lhe rendera “má fama” perante certos círculos sociais. Isso prova, segundo a autora, que o estudo de sua trajetória não releva somente uma busca pessoal por uma carreira artística, mas permite divisar as disputas institucionais em curso na urdidura do universo carioca.

O caso de Helza Camêu se configura de modo diverso. Se para Joanídia as representações feitas a respeito de sua pessoa por colegas e adver-

sários serviram para a construção de uma imagem preeminente no meio musical da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, mas que apresentava aspectos paradoxais, uma vez que a maledicência de outrem seguia em contraponto a seus êxitos profissionais, para Helza Camêu, a autoimagem elaborada ao longo dos anos correspondeu a ratificação de um suposto fracasso da artista. “Helza em nenhum momento múltiplo e masculino, ao contrário, vê na diversidade das atividades que realizou o sinal do fracasso como compositora” (p. 142), afirma Dalila Vasconcellos. A partir de investigação de documentos pessoais como manuscritos, entrevistas e correspondências, a autora busca compreender o que Helza entendia como “fracasso” e porque vincula esta condição a sua capacidade polivalente de envolver-se com diferentes atividades.

Nesse sentido, o aspecto não especializado tanto de Joanídia como de Helza pode ser comparado com o intuito de observar como as práticas sociais, inclusive as artísticas, estão permeadas por uma normatividade de gênero que, ainda que não impeçam as mulheres de exercerem certas funções, obscurecem as fronteiras sociais entre o masculino e o feminino.

Entendida, portanto, como “um conjunto de práticas e representações sociais constitutivas da experiência do artista” (p. 17), a vocação musical é tomada em *O Gênero da Música* como dimensão privilegiada para entender-se o lento e árduo processo de construção de um músico profissional, processo este indissociável de seu substrato social e histórico. Ater-se a esta noção enquanto um “dom excepcional” que habita a natureza do artista e flui de sua consciência na forma de música é furtar-se à complexidade de procedimentos e tomadas de posição que existem por trás do indivíduo e que determinam o grau de maturação de sua vocação.