



TRANS 15 (2011)

DOSSIER: MÚSICA Y ESTUDIOS SOBRE LAS MUJERES / SPECIAL ISSUE: MUSIC AND WOMEN'S STUDIES

Mulheres intérpretes: representação e música em fotografias em branco e preto do acervo do conservatório de música da UFPEL

Isabel Porto Nogueira y Francisca Ferreira Michelin (Universidade Federal de Pelotas)

Resumen

Este estudo analisa um conjunto de fotografias em preto e branco de mulheres intérpretes espanholas, argentinas, russas e brasileiras que estiveram realizando concertos no Conservatório de Musica da UFPEL no período 1918-1953. Através da compreensão dos padrões e técnicas fotográficos utilizados na época, entremeado à dados sobre a trajetória artística das interpretes, a reflexão é construída sobre a forma como os conceitos de star veiculados principalmente pelo cinema se aproximam à construção da imagem de diva na música; compreendendo esta representação como elemento importante para os estudos da história da performance.

Palabras clave

Mulheres e música, Fotografia, Imagens de intérpretes, Historia da performance.

Abstract

This study analyzes a set of black and white photos from Spanish, Argentine and Brazilian women artists performing at the Conservatório de Musica da UFPEL during 1918-1953. Through the understanding of patterns and photographic techniques utilized at that time which were intertwined with the womens' artistic trajectories, our reflexion is built upon the approximation between the notion of a movie star and a musical diva. Furthermore we consider this representation as a relevant element to the understanding of the history of performance.

Key words

Women and Music, Photography, Performers images, History of Performance.

Fecha de recepción: octubre 2010

Fecha de aceptación: mayo 2011

Fecha de publicación: septiembre 2011

Received: October 2010

Acceptance Date: May 2011

Release Date: September 2011

Error! No property name supplied. Los artículos publicados en TRANS-Revista Transcultural de Música están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in TRANS-Transcultural Music Review are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



Mulheres intérpretes: representação e música em fotografias em branco e preto do acervo do conservatório de música da UFPEL

Isabel Porto Nogueira y Francisca Ferreira Michelin (Universidade Federal de Pelotas)

1. Introdução

O conjunto de fotografias que motivou este trabalho refere-se à retratos de mulheres intérpretes que se encontram no acervo do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, instituição fundada em 1918 para o ensino de música e para a promoção de concertos, e que atualmente é uma unidade de ensino federal. Estas imagens foram enviadas à instituição pelas artistas como divulgação de seus concertos e recitais. São imagens tomadas por fotógrafos de diversas procedências e reunidas no período 1920-1960, formando um conjunto com características singulares.

A força expressiva dessas mulheres de origens e atividades artísticas diferentes, a composição técnica e dramática das imagens, a diversidade de representações e os significados do fazer musical feminino, tornam importante este conjunto documental.

O estudo destas imagens, contextualizando a importância da atuação destas artistas em sua época e para seu instrumento, compreendendo aspectos técnicos na análise da fotografia, bem como os questionamentos sobre qual o sentido naquela época e hoje da existência deste grupo de imagens; define o escopo da investigação na qual se desenvolveu este estudo, investigação essa, que pretende lançar um olhar sobre as mulheres intérpretes e sua trajetória, pretendendo colaborar com aspectos relevantes para uma história da performance musical que ainda se encontra em processo de sedimentação enquanto área de estudo.

2. Fotografia: padrões e técnicas na construção da imagem

Nas palavras de uma das declamadoras que geraram esta reflexão, desenha-se o arcabouço da análise proposta:

Há nos versos qualquer coisa que vai diretamente à emoção do ouvinte; este não tem tempo de ligar idéias, perceber intenções, as quais só na leitura pode com vagar apreender. A poesia ouvida

tem de ser sentida imediatamente; é necessário que o poema impressione, seja pelo efeito da voz, seja pela possibilidade de efeitos plásticos que o intérprete ponha em jogo na representação.

Margarida Lopes de Almeida assina este parágrafo que consta na contracapa do LP lançado pelo selo “Festa” em 1955, no qual declama poesias de Olavo Bilac, Martins Fontes, Raul Machado, Afonso Lopes de Almeida e Artur de Sales. Oriunda da antiga Escola Nacional de Belas Artes, Margarida era, na altura em que esse disco foi lançado, uma artista popular que traduzia em inflexões de voz, certo gosto vigente na década e articulado pelos meios de comunicação em visualidade, som e texto. Algumas qualidades que versam na moda dessas declamações gravadas no período são consoantes com um gênero de fotografia, sempre existente, mas reconhecível, sobretudo nesses anos: o retrato de mulheres. A fotografia dos anos 1940, 1950 foi marcada por, entre outras ocorrências, a atividade dos clubes espalhados por São Paulo, Rio de Janeiro e outras capitais que priorizavam, sobretudo, gerar uma memória de sua produção através da edição de catálogos das exposições promovidas. Os fotoclubes entendiam que a força persuasiva da produção autoral só ocorreria mediante essa permanência da obra em substrato físico, participe dos meios de massa. Formalmente, a produção desses clubes poderia ou não se coadunar com o experimentalismo de ângulos e enquadramentos que conformou a produção de muitos fotógrafos no período, alinhados e, em alguma medida, influenciados pelo movimento concreto. Mas fato é que o retrato de estúdio se pautava por outros princípios, moldados na interação dos produtos de uma mídia audiovisual que se afirmava progressivamente: o cinema. Portanto, esse gênero fotográfico poderia estar presente nos clubes ou, até mesmo, apresentar alguma variante do experimentalismo, mas mantinha-se inerente à condição industrial da fotografia e arregimentava, para si, o que de mais dominante ocorria na produção visual de massa no Brasil e no mundo: a imagem cinematográfica produzida nos estúdios das grandes produtoras. E dessas, destacou-se no país, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz que desde os últimos anos da década de 40 apostava na produção de um cinema balizado pela técnica e linguagem dos filmes hollywoodianos. Determinada por essa aposta, a Vera Cruz investiu em estúdios, equipamentos e equipes que pudessem dar conta de uma produção continuada com técnica e forma comparável à produzida nos Estados Unidos e dominante em muitos países. Esse fato, que dura o tempo de existência da Vera Cruz até sua falência em 1958, conforma um projeto estético que se espargiu em muitas das formas da arte e da produção cultural dessas décadas passadas e que hoje é apreensível nos seus produtos. Na extensão dos estudos que se produziu sobre o star-system no Brasil, observam-se alguns aspectos que fornecem luz à análise das fotografias das intérpretes no acervo do CDM. A

investigação de Dulci (2004) que relaciona moda e cinema no Brasil durante os anos 50, observa como esse importante produto da indústria cultural, no qual se articulam texto, imagem e som, veiculou valores, inerentes ao que a autora definiu como cultura de massa, influenciando fortemente estilos que se operaram em diversas manifestações. Assim, Dulci explica que:

Se o aparecimento de modas no vestuário, com o caráter próprio de como se entende hoje este fenômeno, remonta a algo como a sociedade de corte na França do Antigo Regime, o cinema aparece em tempo bem posterior, já no século XX, a partir da invenção do cinematógrafo, que acontece em fins do século XIX. A forma como ambos os fenômenos manifestam-se socialmente no período tratado por este estudo, as décadas de 40 e 50 do século XX, leva a considerá-los produtos culturais direcionados a um público amplo e vasto, dificilmente quantificável e qualificável, associado à controversa noção de massa (Dulci 2004:16).

Porém, esse direcionamento de tais produtos culturais, não seria possível se não houvesse um sistema no qual o público, ao qual se refere a autora – tangível, mas não classificável devido a inexatidão numérica e descritiva – encontrasse seus referenciais de identificação e legibilidade. O personagem foi um dos mecanismos desse sistema, que contribuiu para o seu êxito. Bastos (2006), ao tratar de uma prospecção do surgimento da figura do personagem, da Antiguidade ao presente, observa que esse: “(...) portanto, não é simples imitação da vida, é *ser de linguagem*, e seus traços são determinados pelo autor para ter elos de identificação com a realidade e o público, mas também tem liberdades que uma pessoa, um ser humano comum não teria” (p. 41). Assim, entende a autora que é nesse jogo entre uma humanidade reconhecível e uma supra-humanidade capaz de singularizar o personagem, que se institui o astro ou a estrela. Mas para isso, a condição arquetípica é fundamental porquanto organiza a compreensão dos personagens e seus papéis e facilita ou promove a identificação.

Nesse sentido, os exemplos tratados por Figueiredo (2007) no estudo sobre as fotografias das atrizes hollywoodianas nas revistas *Scena Muda* e *Cinearte*, entre as décadas de 1920 e 1940, elucidam como padrões de aparência foram veiculados no Brasil gerando modelos fundados na espetacularização do corpo. A autora observa como as revistas estudadas tiveram evidente inspiração na revista estadunidense *Photoplay*, surgida em 1910 e que veiculava matérias sobre a vida pessoal dos atores de Hollywood, sendo, em decorrência da publicidade engendrada pelos estúdios daquele país, um modelo editorial a ser seguido (Figueiredo 2007:29-30). Portanto, as revistas brasileiras faziam circular muitas das fotografias publicadas na *Photoplay*, articulando texto e imagem para transformar “atriz/estrela/personagem numa só pessoa” (Figueiredo 2007:33). Essas revistas, ainda segundo a autora, foram, em grande medida, eficiente veículo para a constituição de um *star-system* nacional e, conseqüentemente, também o foi o retrato das atrizes,

sobre cuja aparência anelavam-se padrões formais designadores, sobretudo, da personagem, tanto quanto da atriz ou, segundo a argumentação da autora, do amálgama entre ambas, já que constituíam o mesmo produto cinematográfico.

O estudo anterior coaduna-se com o de Maciel (2008) que em pesquisa sobre a carreira da atriz brasileira Eliane Lage, analisou como a Vera Cruz, fazendo-se uso da publicidade e divulgação, lançou atrizes e atores seguindo os princípios do *star-system* estadunidense. A autora inicia o capítulo no qual estuda o *star-system* traçando uma analogia entre as estrelas cinematográficas e as santas religiosas, ambas imagens de veneração (Maciel 2008:132) residentes e motivadoras de um imaginário compartilhado. Sustenta o argumento com base no pensamento de Edgar Morin que assegura o forte apelo realístico da imagem cinematográfica com base na semelhança, fonte da sedução exercida pelo cinema sobre seu público. Estaria, portanto, nessa ilusão compartilhada a condição mítica da estrela (Maciel 2008:133-135). Tendo como base os estudos de Paulo Emílio Salles Gomes, Ismail Xavier, Paulo Paranaguá e outros, a autora enumera algumas atrizes brasileiras (Almery Steves, Eva Nil) de escassa cinematografia, mas forte estrelismo, observando como foi determinante nesses casos o papel desempenhado pelas revistas, sobretudo, de cinema e de atualidade, em cujas páginas as fotografias dessas mulheres eram frequentemente veiculadas (Maciel 2008:139-140).

Portanto, se o cinema foi capaz de, com base em um sistema, conformar a figura da estrela, a fotografia de meados do século XX participou sem conflitos desse, e contribuiu no cenário mundial para fixar valores de aparência, intensos quando referentes às mulheres, pelos quais o cinema divulgava seus produtos e conformava públicos.

Mas seria outra a mídia que viria convergir fortemente para essa estrutura estético-formal do gosto sobre a visualidade das mulheres nesses anos: a televisão. Em abril de 1950 uma parte da população brasileira pôde assistir à primeira transmissão televisiva promovida pelos Diários Associados e poucos meses depois se inaugurava a TV Tupi, o canal que deu início, efetivamente, ao advento da televisão no país. Naqueles anos, a telinha não apresentava nenhuma ameaça às grandes salas de exibição e tampouco poderiam imaginar-se essas pequenas unidades móveis, de transmissão ao vivo em preto e branco, como sucedâneos efetivos das grandes telas cinematográficas, plenas de cores quase naturais projetadas pelas emulsões monopack Agfacolor e depois, Eastmancolor, ou ainda, do sucesso, mesmo que temporário, do 3D. Mas seria, justamente essa, a grande vedete de espetáculo crescente que iria se impor irrevogável no panorama do entretenimento no Brasil e no mundo. Mas enquanto as novas tecnologias do entretenimento

visual ingressavam revolucionárias no país, o rádio cumpria o seu papel: foi só com voz que o povo brasileiro soube, para além dos muros do Maracanã, da derrota do Brasil pelo Uruguai, na triste (para os brasileiros) copa do mundo daquele ano. Também foi o rádio que acompanhou e divulgou a vitória de Getúlio Vargas nas urnas no dia 3 de outubro, com quase 50% dos votos, e era no rádio que se escutavam as marchinhas de carnaval que se tornariam marcas dessa festa no país. Os diálogos entre essas mídias já se faziam, mas a consciência sobre o trânsito de valores de gosto de comportamento só viria mais tarde. E a percepção do público, estimulada pelos sons, pelas vozes, pelas imagens, acostumava-se rapidamente a padrões que se formavam nessa orquestração intensa de contínuo movimento e trocas entre as formas de representação. Por outro lado, a fotografia continuava fixa, e, exatamente assim, indispensável.

3. A performance musical através de documentos históricos

A performance musical enquanto tema de pesquisa tem sido considerada como pertinente em se tratando de práticas recentes nas quais a metodologia de trabalho se estrutura em processos de observação, estudo e reflexão sobre práticas contemporâneas; em estudos que tratam sobre processos de cognição musical e em trabalhos que se dedicam à performance histórica, todos estes com sua tradição própria de estudos. Em estudos estruturados com base em conjuntos documentais que remetem à testemunhos sobre performances musicais de tempos passados, pertencentes ao universo da música de concerto, o olhar da pesquisa deixa de permitir a observação direta e dirige-se ao campo da musicologia histórica. Ao mesmo tempo, a nova musicologia trata justamente desta abertura de possibilidades no que se refere às fontes utilizadas tradicionalmente para análise: não é mais possível conceber uma musicologia histórica que se ocupe exclusivamente de partituras musicais em seus aspectos composicionais e analíticos, sem compreender o contexto em que as obras foram criadas e as condições em que foram interpretadas, convergindo para ainda mais ampliações deste campo de estudos.

Na direção desta ampliação de fronteiras da musicologia estão os estudos de gênero em música, em que o interesse mais recente das pesquisas aponta para a importância da mulher como compositora e intérprete.

Pilar Ramos adverte que esta abertura não significa apenas uma inclusão da temática feminina nos estudos desenvolvidos, mas observa que os estudos de gênero trazem uma significativa mudança para a musicologia tradicional, fazendo com que documentos até então não

considerados como válidos para a pesquisa em música pudessem ser vistos como relevantes, bem como incluindo novos parâmetros para análise destes documentos (Ramos 2003:27).

No âmbito da abertura de possibilidades documentais para os estudos em musicologia, os estudos de gênero de Susan McClary chamam a atenção para o corpo e as emoções, conceitos considerados subjetivos para grande parte dos musicólogos, que preferem lidar com estruturas formais e informação objetiva. Mesmo que corpos e emoções digam respeito tanto à homens como à mulheres, os estudos de gênero contribuíram para que o olhar musicológico levasse em conta estes temas, uma vez que foram tradicionalmente considerados por nossa cultura como pertencentes ao universo feminino. Desta forma, apenas com o surgimento das questões orientadas pelos estudos de gênero que o interesse por estudos sobre corpos e emoções tornaram-se viáveis, e a musicologia coloca-se no centro destes projetos (McClary 2002:xvii).

Observamos ainda que, de forma geral, este processo de dilatação do campo documental é um fenômeno que vem processando-se a partir da segunda metade do século XX, fazendo com que a história passe a englobar a necessidade do manuseio de diferentes tipos de testemunhos, abrindo-se para o documento oral e imagético, incluindo-se aí, mais recentemente, o documento fotográfico (Cerqueira et al, 2008:114).

No marco de todas essas transformações e reflexões inserem-se os trabalhos que vêm sendo desenvolvidos desde 2001 pelo Grupo de Pesquisa em Musicologia da Universidade Federal de Pelotas, coordenado pela Profa. Isabel Nogueira, dedicando-se aos estudos de história da performance e enfocando a trajetória dos intérpretes através do estudo das fotografias, história oral, de programas de concerto e críticas de periódicos. Este estudo debruça-se sobre um recorte ainda não estudado do acervo fotográfico em preto e branco do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, privilegiando e buscando resgatar a atuação de um grupo de mulheres intérpretes que realizaram concertos nesta instituição.

No âmbito do registro da trajetória dos intérpretes, a fotografia é importante recurso para estudar a significação simbólica e o personagem que o intérprete constrói frente ao público. Misto do olhar do fotógrafo e da sua própria intencionalidade, estas imagens permitem uma leitura que desconstrói as suas significações mais imediatas e busca enxergar novos sentidos combinando iconografia, iconologia, contexto e histórias de vida dos intérpretes.

Enviadas pelos intérpretes às instituições que promoveriam os concertos, entre elas o Conservatório de Musica de Pelotas, as fotografias eram feitas anteriormente, em geral na mesma cidade onde vivia o músico, por um fotógrafo escolhido por ele, de sua confiança, e que se utilizava

das técnicas disponíveis em seu momento. Tais fotografias eram utilizadas para publicidade dos concertos, eram impressas nos jornais e revistas ilustrando as notícias e ainda nas capas dos programas dos recitais. Certamente não a totalidade dessas imagens, mas muitas delas foram conservadas no acervo histórico do Conservatório de Musica de Pelotas.

A prática de conservação e guarda das imagens gerou um importante conjunto de fotografias em preto e branco de artistas de diversas nacionalidades, e para este trabalho escolhemos o recorte de mulheres intérpretes, priorizando espanholas, brasileiras, russas e argentinas. Neste estudo, utilizamos fotografias e imagens do acervo, que, ao lado dos trabalhos que vem sendo desenvolvidos sobre os programas de concerto, vem contribuir para a linha de estudos sobre a história da performance musical do Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFPel.

4. O método para olhar as fotografias de intérpretes

O método pelo qual se abordou as fotografias das intérpretes, constantes no acervo do CDM, parte da apresentação de alguns dados sobre as suas trajetórias artísticas que objetivam favorecer o entendimento da representação sobre a artista e a construção da personagem que a fotografia apresenta, tal como se entendeu do estudo de Bastos (2006). Essa personagem foi entendida como a base da constituição da “diva” na representação, análise que se operou em concordância com os estudos de atrizes no star-system desenvolvidos pelas autoras já citadas (Figueiredo 2007; Maciel 2008).

Ao selecionar as imagens para este trabalho, nos centramos especificamente no acervo de fotografias em preto e branco, constante no conjunto da instituição, como refere o título, consequência do recorte temporal que buscamos focar. A origem deste acervo deu-se ao longo de muitos anos por meio da reunião de fotografias que eram doadas pelos artistas para divulgação de seus concertos. No catálogo que identifica os exemplares registra-se serem todos fotos em suporte de papel e em processo gelatina, em preto e branco, realizadas entre 1918 e 1969, constituindo ao todo 350 fotografias.

O escopo do trabalho centrou-se em mulheres intérpretes retratadas individualmente, com projeção internacional ou de grande importância local, que realizaram concertos no Conservatório de Musica de Pelotas no período destacado, e que tenham enviado fotografias em preto e branco para divulgação de seus concertos. Buscamos enfocar, além de performers de música erudita de instrumentos consagrados, também as declamadoras. Destas, selecionou-se a totalidade de

fotografias encontradas no acervo, com o objetivo de evidenciar esta prática, que hoje não se verifica mais no Brasil.

Assim, o conjunto escolhido apresenta, ainda que brevemente, exemplos que testemunham a diversidade de procedência das mulheres intérpretes que estiveram realizando concertos no Conservatório de Musica de Pelotas. Da Espanha, escolhemos imagens da violonista Josefina Robledo, da cantora Conchita Badía e da pianista Paquita Madriguera; e da Argentina, a pianista, professora e compositora Lia Cimaglia Espinosa. As duas declamadoras das quais possuímos imagens no acervo estão presentes no estudo, a russa Berta Singermann e a brasileira Margarida Lopes de Almeida; dada a significação e importância que esta prática alcançou em seu momento e que hoje praticamente não existe mais.

Da cidade de Pelotas, escolhemos a pianista Enilda Maurell Feistauer, a violinista Olga Fossati e a cantora Zola Amaro, pelo destaque que alcançaram com sua produção artística.

5. Elementos biográficos das intérpretes e leitura de imagens

Ao buscar elementos biográficos para analisar as trajetórias de intérpretes, torna-se evidente a ausência de dados sistematizados sobre a prática da performance da música de concerto no Brasil. Especificamente sobre mulheres intérpretes, os estudos existentes são raros, pontuais, dedicam-se a trajetórias individuais e não dispõem de acervos sistematizados aos quais recorrer.

Se dados referentes à pianistas e cantoras são esparsos na bibliografia brasileira, a situação agrava-se ainda mais quando nos debruçamos sobre a trajetória de intérpretes cujas manifestações artísticas encontram-se hoje em desuso, como a das declamadoras. Encontramos poucos trabalhos que fazem referência à prática da declamação no Brasil, mesmo que esta tenha sido extremamente importante e representativa em sua época, a julgar pelo numeroso público que acudia aos concertos. Desta forma, observaremos uma disparidade no que se refere às referências biográficas sobre as intérpretes, tendo em vista a ausência de informações existentes sobre elas.

Lia Cimaglia Espinosa (1906-1998) pianista, professora e compositora nascida em Buenos Aires, começou sua carreira de concertista em 1920 e foi aluna do compositor Alberto Williams, de Celestino Piaggio e Jorge de Lalewicz. Estudou em Paris a partir de 1938, devido a uma bolsa concedida pela Comissão Nacional de Cultura da Argentina e aperfeiçoou-se com Alfred Cortot, Philipp e Yves Nat. Graciela Rasini destaca que Lia Cimaglia foi identificada como grande intérprete de Debussy a partir de sua primeira apresentação na Sala Pleyel em 1939. É hoje reconhecida

também como uma das responsáveis pela introdução do impressionismo pianístico em seu país e também como uma das principais difusoras da música argentina para piano, em especial de seu professor, Alberto Williams. Realizou gravações para diversos selos e recebeu várias premiações, entre elas o Diploma de Honra, outorgado pelo Conselho Interamericano de Música (CIM-OEA), em 1982. Trabalhou como professora no Conservatório de Música de Buenos Aires, no Conservatório Nacional de Música e Artes Cênicas e também ministrando aulas particulares. Como compositora, sua primeira obra data de 1912, e em 1917 obteve o Primeiro Prêmio Municipal por suas Três Canções. Distanciou-se da atividade composicional por volta de 1950, retornando a ela apenas em 1979, quando compôs uma série de peças didáticas para piano. No entanto, nunca distanciou-se da carreira de pianista, através da qual foi importante divulgadora da música argentina para piano. Sua formação esteve vinculada aos impressionistas, através de Williams e dos mestres franceses com quem estudou, e sua temática se inspirou na música rural tradicional da zona pampeana argentina, através de uma harmonia elaborada e de formas livres (prelúdios e danças estilizadas) (Rasini, 2002).

Não existem dados sobre as circunstâncias específicas que levaram a pianista Lia Cimaglia a realizar concertos no Conservatório de Música de Pelotas, embora o levantamento de programas e notícias de jornal tenha demonstrado que era comum que os concertistas incluíssem esta cidade em seus roteiros na América do Sul.

Os dois retratos de Lia Espinosa (Figuras 1 e 2) datam de 1953, o primeiro é um positivo em papel de revelação e o segundo é uma prova fotomecânica¹ impressa no programa de um recital de piano da artista no Conservatório de Música. Debalde as diferenças de enquadramento e ângulo, a representação da artista nesses retratos, de autoria ignorada, aponta para uma intencionalidade na construção da personagem que se coaduna com a apresentação da estrela. A importância e significação que a personalidade de Lia Cimaglia alcançou na música argentina concordam com a representação de diva que se observa nestas fotografias. Percebe-se a premeditação do gesto, da expressão e do olhar no enquadramento imperativo que centraliza a retratado no quadro e indica a pose/pausa que, como observa Fabris gera "(...) uma situação ideal, na qual a pessoa se exprime através de dois códigos historicamente determinados – o fisionômico, (...) e o vestinômico" (Fabris, 1986:70). A idealização da figura forma-se, portanto, na interação entre o tipo fisionômico, que se refere ao indivíduo e o aparato de vestuário, adereços e cenário,

¹ Definições dos processos fotográficos in Pavão (1997).

eficiente para a composição do ser social, contribuindo para que o espectador reconheça como um pressuposto a personagem que se apresenta na representação. Esse recurso foi dominante desde as primeiras lições sobre o retrato formalizadas para o *carte-de-visite*² a partir dos anos 1860 e caracterizou a era denominada por Benjamin (1993) da industrialização da fotografia.



Figura 1. Fotografia em papel de revelação, impressa em 1953. Lia Cimaglia Espinosa. Fonte: Acervo do CDM /UFPel.



Figura 2. Fotografia Programa de Recital, 1953. Lia Cimaglia Espinosa. Fonte: Acervo do CDM

Enilda Maurell, pianista, compositora e professora de piano, natural da cidade de Pelotas (RS). Concluiu o Curso Superior de Piano no Conservatório de Música da cidade de Pelotas em 1936. Realizou cursos de aperfeiçoamento em performance pianística com Milton de Lemos e Guilherme Fontainha, importantes professores do Rio Grande do Sul naquele momento. Como concertista, realizou tournées de concerto pelo Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro. Tocou com a Sociedade Orquestral de Pelotas e com a Orquestra de São Paulo, sob direção de Armando Bellardi. Realizou seu curso de composição no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Especialista na obra de Frédéric Chopin participou de programas populares de perguntas e respostas no rádio e primeiros tempos da televisão respondendo sobre sua vida e obra. Faleceu em 1983, aos 67 anos, como professora de Harmonia do Instituto de Letras e Artes

² Formato de fotografia patenteado em 1854 pelo fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disdéri que, por sua dimensão econômica (9,5cm x 6 cm) tornou-se muito popular durante o período no qual a emulsão mais utilizada foi a em meio ligante albumina. Por conta da fina gramatura do papel em albumina, a fotografia era montada em cartões de papel que quando industrializados se padronizaram no tamanho (10 cm x 6,5 cm).

da Universidade Federal de Pelotas (Nogueira, 2005:161). No retrato da figura 3 Enilda contava com 38 anos e já era uma professora consagrada. A expressão sisuda, a seriedade e o semblante rígido conferem à figura as qualidades usuais à disciplina exigida no ensino do piano no período, mas que se encontram compostas com a evidência dada aos adereços (brincos, colar) e à maquiagem intensa para a composição da imagem da pianista de evidência.



Figura 3 – Fotografia em papel de revelação, 1954. Enilda Maurell.

Fonte: Acervo do CDM /UFPel.

Paquita Madriguera (1900-1965) pianista e compositora, teve sua iniciação musical com sua mãe, foi menina prodígio e realizou seu primeiro concerto com cinco anos de idade. Demonstrou precocidade também na composição dentro do piano de salão. Foi admitida como aluna na academia de Granados aos sete anos de idade, na classe de Marshall, estudando composição com Mas e Serracant. Aos onze anos realizou concertos no Palau da Musica Catala e no Ateneo de Madrid, interpretando obras próprias e obras de Albeniz e Granados. Aos treze anos realizou sua primeira tournée de concertos na Espanha, apresentando-se logo após no Albert Hall, em Londres, em companhia do Orfeó Català e de Maria Barrientos. Suas tournées de concertos continuaram por São Francisco, Nova Iorque, Europa e America Latina. Em 1920, casou-se em Montevideu com Arturo Puig, deputado e diretor do jornal La Democracia. A partir daí, abandonou sua carreira de

concertos, ainda que tenha realizado alguns concertos em Barcelona com a Orquestra Pau Casal. Casou-se em segundas núpcias com Andrés Segovia. Com a visita do compositor mexicano Manuel Ponce a Montevidéu em 1941, Paquita retornou à sua atividade de concertista, interpretando o concerto para piano e orquestra desse compositor e apresentando-se também nas cidades de Montevidéu, Buenos Aires e Pelotas (Brasil), interpretando os compositores Haendel, Bach, Mozart, Mendelssohn, Granados, Manuel Ponce e o brasileiro Fructuoso Vianna (Rodicio 2002b:28). Nos retratos das figuras 4 e 5 observa-se, tal como nas fotos de Lia Espinosa, forte correspondência entre a personagem de ambas as representações. Paquita é apresentada como uma mulher sofisticada e elegante, qualidades perceptíveis nos elementos decorativos como o evidente colar e, ainda mais evidente, no casaco que orna sua figura. A iluminação do fundo nos dois retratos, tanto emoldura como destaca Paquita.



Figura 4. Fotografia em papel de revelação, impressa em 1942. Paquita Madriguera. Fonte: Acervo do CDM /UFPEl.



Figura 5. Fotografia Programa de Recital, 1942. Paquita Madriguera. Fonte: Acervo do CDM /UFPEl.

Conchita Badía (1897-1975) soprano e pianista espanhola, admirada por sua espontaneidade, expressividade e dicção clara, foi uma das grandes intérpretes do século XX. Iniciou seus estudos de solfejo e piano aos nove anos com Granados, estudando em sua academia também com Mas, Serracant e Marshall. Finalizou seus estudos com o “Premio Extraordinário da Academia Granados”, e foi nomeada professora de piano neste centro. Posteriormente, realizou estudos de canto no Conservatório del Liceo. Dotada de uma grande extensão vocal, que abarcava

desde os registros de contralto até o de soprano ligeiro, iniciou uma brilhante carreira concertística onde enfocou principalmente o lied, a canção espanhola e o oratório. Cantou em público pela primeira vez aos onze anos de idade e logo foi reconhecida como grande intérprete de Granados, com quem atuou em numerosas ocasiões, estreando suas obras da mesma forma que as obras de outros compositores como Vives, Falla e Gerhard. Casares Rodicio destaca uma crítica de 1915 que pontua o estilo da cantora como perfeitamente adaptado à música moderna inspirada no popular. Foi uma intérprete aclamada pelos compositores e pela crítica principalmente nos gêneros lied e canção, merecendo elogios de Schoenberg de sua interpretação dos seus Quatro lieder. Sua atividade concertística levou-a a diversas cidades da Europa até que, em 1937, em plena Guerra Civil espanhola, teve que refugiar-se na Argentina, ao igual que outros compositores espanhóis, como Falla e Pahissa. Na Argentina, realizou um grande trabalho artístico, estreando obras de Ginastera, Guastavino, Carlos López Buchardo, Carlos Paz e Juan José Castro. Regressou a Barcelona em 1947, dedicando-se fundamentalmente ao ensino no Conservatório Municipal, onde foi professora de Montserrat Caballé, e realizando também atividades pedagógicas nos cursos de Música em Compostela. Conchita Badía foi uma grande e reconhecida intérprete da música espanhola e argentina, além de ter uma certa atividade como compositora, visto que Casares Rodicio refere a citação de algumas composições suas em fontes hemerográficas (Rodicio 2002a:35)). A Figura 6 é uma composição a partir de um retrato, para ilustrar a capa do programa de concerto realizado por Conchita Badia no Conservatório de Musica em maio de 1941. Essa composição de sombras intensas e profundas, pode ou não corresponder ao retrato original, mas deve ter buscado valorizar ou intensificar algumas qualidades formais provavelmente presentes, como a direção do olhar, a posição do rosto e a luz intensa em pequena área do cabelo. A serenidade, o ar distante e o olhar longínquo desta imagem colaboram para a representação da artista no que sua trajetória confirmou como uma das grandes intérpretes da canção de câmara no século XX.



Figura 6. Fotografia impressa em programa da Sociedade de Cultura Artística de Pelotas, 1941. Conchita Badía. Fonte: Acervo do CDM /UFPEl

Josefina Robledo nasceu em Valência em 10 de maio de 1897. Aluna de Tárrega, realizou concertos em Buenos Aires em 1914, a seguir realizou turnês por Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil, onde radicou-se em São Paulo e Rio de Janeiro até 1923. Em 1924 é nomeada professora do Conservatório Williams de Buenos Aires, mas regressa a Europa depois de 10 anos de ausência. No dizer de Domingo Prat, no “Diccionario de Guitarras, Guitarristas y Guitarreros”, “el arte de la Robledo era noble y serio; su ejecución delicada y arrogante maravillaba el auditorio. Su repertorio fue eclético, abundante y de lo mejor, dominando las transcripciones.”

A vinda de Josefina Robledo ao Brasil aporta novidades no que diz respeito à propagação e difusão do conhecimento sobre técnica e repertório de concerto para o violão, mas também contribui para impulsionar um interessante movimento de re-significação do instrumento, transformando-o em instrumento de concerto e introduzindo a escola de Tarrega no Brasil (Nogueira 2008:52). A Figura 7, na qual Josefina é retratada com seu instrumento, encena o movimento ao violão e compõe a personagem através desse, em uma atitude séria, introspectiva e intimista que reflete visualmente a nova concepção que esta violonista trouxe para o Brasil.



Figura 7– Reprodução de fotografia de Josefina Robledo.

Fonte: Acervo do CDM /UFPel

Berta Singerman nasceu em 1901 em Mozir, Rússia, mas viveu desde os cinco anos de idade com sua família em Buenos Aires. Desde pequena, dirigia obras de teatro onde seus irmãos e vizinhos atuavam, e aos oito anos teve seu primeiro papel teatral. Obteve bolsas de estudo, demonstrando interesse pela literatura e pela declamação. Juntamente com seu marido, Ruben Enrique Stolek, fez parte do grupo Anaconda, ao lado do escritor modernista uruguaio Horacio Quiroga, da poeta Alfonsina Storni, da pintora e poeta Emilia Bertolé, do professor e poeta Arturo Capdevila e de outros pintores e artistas. Apresentou-se por primeira vez como declamadora em Montevideo, aos 17 anos de idade, com pleno êxito, e desde este momento sua carreira foi meteórica.

Desde muito cedo seu estilo foi bastante teatral, no sentido em que Berta personificava cada poema, com poucos artifícios de figurino. Sua voz era forte e melodiosa e ela sabia escolher os poemas de forma a alcançar a sensibilidade do público, que, segundo os cronistas da época, ficava profundamente enfeitiçado. Berta esteve em quase todos os países da América Latina durante sua longa carreira, tornando-se amiga dos grandes escritores de sua época, que admiravam sua arte. O imenso sucesso de público e crítica que suas apresentações alcançavam nos

trazem números impressionantes, como as dezoito mil pessoas que reuniam-se para ouvi-la na Plaza de Toros da Cidade do México, ou as apresentações que lotavam os teatros no Brasil mesmo que ela não recitasse um só poema em português. Berta gravou vários discos de poesia e recebeu importantes prêmios em diversos países latino-americanos.

Berta popularizou a maioria dos poemas que recitou, e costumava dizer: “le devolví la poesía al pueblo. Saqué la poesía de los libros, a los que sólo accedían minorías selectas”. Considerava ainda que “recitadora o declamadora me parecen palabras odiosas. Soy una intérprete; ese es mi oficio” (Mohr 2009:02).



Figuras 8 e 9. Fotografia em papel de revelação, 1937. Berta Singermann
Fotógrafa: Annemarie Heinrich. Fonte: Acervo do CDM /UFPEl

Os dois retratos de Berta Singermann (Figura 8 e 9) são plenos dos desejáveis aspectos que configuram a analogia entre a diva e a star e exemplificam a trajetória da fotógrafa Annemarie Heinrich na consolidação de um estilo de retrato coadunado com a indústria do cinema e do rádio. A teatralização da figura humana por Annemarie dava-se, especialmente, pela intensa percepção dos efeitos de luz e sombra sobre a modelo, o que lhe permitia delinear contornos no entorno do rosto de forma a enfatizar uma dramaticidade essencialmente plástica.

Margarida Lopes de Almeida, atriz, declamadora, professora e escultora nascida no Brasil no final do século XIX, era filha do casal de escritores Júlia Lopes de Almeida e Filinto de Almeida (fundadores da Academia Brasileira de Letras). Como declamadora, realizava recitais de poesias em diversos idiomas com grande êxito e para plateias numerosas, gravando discos com suas poesias.

Estudou na Escola Nacional de Belas Artes, recebendo o prêmio de viagem internacional em 1924, além de outros importantes prêmios por suas esculturas. Tem seu nome gravado à entrada da plateia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Se existem pouquíssimas referências sobre a trajetória e biografia de Margarida Lopes de Almeida, a passagem da intérprete pela cidade de Pelotas já no ano de 1936 deixou rastros importantes nos jornais da cidade, apontando para um intenso processo de integração com a comunidade musical e com as alunas do Conservatório de Música.

As alunas do Grêmio do Conservatório de Musica de Pelotas publicam no jornal A Opinião Publica, em novembro de 1936, a seguinte nota:

E admiramos e queremos Margarida não apenas por sua arte, mas por ela mesma, sua gentileza, sua inteligência, pela mulher superior e digna que ela encarna. E nós queríamos guardá-la, nós, esse grupo de amigas que você tem no Grêmio do Conservatório. Você, que se apossou de nossos corações, bem podia ficar sempre em Pelotas, para que pudéssemos rodeá-la do nosso culto, da nossa admiração fervorosa. Mas é em vão que o desejamos, deveres a reclamam e você partirá, deixando em nosso coração uma saudade, mas será uma saudade boa, e ao evocá-la pelo tempo afora, nossos lábios inconscientemente sorrirão e nossa alma se enternecerá. Margarida, não esqueça nunca a nossa Pelotas, nem as jovens do Conservatório, que tanto a estimam e que ficarão tristes quando você se for. A.N.I. (Jornal A Opinião Publica, Pelotas, 21/11/1936)

Nove dias depois, o mesmo jornal publica uma carta de Margarida Lopes de Almeida endereçada às alunas do Conservatório, onde manifesta seu contentamento pelo convívio durante sua estada na cidade:

Margarida Lopes de Almeida, que segunda feira embarcou para a capital do estado, enviou por carta ao Grêmio dos alunos do Conservatório o seu agradecimento, que retrata a grande gentileza e bondade da ilustre missivista. “Ao Grêmio dos Alunos do Conservatório de Musica de Pelotas; deixando esta cidade em que vivi dias de inolvidável agrado, rodeada de atenções, ouvida nos meus recitais por um publico sempre atento e culto, obsequiada pela imprensa e pela sociedade – é para vós que volvo o meu ultimo pensamento, alunas do Conservatório. Fostes, desde o dia da minha chegada, as animadoras das iniciativas simpáticas em torno de mim: acompanhaste-me, acarinhaste-me, envolveste-me sempre da vossa ternura moça e entusiástica. Levo-vos no meu coração agradecido”. Margarida Lopes de Almeida. Pelotas, 23 de novembro de 1936. (Jornal A Opinião Pública, Pelotas, 30/11/1936)

Estas duas notícias de jornal denotam um forte laço de amizade entre a artista e a comunidade musical da cidade, justificando o retorno da declamadora no ano de 1942, conforme o programa abaixo. Ainda assim, manifestam também a criação de uma rede integradora entre performance e pedagogia, uma vez que o Conservatório de Música abrigava também a sala de

concertos onde os recitais eram realizados. Desta forma, as alunas do Conservatório de Música, através de sua agremiação, mantinham contato estreito com os artistas que visitavam a cidade, acompanhando-s, promovendo jantares e passeios, e estreitando laços de amizade que iam além do concerto como evento artístico.

O retrato de Margarida (Figura 10) dá destaque para as mãos da declamadora, que possuía importante e vasto trabalho como escultora. Sem um tratamento formal semelhante ao das outras fotos, essa representação da declamadora permite, através da valorização das mãos, compreender a encenação do gesto, que, aliado à palavra poética, era o foco dessa modalidade de recitais poéticos que foram sumamente significativos em seu momento.



Figura 10. Fotografia impressa em programa da Sociedade de Cultura Artística de Pelotas, 1942. Margarida Lopes de Almeida. Fonte: Acervo do CDM /UFPEl.

Zola Amaro (1890-1944), cantora cuja carreira desenvolveu-se a partir do final da década de 1910, foi a primeira sul americana a apresentar-se no Teatro Scala de Milão e tornou-se a primeira cantora lírica brasileira a obter sucesso internacional. Sua trajetória artística foi marcada pelos personagens título “Norma” e “Aída”, com os quais ela se apresentou nos mais renomados teatros líricos do mundo. Procedente de uma tradicional família pelotense; casou-se aos 15 anos de idade, com José Amaro da Silveira, e teve três filhos antes de iniciar sua carreira de cantora lírica. Em 1918, Zola Amaro mudou-se para Buenos Aires com o marido e os filhos, e ali conheceu Enrico Caruso, que a incentivou a abraçar a carreira artística. No ano de 1920, realizou sua primeira

aparição como cantora lírica nos palcos pelotenses, já consagrada e aclamada, tanto na Europa, quanto no Rio de Janeiro e em São Paulo. No entanto, mesmo sendo uma cantora lírica de sólida carreira internacional, Zola Amaro enfrentou forte preconceito por parte da sociedade local, que via em sua carreira profissional um demérito pessoal e social (Nogueira e Michelin, 2009:104). Na Figura 11 na qual Zola Amaro data uma dedicatória em 1920, percebe-se um contraponto com os demais retratos. Zola posa para a fotografia encenando uma de suas personagens e representa, em aliterada metonímia visual, a si mesma como atriz.



Figura 11. Fotografia em papel de revelação, 1920. Zola Amaro.

Fonte: Acervo do CDM /UFPEl

Olga Fossati iniciou seus estudos musicais aos seis anos de idade com seu pai, o Prof. César Fossati, formado pelo Conservatório de Santa Cecília, em Roma. Aos onze anos de idade, já com curso completo de violino, seguiu para Bruxelas, com o fim de aperfeiçoar-se. Ali, matriculou-se no Conservatório Real de Música, onde estudou com o Prof. César Thompson, considerado um dos maiores professores de violino daquela época. Após quatro anos de estudos, submeteu-se a concurso final de leitura instrumental e de transposição, na classe do Prof. Cazantsis, obtendo o primeiro prêmio, e ao concurso de violino, na classe do Prof. Thompson, alcançando, dentre vinte e um candidatos, o primeiro lugar, sendo-lhe conferido o mais alto prêmio então concedido. Ao regressar ao Brasil, como violinista, realizou diversas tournées pelo país, apresentando-se nos maiores centros musicais e recebendo sempre da crítica os mais altos elogios. Convidada para lecionar no Conservatório de Música de Porto Alegre, hoje Instituto de Artes da UFRGS, não pôde

exercer o cargo visto sua pouca idade não permitir o ingresso no magistério oficial. Em 1928, convidada pelo Prof. Milton de Lemos, então diretor do Conservatório de Música de Pelotas, foi admitida como professora efetiva do Curso de Violino desta escola. Realizou tournées de concerto pelo sul do Brasil Efetuou, e participou do Trio Lemos-Fossati-Pagnot, foi spalla da Sociedade Orquestral de Pelotas, e realizou concertos nas rádios locais (Nogueira 2005:153).

O retrato de Fossati que estampa a Figura 12, datado de 1936 e dedicado ao “artista dos fotógrafos” como o próprio Idelfonso Robles definiu-se em repetidas ocasiões, sugere a satisfação da retratada com o resultado do retrato e indica como esse padrão de enquadramento fechado, iluminação no cabelo, modelação por luz rebatida era bem difundido desde os anos 1930 e garantia o sucesso do fotógrafo com essa clientela exigente e qualificada que constituía o meio artístico. Ao mesmo tempo, a luz discreta e o tom rebaixado conferem altivez e distinção à representação artística de Olga Fossati .



Figura 12. Fotografia em papel de revelação, 1936. Olga Fossati.

Fotógrafo: Idelfonso Robles Fonte: Acervo do CDM /UFPeI

6. Brancos suaves, negros profundos... E elas tão presentes em voz e imagem: considerações sobre as fotografias como suportes de memória no CDM.

Uma fotografia, seja qual for, opera-se por seleção sobre a realidade, pressupõe, portanto, em maior ou menor medida, a forma de um olhar enunciativo. Há em uma fotografia, inerente, um conteúdo que pertence ao tempo, espaço e pensamento nos quais foi realizada, porque o texto fotográfico ocorre na globalidade do momento da sua produção. O que se buscou neste trabalho

foi, através de uma visão da totalidade, compreender como o retrato dessas mulheres apresentava segundo cânones visuais de um tempo no qual a interrelação entre os suportes comunicativos intensificava-se pelo convívio e emergência de novos meios de massa. Buscamos encontrar na própria imagem elementos inerentes capazes de referenciar a natureza desse texto visual. Desses elementos, destacamos a expressividade do contraste que traduziu qualidades luminosas de intenso caráter cênico em praticamente todas as fotografias e, sobretudo, nas fotografias realizadas por Annemarie Heinrich; destacamos o embelezamento da figura pelo tratamento da pose e a subjetivação da personagem através da enlevação do olhar (que não mira a câmera, portanto, foge do encontro com o espectador, afasta-se e suspende-se). Cada imagem destas opera como sintoma de uma expressão artística que revela profundidade, unicidade, importância singular, portanto, contribui para apresentar a diva. No entanto, se o conceito de diva foi o que inspirou os contornos do *star system* no cinema (Markendorf 2008:03), a fotografia, concomitantemente a ele, aprendeu a traduzi-lo nos reduzidos recursos do retrato, aproveitando a presença de opostos (preto e branco, luz e sombra, figura e fundo) para a construção de um aspecto: o da singularidade. E é nesse estado que se estabelece a ambiguidade própria do retrato que revela a dialética de indivíduo e conceito, da pessoa e personagem. O conceito de indivíduo e pessoa remete à especificidade da aparência, à correspondência entre aparência e caráter e à unicidade descontextualizada do ser singular e inimitável. A inevitabilidade da personagem se impõe no afastamento do individual para o pertinente ao contexto, no qual a pessoa representa um papel e define-se na articulação dos significados sociais que pode sustentar. É nessa dialética que se forma a representação da Diva, ela própria uma construção datada que os retratos analisados indicam. Berta Singermann fotografada por Annemarie Heinrich oportuniza a observação. Para Facio (2008) o que definiu o sucesso do trabalho de Annemarie foi o fato de ter sido ela “estudiosa incansable da la técnica e iluminación en interiores, siguiendo el tipo de luz que se utilizaba en el cine y observando en las revistas extranjeras las fotos de las divas internacionales, llegó a una perfección que convirtió su obra en la paradigma de la foto de la estrella” (Facio 2008:79). A autora ainda reconhece na fotógrafa o desejo voluntarioso de fazer da aparência dessas artistas, na fotografia, uma expressão da sua invulnerabilidade aos defeitos que marcam os prosaicos mortais. Seus retratos são, portanto, aparente tradução de superioridade, conduzidos pela influência que as fotos das divas hollywoodianas publicadas na revista Cinemundial, à qual teve acesso na infância, tiveram sobre sua imaginação. Ao fotografar essas artistas como se fossem divindades, Annemarie sabia e intencionava estar fazendo um serviço para a memória em torno

dessas mulheres. Assim, o seu estúdio converteu-se em um demorado laboratório no qual cada artista que nele ingressava deparava-se com um exigente, incansável e demorado processo de construção de personagem. Do cinema dos anos 1930 e 40, lembra-se a mítica figura de Greta Garbo, cujo início de carreira deu-se através de um ensaio fotográfico feito pelo fotógrafo Arnold Genthe e publicado na *Vanity Fair* de 1925. A jovem Garbo começou sua trajetória de sucesso no cinema com a figura que a fotografia construiu dela e foi, até o fim da sua vida e para a posteridade, referenciada através dessa. Foram as fotos de Genthe que oportunizaram que a MGM fizesse da novata e ainda desconhecida Garbo a estrela inquestionável. E é possível que para Annemarie e muitos outros fotógrafos, a inspiração dos retratos da Diva das telas mudas tenha exercido grande influência. Ao se compararem as muitas fotografias de Greta Garbo com essas, em especial, com as de Berta Singermann, são imediatamente reconhecíveis as semelhanças nos ângulos de tomada do rosto, na posição do olhar, na intensificação da luz rebatida sobre a face, nos pontos de luz sobre o cabelo. Tantas fotografias de Garbo a apresentaram séria e altiva, indiferente à câmera e também ao espectador, que a personagem Greta impôs-se como realidade.

Mas se a maestria arrebatadora de Annemarie Heinrich não pode ser encontrada nas demais fotografias do CDM, analisadas por nós neste estudo, encontram-se nessas, no entanto, os demais elementos de uma figuração idealizadora, inspirada nas vozes e temas que circulavam no rádio e em alguns gêneros que a indústria audiovisual produzia. É o enquadramento que faz de Lia Cimaglia Espinosa uma artista destacada pela luz intensa do fundo em contraste com os volumes sombreados dos seus braços, ornamentados pela roupagem intensa e distinta. É também o ângulo no qual o olhar duro, profundo e marcado de Enilda Maurell destaca-se no seu rosto que compõe a austeridade de sua figura. É a suavidade modelada do fundo claro que destaca com parcimônia a figura de Paqueta Madriguera e atribui relevo e distinção aos olhos claros da intérprete. É a sobriedade do tom rebaixado, da luz discreta que faz a figura de Olga Fossati, fotografada por Idelfonso Robles, assumir altivez. Mesmo no retrato de corpo inteiro de Josefina Robledo, fotografada tantos anos antes do recorte que pautou essa análise, observa-se a cenografia no pano de fundo, na almofada jogada ao lado da cadeira.

Para cada personagem um tratamento, mas que seja o mesmo tratamento quando se quer que a personagem pareça única, inconfundível: uma musicista, uma diva ou uma *prima donna*...

Tendo a fotografia como documento de análise, este trabalho apresenta possibilidades de leitura sobre representação e música em imagens de intérpretes, relacionando as trajetórias de vida das interpretadas com os sentidos de representação feminina inerentes à concepção fotográfica

do momento em que foram retratadas.

No marco da abertura do campo documental possibilitada pelos estudos em história na segunda metade do século XX e também pela ampliação das pesquisas em musicologia trazidas, entre outros, pelos estudos de gênero; este estudo insere-se na ampliação de possibilidades de estudo no que tradicionalmente se concebeu como campo de estudos para a musicologia.

Ao dirigir o olhar para as mulheres intérpretes, buscou-se refletir sobre o fazer musical neste campo de atividades, concebendo a música como local de representações, onde os intérpretes são figuras importantes na transmissão das obras, ao tempo em que concebem sua identidade artística através de sua trajetória e do repertório que escolhem para sua performance.

Além destes dados, compreendemos que, para a formação desta identidade, também contribui fortemente a forma com que o intérprete escolheu para representar-se visualmente; e neste sentido as fotografias apresentam-se como documento imprescindível para a análise. Cabe referir ainda que, no âmbito do fazer musical, a interpretação tem sido um campo historicamente permitido às mulheres, onde sua atuação adquire representações sociais e culturais cujos muitos significados ainda demandam investigações.

Com esta reflexão, buscamos contribuir para o estudo destas representações, compreendendo a importância da discussão interdisciplinar nos estudos em musicologia e buscando refletir sobre alguns aspectos da história da performance musical; ao tempo em que destacamos a importância do acervo documental do Conservatório de Música da UFPel como fonte de pesquisas na área.

Outrossim, entendemos que alguns aspectos são particulares aos acervos fotográficos. A análise de imagens de natureza fotográfica pode ser feita sobre amostragem de conjuntos volumosos ou sobre poucas espécies agrupadas, que foi o ocorrido neste estudo. Sobre isso, foi possível identificar um padrão análogo visualmente aos retratos das divas do *star-system*, no que tange à composição cenográfica e de personagem da cena. A intensa divulgação dos retratos fotográficos das estrelas cinematográficas, mecanismo operante da engrenagem do *star-system* no período estudado, pode ter respondido pela impregnância de valores visuais que se fazem evidentes nas poses, enquadramentos e apresentação destas musicistas na imagem. Supôs-se, portanto, a predominância de uma iconografia fotográfica advinda de um contexto no qual as formas de entretenimento populares e a arte erudita aproximavam-se e influenciavam-se, estabeleciam um diálogo de pouca evidência, mas intenso, duradouro e irreversível.

BIBLIOGRAFIA

Bastos, Maria Cecília Talavera. 2006. *O homem como personagem: a estetização da existência*. Tese (doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Benjamin, Walter. 1993 "A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica". *Obras Escolhidas*, vol. 3. São Paulo: Brasiliense.

Castagna, Paulo. 2008. "Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira". *Revista do Conservatório de Música da UFPel* 1:32-57.

Cerqueira, Fábio Vergara et al. 2008. "O Centro de Documentação Musical da UFPel no horizonte da multidisciplinaridade: articulações entre musicologia histórica, gestão patrimonial e memória institucional." *História*, vol.27, no.2, p.111-143.

URL:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742008000200007&lng=en&nrm=iso> [Consulta: 29 de setembro de 2010]

Dulci, Luciana Crivellari. 2004. *Moda e Cinema no Brasil dos anos 50: Eliana e o tipo "mocinha" nas chanchadas cariocas*. Dissertação de mestrado do Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Minas Gerais,

URL: <<http://www.bdae.org.br/dspace/bitstream/123456789/1916/1/tese.pdf>> [Consulta: 29 de setembro de 2010]

Facio, Sara. 2008. *La fotografia en la Argentina: desde 1840 a nuestros dias*. Buenos Aires: La Azotea, 2.ed.

Fabris, Annateresa. 1986. "A Pose Pausada". *Revista de Comunicações e Artes*, p.67-90.

Figueiredo, Priscilla Kelly. 2007. *Recônditos da Belleza: as práticas corporais em Cinearte e Scena Muda (1921-1941)*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Gómez, Rafael Díaz. 2002. "Josefina Robledo". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*; Tomo 9, p. 234. ed. Rodicio, Emilio Casares. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Maciel, Ana Carolina Delfim de Moura. 2008. *Yes nos temos bananas: cinema industrial paulista : a Companhia Cinematografica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage. Brasil, anos 1950*. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Markendorf, Marcio. 2008. "A diva como ficção da dor: literatura e biografia" *Anais Fazendo Gênero: Corpo, violência e poder* ed. Sylvia Plath. Florianópolis.

URL: <http://www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST63/Marcio_Markendorf_63.pdf> [Consulta: 29 de setembro de 2010]

Mcclary, Susan. 2002. *Feminine endings: music, gender, & sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mohr, Hugo Cuevas. 2009. *Biografia de Berta Singermann*.
<http://bertasingerman.com/declamadores/declamadores_berta.htm> [Consulta: 29 de setembro de 2010]

Nogueira, Isabel P. 2005. (Org.). *História Iconográfica do Conservatório de Música de Pelotas*. Porto Alegre: Pallotti.

_____. 2008. "Imagens e representação em mulheres musicistas: algumas reflexões sobre mulheres violonistas". En: *Fotografia e Memória: Ensaios*. Org. Francisca Michelin; Francine Tavares. Pelotas: Editora e Gráfica da Universidade Federal de Pelotas.

Nogueira, Isabel P. e Michelin, Francisca Ferreira. 2009. "A pose da Diva: as fotografias de Zola Amaro na Ilustração Pelotense". En *Gênero, Arte e Memória: Ensaios Interdisciplinares*. Org. Francisca Ferreira Michelin; Ursula Rosa da Silva; Nadia da Cruz Senna. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária.

Pavão, Luís. 1997. *Conservação de coleções de fotografia*. Lisboa: Dinalivro.

Ramos, Pilar. 2003. *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Narcea Ediciones.

Rasini, Graciela. 2002. "Lia Cimaglia Espinosa". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Tomo 3, p. 710. ed. RODICIO, Emilio Casares. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Rodicio, Emilio Casares. 2002a. "Conchita Badia". *Diccionario de la música española e hispanoamericana; Tomo 2, p.35*. ed. RODICIO, Emilio Casares. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

----- . 2002b. "Paquita Madriguera". *Diccionario de la música española e hispanoamericana; Tomo 7, p.28-29*. ed. RODICIO, Emilio Casares. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Isabel Porto Nogueira

Professora de Musicologia da Universidade Federal de Pelotas (RS) desde 1997. É Diretora do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas desde 2002. Bacharel em Piano pela Universidade Federal de Pelotas (1993) e Doutora em História e Ciências da Música pela Universidade Autônoma de Madri, Espanha (2001). Desde 2001 coordena o Grupo de Pesquisa em Musicologia e o Centro de Documentação Musical da Universidade Federal de Pelotas. Professora

do Curso de Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural. Pesquisa e publica sobre musicologia histórica e estudos de gênero.

Francisca Ferreira Michelin

Graduada em Artes pela Universidade Federal de Pelotas (1988), mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1993) e doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2001). Professora categoria Associado da Universidade Federal de Pelotas. Estágio no Arquivo Fotográfico da Câmara de Lisboa (2009) em conservação de fotografia. Docente do PPG em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel e editora da revista eletrônica Memória em Rede. Coordena o Arquivo Fotográfico Memória da UFPel no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo.

Cita recomendada

Nogueira, Isabel P. y Michelin F. Ferreira. 2011. "Mulheres intérpretes: representação e música em fotografias em branco e preto do acervo do conservatório de música da UFPel". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]