

Uma vida dedicada à música: marcas sociais de um mundo musical ou noções e valores sociais possivelmente relacionados a escolhas musicais

COMUNICAÇÃO

Lia Braga Vieira

Universidade Federal do Pará – lia41braga@yahoo.com.br

Maria José Pinto da Costa de Moraes

Universidade Federal do Pará – yeye98@yahoo.com

Maria Lúcia da Silva Uchôa

Universidade Federal do Pará – uchoa_lucia@yahoo.com.br

Rosa Maria Mota da Silva

Universidade Federal do Pará – rms08@uol.com.br

Resumo: Trata-se de recorte de pesquisa concluída sobre um livro de peças para piano da paraense Luíza Camargo, realizado com o objetivo de contribuir com a pedagogia da execução musical. Este texto se circunscreve à história de vida da compositora apreendendo contextos dessa história, por meio da qual foi possível compreender noções e valores sociais no mundo da música que podem estar relacionados às escolhas musicais de seu livro. A metodologia da pesquisa envolveu a história oral, especificamente a história de vida.

Palavras-chave: Pedagogia do Piano. História Oral. História de Vida.

A life dedicated to music: social marks of a musical world or musical notions and social values possibly related to musical choices

Abstract: This is a part of a research completed about a book of piano pieces of Luíza Camargo, conducted with the aim of contributing to the pedagogy of musical performance. This text is limited to the life history of the composer, in order to grasp this history contexts and understand concepts and social values in the world of music that can be related to the musical choices of her book. The research methodology involved the oral history, specifically the history of life.

Keywords: Piano Pedagogy. Oral History. Life History.

1. Introdução

Luíza Maia da Silva Vaz de Camargo é uma senhora muito respeitada no meio musical de Belém do Pará, seja como pianista ainda em atividade, seja como professora de piano há cerca de vinte anos aposentada. Durante os últimos meses, dedicamo-nos a realizar uma pesquisa sobre um livro de sua autoria, intitulado “Pequenas peças para piano”. A pesquisa também envolveu o estudo de sua história de vida, a fim de dialogar com seu contexto social. O presente texto trata desse último aspecto, qual seja, a história de vida de Luíza Camargo.

O estudo sobre a vida do autor de uma obra musical pode revelar muitos aspectos da sociedade de sua época, o que pode ajudar a compreender o pensamento que marca um

campo como o da música, bem como a pedagogia social de sua constituição, instituição e difusão. Para isso, é necessário o exercício de imersão, o qual permite que se observem noções e valores que orientam, ali, percepções, ações e relações. Nesse âmbito, na obra “Mozart: a sociologia de um gênio”, Elias (1995) afirma: “Com frequência, [...] a idéia de que a maturação do talento de um ‘gênio’ é um processo autônomo, ‘interior’ [...] está associada a outra noção comum, a de que a criação de grandes obras de arte é independente da existência social de seu criador”, separação que para o autor é “artificial” (ELIAS, 1995, p.53-54).

Essa perspectiva torna possível uma compreensão sociológica da história de um campo como o da música. Mas a história da música não foi o nosso alvo. Nosso objetivo foi contribuir com a pedagogia da execução musical, ao identificar e compreender noções e valores sociais do mundo da música que podem ter motivado e fundamentado as escolhas musicais do “Pequenas peças para piano”, de Luíza Camargo, num mergulho que visa à apreensão dos contextos sociais em que o livro possivelmente se situa.

2. Fundamentação teórico-metodológica

Para esta pesquisa sobre a vida de Luíza Camargo, fez-se necessário ouvi-la contar a sua própria história, e isto foi feito por ela de forma oral. Dentre as várias definições de história oral apresentadas por Meihy e Holanda (2011), esta pesquisa adotou a definição que a entende como “recurso moderno usado para a elaboração de registros, documentos, arquivamento e estudos referentes à experiência social de pessoas e de grupos” (MEIHY; HOLANDA, 2011, p. 17).

Numa perspectiva mais abrangente, Queiroz (1988, p. 19) define-a como “termo amplo que recobre uma quantidade de relatos a respeito de fatos não registrados por outro tipo de documentação [...]”. A especificidade de relato oral recoberto por esta pesquisa consiste na história de vida: “relato de um narrador sobre sua existência através do tempo, tentando reconstituir os acontecimentos que vivenciou e transmitir a experiência que adquiriu” (QUEIROZ, 1988, p. 20). Nosso interesse na história de vida de Luíza Camargo está em apreender sua percepção e valorizá-la como uma possibilidade do real do qual ela faz parte; apreender a partir de quais perspectivas Luíza percebe a realidade, as suas ações, as ações dos outros por ela descritas, o quê seleciona para ser dito e como é dito.

Neste ponto, ressaltamos que a história contada por pessoa acima de setenta anos de idade, no caso desta pesquisa, recorre à memória, para narrar fatos ocorridos em tempos distantes, como a infância e a juventude. Ocorre que a seleção acima mencionada consiste

numa perspectiva do presente que “filtra” os acontecimentos, atualizando-os à luz do conhecimento adquirido nas experiências vividas que fundamentam a percepção a partir do presente – “inerência da vida atual ao processo de reconstrução do passado” (BOSI, 1994, p. 66). Por outro lado, “[...] se a vida social ou individual estagnou, ou reproduziu-se quase que só fisiologicamente, é provável que os fatos lembrados tendam a conservar o significado que tinham para os sujeitos no momento em que os viveram” (BOSI, 1994, p. 66). Nesse âmbito, Alberti (2004) esclarece que a memória pode causar mudanças nos fatos, embora isto não descredencie a história oral; ao contrário, permite compreendê-la, apreendendo não só o fato, mas ainda a construção da memória do fato.

3. Procedimentos

Adotamos a técnica da entrevista, aplicada em várias sessões realizadas na residência de Luíza Camargo, no período de outubro de 2012 a janeiro de 2013, quase sempre às quartas feiras, com início entre 16 horas e 18 horas, estendendo-se por vezes até às 24 horas.

As sessões em que a entrevistada contava sua história de vida eram ilustradas por execuções ao piano e entremeadas por narrativas sobre as motivações para a composição das peças com explicações sobre as técnicas pianísticas nelas introduzidas. A presença do marido da entrevistada, o premiado escritor e poeta paulista Milton Camargo, e suas contribuições foram uma constante. Também faziam parte dessas sessões interrupções não breves para deliciosos jantares, servidos por volta das 21 horas. Todas as sessões foram gravadas, algumas vezes fotografadas ou filmadas.

O tratamento escrito das entrevistas culminou com a transcrição. Luíza Camargo não quis que a narrativa fosse escrita na primeira pessoa; não se sentia à vontade em “falar” sobre si mesma. Mas mesmo não se assumindo como a narradora do texto, a entrevistada revisou-o, fazendo cortes e acréscimos. Trechos dessa transcrição são citados a seguir.

4. Inserção num mundo de música

Quando o marido de Luíza Camargo sugeriu, como título do texto de transcrição das entrevistas, “Uma vida dedicada à música”, ele assinalou sua percepção da relação profunda de sua esposa com a música. As falas da entrevistada apontam a confirmação da percepção do marido. Ela nos explicou que nasceu e cresceu num contexto musical com

marcas visíveis e audíveis, ou seja, havia suportes materiais indicadores de uma cultura musical na casa da família. Nesse ambiente em que, de vários modos, todos se viam envolvidos em práticas musicais, estas se tornaram a herança aceita por Luíza Camargo.

Na casa da família de Luíza Camargo, tinha um piano, que seu pai comprou para as suas irmãs estudarem. Ela nasceu e cresceu ao som daquele instrumento. [...] Luíza Camargo se lembra da sua irmã mais velha dando aulas de piano. Tinha uns quatro anos de idade e ficava olhando e ouvindo as aulas. Talvez tenha sido naquela época que ela começou a aprender a ler partitura, vendo a sua irmã dar aulas.

[...] Luíza também observava sua irmã mais velha estudar peças de Bach, Schubert, Liszt, entre outros autores cujas obras faziam parte do programa de conclusão de curso do conservatório local. Até hoje, o Improviso nº 4 (opus ?) de Schubert, o Estudo nº 7 opus 10 (?) e a Tristesse opus 10 n.º 3 de Chopin, sonatas de Beethoven, tudo isso ela sabe de cor sem ter estudado, de tanto ter ouvido sua irmã tocar. Ali, formou-se seu desejo de um dia tocar músicas como aquelas.

[...] Além do piano, que sua mãe, irmãos e ela tocavam, havia outros instrumentos em sua casa: o violão tocado pelo pai e pela segunda irmã, no qual mais tarde Luíza Camargo também seria capaz de acompanhar algumas músicas. A segunda irmã também tocava bandolim e violino. Este último também era um instrumento que a terceira irmã tocava. Luíza Camargo ainda estudou acordeom, canto lírico e órgão de pedaleira. Já o seu único irmão tocava ritmo na caixa de fósforo.

No cotidiano dessa casa, o domínio musical era algo “natural”, um efeito da rotina da família. Nesse contexto de aprendizado musical, todas as práticas musicais que ali aconteciam estimulavam Luíza; entre elas, a escuta de músicas tocadas nas rádios e em vitrolas da época.

Em sua casa tinha rádio, e era assim que ouvia músicas, memorizava-as e ia tocá-las no piano. Aos nove anos, uns primos da sua mãe foram à sua casa e levaram uma vitrola e vários discos. Luíza Camargo passou o dia inteiro ouvindo músicas. Memorizou uma delas, e a tocou ao piano. Mais tarde, disseram-lhe que tinha o que chamam de “ouvido absoluto”.

Outras situações, em casa e de caráter explicitamente lúdico, estimulavam o “ouvido absoluto” e o domínio espacial do piano. Por exemplo: o jogo do “piano invisível”.

Era assim: cada uma [Luíza, a segunda e a terceira irmãs] dedilhava sobre a mesa alguma música que todas já tivessem tocado no piano e que teriam que reconhecer auditivamente [e visualmente] e identificar verbalmente o título da música. Era uma brincadeira muito divertida! Também brincavam de tocar piano com os olhos vendados. Luíza Camargo se divertia a valer, tocando músicas inteiras, sentindo seus dedos correrem pelas teclas do piano. Até hoje, ela é capaz de tocar sem olhar para o teclado do instrumento, porque desenvolveu desde muito cedo a percepção sonora e espacial do piano.

As habilidades musicais eram continuamente exercitadas em várias situações informais da rotina da família ou entre amigos.

[...] Sua mãe lhe pedia para tocar para as visitas, ou algumas dessas visitas antecipavam o pedido para que Luíza tocasse. [...] quando já estava mocinha, e ia com a mãe às festas nas casas de amigas da família [...], pediam-lhe para tocar enquanto todas dançavam. [...] Gostava muito de tocar para seu pai, que dava palpites quando gostava. [...] Luíza Camargo sente sempre enorme prazer em tocar para o seu marido. [...] Por fim, ela também gostava e ainda gosta de tocar para pessoas amigas, quando lhe pedem.

Pesquisas que abordam a história de vida de professores de música (VIEIRA, 2001; BOZZETTO, 2004; FUCCI AMATO, 2010; BARROS & ADADE, 2012) permitem perceber que a formação inicial deles quase sempre passa por orientações em aulas particulares. Não foi diferente com Luíza Camargo. Essas aulas envolviam situações que ela vivenciava muito à vontade. Assemelhavam-se às dos cursos de música em conservatórios, abrangendo, além das aulas individuais, os recitais, os quais também poderiam ser espaços de avaliação por uma banca examinadora.

[...] a sua primeira prova de piano [foi] realizada aos sete anos de idade. Foi com a sua primeira professora, na presença de uma outra professora de piano, convidada especialmente para examinar as alunas. [...] Mais tarde, quando a sua primeira professora se mudou para o Rio de Janeiro, [...] ela passou a ter aula com a sua segunda professora de piano. Nessa época, Luíza Camargo aprendeu muito. Essa professora passava duas ou três lições para estudar em casa. Na outra aula, Luíza levava cinco ou mais lições estudadas.

5. Atualização e difusão de um mundo de música

Luíza Camargo deu continuidade aos seus estudos de piano, a exemplo de sua irmã, cumprindo a etapa que marca a trajetória de formação de muitos músicos e professores de música: o ingresso em conservatório (VIEIRA, 2001; BOZZETTO, 2004; FUCCI AMATO, 2010; BARROS & ADADE, 2012).

[...] aos onze anos de idade, ingressou no conservatório local, pelas mãos da sua terceira professora de piano. [...] Ainda como aluna dela, Luíza se apresentou pela primeira vez no Theatro da Paz. Tinha doze anos. Como era a mais nova dentre as pianistas, ela abriu o concerto, tocando a “Valsa do Minuto” e uma mazurka, de Chopin. Depois desse concerto, essa professora lhe deu o Prelúdio opus 23 ou 32, n. 5, de Sergei Rachmaninoff, com uma dedicatória, para que Luíza Camargo estudasse.

O presente da professora sinaliza a estreia bem-sucedida de Luíza Camargo num espaço público de distinção do músico; mais do que isso, como um “objeto simbólico”, a partitura com a qual a então aluna foi presenteada assinala o “contrato de fidelidade” entre Luíza Camargo e aquele mundo musical (CANÊDO, 2001, p.18).

De fato, na continuidade dos estudos no conservatório, e mesmo após a sua conclusão, a entrevistada apresentou disposição em cumprir o compromisso com a música, demonstrando tê-lo aceito em sua dedicação na construção do virtuosismo, mas, sobretudo, “na busca da essência da música”.

Passou, então, a ter aulas com a quarta professora, até a sua formatura, aos dezessete anos de idade. Desenvolveu maior consciência na execução musical e maior compromisso nos estudos diários. Anos depois, conseguiu desenvolver habilidade para um estudo criterioso, buscando superar as dificuldades; treinava tocando

lentamente primeiro a mão esquerda, depois a mão direita e finalmente as duas mãos juntas. Só executava no andamento rápido quando estava segura do conhecimento de todos os elementos da música, inclusive as nuances da melodia e da harmonia. Se houvesse algum trecho em que “tropeçasse”, repetia várias vezes – 10, 20 ou 50 vezes, se necessário fosse! –, até dominá-lo e tocá-lo com fluência. Aí, então, incluía o pedal.

Ainda no contexto do conservatório, podemos atribuir o significado literal de “provas” às várias situações vividas por Luíza Camargo, às quais ela não se furtava, e por meio das quais ela firmava e afirmava o seu compromisso com um mundo de música. Ao mesmo tempo, Luíza se via confirmada nesse mundo em mais atos do “contrato de fidelidade”, tais como quando:

- tocou peças solo em muitos concertos no Teatro da Paz, promovidos pelo conservatório, em provas que “eram verdadeiros recitais” e no ano seguinte à formatura, quando realizou um concerto no palco do Teatro da Paz, com plateia lotada;
- diplomou-se no curso de piano e recebeu o título de honra, sendo “a primeira e única concluinte a obter o prêmio Ettore Bosio”;
- formou-se também em Canto Lírico; e
- recebeu uma bolsa de estudos para cursar o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, no Rio de Janeiro, no qual se diplomou.

Num mundo de música, Luíza Camargo escolhera o piano. Sua descrição de estudo criterioso, explicitando o esforço da repetição, fato raramente declarado, mas, ao contrário, ocultado ou dissimulado (ALFORD & SZANTO, 1995), enfatiza a sua disponibilidade e disposição. Daí ela ter voltado ao Rio de Janeiro¹

para receber aulas particulares de aperfeiçoamento no piano com um renomado pianista. Ao se apresentar para pedir que lhe desse aulas de piano, Luíza Camargo tocou de cor o segundo movimento da Sonata “Patética” de Beethoven, a pedido daquele pianista. Ela estava na metade do movimento, quando percebeu que o estava executando em outra tonalidade. Pediu desculpas ao professor e tocou novamente aquele movimento, só que na tonalidade correta. Apesar desse “equivoco”, ele aceitou lhe dar aulas!

Mesmo no equivoco, a entrevistada têm enfatizadas suas condições musicais excepcionais. Tanto que o renomado pianista e professor programou para ela

estudar as 16 Cirandas de Villa-Lobos, sonatas de Scarlatti, duas sonatas de Mozart, 33 Variações sobre uma Valsa de Diabelli de Beethoven, 28 Variações sobre um Tema de Paganini de Brahms, 24 Prelúdios de Chopin, três prelúdios e fugas de Bach. Ela recorda que todo esse repertório somava três horas de execução, ou seja, era um material para pelo menos três concertos solo!

¹ A primeira temporada de estudos no Rio de Janeiro foi como aluna bolsista do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

Devidamente credenciada como pianista, a exemplo de tantos professores de piano, Luíza Camargo ingressou na docência e, como eles, iniciou essa carreira dando aulas particulares em sua casa (BOZZETTO, 2004). Nossa entrevistada compunha para os seus alunos e para os alunos de suas colegas professoras. Seu intuito era incentivá-los com peças que lhes soassem musicalmente agradáveis e nos respectivos níveis de dificuldades técnicas. Assim foi nascendo o seu livro “Pequenas peças para piano”.

Semelhante aos professores de Bozzetto (2004), Luíza Camargo mantinha nas aulas particulares um dos procedimentos de conservatório: as audições, em que os alunos se apresentavam publicamente. Estas revelavam que, além das aulas individuais de piano, Luíza desenvolvia atividades lúdicas coletivas com instrumentos de brinquedo, além do canto coral e danças folclóricas, cujos resultados também eram apresentados nas audições. Após as apresentações musicais, havia o lanche, que dava um caráter de comemoração e confraternização, uma “premiação” com guloseimas pelo dever cumprido quanto à manutenção e difusão do “contrato de fidelidade” com o mundo da música.

Essas audições aconteciam nos meses de junho e dezembro, e tinham várias partes: na primeira, os alunos tocavam ao piano – alguns, ainda iniciantes, tocavam somente com a mão direita, sendo acompanhados por Luíza; na segunda parte, todos cantavam cânones; na terceira, eles tocavam marimbas; na quarta, executavam músicas nas clarinas; na quinta parte das audições, se apresentavam em bandinha rítmica; e finalizavam com danças folclóricas. Quando o recital terminava, todos iam lanchar mingau, picolé e outras comidas gostosas...

6. Considerações finais

Nossa opção teórico-metodológica, que abrange a história oral, especificamente a história de vida, indica interfaces do campo da Educação Musical com outro campo de conhecimento. Sobre este aspecto, Souza (1996) destaca:

A educação musical como qualquer educação é uma manifestação complexa. Complexa porque comporta uma multiplicidade de variáveis, organizadas numa intricada rede de relações. Por exemplo: pelo fato de a educação musical tratar das relações entre indivíduos e músicas, ela divide necessariamente o seu objeto de estudo com outras áreas chamadas “humanas” ou “sociais” entre elas a Filosofia, a Antropologia, a Pedagogia, Psicologia e Sociologia, Ciências Políticas e História. Por tratar também dos processos de apropriação e transmissão de música ela requer um empreendimento reflexivo em relação às implicações músico-históricas, estético-musicais, músico-psicológicas, sócio-musicais etnomusicológicas, teórico-musicais e acústicas (SOUZA, 1996, p.15).

Segundo a autora, a complexidade da educação musical exige que seus estudos sejam realizados com a colaboração de outras disciplinas, para dar conta das exigências teórico-metodológicas de interpretação e análise de seu objeto.

Este recorte de pesquisa, no âmbito da temática da pedagogia da execução musical, apresenta elementos que podem auxiliar na compreensão do campo da educação musical, por meio da descrição de história de vida de uma pianista e professora de piano na faixa etária acima dos setenta anos. Essa descrição permite perceber, se comparada aos resultados de outras pesquisas sobre profissionais da música em faixa etária aproximada ou semelhante, invariantes no percurso. Isso ajuda a identificar uma realidade de formação do e no campo da música, situada em meados do século XX e de atuação na música e na docência a partir de então. Mas o mais importante para a Educação Musical está no fato de que identificar uma realidade de formação e atuação colabora para a compreensão de que se trata de um processo de construção, cuja duração é de uma vida toda dedicada à música, superando velhas noções de dom, talento, genialidade e precocidade associadas e supervalorizadas pelo senso comum.

Aquela realidade de formação e atuação identificada abrange etapas que marcam histórias de formação: em geral, o início no contexto familiar, seguido de aulas particulares, ingresso em conservatório onde acontece a diplomação, culminado no aperfeiçoamento. Essas etapas tendem a se manter como marca do campo (BOURDIEU, 1989), posto que são transmitidas por quem assim se formou. Quanto à docência, esta tende a ser iniciada em aulas particulares, perpetuando noções e valores.

Naquela realidade de formação, observamos a emersão da noção de pertencimento, sinalizada por afirmações como a de ter nascido e crescido num meio musical, isto é, ter familiares músicos (condição cultural de origem) que possuem acervo de livros, instrumentos e demais equipamentos musicais (condição material de origem); bem como apresentar um traço pessoal, como o ouvido absoluto (condição de natureza biológica), desse pertencimento. Esse pertencimento deve ser confirmado socialmente por meio de: ingresso em instituição especializada, mediante seleção; exposição pública em audições, recitais e concertos divulgados em jornal e com plateia lotada; premiações; assim como aulas com profissionais reconhecidos no mundo da música.

Os aspectos acima tratados indicam que há uma pedagogia social que caracteriza o campo, regrando-o: sua delimitação, o quê/ quem cabe nos seus limites, como neles caber. Essa pedagogia parece transitar por espaços privados e públicos. Conhecer os seus estatutos é fundamental para quem quer ingressar e permanecer. Mas também para quem deseja tomadas de decisão em relação ao campo. A resposta quanto a como essas noções e valores sociais do mundo da música estão relacionados às escolhas musicais do livro “Pequenas peças para piano” de Luíza Camargo será o recorte de um próximo artigo.

Referências:

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.

ALFORD, R.; SZANTO, A. Orphée blessé - l'expérience de la douleur dans le monde professionnel du piano. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, n.110, p.56-63, 1995.

BARROS, Líliam Cristina da Silva; ADADE, Ana Maria (Org.). *Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes: 1895 – 1986*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2012.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

BOZZETTO, Adriana. *Ensino particular de música: práticas e trajetórias de professores de piano*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Editora da FUNDARTE, 2004.

CANÊDO, Letícia Bicalho. Prefácio. In: VIEIRA, Lia Braga. *A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do Pará*. Belém: Cejup, 2001. p. 17-20.

ELIAS, Nobert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Tradução Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. *Memória musical: retratos de um conservatório*. São Paulo: Annablume, 2010.

MEIHY; José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. *História oral: como fazer, como pensar*. 2. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2011.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Relatos orais: do “indizível ao “dizível”. In: SIMSON, Olga de Moraes Von. (Org.). *Experimentos com histórias de vida: Itália-Brasil*. São Paulo: Vértice, 1988. (Enciclopédia Aberta de Ciências Sociais, 5). p. 14-43.

SOUZA, Jusamara. Contribuições teóricas e metodológicas da Sociologia para a pesquisa em Educação Musical. ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 5. *Anais...* Londrina (PR), 1996. p.11-39.

VIEIRA, Lia Braga. *A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do Pará*. Belém: Cejup, 2001.