

Memórias musicais e gênero: performance da compositora e cantora lírica Helena Nobre

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO MÚSICA E GÊNERO: REFLEXÕES SOBRE PROCESSOS E PRÁTICAS NA
PRODUÇÃO SONORA DE MULHERES

Gilda Helena Gomes Maia

Universidade Federal do Pará - gildahma@gmail.com

Resumo: Helena Nobre, compositora e cantora lírica paraense, atuou em toda a primeira metade do século XX. No entanto, não deixou nenhum registro de sua voz e nem de sua interpretação musical. O objetivo desta pesquisa é visibilizar a figura de Helena Nobre por meio do levantamento de materiais que indiquem sua profícua vida musical. A tradução de sua performance musical (BLANCKING, 1995; MARRIAM-BALASA, 2005; MAGALHÃES, 1992) tem sido possível através do rastreamento do repertório interpretativo e composicional da cantora, presente em programas de concerto de sua época e em partituras manuscritas e editadas, localizados nos acervos públicos e particulares paraenses; e ainda através de relatos orais, coletados em entrevistas com a sobrinha-neta e co-repetidora da cantora, a pianista Helena Maia, a qual guarda até hoje em sua memória fraseados, dinâmicas e ornamentações que a cantora Helena Nobre executava durante suas performances.

Palavras-chave: Helena Nobre. Tradução musical. Memória. Gênero. Performance musical.

Musical Memories and Genre: Performance of Composer and Lyrical Singer Helena Nobre

Abstract: Helena Nobre, composer and lyric singer from Para, performed throughout the first half of the twentieth century. However, she left no record of her voice or of her musical interpretation. The objective of this research is to make visible the figure of Helena Nobre by means of the survey of materials that indicate her productive musical life. The translation of her musical performance (BLANCKING, 1995; MARRIAM-BALASA, 2005; MAGALHÃES, 1992) has been possible through the tracking of the interpretative and compositional repertoire of the singer, present in concert programs of her time and in handwritten and edited scores, located in the public and private collections from Para; and also through oral reports, collected in interviews with the niece-granddaughter and co-repeater of the singer, the pianist Helena Maia, which keeps until today in his memory phrases, dynamics and adornments that singer Helena Nobre performed during their performances.

Keywords: Helena Nobre. Musical translation. Memory. Genre. Musical performance.

1. Algumas Considerações sobre a Tradução Musical

Durante séculos, a percepção visual de música preponderou em detrimento da sensação de ouvir; é assim que Pinto (2001) inicia seu artigo “Som e Música”.

A sensação de ouvir foi, durante séculos, dominada pela percepção visual. Mesmo que pesquisas científicas mais recentes tenham recuperado este sentido enquanto seus aspectos físico, cultural e mesmo social, discursos analíticos no campo da antropologia permanecem centrados no imagético e são poucos aqueles que contrapõem a discussão sobre o som à predominância da visualidade nas ciências humanas e sociais (PINTO, 2001).

Blacking (1995), Mariam-Balasa (2005) e Magalhães (1992) problematizam questões sobre descrição, transcrição e análise musicais, defendendo a importância de se registrar a performance musical através da gravação sonora (tanto em áudio, quanto em vídeo); reconhecendo, em contrapartida, que o registro da obra musical através da grafia do som é produto da interpretação pessoal do pesquisador; grafia que, por isso, pode ser contestada e percebida de diversas maneiras, dependendo da história de vida particular deste pesquisador e de seu grau de aproximação com a cultura que está trabalhando.

Segundo Pinto (2001), a etnografia da performance musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e de suas especificidades.

Abre[-se] mão do enfoque sobre a música enquanto "produto" para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como "processo" de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo etnomusicológico da *performance* trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural (PINTO, 2001).

Portanto, mais do que a grafia dos códigos e signos de uma determinada obra musical, é importante registrar a performance (sonoramente e visualmente), isto é, a execução musical, sendo, segundo os teóricos citados acima, a forma mais eficaz de perpetuação dessa obra. O desenvolvimento das técnicas de registro musical, como o filme e o vídeo, combinando o som e a imagem, sendo apoiados pelos recursos do computador e de *softwares* especializados, possibilitou uma leitura ainda mais completa do acontecimento musical.

Mas como compreender cada processo musical? Sabendo que a música é uma atividade humana “viva e mutável”, onde “estão refletidas todas as questões enfrentadas pelo homem”? (MAGALHÃES, 1992, p. 74).

[Música] (...) é som e movimento num sentido lato (seja este ligado à produção musical ou então à dança) e está quase sempre em estreita conexão com outras formas de cultura expressiva. Considerar este contexto amplo, quando se fala em música, é estar adotando um enfoque antropológico. A inserção da música nas várias atividades sociais e os significados múltiplos que decorrem desta interação constituem importante plano de análise na antropologia da música. A relação entre som, imagem e movimento é enfocada de forma primordial neste tipo de pesquisa. Aqui música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural (PINTO, 2001).

Magalhães (1992, p. 74) salienta, que em decorrência de toda essa complexidade em torno do processo musical, as diferentes óticas e métodos – sejam de descrição, análise ou transcrição¹ – devem se complementar na investigação de sua multiplicidade, sempre enfocando o processo musical inserido em uma cultura e nela interagindo, “com uma perspectiva histórica e social sem, no entanto, perder a perspectiva individual, pois é no indivíduo que se expressa”.

A dificuldade de traduzir ou interpretar o processo musical – seja através da descrição, da transcrição ou da análise – produzido fora do contexto ou do meio cultural do pesquisador, se dá pelo fato de existir, dentro de qualquer tradução, a subjetividade do tradutor-pesquisador; o qual pode não conhecer todos os signos dessa sociedade e seus respectivos significados, deixando de fora muitas informações por não compreender o processo musical pesquisado.

No entanto, não há como fugir dessa subjetividade no ato de traduzir o processo musical, pois o conhecimento particular do tradutor também é importante. Hoje, não se busca mais uma única verdade sobre um determinado tema; atualmente, a pesquisa sobre um mesmo objeto aceita várias interpretações, e com a tradução do processo musical isso também ocorre. Durante uma audição musical, por exemplo, a mente humana seleciona, recusa, reprocessa, perde e modifica muitos elementos acústicos que, ao serem transcritos, passam a não ser mais fruto do que o ouvido do tradutor-pesquisador ‘realmente’ percebeu, mas também do que soou dentro de seu coração e de sua mente ‘culturais’; o pesquisador irá perceber e transcrever “música como cultura” ou “música cultural” (MARIAN-BALASA, 2005).

Vale ressaltar que, segundo Marian-Balasa (2005), o problema cada vez mais atual em torno da tradução musical é a necessidade de se estimular a capacidade de se enxergar e de se ler o processo através dessa tradução. Seria importante instigar o diálogo entre a sociedade e o pesquisador sobre essas informações traduzidas. Para isso, a sociedade deveria aprender a ler e interpretar essas traduções musicais, utilizando a imaginação, e fantasiando sobre música e sobre o que constroem culturalmente e socialmente em torno dela.

Segundo Marian-Balasa (2005), uma transcrição, assim como os outros métodos de tradução musical são textos em si mesmos, e tanto a sua escrita quanto a sua leitura dependem de uma maturidade intelectual multidisciplinar.

Portanto, para que o pesquisador seja compreendido e para que o mesmo compreenda determinado processo musical – com a finalidade de traduzi-lo através da descrição, transcrição ou análise, e de evitar muitas perdas de informações – é necessário, mais do que simplesmente ouvir música ou assistir a um determinado comportamento

musical; é fundamental a sua aproximação com a cultura da sociedade que produz aquela determinada música que está sendo pesquisada (BLANCKING, 1995; MARRIAM-BALASA, 2005; MAGALHÃES, 1992), pois, a música é mais do que uma organização sonora perdurando num espaço de tempo limitado (PINTO, 2001); ela é o som “culturalmente organizado” pelo homem (BLACKING, 2000); e o pesquisador-tradutor precisa compreender esta organização e essa cultura.

2. Memórias Musicais, Gênero e Performance de Helena Nobre

Joana Pedro (1994) e Miriam Grossi (1998) refletem, que os poucos registros das atividades e da presença feminina ao longo da história fazem acreditar que as mulheres pouco participaram, ou tiveram um papel secundário nas decisões e construções históricas de nossa sociedade.

A dicotomia de se relacionar a rua – o comércio, a indústria cultural e profissional – como o espaço consagrado masculino e a casa – espaço familiar, íntimo, amador – como o lugar destinado às atividades femininas, aponta o mercado como espaço de exclusão e o comunitário como o lugar de expressão feminina, vinculando a “participação da mulher a uma ordem moral e social conservadora, que opera a distinção entre feminino e masculino, atribuindo para o primeiro, o espaço privado e para o segundo, o espaço público” (GOMES *et al*, 2009, p. 10). Portanto, essa mesma dicotomia foi e ainda é responsável pela invisibilidade da figura feminina em determinados espaços, segmentos e funções, por gerar obstáculos que a impede de participar plenamente, por exemplo, da produção musical e que coloca sua produção num plano secundário, inferior, invisível, silencioso.

Rever a visão a respeito da importância e participação das mulheres e de sua produção no mundo da música – tanto as que obtiveram alguma visibilidade, quanto as que, em decorrência de um sistema patriarcal e da dicotomia acima referida, não foram referendadas – é reescrever esta História da Música, incluindo as contribuições femininas dentro deste cenário cultural. “A crescente participação das mulheres neste meio musical – seja como produtoras ou consumidoras – precisa ser acompanhada também de uma crescente visibilidade nos estudos acadêmicos sobre essa produção cultural (o que ainda continua sendo pouco pesquisado)” (GOMES e MELLO, 2008, p. 11), contribuindo para a resignificação das convenções a respeito da participação das mulheres no cenário da música ocidental.

A investigação sobre vida e obra musicais da cantora lírica paraense Helena do Couto Nobre (1888-1965), a qual desenvolveu sua carreira artística durante a primeira metade do século XX, teve início em 2003 e já resultou em vários artigos e publicações.

Helena Nobre faz parte da terceira geração da Família Nobre – uma tradicional família de músicos paraenses –, que, assim como seus ancestrais e irmãos, seguiu a carreira musical, destacando-se na arte do canto lírico, interpretando, compondo, e também dando aulas particulares. Teve a oportunidade de subir ao palco com vários de seus parentes, em especial, com seu irmão Ulysses Nobre – dupla de cantores que até hoje é lembrada sob o título “Irmãos Nobre”. Com Ulysses, dividiu não apenas sua carreira, mas também os estigmas da hanseníase: mesmo curados, ficaram as sequelas; mesmo cantando, foram enclausurados em seu domicílio, batizado pela sociedade paraense de “Gaiola Dourada”², por guardar os “Uirapurus Paraenses”.

Helena Nobre assumiu a profissão de cantora – numa época em que, a mulher de classe média burguesa ou de elite recebia um perfil de educação específico, com o foco em se casar e praticar atividades domésticas; aprendendo a falar francês para orgulhar seu marido, pai e/ou irmão; aprendendo a tocar piano ou a cantar nos encontros familiares; realidade muito diferente de mulheres negras e pobres de Belém (como Joana Pedro e Miriam Grossi demonstram em suas pesquisas).

A “Rouxinol Paraense”, como foi batizada Helena Nobre, cantou em palcos de várias cidades brasileiras³, assim como na Rádio Club do Pará (PRC-5), tanto trechos operísticos, quanto canções de compositores internacionais e nacionais, inclusive paraenses⁴. Apesar de nunca ter saído do Brasil, ficou conhecida internacionalmente através das ondas do rádio e das notícias dos jornais e revistas de sua época.

Lendo periódicos e programas de concerto da época, alguns arquivados no “Acervo Irmãos Nobre” do Museu da UFPA e outros guardados em acervos particulares de músicos, amigos e descendentes da Família Nobre, cheguei à informação de que Helena Nobre começou a compor na década de 1940. Sua primeira composição parece ter sido a valsa “Vem, Amor!”⁵, executada pela 1ª vez no Festival Radiofônico Anual de 1942, promovido pela Rádio PRC-5 (FESTIVAL, 1942).

Helena Nobre, assim como outros compositores desta época, dedicou-se também a compor letras para melodias instrumentais de famosas composições do repertório de concerto. E, no Festival de 1948⁶, pôde apresentar seus versos “Primavera” e adaptações criadas especialmente para a melodia do compositor Waldteufel.

PRIMAVERA

Primavera sempre em flor,
És a vida, és amor,
Teu olor, teu esplendor,
Trazem encanto ao meu amor.

Rouxinol a voar
Sempre alegre a cantar,
Canta sem parar
Quero te escutar
Vejo rosas nos jardins...
Sinto aromas de jasmims...

No Festival de 1949⁷, Helena Nobre teve a oportunidade de levar ao conhecimento do público paraense, não apenas mais uma composição inteiramente sua – “Torturas d’Alma”⁸ – como também duas adaptações, uma na melodia “L’Amour Toujours”, do compositor Fremi e outra melodia da valsa do baile “Bela Adormecida”, do compositor Tchaikovsky, intitulada “Quando Eu Canto”. É interessante observar que o último verso da valsa “Primavera”, do compositor Waldemar Henrique, composta em 1931, é idêntico ao início da adaptação “Quando Eu Canto”, de Helena Nobre.

L’AMOUR TOUJOURS

Um dia te encontrei
E desde logo te amei
Não sei qual a razão
Nem o porquê desse amor,
Amor que enebria
E fala ao coração.

QUANDO EU CANTO

Quando eu canto
Vejo o roseiral em flor,
Fico alegre e vou esquecendo
Tudo que faz sofrer.
Quando eu canto
Vejo do sol o esplendor,
Que nos fascina
E convida a viver.
Bela vida que fala ao coração,
Bela vida que lembra uma canção,
Que diz assim
Oh! Doce sonho de amor,
Vivo, amo, vivo assim.
Sorrindo, cantando, eu devo a vida levar
Gozando, amando eu quero a vida passar
Eu quero sonhar e não mais acordar.
Quando eu canto
Sinto alegria de viver
Vejo o Céu com mais estrelas a brilhar
Vejo a linda luz do luar.
Feliz amor assim, feliz amor,
Quero gozar assim, sempre assim
Amor, Amor.

No acervo pessoal da pianista Helena Maia, sobrinha-neta e co-repetidora de Helena Nobre, eu pude encontrar mais uma composição de Helena Nobre, a valsa-canção “Anseio”, cujo ano de registro não consegui descobrir, nem quando e nem onde a mesma foi executada⁹.

Apesar de terem sido localizadas algumas das partituras compostas por Helena Nobre, não descobri nenhuma gravação de sua performance musical, nem de sua voz. Entrevistando Helena Maia, eu soube que Roberto Camelier e o radialista Edgar Proença, donos da Rádio Club do Pará (PRC-5), na década de 1950, chegaram a gravar Helena Nobre cantando em um disco de 14 rotações, no próprio estúdio da Rádio, ocasião em que foi acompanhada pela pianista Maria do Céu Nobre Gomes e presenciada por sua sobrinha-neta, “Lenita” (apelido de Helena Maia). Essa gravação chegou a ser ouvida pela família, mas a qualidade do áudio ficou muito ruim por causa das condições do estúdio, que não era adequado para esse fim. Não se tem notícias, atualmente, do paradeiro desse trabalho.

Por isso, traduzir a performance musical de Helena Nobre, no que se refere a execução de suas composições, tornar-se-ia praticamente inviável, se não fosse a contribuição da co-repetidora de Helena Nobre, sua sobrinha-neta Helena Maia, que em entrevista e durante ensaios musicais mostra como o Rouxinol Paraense se portava e interpretava suas criações.

Helena Maia, várias vezes, esteve presente nas conversas de Helena Nobre e seu amigo, o pianista e arranjador Theóphilo de Magalhães. Helena Maia lembra-se que Helena Nobre, após ter uma inspiração musical, apresentava sua nova criação a Theóphilo de Magalhães, cantando e tocando no piano, afim de que ele providenciasse o manuscrito para a compositora. Theóphilo de Magalhães, algumas vezes, se arrisca a tocar a composição Helena Nobre para que ela o corrigisse, explicasse melhor como queria determinada linha melódica e opinasse sobre o arranjo. A pianista Helena Maia, chegando a acompanhar várias vezes tais composições, acabou guardando em sua memória fraseados, dinâmicas e ornamentações que a cantora Helena Nobre executava durante suas performances.

Segundo Benito Bisso Schmidt (1993) as novas “histórias de vida” procuram se aproximar da trajetória dos indivíduos, enfocados como um microcosmo de sua época, de sua classe e de sua cultura. Partindo de trajetórias particulares, almeja-se chegar a redes de relações mais amplas e visualizar diferentes aspectos do social, muitas vezes, não reveladas se não fosse especificando e refinando o foco do olhar.

Pretendo, com esse estudo, ampliar a historiografia musical paraense, fornecendo mais um material para se desenvolver a apreciação e a contextualização da música regional; e

contribuir com mais uma pesquisa que reflita sobre gênero e atuação da mulher na Amazônia, tirando o silêncio que tem pairado sobre a história da vida, formação e atuação musicais desta mulher, homenageando esta artista paraense através da divulgação de suas composições musicais e de alguns dos principais eventos artísticos de que participou, a partir da compreensão da sociedade paraense, como um todo, e da sociedade musical local, em particular. Dialogar com a sociedade musical paraense da primeira metade do século XX, através do trabalho musical de Helena Nobre e das lembranças de sua pianista co-repetidora, tem sido um grande aprendizado e de suma importância para esta pesquisa, no que se refere à tradução da performance musical dessa cantora lírica paraense. A trajetória de Helena Nobre, relacionando sua vida e sua atividade musical, pode ser uma via de acesso ao estudo do ambiente intelectual e musical de Belém, e ainda, levar a compreender as relações de gênero presentes em sua época.

Referências:

- BLACKING, John. The problem of Musical Description. In: BYRON, Reginald (Org.) *Music, Culture & Experience: select papers of Jonh Blacking*. Chicago: University of Chicago Press, p. 54-72, 1995.
- BLACKING, John. Music in society and culture. In: *How musical is man?* 6ª Ed. Seattle: University of Washington Press, p. 32-53, 2000.
- FESTIVAL Anual Radiofônico dos Irmãos Nobre. Coluna: Nótulas d'Arte. Belém: Folha do Norte, 30 abr. 1942.
- GOMES, Rodrigo Cantos Savelli; MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de Gênero e rock'n roll: um estudo sobre bandas femininas de Florianópolis. *3º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero: redações e artigos científicos vencedores*. Brasília: Presidência da República (Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres), 2008.
- GROSSI, Mirriam Pillar. Identidade de Gênero e Sexualidade. In: *Revista Antropologia em Primeira Mão*. PPGAS/UFSC, 1998.
- MAIA, Helena. Entrevista de Gilda Helena Gomes Maia em 2005. Belém. Áudio. Acervo pessoal.
- MARIAN-BALASA, Marin. Who Actually Needs Transcription? Notes on the Modern Rise of a Method and the Postmodern Fall of an Ideology. *The World of Music*, 47/2, p. 5-29, 2005.
- MAGALHÃES, Luis César. Análise Musical: uma perspectiva etnomusicológica. *Art (Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA)*, Salvador: Universidade Federal da Bahia, n. 21, p. 71-74, Dezembro, 1992.
- PEDRO, Joana Maria. *Mulheres honestas e mulheres faladas: uma questão de classe*. Florianópolis: Ed. UFSC, 1994.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Som e Música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, vol. 44, n. 1, p. 222-286, 2001. Scielo. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77012001000100007&script=sci_abstract>. Acesso em: 26 mar 2019.

SCHMIDT, Benito Bisso. Antônio Guedes Coutinho: o cotidiano e as ideias de um militante operário no Rio Grande na virada do século. In: ALVES, Francisco N.; TORRES, Luiz H. (org.) *Pensar a Revolução Federalista*. Rio Grande: FURG, 1993, p. 109-113.

Notas

- ¹ Descrição, análise e transcrição são técnicas de pesquisa utilizadas para compreender e traduzir o fenômeno musical em seu contexto sócio-cultural (MAGALHÃES, 1992).
- ² A “Gaiola Dourada”, um sobrado róseo-claro de dois andares que ainda está de pé, localiza-se na Travessa Campos Sales, nº 483, entre a Rua O’ de Almeida e a Rua Aristides Lobo, Bairro da Campina, Belém-PA. Este imóvel não pertence mais à Família Nobre (MAIA, 2005).
- ³ Rio de Janeiro, Manaus e São Luis. Estas informações constam em programas de concerto encontrados no “Acervo *Irmãos Nobre*” do Museu da UFPA.
- ⁴ Alguns compositores internacionais: Puccini, Leoncavallo, Verdi, Mascagni, Boito, Straus, Gounod, Rossini, Saint-saens, Bellini, Offenbach, Schubert, Lalo, Mozart, Chopin, Pergolesi, Scarlatt, Korsakoff, entre outros. Alguns compositores brasileiros: Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Clemente Ferreira, Alberto Sarti, Francisco Mignone, entre outros. Alguns compositores paraenses: Ettore Bosio, Gama Malcher, Henrique Gurjão, Paulino Chaves, Gentil Puget, Jayme Ovalle, Marcelle Guamá, Waldemar Henrique, entre outros. Estas informações constam em programas de concerto e em periódicos e revistas dessa época, encontrados no “Acervo *Irmãos Nobre*” do Museu da UFPA.
- ⁵ Partitura encontrada no acervo pessoal de Helena Maia, sobrinha-neta de Helena Nobre e sua pianista co-repetidora.
- ⁶ Programa de Concerto do Festival Radiofônico Anual dos *Irmãos Nobre* de 15/03/1948, promovido pela SAI, arquivado no “Acervo *Irmãos Nobre*” do Museu da UFPA.
- ⁷ Programa de Concerto do Festival Radiofônico Anual dos *Irmãos Nobre* de 12/04/1949, promovido pela SAI, arquivado no “Acervo *Irmãos Nobre*” do Museu da UFPA.
- ⁸ Partitura manuscrita do acervo pessoal de Helena Maia, sobrinha-neta de Helena Nobre e sua pianista co-repetidora.
- ⁹ No século XXI, a valsa-canção “Anseio”, de autoria de Helena Nobre, foi executada duas vezes: interpretada por Gilda Helena Gomes Maia em outubro de 2003 no Núcleo de Artes da UFPA (atual Instituto de Ciências da Arte da UFPA) no recital “Ode a uma Nobre Pianista”; e interpretada por Dione Colares em 10/09/2004 no Teatro da Paz no recital “Inspiradas Mulheres do Pará”. Estas informações constam nos programas de concerto dos respectivos recitais.