



2 *Helza Camêu (1903-1995) e Joanília Sodré (1903-1975): a construção “feminina”¹ de carreiras “masculinas” no universo musical erudito brasileiro.*

Dalila Vasconcellos de Carvalho*

¹ A utilização do termo feminino e masculino entre aspas serve para indicar que não se trata de afirmar a existência de uma “natureza feminina” ou uma “natureza masculina” e suas diferenças. Mas de pensar como as representações sociais acerca de um “feminino” e de um “masculino” estão imbricadas na construção da carreira musical destas duas artistas neste período.

* Doutoranda em Antropologia na Universidade de Montreal.

Resumo: Neste artigo, pretendo mostrar como as musicistas brasileiras Helza Camêu (1903-1995) e Joanília Sodré (1903-1975) tornaram-se compositora e maestrina, respectivamente, nos anos 1930, no Rio de Janeiro. Quais configurações sociais viabilizaram o acesso dessas mulheres à composição e à regência, até então, duas atividades restritas aos homens? Quais foram os dilemas e como cada uma delas os enfrentou? Ao analisarmos a emergência dessas duas trajetórias anteriormente improváveis no campo da regência e da composição poderemos compreender, primeiro, como o pudor e o recato, aspectos da socialização feminina, tornaram-se obstáculos à profissionalização das musicistas, a despeito das suas qualidades musicais e artísticas. Segundo, como as convenções de gênero determinam a divisão do trabalho artístico entre homens e mulheres, bem como constituem o ideal romântico e « masculino » da figura do artista, um obstáculo a mais para o reconhecimento delas como tal.

Palavras-chaves: Helza Camêu, Joanília Sodré, mulheres artistas, gênero, música, corpo.

Abstract: In this article, I intend to show how the Brazilian musicians HelzaCamêu (1903-1995) and Sodré Joanília (1903-1975), became a composer and conductor, respectively, in 1930 in Rio de Janeiro. What social configurations enabled access for these women to composition and regency-until then, two activities restricted to men? What were the dilemmas, and how were each of them faced? By analyzing the emergence of these two previously unlikely trajectories in the field of conducting and composition, we understand, first, how prudency and modesty, aspects of socialization of women at the time, became obstacles to the professionalization of musicians, despite their musical and artistic qualities. Second, as gender conventions determining the division of artistic labor between men and women, as well as providing the ideal romantic and "masculine" of the artist figure, one more obstacle to the women's recognition.

Keywords: HelzaCamêu, Joanília Sodré, women artists, gender, music, body.



² Este artigo se apoia na dissertação de mestrado atualmente publicada em livro (Carvalho, 2012) cuja pesquisa foi realizada nos arquivos pessoais de Helza Camêu e Joanídia Sodré depositados no Rio de Janeiro, respectivamente, na Fundação Biblioteca Nacional, Divisão de Música e Arquivo Sonoro (DIMAS) e na Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Também foram coletados materiais no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, na sessão de Periódicos da Fundação Biblioteca Nacional e na Academia Brasileira de Música. Outros materiais foram obtidos junto a Dona Julieta Machado e à professora Luciana Dutra.

³ Ainda hoje, Guiomar e Magda são consideradas entre os maiores intérpretes pianistas do século XX.

Neste artigo pretendo mostrar como duas musicistas brasileiras: Helza Camêu (1903-1995) e Joanídia Sodré (1903-1975)² tornaram-se compositora e maestrina, respectivamente, nos anos 1930, no Rio de Janeiro. Quais configurações sociais viabilizaram o acesso dessas mulheres à composição e à regência, até então, duas atividades restritas aos homens?

Embora tenham começado a carreira como pianista nos anos de 1920 no Rio de Janeiro, elas não prosseguiram como concertista, então um espaço de consagração feminina, basta mencionar as duas principais pianistas brasileiras Guiomar Novaes (1894-1979) e Magdalena Tagliaferro (1893-1986) que concomitantemente construíam uma carreira internacional³. Joanídia estreou como maestrina em 1930, sendo provavelmente a primeira mulher a realizar o feito de reger uma orquestra sinfônica no Teatro Municipal. Helza, por sua vez, estreou como compositora em 1934, tendo sido talvez uma das poucas, senão a única mulher a ser laureada (1936 e 1943) em concursos de composição da época.

Se no século XIX, homens e mulheres pianistas transitavam em mundos completamente distintos, no século XX, o piano permitiu as mulheres acessar carreiras tradicionalmente

masculinas. A falta de êxito na carreira de pianista não mais decretava a interrupção definitiva da profissionalização; o conteúdo musical obtido no piano deu condições para que elas se arriscassem em modalidades de atuação até então preferencialmente masculinas, tais como: a composição, a regência e a musicologia (Carvalho, 2012).

Vale lembrar que no século XX, as mulheres são a maioria entre os alunos premiados e diplomados em piano nas duas principais escolas de música das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo: entre 1912 e 1921, dos 50 alunos laureados no curso de piano do Instituto Nacional de Música (INM), 41 são mulheres e 9 são homens. No Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, entre 1913 e 1929, dos 634 diplomados no curso de piano, apenas 17 eram homens (TOFFANO, 2008, p. 78 e 79, 85).

Helza e Joanídia fazem parte de uma geração de “alunas de conservatório” oriundas de uma elite ou de uma classe média urbana que experimentaram uma transição de modelos de comportamento, isto é, puderam vivenciar uma nova forma de sociabilidade, fazer suas redes de relações e trocas na construção de uma carreira profissional. Assim, várias delas reorientaram os papéis sociais para os quais foram educadas (de mãe e esposa)



transformando a prática do piano, um passatempo, em profissão, o que não era uma tarefa fácil.

O fato é que se por um lado, a formação “erudita” no piano lhes deu à condição necessária para almejar uma carreira profissional seja “feminina” ou “masculina”, por outro, a mesma não era suficiente para lhes garantir o sucesso. A socialização diferenciada entre homens e mulheres tem consequências e obstáculos diversos sobre a carreira musical. Ao analisarmos a emergência dessas duas trajetórias anteriormente improváveis no campo da regência e da composição, poderemos compreender como aspectos da socialização feminina, como, por exemplo, o pudor e o recato, somaram-se aos obstáculos do cenário musical transformando-se em barreiras à profissionalização das musicistas.

Vamos acompanhar o percurso que Helza e Joanídia fizeram para se tornarem respectivamente, maestrina e compositora analisando a repercussão nos jornais, sobretudo entre os principais críticos musicais da época, a partir da estreia de ambas no meio “masculino” da regência e da composição. É por meio do que veem, do que falam e do que pensam os críticos que podemos acessar as representações sociais acerca do que é definido como “feminino” e “masculino” e compreender, primeiro, como estas

convenções de gênero determinam a divisão do trabalho artístico entre homens e mulheres.

Segundo, como elas também estão presentes no imaginário social acerca do artista. Concebido sob o prisma do modelo romântico, o artista é visto como um ser vocacionado, devotado e predestinado à sua arte. Há vários artistas na história das artes que personificam a “vocação artística”, são eles: Balzac, Van Gogh, Beethoven, Schumann, Ravel (Adenot 2010, p.4). Sendo assim, podemos dizer que Helza e Joanídia estão longe de corresponder ao ideal “masculino” e romântico de artista. Veremos como entre os seus pares há uma resistência de percebê-las como artistas.

Vamos começar pelo caso de Joanídia Sodré que mostra como a ostentação do corpo, implicado no ato de reger, coloca em risco “a moralidade” do corpo feminino. Como acomodar o corpo regrado à tarefa de reger uma orquestra?

Ao longo da vida, não foram poucas as vezes que Joanídia exerceu ou disputou cargos “masculinos” no Instituto Nacional de Música (atualmente, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro). É importante dizer que Joanídia, foi a primeira mulher a se tornar diretora da escola de música entre 1946-1967, e, mais tarde, a primeira reitora da universidade na década de 1960.



⁴ Fonte: Apelação Cível contra União Federal. Rio de Janeiro, 1934. Ibidem.

Em seguida, passaremos a trajetória de Helza Camêu que, embora atualmente seja mais conhecida como musicóloga, inclusive em razão do premiado livro *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira*, publicado 1977, começou a carreira como pianista. Ainda que Helza tivesse todas às condições (ou quase todas, como veremos) para segui-la, ela acabou desistindo de ser concertista para torna-se compositora, uma opção mais apropriada ao seu temperamento introspectivo, mas inadequada ao seu gênero. Vamos examinar como Helza usou de certas estratégias para burlar as fronteiras que dividiam as atividades musicais entre homens e mulheres.

Tornar-se Regente

Joanídia fez sua estreia como regente no Brasil, em 17 de julho de 1930, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, depois de ter passado 21 meses estudando harmonia, contraponto, fuga, instrumentação e composição como professora hóspede da Staatliche Akademische Hochschule für Musik, atualmente Universidade das Artes de Berlim. Fez também curso de regência, prática de direção sinfônica e de ópera com o compositor e maestro

polonês Ignatz Waghalter (1881-1949) na hoje denominada Deutsche Oper de Berlim (Casa de Ópera de Berlim).

A viagem de Joanídia para Alemanha foi o prêmio que recebeu por ter ganhado o concurso de composição em 1927 promovido pelo Instituto Nacional de Música, do qual ela já era professora de solfejo desde 1925. Vale lembrar que Joanídia fez toda sua formação musical na escola onde ingressou como aluna de piano do então diretor e professor da instituição, o celebrado compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920).

Formou-se em piano em 1921, mas permaneceu na escola em razão do curso de composição, cujo diploma obteve em 1924. Entre os 13 e 21 anos, ela concluiu diversos cursos que lhe deram ampla formação musical: teoria e teclado em março de 1916; harmonia em dezembro de 1918; contraponto em dezembro de 1920; piano em março de 1921; fuga em dezembro 1921; instrumentação e composição em junho de 1924⁴. Aos 22 anos, Joanídia foi nomeada professora catedrática de Teoria e Solfejo do Instituto Nacional de Música, somando-se às poucas professoras do quadro docente da instituição.

Se a nomeação de Joanídia não é uma exceção, já que havia outras mulheres lecionando, mesmo que em disciplinas menos privilegiadas, como é o caso de Teoria e Solfejo, ela fez parte de



⁵ Analisando os dados do quadro docentes de 1922, observa-se que do total de 40 docentes, apenas 11 são mulheres. Estas mulheres são professoras de piano, solfejo, canto e violino. A única cadeira em que o número de mulheres é maior é a de canto: três professoras e dois professores. Na cadeira de solfejo, por sua vez, são quatro professoras e quatro professores (Paola e Bueno 1998, p.59).

⁶ Fonte: Programa de Concerto regido por Joanídia Sodré na Alemanha, 27 mar. 1930. Biblioteca Alberto Nepomuceno. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

um grupo seletivo de professoras do INM⁵, cujo prestígio contaminava seus professores e, principalmente, oferecia certa estabilidade financeira em um universo onde renome e ganhos materiais estão quase sempre dissociados. Além disso, como professora do INM, Joanídia teve acesso a outras oportunidades, como o concurso de composição de 1927, que ela não desperdiçou.

Assim, não parece exagerado afirmar que antes da sua estreia como regente, Joanídia ainda não havia desenvolvido um projeto artístico autoral, nem como intérprete, nem como compositora. Depois de finalizar o curso de piano, ela realizou apenas um concerto e sua produção composicional é reduzida e pontual. O que mostra que sua formação e atuação musical respondiam às demandas e exigências do caminho institucional que trilhava na escola.

Portanto, as evidências indicam que ainda lhe faltava o renome artístico. Assim, podemos afirmar que a jovem professora de solfejo viu no concurso de composição a oportunidade de conquistar uma prestigiada formação internacional que lhe permitiria acessar as disputas do campo musical no seu retorno ao Brasil.

De fato, a viagem para a Alemanha possibilitou uma nova perspectiva para Joanídia à medida que, em Berlim, ela pode obter

uma formação específica para a regência (curso até então inexistente no Instituto Nacional de Música) e também dirigir pela primeira vez uma orquestra sinfônica. Encerrando suas atividades na Alemanha em 27 de março de 1930, Joanídia regeu a Orquestra Filarmônica de Bonn, que executou peças dos compositores alemães Ludwig van Beethoven (1770-1827) e Carl Maria von Weber (1786- 1826), do francês Georges Bizet (1838-1875) e do finlandês Jean Sibelius (1865-1957)⁶.

Mesmo estando altamente qualificada para se candidatar ao posto de regente, considerando que os principais maestros da época aprenderam a reger na prática, sem qualquer outro curso ou formação específica para o posto, Joanídia foi recebida com muitas reservas pelos críticos, que não deixaram de sublinhar o quão excepcional era uma mulher reger uma orquestra sinfônica no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O exotismo do feito contribuiu para que o concerto fosse um êxito de público que, formado por pessoas importantes da cidade e regiões vizinhas, lotou o teatro, surpreendendo as previsões mais pessimistas.

A princípio, poderíamos ser levados a atribuir o ceticismo dos críticos unicamente ao fato de ser uma mulher a reger uma orquestra; contudo, uma análise das circunstâncias da prática da regência e das orquestras na década de 1930 nos faz compreender



⁷ Francisco Braga nasceu no Largo da Glória no Rio de Janeiro, em 1868. Mestiço e órfão foi internado no Asilo dos Meninos Desvalidos aos oito anos de idade. O diretor da instituição percebendo o interesse de Francisco pela música permitiu que estudasse no INM (então Imperial Conservatório), onde fez os cursos de clarineta com Antonio Luís Moura e composição com Carlos de Mesquita. Como prêmio pelo segundo lugar no concurso do novo hino republicado em 1889, Francisco Braga foi estudar composição em Paris e em Dresden na Alemanha (Azevedo 1956; Mariz 2005).

as razões do lugar inusitado ocupado por ela e também as imagens contraditórias projetadas sobre a maestrina.

Em 1930, existiam apenas duas orquestras sinfônicas em atividade na cidade do Rio de Janeiro: a Orquestra Sinfônica da Sociedade de Concertos Sinfônicos e a Orquestra do Instituto Nacional de Música. A orquestra mantida pela Sociedade de Concertos Sinfônicos foi o mais importante conjunto sinfônico deste período, sendo a única a existir por mais de vinte e dois anos. Criada em 1912 por Francisco Nunes (1875-1934), regente e professor de clarinete do INM, foi dirigida pelo compositor e maestro Francisco (1864-1920) até sua extinção em 1934, quando deixou de ser subsidiada pela Prefeitura (pois desde 1931, já estava em atividade a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sendo seu primeiro maestro titular o mesmo Francisco Braga).

A orquestra do INM, por sua vez, começa a ser organizada em 1924 pelo diretor Fertin Vasconcellos, sendo formada a princípio pelos alunos das classes de cordas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo). Em 1925, em sua quarta apresentação, era constituída de sessenta músicos: professores, alunos e ex-alunos. Entre 1924 e 1928, foi regida pelos professores de violino Ernesto Ronchini (1863-1931), Humberto Milano (1878-1933) e

Francisco Braga, professor de composição (Paola; Bueno, 1998, p.63). Embora os concertos com a orquestra fossem irregulares, esta deu oportunidade a novos solistas e compositores brasileiros; executou, por exemplo, pela primeira vez a “Suíte Sinfônica sobre três temas brasileiros” de Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), que foi apresentada em 1925, sob a regência de Humberto Milano (AZEVEDO, 1956, p. 318). É curioso observar que a orquestra da escola tenha sido organizada antes mesmo da criação do curso de regência em 1932.

Diante de um cenário tão reduzido de possibilidades para o aprendizado e a prática da regência cabe ressaltar a posição central de Francisco Braga como maestro, à frente de todas as orquestras existentes, mantidas pela Sociedade de Concertos Sinfônicos, pelo INM e pelo Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Podemos dizer que Francisco Braga foi um compositor-regente, pois, como outros de sua geração, começou regendo suas próprias obras, executadas pela banda do orfanato onde viveu⁷. Na época era comum que os compositores regessem a execução de suas próprias obras; além de Francisco Braga, outros compositores arriscavam-se na regência neste período. Podemos citar: Assis Republicano (1897-1960), Lorenzo Fernandez, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Mignone (1897-1986) e João de Souza Lima (1898-1982)



(primeiro regente da recém-criada Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo).

Nesse contexto, a expectativa, a curiosidade e mesmo a desconfiança dos críticos e do público na estreia de Joanídia estão relacionadas também à estrutura incipiente dos concertos sinfônicos; a falta de recursos financeiros inviabilizava a criação de uma estrutura fixa que garantisse as condições mínimas de ensaios para que uma orquestra sinfônica se apresentasse de modo satisfatório e com regularidade. Consequentemente, o número ínfimo de orquestras reduzia as oportunidades para a prática e o surgimento de novos regentes, homens ou mulheres. Além disso, tampouco existia no INM o curso de regente. Dessa forma, apenas alguns renomados compositores arriscavam-se nesta atividade; no início, regendo suas próprias obras. Nessas condições, a regência era uma prática associada à figura dos compositores e, como tal, predominantemente masculina. De modo que o surgimento de uma mulher regente era um fato duplamente raro em um contexto de escassez de candidatos ao posto.

A falta de um apoio oficial à estreia de Joanídia pode também ter contribuído para aumentar as suspeitas do público e dos críticos. No programa do concerto consta apenas a participação de “uma grande orquestra.” Este detalhe parece indicar que a

maestrina não obteve o apoio oficial da Sociedade de Concertos Sinfônicos e nem do Instituto Nacional de Música. Isto não quer dizer que as duas instituições não tenham ajudado ou que os músicos destes dois conjuntos não tenham integrado a orquestra regida por ela. O fato é que Joanídia assumiu publicamente a organização do próprio concerto, inclusive arcando com as despesas necessárias para a sua realização.

Portanto, coube a ela constituir a orquestra que iria reger, tarefa, digamos, nada fácil. Afinal, o sucesso de um regente dependia da qualidade e do desempenho do trabalho conjunto dos instrumentistas. Assim, não se tratava apenas de contratar os melhores músicos disponíveis, mas também de estabelecer uma relação de confiança e respeito necessária para garantir o empenho de todos na execução das peças. Ao que parece, Joanídia exerceu sua capacidade de “dirigir” antes mesmo de subir aos palcos, demonstrando liderança suficiente para mobilizar os músicos em torno de seus objetivos artísticos e alcançar as condições mínimas para a realização do concerto.

Como os próprios críticos afirmam, os obstáculos aqui apresentados já seriam suficientes para fazer desistir qualquer candidato, seja homem ou mulher, ao posto de regente. Entretanto, há outro elemento fundamental quando falamos do intérprete



⁸ Até hoje é considerado um dos principais maestros do século XX.

musical: o corpo. Segundo Ravet (2011), embora em geral a música seja percebida como algo “puro” e “espiritual”, o som que ouvimos nasce do corpo do músico que é marcado pelas convenções de gênero.

No caso do regente, podemos dizer que o seu instrumento é a orquestra e tocá-lo implica o engajamento completo do corpo. Imaginemos Joanídia no palco com a batuta; seu corpo, em primeiro plano, fica totalmente exposto à observação da plateia e dos críticos que tem absoluta liberdade para esquadrihá-lo. Analisando o conjunto das críticas que acompanham o percurso da jovem maestrina, observamos que a maioria dos críticos tece comentários sobre os gestos corporais de Joanídia, avaliando não somente a precisão técnica dos movimentos, mas o modo como se expôs no palco.

É justamente a partir do olhar dos críticos que podemos notar que há uma preocupação excessiva de Joanídia com os movimentos do seu corpo que extrapola o objetivo do maestro de se fazer obedecer ao ser claro e expressivo nos seus comandos à orquestra. O esforço calculado para “controlar” o corpo durante a regência revela o dilema enfrentado por ela: como acomodar o corpo feminino controlado por certa moralidade sexual à regência

que é, entre outras coisas, exposição explícita de autoridade e poder?

A crítica de Arthur Imbassahy, publicada no *Jornal do Brasil*, exemplifica como a exibição corporal é também avaliada juntamente com a performance da artista. No primeiro momento, o olhar do crítico volta-se para a apresentação musical, para o desempenho da orquestra e para a atuação da regente, visando apontar qualidades e falhas em razão do que é para ele um “chefe de orquestra”, tomando como modelo o músico italiano Arturo Toscanini (1867-1957)⁸, na época, regente principal da Orquestra Filarmônica de Nova York, que se dedicava exclusivamente à carreira de maestro. O crítico ainda cita a experiência do compositor francês Hector Berlioz (1803-1869) para reforçar a crítica aos compositores-regentes.

Em seguida, o crítico assinala as qualidades possuídas pela regente tais como: “sangue frio”, “sensibilidade” e “instinto”. E ao final, ao avaliar a expressividade de sua mímica corporal observamos que há um julgamento que extrapola as qualidades técnicas e artísticas e remete a moralidade do corpo feminino:

“Foi aí que eu pude reconhecer na talentosa musicista qualidades superiores para dirigir grandes orquestras: sua atenção volta-se, quase sempre, para os pontos em que era preciso se estar alerta para não se dar



⁹ Fonte: Imbassahy, Arthur. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19 jul. 1930. Biblioteca Alberto Nepomuceno. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹⁰ Infelizmente não foi possível identificar o crítico que não assinou a matéria.

¹¹ Fonte: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 18 jul. 1930. Ibidem.

qualquer deslize; **os movimentos de sua batuta, notavelmente comedidos, estavam a indicar o que ela queria**; memória já digna de registro para não precisar ter os olhos fixos na partitura e poder despertar, à tempo, a atenção do instrumentista; intuição clara da arte; interpretação verdadeira e séria das peças que dirigia; **e finalmente correção nas suas atitudes.** [grifos meus]⁹

Os gestos corporais da maestrina são duplamente avaliados, tanto pela sua destreza técnica, quanto pela decência na apresentação. Por isso alguns termos utilizados pelos críticos em geral, tais como: “exatidão” e “sobriedade”, “precisão de movimentos” e “comedimento dos gestos” - estão a julgar aspectos diferentes, embora pareçam referir-se à mesma coisa.

Se na crítica de Arthur Imbassahy ainda há uma tentativa de avaliar os aspectos técnicos, o crítico¹⁰ do jornal *Diário de Notícias* parece não ter dúvidas de que o mérito da regente é justamente dirigir sem se impor. Nesse sentido, ela

é elogiada pelo seu “estilo próprio” marcado mais pela “coordenação” do que pela imposição de sua interpretação pessoal. E elogia a regente justamente pelo esforço de controlar “explosões” que seriam próprias do seu “temperamento de moça”, mas incompatíveis com a função de maestro. Ao finalizar, ele

enaltece a escolha acertada da regente pelo “comedimento” ao invés da “rebeldia pessoal”:

“Suas aptidões são realmente pouco comuns e a sua atuação agradou quase sem restrições. Possui, na verdade, aquela nossa artista, **estilo próprio** e um conjunto de qualidades que a tornam, já agora, não apenas uma estreada, no sentido literal da expressão, mas uma **dirigente de orquestra segura do seu papel** e com uma compreensão exata da importância de sua função (...). Não se nota, de fato, de sua parte, **nenhum exagero na maneira por que é conduzida a sua função**, a qual parece muito mais de **coordenação da massa sinfônica** do que **propriamente de dirigente**, no sentido de ser imposta a sua atuação pessoal; como fator preponderante na execução total. Ao contrário disso, percebe-se justamente que **ela quase sempre controla explosões** que seriam, aliás, **justificáveis em seu temperamento de moça, suprimindo com sobriedade e exatidão** qualquer outra qualidade que, acaso, lhe faltasse. A esse respeito, **o ininterrupto e calculado equilíbrio** com que, durante todo o concerto, **sua atuação foi conduzida**, mostra que, apesar de sua escola ser alemã e possuir a artista o sentimento romântico da beleza sonora pura, **nunca, entretanto, se perde** numa manifestação, por assim dizer, de **rebeldia pessoal. É sempre calculadamente comedida.**” [grifos meus]¹¹

As palavras dos dois críticos não deixam dúvidas: a socialização feminina somada às convenções de gênero impõem



¹² Fonte: Imbassahy, Arthur. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 mai. 1931. Ibidem.

obstáculos adicionais às candidatas aos postos masculinos. O esforço “ininterrupto” de Joanídia para controlar o seu corpo durante a condução da orquestra evidencia seu cuidado em evitar movimentos que comprometessem a sua moral. O ato de reger produziu um paradoxo para a maestrina, pois se reger é conduzir através de expressões corporais, é também colocar em risco à moralidade do corpo feminino subvertendo o jogo social. Não surpreende que Joanídia seja louvada justamente por conservar sua discricção corporal em detrimento do exercício da autoridade e do poder que o posto de regente exige.

Apesar das críticas positivas que recebeu, Joanídia só volta a conduzir uma orquestra no ano seguinte, em 1931. Neste ano, regeu três concertos: um organizado em comemoração à independência política do Uruguai, com a presença do presidente Getúlio Vargas, e os outros dois organizados pela Sociedade de Concertos Sinfônicos. O primeiro marcou sua estreia no comando da orquestra da Sociedade com a responsabilidade de substituir o maestro Francisco Braga, que, por razões não explicadas, não pôde regê-la, mas assistiu ao concerto da plateia que se realizou no Teatro Municipal em 2 de maio, com o concurso do pianista alemão e, então diretor do Conservatório de Leipzig, Max Pauer

(que executou o Concerto nº 5 para piano e orquestra de Beethoven).

Arthur Imbassahy, que havia comentado sua estreia em 1930, desta vez critica Joanídia justamente pela falta de “autoridade” na regência, qualidade que segundo ele viria com o tempo e com prática constante, “subordinadas” ao desenvolvimento de outras qualidades musicais. Mesmo com esta deficiência, Imbassahy afirma que sua atuação não é inferior à dos outros regentes existentes:

“Todo o programa foi executado sob a direção da nossa talentosa maestrina Joanídia Sodré que, se no seu posto diretorial, não conseguiu tudo quanto se podia ou devia esperar da orquestra, **não esteve, entretanto, aquém dos que aqui presentemente já se fizeram, ou já vieram feitos, no comando de corporações sinfônicas.** Via-se sem dúvida que **lhe faltava** ainda, sobretudo no 5º Concerto para piano e orquestra de Beethoven, **certa autoridade** na batuta regencial. E que **essa qualidade só se adquire com o tempo, na prática constante de se dirigir orquestra**, e isso mesmo subordinado a condições especialíssimas: talento e aptidão para o mister, sólida educação musical, excelente ouvido, fino gosto artístico, penetração de espírito, memória feliz, cultura literária, senso crítico e analítico, mímica expressiva, movimentos prompts e gesto sugestivo.”
[grifos meus]¹²



¹³ Filho do compositor Alfredo Bevilacqua, foi aluno e professor do INM e membro fundador da Academia Brasileira de Música. Como crítico musical trabalhou no jornal *O Globo* desde a sua fundação (Cacciatore 2005, p.56, 57).

¹⁴ Fonte: Bevilacqua, Octavio. *O Globo*. Rio de Janeiro, 05 mai. 1931. Biblioteca Alberto Nepomuceno. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Mesmo não sendo sua estreia, a crítica de Octavio Bevilacqua (1887-1969)¹³ publicada no jornal *O Globo* reedita de forma condensada e clara alguns aspectos presentes nas primeiras críticas: o quanto era inusitado uma mulher escolher “especialidades masculinas” (a composição e a regência) e a sua coragem por fazê-lo, os obstáculos da profissão no meio musical carioca incipiente e por fim, do mesmo modo, elogia “a elegância” dos gestos da jovem regente:

“O concerto do último sábado, se não nos enganamos, teve uma **nota inédita** em nosso meio musical. Tratava-se de uma audição sinfônica **sob batuta em mãos femininas**, o que pode mostrar quanto vão avançadas **as conquistas do sexo frágil** entre nós. Joanídia Sodré, a quem coube a regência neste dia, proporcionando-nos este **espetáculo raro** em qualquer parte do mundo civilizado, **desde cedo manifestou desejos de dirigir sua atividade musical para especialidades geralmente entregues para os homens**. Assim, foi **a composição** que a atraiu e, vencidas as dificuldades para a obtenção de seu prêmio de viagem, **viu na batuta**, talvez, **um êxito maior para sua carreira**. Ei-la, **destemerosa em sua orientação**. Este mérito, ao menos, ninguém lhe tirará - o de enfrentar, corajosa, dificuldades diante **das quais muitos hesitam**. A tarefa, porém, é difícil, **não só pelo estado mais ou menos embrionário em que nos encontramos ainda em questões de execuções orquestrais**, como pelos próprios escolhos do ofício. Não diremos, pois, que as execuções foram perfeitas; o que dadas as circunstâncias, era impossível.

Poderemos, contudo afirmar que **a novel regente portou-se com muito garbo, não tendo escapado a todos certa elegância de seu gesticular.**” [grifos meus]¹⁴

Joanídia regeu pela segunda vez a orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos que organizou um concerto em homenagem ao 2º Congresso Feminista, em 27 de junho de 1931. Aproveitando-se da ocasião a maestrina apresentou pela primeira vez obras das compositoras francesas Cécile Chaminade (1857 - 1944) e Augusta Homès (1847 - 1903), da inglesa Ethel Smyth (1858 - 1944) e da brasileira Branca Bilhar (1886 - 1928).

Depois destes quatro importantes concertos, Joanídia não conseguiu a regularidade necessária para se exercitar na regência, ficando sem reger até 1933. Afastada dos palcos, em 1932, a maestrina tentou ser transferida para a cadeira de regência, que foi criada no Instituto Nacional de Música em razão da reforma do ensino superior de 1931. Guilherme Fontainha, então diretor da escola, resolveu a questão contratando para a cadeira vacante Walter Burle-Marx (1902-1990), ex- aluno do INM, que havia retornado da Europa em 1930, onde estudou composição e regência. Walter regia a Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro que fundou em 1931. (CACCIATORE, 2005, p.74 e 75). Joanídia



¹⁵ Fonte: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 6 out. 1934. Biblioteca Alberto Nepomuceno. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

inconformada com a decisão do diretor, pleiteou na justiça sua anulação, mas perdeu a ação, permanecendo na cadeira de Harmonia e Morfologia para a qual fora transferida.

Em 1933, buscando um meio de se apresentar regularmente, Joanídia participou da organização que criou o Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro, associação criada para divulgar obras musicais de compositores brasileiros e portugueses. Como diretora artística e regente do centro, organizou e regeu cinco concertos. Os concertos de maior repercussão entre os críticos ocorreram em 1934 devido, mais uma vez, à presença de dois solistas internacionais, o pianista polonês Moriz Rosenthal (1862-1946) e o violonista Léo Cherniavsky (1890-1974).

Podemos notar que passados alguns concertos, (não se tratava do segundo concerto como diz o crítico), sua atuação como regente deixa de ser vista como um fato excepcional para ser considerada como parte uma carreira musical em construção. Diante da sua persistência, os críticos passam a incentivá-la, como o fez João Itiberê da Cunha (JIC) (1870-1953), motivado por um dever patriótico:

“Não podemos deixar de salientar o **esforço** inteligente da maestrina patricia Joanídia Sodré, que **vem se impondo**, sem estardalhaço, e realizando um **trabalho consciente e artístico** na regência. O seu

segundo concerto sinfônico vale-lhe, em aplausos, a recompensa que merece. Nós temos a mão vezo do exclusivismo! É um ponto de vista injusto e muitíssimo falso. Há, debaixo do sol, lugar para muita gente. Querer eliminar uns em proveito de outros não se justifica de modo algum. E, quando um artista se **inicia na carreira**, como a valente maestrina brasileira,  , além de aberrante, **antipatri tico**. O sucesso alcançado com os seus dois concertos sinf nicos deste ano deve **anim -la a prosseguir**.”
[grifos meus]¹⁵

Contudo, a partir de 1934, a atividade de Joanídia como regente decresce, tendo o Centro de Intercâmbio Musical Luso-Brasileiro, ao que tudo indica, encerrado suas atividades em 1934. Ainda assim, ela regeu três concertos, um em 1935, outro em 1937 e o último em 1938. Infelizmente, sobre o concerto realizado em 1937 no INM, em homenagem ao músico Francisco Braga, no qual Joanídia Sodré é uma das regentes convidadas a dividir a regência da Orquestra do Teatro Municipal, com o seu regente principal Henrique Spedini e o compositor Oscar Lorenzo Fernandez, não encontramos nenhuma crítica de jornal.

No concerto realizado em 1938, Joanídia participou pela primeira vez da série oficial de concertos da Orquestra da Escola de Música, regendo obras de sua escolha: uma sinfonia de Alberto Nepomuceno, o *Concerto n  1* para piano e orquestra em mi menor



¹⁶ Fonte: Cunha, João Itiberê da. “Concerto Sinfônico da Escola Nacional de Música.” *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 21 out. 1938. Ibidem.

¹⁷ Em uma tradução livre do francês, o nome masculino *bas-bleu* significa mulher pedante.

¹⁸ “No imaginário social, existem convencionalmente duas maneiras de receber a vocação: a iluminação súbita, modelo romântico que impregnou fortemente o inconsciente coletivo, que dá absoluta certeza do destino e que pode, portanto, ser datada (existe um antes e um depois); e a vocação inevitável e inelutável, triunfando sejam quais forem os obstáculos encontrados.” (Adenot 2010, p.7)

de Chopin, um poema sinfônico de Leopoldo Miguéz e a abertura de *Tannhauser* de Richard Wagner. Joanídia conhecia bem o programa do concerto, que foi elogiado por Octavio Bevilacqua; com exceção da peça de Miguéz, ela já havia regido as demais obras anteriormente.

É preciso salientar que em 1938, Joanídia acumulava uma experiência de 8 anos, tendo regido neste período doze concertos, apesar de todos os obstáculos já apontados. Regeu um repertório de trinta e oito obras diferentes e entre os compositores que mais executou estão Francisco Braga e Alberto Nepomuceno, seguidos de Richard Wagner, Chopin e Beethoven. Fez também a primeira audição de doze obras; além das peças das compositoras Branca Bilhar, Ethel Smyth, Cécile Chaminade e da Augusta Homès, já citadas, destacamos Finlândia de Sibelius e o poema sinfônico Stenka Razin do compositor russo Alexander Glazounov.

Desta forma, oito anos depois de sua estreia, finalmente, Joanídia é tratada como regente ao lado dos seus pares masculinos, ainda que o crítico se recuse a chama-la de maestrina, como podemos observar no texto do crítico (JIC):

“O interessante concerto sinfônico de anteontem, à noite, sob a regência da professora Joanídia Sodré constituiu **um esforço** bem compensado. **Detestamos dar-lhe o nome de maestrina, pretensioso,**

cheirando a *bas bleu*. Trata - la - emos, de preferência, pelo **título seguramente mais valioso e significativo** de “**professora**”. Joanídia Sodré é um exemplo de inteligência e de constância, de **vocação musical** e de amor ao trabalho. Toda a sua carreira ela a fez com brilho, sem estardalhaço, **sem necessidade de invocar prerrogativas de um “feminismo” sectário e antipático**, que invade mais do que envolve as coisas ambientes.” [grifos meus]¹⁶

JIC nega-lhe o título correto de maestrina por parecer-lhe pedante para uma mulher¹⁷. Para ele, o título mais significativo e também mais apropriado seria o de professora. Nada mais revelador, afinal, porque o título de maestrina é pretensioso quando assim são chamados os maestros? Além disso, sabemos que da perspectiva do renome artístico, o título de maestrina tem um prestígio muito maior, sobretudo para a própria Joanídia.

Segundo, pela primeira vez, reconhece-se a existência de uma “vocação musical” concebida como um dom inato que se impõe ao músico que vive exclusivamente para a realização dela. Não por acaso, é justamente neste momento quando se concebe a profissão de músico como vocacional que JIC (re)constrói a biografia de Joanídia como artista apagando todas as condições sociais e, sobretudo, de gênero imbricadas na construção da sua carreira até ali¹⁸.



A maestrina segue sua carreira sem desistir da regência; ao contrário, encontra um meio de conciliar seu desejo “pretensioso” de reger com a imagem de professora, mais conveniente, segundo o crítico. Em 1939, fundou a Orquestra Infantil para conduzir e ensinar o aprendizado musical de jovens instrumentistas. No período posterior, de 1939 até 1946, que antecede a sua eleição para o cargo de diretora, não encontramos programas ou relatos sobre suas atividades musicais. Joanídia volta à cena como regente, anos mais tarde, já como diretora da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro.

Tornar-se compositora.

Embora Helza Camêu tenha estreado como compositora apenas em 1934, sua vontade de compor manifestou-se ainda na adolescência, aos 14 anos, quando escolheu o poema da escritora paulista Ilka Maia (1906-1988) para compor uma canção que dedicou à mãe (DUTRA, 2001, p. 12). Entretanto, foi só a partir de 1926, que a pianista começou a investir em cursos musicais para se tornar uma compositora. Iniciou as aulas particulares de contraponto e fuga com Francisco Braga, composição com o Assis

Republicano (1897-1960) e, por fim, com o compositor Lorenzo Fernandez (1897-1948).

Contudo, Helza percorreu um longo caminho até decidir-se pela composição. A escolha definitiva aconteceu depois da sua estreia às avessas: ela desistiu da carreira de concertista após seu primeiro concerto em 1923, mesmo tendo recebido críticas positivas. Vejamos sua trajetória como pianista até aquele momento.

Em 1919, Helza foi levada pela sua professora de piano, a alemã Paula Ballariny, com a qual tinha aula desde os sete anos de idade, para ter aulas particulares com Alberto Nepomuceno, o compositor e professor de piano do Instituto Nacional de Música (INM). Em 1920, ela tornou-se aluna do INM para obter o diploma que ainda lhe faltava.

Ao final do mesmo ano, Helza passou pelos exames finais com distinção, sendo por isso convidada a participar do concurso que premiava os melhores alunos de flauta, violino, canto, harpa e piano. Para cada instrumento havia uma banca de jurados e um repertório exigido. O júri de piano foi composto entre outros, por Oscar Guanabario (1851-1937), crítico musical do *Jornal do Comercio*, pelo professor Francisco Braga (1868-1945) e pelo pianista e compositor Ernani Braga (1888-1948).



¹⁹ Fonte: Camêu, Helza. Depoimento à posteridade. Rio de Janeiro, 16 mar. 1977. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

²⁰ Antonietta nasceu na capital paulista, filha de João Henrique e Ana Emília, de ascendência inglesa. Foi a mãe que a iniciou no piano e estimulou seus estudos. Mais tarde tornou-se aluna do professor italiano Luigi Chiaffarelli (1856- 1923). Antonietta fez vários concertos na Europa. Apesar do talento e da carreira que se desenvolvia muito bem, ela preferiu priorizar a família em detrimento da carreira. Segundo sua filha Helena Rudge, apresentar-se em público era um “suplício” (Toffano 2007, p.103.).

Agraciada com a medalha de ouro, Helza podia concorrer à bolsa de estudos no exterior, que era o sonho e a ambição da maioria dos alunos. Entretanto, ela nem sequer cogitou a possibilidade em função de sua família. Segundo ela, era impensável partir para Europa deixando os pais idosos e doentes no Rio de Janeiro¹⁹. A compositora tornou-se filha única depois da morte de seus cinco irmãos. Em consequência dessa tragédia familiar, Helza foi cerceada tanto pelo excesso de proteção quanto pela educação rígida imposta pelo pai.

Mesmo sem viajar para Europa, ela continuou a investir na carreira de pianista prosseguindo os estudos de piano com o compositor e pianista João Nunes (1877-1951), que vislumbrava uma carreira de intérprete-pianista para a pupila. Entre a formatura no INM e o primeiro recital de piano, foram três anos de estudos. A confiança do professor na competência de Helza pode ser observada no exame detalhado do programa de audição de suas cinco alunas de piano, realizada em 22 de agosto de 1923, no Salão Nobre do INM. O nome dela é destacado no programa pela seguinte informação: “1º prêmio de piano do Instituto Nacional de Música”. Helza encerrou o programa tocando parte do repertório que então preparava para o seu concerto solo, executando, inclusive, a peça *Marionnettes*, composta pelo professor em sua

homenagem. Ela executou também a difícilíssima peça: *São Francisco de Paula caminhando sobre as ondas* de Liszt, executada em geral por pianistas virtuosos.

Finalmente, o concerto realizou-se dois meses depois, em 24 de outubro 1923. Enquanto na carta escrita em 1961, a compositora diz que desistiu da carreira de pianista em razão do seu “temperamento nervoso” e dos “contratempos”, referindo-se, provavelmente, aos conflitos com o pai, na segunda entrevista de 1991, ela revela que também não se sentiu bem diante do público. A insegurança social ocasionada pelo pudor e recato, características inculcadas pela educação “feminina”, em situações de exposição pública transformou-se em um empecilho para muitas candidatas à carreira de concertista. Vale lembrar o caso da pianista Antonietta Rudge (1885-1974)²⁰ que mesmo possuindo todos os requisitos musicais para a carreira, sucumbiu ao desconforto da apresentação em público.

Se o decoro “feminino” retirou-a do palco, não a fez desistir definitivamente da carreira musical; ao invés de realizar-se como pianista, como muitas mulheres de sua geração, Helza escolheu ser compositora. Atividade mais apropriada à sua personalidade reservada e ao gosto que tinha pela escrita. Todavia, o ato de compor ou de criar ainda era considerado uma tarefa “masculina”.



²¹ Compositor e crítico musical nascido no Paraná, filho do compositor Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913) (CACCIATORE, 2005, p. 118).

²² Fonte: Programa do “Concerto extraordinário – Composições de Helza Camêu”. Rio de Janeiro, 8 dez. 1934. Divisão de Música e Arquivo Sonoro, Fundação Biblioteca Nacional.

Vamos acompanhar a entrada de Helza neste meio “masculino” a partir dos três concertos que realizou em 1934, 1936 e 1943 e dos concursos de composição que ganhou na cidade de São Paulo e do Rio de Janeiro em 1934 e 1943, respectivamente. Veremos como Helza usa de todas as estratégias possíveis para que suas composições sejam executadas, conhecidas e avaliadas pelos seus pares.

Nas três apresentações públicas que fez de suas obras, Helza recebeu a crítica de João Itiberê da Cunha (JIC) (1870-1953)²¹, um dos principais críticos musicais do Rio de Janeiro. Veremos como a perspectiva do crítico muda completamente quando Helza se apresenta como aluna de Lorenzo Fernandez no segundo concerto.

Como vimos anteriormente, Helza já compunha nessa época, mas “não sabia direito se era aquilo” que ela queria; sentia que “faltava alguma coisa”. Mesmo assim, resolveu apresentar suas primeiras composições. Não sem antes fazer uma rigorosa seleção: ela “destruiu” as peças que julgou “ruins”, o que mostra seu grau elevado de exigência.

O programa do concerto de 1934 realizado no Instituto Nacional de Música dividiu as obras compostas, entre 1928 e 1933, em duas partes: na primeira, foram apresentadas duas canções: *Cismando*, sobre poema de Manuel Bethencourt, e *Cavalgada*,

poema de Raymundo Corrêa (1859-1911); duas peças para violino e piano: *Melodia* e *Scherzetto*, um *Prelúdio em mi bemol maior* e um *Estudo op. 19 n. 4 (sobre fragmento de um canto indígena)* para piano. Na segunda parte, duas peças para piano e violino: *Cantilena* e *Capricho sobre um canto popular*. Para encerrar, uma peça para piano e violoncelo: *Meditação*; e duas canções: *A hora cinzenta*, poema de Raul de Leoni (1895-1926) e *Oração ao sol*, poema de Renato Travassos (1897-1960) [ftn14# ftn14](#)²².

Na primeira crítica de JIC, podemos observar que o trabalho intelectual e criativo realizado pela compositora nas suas primeiras “tentativas musicais”, como denomina o crítico, fica em segundo plano. É como se para ele suas composições fossem tão somente a expressão “natural” de qualidades como “espontaneidade”, “sinceridade” decorrentes do livre curso de uma inspiração e não o resultado de longas horas de trabalho.

JIC também reforça a condição de principiante evocando a imagem escolar para mostrar que não se trata de um trabalho de autor (a), mas de uma aluna ainda submissa às “lições escolares recebidas nas vésperas”. O crítico finaliza indicando que não pode assistir a segunda parte do concerto, o que demonstra certo descaso:



²³ Fonte: Cunha, João Itiberê da. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 12 dez. 1934. Divisão de Música e Arquivo Sonoro, Fundação Biblioteca Nacional

“Trata-se de uma **jovem compositora** patricícia, **excelentemente dotada** e que nos fez ouvir as suas **primeiras tentativas musicais**. **A estreia foi auspiciosa**. Evidentemente, Helza Camêu, não ignora o movimento e as tendências atuais, mas **prefere dar livre curso ao seu instinto** e à **sua ciência musical** que ainda é **controlada pelas lições escolares recebidas na véspera**. **A sua inspiração é simples e sentimental**. **As aplicações da harmonia são medrosas; o contraponto, bisonho**. **Salvam-se** as suas peças pela **naturalidade** e, sobretudo, por um **sentimento de emoção** que as **domina** quase todas. As composições da primeira parte **agradaram francamente**: as de violino, as de canto e as de piano, **excelentemente interpretadas** pelo professor Carlos de Almeida, pela cantora Ruth Valladares Corrêa e pela fulgurante pianista Noemi Coelho Bittencourt. O “Prelúdio”, em mi bemol maior, e o “Estudo” **esplendidamente executados** pela ilustre virtuose, causaram **magnífica impressão**. Há neles matéria para maior desenvolvimento. Tal como ressentem-se também um pouco de **unidade**. **Mas não é possível exigir de uma estreante qualidades que só se adquirem pelo estudo e pelo tempo**. Os dotes de **espontaneidade** e de **sinceridade**, esses, **Helza Camêu os tem**. Infelizmente não pudemos ouvir as peças da segunda parte.” [grifos meus]²³

Em 1936, Helza organizou um segundo concerto, desta vez como aluna do recém-criado Conservatório Brasileiro de Música, tendo o apoio oficial da instituição fundada e dirigida pelo compositor Lorenzo Fernandez (1897-1948), então seu professor.

Notamos também que Helza escolheu para o programa deste concerto peças de maior complexidade (a Suíte em estilo antigo para quarteto de cordas, a Suíte infantil para piano e a Sonata para duo de piano e violino e ainda três canções). Com um programa mais extenso dividido em três partes, contou com o concurso de seis intérpretes: um pianista, uma cantora e um quarteto de cordas. Com exceção da cantora Ruth Valladares Corrêa presente ao seu primeiro concerto, os demais executavam pela primeira vez suas obras.

É interessante notar que JIC logo de início assinala sua presença no primeiro concerto, para em seguida destacar o “progresso evidente” realizado pela compositora. O tom mais positivo de suas considerações parece querer sublinhar não só a evolução da compositora, como também o mérito do seu ilustre professor nesta evolução que fez “revelar” a “artista”. Pela primeira vez, JIC atribui um lugar e um sentido à sua obra, segundo ele, situada “fora da inquietude moderna”.

Mais cuidadoso e assistindo o concerto até o final, o crítico segue fazendo observações pormenorizadas das peças apresentadas, ressaltando “o domínio” da compositora sobre os “gêneros” apresentados, destacando a feição “moderna” da sonata



²⁴ Fonte: Cunha, João Itiberê da. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24 set. 1936. Divisão de Música e Arquivo Sonoro, Fundação Biblioteca Nacional.

para violino e piano e a expressividade das canções. Ao final, não deixou de parabenizar o Conservatório Brasileiro de Música:

“A compositora brasileira Helza Camêu apresentou-se ao público anteontem, à noite, pela **segunda vez**, no salão do Instituto Nacional de Música. Fez ouvir algumas das suas **obras mais recentes**. A sua **primeira audição** como **autora**, teve lugar **há quase dois anos**, a 8 de dezembro, naquele mesmo local, com **êxito promissor**. **Evidentemente, agora há progresso**. O concerto de anteontem **revelou uma artista com as mais belas possibilidades**, sobretudo, inteirada com **um conhecimento** já muito **seguro** das **formas musicais de composição**, o que já é meio caminho andado para a concepção de planos mais arrojados e de mais audaciosa inspiração. A senhorita Helza Camêu acha-se ainda na **fase clássica e romântica, fora da inquietude moderna e do rebuscamento das originalidades forçadas**- e que Deus a conserve por muito tempo nesse estado de espírito, que o lucro não será somente seu, mas também do público, **farto das extravagâncias do marxismo musical (...)** **Um pouco de paz** nesse sentido não é para desdenhar! (...) A festa foi **patrocinada** pelo Conservatório Nacional de Música, **instituição nova e de extraordinária eficiência artística** e que já vem se impondo ao nosso meio musical.” [grifos meus]²⁴

O que teria ocasionado à mudança de postura de JIC do primeiro para o segundo concerto?

De fato, podemos notar que o programa do segundo concerto foi feito com certo cuidado, desde a seleção das peças para

explicitar o domínio de certas formas e técnicas composicionais, até a maneira de apresentar a artista ao público, com a inclusão de informações sobre a formação musical no programa do concerto, contribuíram para valorizar o perfil da nova compositora.

Mas não há dúvidas de que a presença de Lorenzo Fernandez no concerto, como seu professor e diretor do Conservatório Brasileiro de Música, foi fundamental para que a perspectiva do crítico mudasse completamente. Se no primeiro concerto Helza apresentou-se por conta própria, desta vez, ela tinha o apoio de uma das figuras mais proeminentes no universo da música naquele momento.

Helza contará com o apoio da instituição para realização do seu terceiro concerto em 1943, quando participa do 10º Concerto Cultural organizado pelo Conservatório Brasileiro de Música, em 18 de novembro. Para este programa, a compositora apresenta, na primeira parte, *Suite op. 22 A Baratinha e João Ratão* e mais quatro canções: *Desencanto*, *Madrigal*, *Torre Morta do ocaso* e *Crepúsculo*. Na segunda, é executada *Sonata op. 24*, para violoncelo e piano. Mais uma vez, a cantora Ruth Valladares e o violoncelista Newton Pádua participaram ao lado dos pianistas Geraldo Rocha Barbosa e Murillo Tertuliano dos Santos; este, uma criança de 12 anos.

Dalila Vasconcellos de Carvalho

É de se notar que, pela primeira vez, a compositora tem seu estilo próprio de compor reconhecido. Segundo o crítico, sua obra é “moderna” porque está na fronteira, ou seja, não acompanhava nem o nacionalismo, nem os movimentos vanguardistas da época, como o dodecafonismo. Sua obra dialoga com o atonal e o politonal, com a incorporação de melodias indígenas e com o impressionismo de Debussy de forma independente, sem aderir a nenhum dogma. JIC assinala uma característica peculiar de sua obra: a criação de canções em que melodia e poesia, música e texto, combinam-se formando uma unidade harmoniosa e expressiva.

“A compositora patricia apresentou alguns de seus trabalhos mais significativos: uma “Suite” infantil lindamente humorística (...). A cantora Ruth Valladares Corrêa, com proficiência habitual, incumbiu-se dos números de canto (...) **cuja melodia, e em geral a fatura musical, foram muito bem inspiradas pelas poesias**, o que implica necessariamente compreensão literária do texto. Salientamos esse ponto, porque nem sempre assim sucede com os compositores. (...) A “Sonata” é obra inteiramente **moderna, (no bom sentido)** com excelente desenvolvimento, variedade de ritmos e muita liberdade de fatura. O segundo movimento, lento, é quase uma “seresta” séria. O terceiro, justifica perfeitamente a denominação: impetuoso e apaixonado. Aliás, todo esse opus 24 é feito com **estranha desenvoltura**, indicando **propensões para o**

atonal e o politonal, mata de cipós e de espinhos que requer grandes cautelas para penetrar nela sem perigo. Tudo é perfeitamente compreensível. Ao prazer um pouco mistificante de apresentar coisas **revolucionárias** – que já o são há tempo, sem maiores resultados – não é muito melhor fazer como Helza Camêu que apenas palmilha **os terrenos fronteiriços**, onde a música ainda é música, deixando de ser simplesmente **ruído bárbaro e primitivo?**” [grifos meus]²⁵

É importante observar que o renome de Lorenzo Fernandez produziu uma espécie de contaminação de prestígio em torno de Helza e sua obra, mudando de forma duradoura a postura do crítico que no terceiro concerto, finalmente, fez uma avaliação irrestrita das suas composições, tratando-a inclusive como compositora. Como veremos a seguir, nem sempre esta mágica social será suficiente para reverter uma situação desfavorável.

Em 1936, Helza se inscreveu no concurso para quartetos e orquestra promovido pelo Departamento de Cultura do Estado de São Paulo, dirigido por Mário de Andrade (1893-1945). Fez sua inscrição assinando apenas as iniciais do seu nome: H.C. A compositora concorreu com 16 candidatos e recebeu o segundo lugar com o Quarteto em si maior. Vale notar que apenas sua obra foi premiada, não houve primeiro nem terceiro lugares; somente

Dalila Vasconcellos de Carvalho

duas menções honrosas às obras do carioca Ernani Braga e do paulista Assuero Guarritano (1889-1955).

Foi o próprio Mário de Andrade que escreveu à compositora, comunicando-a do prêmio e da organização do “Concerto Público” no qual apresentaria sua obra. O quarteto de Helza foi executado em primeira audição no Teatro Municipal de São Paulo, no dia 10 de maio de 1937.

O programa do concerto ressaltou a combinação de melodias populares com as técnicas eruditas de composição como uma das qualidades da peça, o que demonstra, mais uma vez, que Helza não ignorava as práticas composicionais em voga, sobretudo no que refere à incorporação de elementos “nacionais” na música “erudita”.

Dois meses depois da apresentação de sua obra em São Paulo, entusiasmada com o prêmio e aproveitando-se da relação recém-estabelecida com Mário de Andrade, Helza arrisca-se, pedindo sutilmente seu apoio e ajuda para realizar uma ambição maior: ver executada duas obras de grande estrutura formal, o poema sinfônico Yara (orquestra) e a cantata Terra de Sol (orquestra, coro e solistas). Não hesitou em recorrer, mais uma vez, ao prestígio de seu professor Lorenzo Fernandez para atestar a qualidade de sua obra:

“(…) Mas de qualquer forma seria bem agradável poder fazer executar o mesmo recital aí em São Paulo. Por isso, peço-lhe o obséquio de me informar **se acha possível a minha ideia e no caso afirmativo em que condições**. O programa mostrará do poema sinfônico Yara, **concerto para piano e orquestra** e de uma cantata – “Terra de sol” – (...) para **orquestra, coro, solos e um quarteto vocal. Lorenzo Fernandez**, o mestre e amigo sincero **reputa a cantata um trabalho digno de atenção (perdoe-me a falta de modéstia)**. Por todo esclarecimento que você puder me dar sou-lhe, antecipadamente, profundamente grata. Saudações cordiais” **[grifos meus]**²⁶

Helza sabia que o apoio e o prestígio de Mário de Andrade e do seu Departamento de Cultura seriam fundamentais para conseguir mostrar ao público e aos críticos que não compunha apenas canções e peças para piano, consolidando-se assim como compositora.

Mário responde como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo dizendo que não vai organizar o concerto das obras da compositora, mas que, caso ela conseguisse organizá-lo sozinha, ele cooperaria cedendo o coro ou o quarteto de cordas. Contudo, o empréstimo estava condicionado à boa vontade dos músicos. Helza ainda insiste trocando mais duas cartas sobre o assunto, mas Mário



não oferece nada de concreto para a viabilização do concerto em São Paulo, que, de fato, nunca aconteceu.

Fica claro assim uma das principais dificuldades dos compositores e compositoras: a execução de obras sinfônicas. Helza tenta de todas as formas a execução das obras de maior envergadura, que exigiam uma estrutura maior como orquestra e coro. Observe-se que, no concerto de 1934, são apresentadas obras de pequena escala: canções, prelúdios e peças de câmara. Assim, devido à falta de apoio do Departamento de Cultura e, conseqüentemente, aos altos custos com os quais deveria arcar – os cachês dos músicos, por exemplo – a compositora desistiu definitivamente de realizar o concerto. O poema sinfônico *Yara* jamais foi executado.

Anos mais tarde, em 1943, Helza decide participar do concurso para compositores brasileiros promovido pela Orquestra Sinfônica Brasileira e pelo Departamento de Imprensa, com o poema sinfônico *Suplicio de Felipe dos Santos*, sobre texto do escritor Gastão Penalva (1887-1944). A obra, composta em 1937, é a primeira parte de *Quadros Sinfônicos* que possui mais dois poemas sinfônicos: *Vila Rica* e *Consagração dos Mártires*, composta a pedido de Gastão Penalva.

A compositora se inscreveu “escondida” do pai e sob o pseudônimo Jó. Desta vez, sua obra recebeu o primeiro prêmio; o segundo lugar foi concedido ao compositor Cláudio Santoro (1919-1989) pela obra *Numa usina de aço* e o terceiro ao compositor Baptista Siqueira (1906-1992), com a dança *Muiraquitã*. Os três receberam como prêmio uma quantia em dinheiro, além da execução das composições, o que só ocorreu três anos mais tarde, em 1946. Depois de três anos de espera, finalmente *Quadros Sinfônicos* é executada em 14 de abril de 1946 pela Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência do maestro substituto Eleazar de Carvalho (1912-1996), no Cine Rex no Rio de Janeiro.

A execução de sua obra pela Orquestra Sinfônica Brasileira realizaria assim uma ambição antiga e viria consolidar sua carreira como compositora. Entretanto, o concerto tornou-se uns dos grandes desgostos de sua vida e um ponto de virada em sua trajetória. A direção da orquestra organizou os concertos com a primeira audição das peças laureadas na ordem inversa da premiação como se quisesse “corrigir” o erro cometido pelos jurados. Além de *Quadros Sinfônicos* ser executada por último, nos dias que antecederam ao concerto, ela não foi devidamente ensaiada. A OSB executou a obra pela primeira vez no ensaio



²⁷ Fonte: Rico. *Jornal Diretrizes*. Rio de Janeiro, 15 abr. 1946. Divisão de Música e Arquivo Sonoro, Fundação Biblioteca Nacional.

²⁸ Podemos citar o exemplo do o compositor paulista Francisco Mignone (1897-1986) que compunha “música popular” sob o pseudônimo Chico Bororó (MARIZ, 2005).

geral, horas antes do concerto, é o que diz o crítico do *Jornal Diretrizes*:

“A O.S.B., seguindo uma orientação **inversa** da normal, apresentou, em 1º audição, a obra que havia sido distinguida com o 1º Prêmio no Concurso realizado por ela própria. **Inversa** porque as obras foram apresentadas de traz para diante. Em **primeiro lugar**, foi executada a que obteve o **terceiro prêmio**; em **segundo** a que obteve o **segundo** e em **terceiro** a que obteve o **primeiro prêmio**. Incrível! Ao que parece, entretanto, a direção da O.S.B. quis demonstrar o **engano do Júri** que classificou as referidas obras e se propôs a apresentá-las na ordem que, **realmente, mereciam**: 1º lugar - A Suite de bailado, do Sr. Siqueira; 2º - A Usina, do Sr. Santoro e 3º - O Quadro, da Sra. Elza. Uma obra nova, principalmente quando é ouvida pela primeira vez, merece ser tratada com respeito a que faz jus a pessoa que a produz, cujo valor só pode ser apreciado com justiça e observação. (...) Durante toda semana passei pela rua Álvaro Alvim, procurando ver se **ouvía** algum pedacinho dos **ensaios da peça em questão**. Inútil, porém o meu desejo. Só conseguia ouvir “Kodaly”, “Tchaikovsky”, “Levy”, “Liszt” e uma única vez “Morte e transfiguração”. **Julguei** mesmo, que **não seria mais executada** a peça de D. Elza. Não fui ao Municipal pela manhã porque nunca imaginei que, no ensaio geral do concerto da tarde, fosse ser ensaiada a referida obra.” [**grifos meus**]²⁷

Segundo o crítico, mal executada, a obra tornou-se incompreensível para os ouvintes e irreconhecível para a própria

autora, que se retirou antes do fim da apresentação alegando que a haviam “deturpado”: “não era aquilo que havia escrito.” (Correia, Julieta apud Dutra 2001, p. 33). O que podemos concluir deste episódio? Por acaso Helza ganhou o primeiro lugar porque os jurados pensavam tratar-se de um compositor e não de uma compositora? Na impossibilidade de retirar-lhe o prêmio, a orquestra encontrou uma maneira tácita de restabelecer as regras do jogo que Helza burlou ao utilizar o pseudônimo.

À luz deste incidente, é possível compreender porque Helza escondeu seu nome nos dois concursos que participou, seja assinando apenas com as iniciais H.C., seja utilizando o pseudônimo Jó. Se entre os compositores da época o uso do pseudônimo atendia a um expediente bem específico: esconder o trânsito pela “música popular”, de modo a preservar suas ambições no meio “erudito”, avesso a contaminações populares²⁸; no caso dela, o objetivo era garantir que sua obra não fosse descartada de saída, simplesmente por se tratar de uma compositora e não um compositor. Não há dúvidas de que entre seus pares, sejam os críticos, sejam os jurados ou a Orquestra Sinfônica Brasileira, havia certa resistência em considerar as compositoras como “artistas” e suas obras como resultado de um trabalho criativo e digno de mérito.



Desde a sua estreia em 1934 até 1946, Helza dedicou-se com afinco à sua carreira de compositora: realizou três concertos de obras suas e participou de dois concursos, tendo sido premiada nos dois. Em termos de produção, entre 1936 e 1943, compôs um terço de toda sua obra musical. Estimulada pelo prêmio de 1936, sua produção que, até então, se destinava à voz, a instrumentos solistas ou a pequenos grupos instrumentais, voltou-se para orquestra e para conjuntos de câmara maiores (DUTRA, 2001, p. 29).

Para que sua obra pudesse chamar a atenção do público e dos críticos do universo erudito carioca, era preciso que fosse executada. Helza sabia disso; tanto que tentou realizar concertos e participou de concursos. Porém, de fato, realizou-os menos do que gostaria, não somente porque era mulher, mas porque a realização de um concerto, mesmo de pequeno porte, implica o envolvimento de intérpretes, ensaios e gastos financeiros. Ainda que tenha obtido reconhecimento no meio “erudito” do Rio de Janeiro, não conseguiu consolidar-se como tal.

A ausência da compositora Helza Camêu das salas de concertos e sua entrada na pesquisa musicológica na década de 1960, longe de expressar uma opção pessoal inequívoca, é consequência de uma inflexão na sua trajetória como compositora e da construção de novas posições em outros campos de batalha

Éis uma das consequências do tema da vocação, como atributo das profissões artísticas: nas representações sociais, o artista é visto como um ser vocacionado e devotado à sua arte; ou não será um artista.” (Adenot 2010, p.7)

desde os anos 1950. Helza voltará a se apresentar como compositora apenas em 1965 já sendo mais conhecida como musicóloga.

Tornar-se Artista.

Neste artigo, procuramos mostrar, à partir do caso específico de Helza Camêu e Joanídia Sodré, o processo contínuo de definição e redefinição das ambições artísticas e sociais no jogo complexo da construção de um lugar para si como compositora e maestrina, respectivamente, no meio “masculino” da composição e da regência.

Procurei mostrar que nenhuma ação, nem mesmo nas artes, é neutra do ponto de vista do gênero. Não somente a obra (enquanto produto acabado do artista), bem como a performance, isto é, o ato de tocar ou de reger são compreendidos a partir da apreensão do corpo. É tocando, compondo e regendo, ou seja, é nas ações de Helza e Joanídia que podemos observar como as convenções de gênero estruturam o campo musical delimitando fronteiras objetivas, corporais e simbólicas.

Ao conjugar no “feminino” atributos e práticas musicais associadas tão somente ao universo “masculino”, Helza e Joanídia



ultrapassaram barreiras até então intransponíveis. Cada uma ao seu modo precisou encontrar respostas, na ausência de outros modelos, para os desafios e dilemas que encontraram pelo caminho. Joanídia teve que reger sem ofender ao público, caso contrário, colocaria sua própria reputação em risco. Helza, por sua vez, precisou utilizar de subterfúgios para que sua obra fosse ouvida e executada sem restrições.

Como qualquer artista, não ganharam e nem perderam todas as batalhas. Mas quando lembramos que Helza ganhou o primeiro lugar no concurso da Orquestra Sinfônica Brasileira, mas teve sua obra executada por último, uma atitude de contestação evidente do resultado; ou que o crítico recusou-se a tratar Joanídia por maestrina, apesar de afirmar que sua performance era equivalente à dos outros regentes, notamos que mesmo quando elas ganham a batalha, a vitória não é completa. Sempre há uma ressalva que lhes coloca em suspenso à condição de artistas²⁹.

Referências Bibliográficas

ADENOT, Pauline. A questão da vocação na representação social dos músicos. Tradução de Clotilde Lainscek. Revista Proa-Revista de Antropologia e Arte [on-line]. Ano 02, vol. 01, n.02, 2010. Disponível em

<http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/paulineadenotPT.html>, acesso 19/06/2014.

AZEVEDO, Luis Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BARONCELLI, Nilcéia. Cleide da Silva. *Mulheres compositoras*. São Paulo: Roswith Kempf Editores, 1987.

BARONI, Silvio Ricardo. O intérprete-pianista no fim do milênio. Dissertação de Doutorado apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1999.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão Biográfica. In: *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. São Paulo: Papyrus Editora, p. 74-82, 1996.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. *O gênero da música. A construção social da vocação*. São Paulo: Editora Alameda / Fapesp, 2012.

_____. Du salon à la scène: l'ascension des femmes et du piano au Brésil du vingtième siècle. In: Numéro 5.(c) Artelogie, n° 5, octobre 2013. Disponível em:



<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article290>, acessado em 19/06/2014.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e Artefato: O sistema doméstico na perspectiva da cultura material - São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.

DUTRA, Luciana. Crepúsculo de Outono op.25 n.2 para canto e piano de Helza Camêu: Aspectos analíticos, interpretativos e biografia da compositora. Dissertação de Mestrado apresentada a Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

_____. Vocalise e canções. Encarte do CD: Helza Camêu. Rio de Janeiro: Selo Rádio MEC. 1 disco (62min). AA1700, 2005.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos 1890-1930*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2005.

ESCAL, Françoise (1999). Approche Globale. Hypothèse Culturaliste. Hypothèse Naturaliste. In: Rousseau-Dujardin, Jacqueline. & Françoise, Escal. *Musique et Différence des Sexes*. Paris: L'Harmattan. p.19-110.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

LEITE, Edson. *Magdalena Tagliaferro: testemunha de seu tempo*. São Paulo: Annablume, 2001.

LIMA, João de Souza. *Moto perpetuo: a visão poética da vida através da música*. São Paulo: IBRASA, 1982.

MARCONDES, Marcos Antônio. (Ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora et Publifolha, 2000.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

_____. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ORSINI, Maria Stella. *Guiomar Novaes: uma arrebatadora história de amor*. São Paulo: Editora C.I., 1992.

PAOLA, Andrely; BUENO, Helenita. *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro: História e Arquitetura*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.



PONTES, Heloisa. Burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga. In: Revista Tempo Social. Revista de sociologia da Usp, vol. 16, n.1, p. 231-261, 2004.

_____. *Intérpretes da Metrópole: História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: Edusp, 2010.

RAVET, Hyacinthe. Féminin et Masculin en musique. Dynamiques identitaires et rapports de pouvoir. In: Green, Anne-Marie et Ravet, Hyacinthe. L'accès des femmes à l'expression musicale. Apprentissage, création, interprétation: les musiciennes dans la société. Paris: L'Harmattan.p.225-246, 2005.

_____. Devenir clarinettiste: Carrières féminines en milieu masculin. In : Actes de la Recherche en Sciences Sociales, Paris, n° 168, p. 51-67, 2007.

SAID, Edward. (1991). A performance como situação extrema. In: *Elaborações Musicais*, Rio de Janeiro: Imago, p. 27-71.

SAPIRO, Gisèle. La vocation artistique entre don et don de soi. In : Actes de la Recherche en Sciences Sociales, Paris, n° 168, p. 5-12, 2007.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. (2008). *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp.

TAGLIAFERRO, Magdalena (1979). *Quase Tudo... (Memórias)*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

TOFFANO, Jaci. *As pianistas dos anos 1920 e a geração jet-lag: o paradoxo feminista*. Brasília: Editora UNB, 2007.