

MÚSICA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓSGRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

**MONINA TÁVORA: A PEDAGOGIA
DE UMA ARTISTA**

ROBERTA MOURIM CABRAL

**TESE DE DOUTORADO
SETEMBRO DE 2022**



UNIRIO/CLA/PPGM

ROBERTA MOURIM CABRAL

MONINA TÁVORA: a pedagogia de uma artista

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música. Orientadora: Prof.(a) Inês de Almeida Rocha, Dr.(a).

RIO DE JANEIRO
2022

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

M 929 Mourim , Roberta
Monina Távora: a pedagogia de uma artista /
Roberta Mourim . -- Rio de Janeiro, 2022.
334

Orientadora: Inês de Almeida Rocha .
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2022.

1. Monina Távora . 2. Autobiografia de
professoras. 3. Violão Clássico . 4. Duo Abreu . 5.
Duo Assad. I. de Almeida Rocha , Inês , orient. II.
Título.

ROBERTA MOURIM CABRAL

MONINA TÁVORA: a pedagogia de uma artista

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música. Orientadora: Profa. Dra. Inês de Almeida Rocha.

Aprovado em: 02 / 09 / 2022

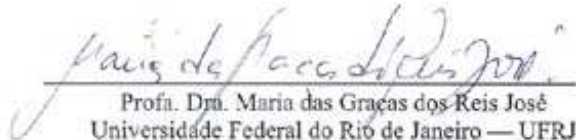
Banca examinadora:



Profa. Dra. Inês de Almeida Rocha (Orientadora)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.
Colégio Pedro II – CPII



Prof. Dr. Flávio Apro
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Profa. Dra. Maria das Graças dos Reis José
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ



Profa. Dra. Ana Chrystina Venancio Mignot
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ



Prof. Dr. Clifford Hill Korman
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Este trabalho é dedicado à Monina Távora (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

São muitos os agradecimentos. Em primeiro lugar ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM/UNIRIO), por ter me acolhido como aluna e pesquisadora. Em segundo lugar, ao fomento da CAPES, que foi imprescindível.

Mas preciso agradecer a muitas pessoas.

Agradeço à minha orientadora, Inês de Almeida Rocha, pela parceria, amizade e cumplicidade. Conseguimos nos dedicar mesmo nos piores momentos de nossas saúdes.

Ao luthier Ricardo Dias pela prontidão em me ajudar sem nem mesmo me conhecer. Sua generosidade foi fundamental para que este trabalho tenha sido realizado.

Ao Sérgio Abreu, que me permitiu lidar com a memória de Dona Monina, autorizando o uso da autobiografia dela. Além disso, Sérgio disponibilizou o tempo dele para que eu pudesse entrevistá-lo: um grande presente!

Ao pianista Claudio Evelson, por seus depoimentos orais.

Obrigada também ao Arnaldo Cohen pela entrevista, pela generosidade e pela cordialidade.

Ao pesquisador Cesar Buscacio, pela troca de ideias e incentivo.

Agradeço ao violonista e professor Marcus Tardelli. Se eu não tivesse sido aluna dele enquanto cursava o doutorado, minha tese seria outra.

Agradeço aos doutores e doutoras presentes nas bancas: Marcos Pamplona, Martha Ulhôa; Ednardo Monti; Flávio Apro; Andréa Fetzner; Sílvia Sobreira; Graça Alan (Maria das Graças dos Reis José); Marly Chagas; Ana Chrystina Mignot e Clifford Korman. Graça e Apro, obrigada também pelas entrevistas. E Pamplona também por sua amizade e pela aula de história pelo telefone. Vou sempre lembrar disto!

Agradeço muito ao Diogo Monzo que me apresentou o mundo da improvisação livre. É um amigo que me estimula a tocar! Acabamos nos tornando parceiros de trabalho. Obrigada.

Preciso também agradecer aos meus amigos de curso, em especial: Anderson Carvalho; Clara Albuquerque; e Patrícia Mol. Vocês são demais! Clara, sem você o GEPEAMUS não teria a menor graça.

Meu muito obrigada aos amigos de vida pelo incentivo e apoio: Márcia Ogando; Marcelo Wilkes; Raizza Marins; Vinícius Macedo; Ana Carolina Araújo; Carolina Gouveia; Fernanda Salles Furtado, Túlio Gomide; Danilo Alvarado e Rômulo Viana.

Agradeço ainda a ONG *Paz Sem Fronteiras*. Em uma das vivências realizadas na sede da organização, tive a certeza de que pesquisar sobre Dona Monina era a coisa certa a ser feita.

Sou grata à *Marcia Oliveira Terapias*. Me faltam palavras para descrever o quanto o trabalho dela contribuiu no meu desenvolvimento profissional e na minha vida pessoal. Gratidão.

Obrigada ao Jaime Leibovitch, meu psicanalista. Além de ter me ajudado muito como terapeuta, ainda fez a ponte entre mim e o Arnaldo Cohen. Um luxo!

Agradeço, demais da conta, ao meu noivo, Paulo Kenji dos Santos Demura. Ele é a minha prova viva de que a vida começa aos 37. Obrigada por todo o apoio. Obrigada também à Lígia Demura, minha enteada, por trazer alegria e carinho. Amo vocês!

Meu agradecimento mais sincero à minha sogra, Noêmia dos Santos (*in memoriam*), pelo tanto de orações que ela fez para que eu terminasse bem esta tese. Infelizmente, Noêmia não resistiu, e não pudemos comemorar nossa vitória. Com saudades, espero que ela receba minha gratidão onde estiver. Obrigada também ao meu sogro, Paulo Tiaki Demura, por todo o carinho.

Por fim, mas não menos importante, agradeço à minha família, em especial, meus pais: Isaias Pereira Cabral; e Ana Maria Mourim Cabral. Amo vocês mais que tudo! Sei que eu não existiria nem como musicista nem como pesquisadora sem o incentivo, apoio, presença e sem as orações da minha mãe. Eu sou o que sou porque ela é o que é. Também tenho o privilégio de ter um pai que adora me ouvir tocar e que lê boa parte do que escrevo. Sou muito grata.

Para ser um músico de alto nível, (conste que eu não considero muitos famosos como de alto nível) há que ser, antes de tudo, um grande ser humano; não se pode comunicar nada se não se tem o que comunicar.

Monina Távora

MOURIM, Roberta. **Monina Távora**: a pedagogia de uma artista. 2022. 335 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

RESUMO

Adolfina Raitzin de Távora (1921-2011) — que adotou Monina Távora como nome artístico — foi a professora responsável pela formação dos duos de violão Abreu e Assad. O objetivo geral da pesquisa é investigar e comunicar sobre a atuação de Adolfina Raitzin de Távora como professora dos duos, assim como sua pedagogia. O trabalho foi realizado dentro da linha de *Ensino e Aprendizagem em Música*, sob a perspectiva da história da educação musical. A investigação se deu desde a autobiografia deixada por Monina tendo, como pano de fundo, questões relativas à formação do artista. Utilizei também, como fonte, relatos de ex-alunos e periódicos. Através do *paradigma indiciário* pude investigar a *rede de sociabilidade* de Monina Távora e identificar ideias e representações presentes nela. Encontrei indícios de que a professora e violonista se apropriou de ideias e representações que circulavam em sua *rede* e as utilizou em sua pedagogia. Dentre os conceitos apropriados, destaco o de *normalidade normativa*, desenvolvido pelo pai dela, Alejandro Raitzin, psiquiatra e diretor da colônia psiquiátrica *Open Door*, onde Monina foi criada. Observo também apropriações do método psicanalítico na pedagogia da professora. No aspecto musical e estético, encontrei apropriações relativas ao ideal romântico do artista e da música, da estética do violão clássico segoviano, do engajamento segoviano em prol do violão clássico, entre outros aspectos.

Palavras-chave: Monina Távora. Autobiografia de professoras. Violão clássico. Duo Abreu. Duo Assad.

MOURIM, Roberta. **Monina Távora**: an artist's pedagogy. 2022. 335 p. Thesis (Music) — Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

ABSTRACT

Adolfina Raitzin de Távora (1921-2011) — who adopted Monina Távora as her stage name — was the teacher responsible for the formation of Abreu and Assad duos. The general objective of this thesis is to investigate and communicate the performance of Adolfina Raitzin de Távora as a teacher of the two guitar duos, as well as her pedagogy. The work was done in the line of research Teaching and Learning of Music, from the perspective of the History of Music Education. The investigation departed from the autobiography left by Monina, and includes, as a backdrop, issues related to the artist's formation. I also used periodicals and reports from former students as sources. Through the evidential paradigm, I was able to investigate Monina Távora's sociability network and identify ideas and representations present in it. I found evidence that the teacher and guitarist appropriated ideas and representations that circulated in her network and used them in her pedagogy. Among the appropriate concepts, I highlight that of normative normality, developed by her father Alejandro Raitzin, a psychiatrist and director of the psychiatric colony Open Door, where Monina was raised. I also observed appropriations of the psychoanalytic method in the teacher's pedagogy. In musical and aesthetic spheres, I found appropriations related to the Romantic ideal of the artist and music, the aesthetics of the Segovian classical guitar, and the Segovian engagement in favor of the classical guitar, among other aspects.

Keywords: Monina Távora. Autobiographies of teachers. Classical guitar. Duo Abreu. Assad Brothers.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Capa da autobiografia de Monina Távora com autorretrato da autora.	66
Figura 2: Pintura por Monina Távora do <i>Open Door</i>	71
Figura 3: Largo do Boticário (com autorretrato).....	73
Figura 4: Página pré-textual com dedicatórias.	80
Figura 5: Prefácio da autobiografia.	83
Figura 6: O ciclo da aventura do herói.....	91
Figura 7: Reprodução da tela <i>Médium</i>	93
Figura 8: Pintura “Israel”	118
Figura 9: Reprodução da tela “Siempre Mahler”	122
Figura 10: Reprodução da tela <i>Mahler</i> (mãos e autorretrato)	124
Figura 11: <i>Music Notes</i>	130
Figura 12: Programa de concerto	131
Figura 13: Crítica do concerto de Yehudi Menuhin com o Duo Abreu	138
Figura 14: Fonogramas disponibilizados no site Monina Távora	155
Figura 15: Programa de audição de alunos do Conservatório Brasileiro de Música (1954).....	160
Figura 16: Crítica a Arnaldo Cohen no teatro Odeón	173
Figura 17: <i>Terceiro-olho</i> de Shiva	196
Figura 18: Tela <i>Virus</i>	196
Figura 19: Detalhe <i>terceiro-olho</i> tela <i>Virus</i>	197
Figura 20: <i>Terceiro-olho</i> em pintura <i>Siempre Mahler</i>	198
Foto 1: Retrato de Monina Távora por seu marido, Elysiário Távora.	68
Foto 2: Fotografia do <i>Open Door</i>	70
Foto 3: Sabra	86
Foto 4: Monina criança.....	88
Foto 5: Ida, a mãe da Adolfinia Raitzin	95
Foto 6: Alejandro, pai de Monina	96
Foto 7: O <i>Open Door</i> idílico	103
Foto 8: Foto de família — casal e filhos em <i>escadinha</i>	108
Foto 9: Retrato de Mahler	121
Foto 10: Retrato de Silvia Inês.....	133
Foto 11: Elysiário e Adolfinia na praia de Copacabana	136
Foto 12: Sergio y Eduardo Abreu (Londres, 1963).....	171
Foto 13: Sergio e Odair Assad (Confraternización em Rio, 2002)	174

Foto 14: Retrato de Claudio Evelson	185
Foto 15: Fotografía <i>Retrato e Autorretrato</i>	220
Foto 16: “Para Adolfina Raitzin que é, ao mesmo tempo, musa e artista”.	233
Foto 17: Ruy y Virgilio son Eso.....	258
Foto 18: A los 85 en Puertabierta.....	259

LISTA DE TABELAS

Quadro 1: Ocorrências do termo ESO no documento autobiográfico.....	100
Quadro 2: Trechos em que Monina destaca a origem judaica dos artistas citados.	118
Quadro 3: Monina conta como decidiu optar pelo violão aos 13 anos de idade.....	164
Quadro 4: Ocorrências sobre Freud no documento autobiográfico	213

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
1.1	Prólogo.....	14
1.2	Prelúdio.....	19
1.3	Objetivos.....	26
1.3.1	Objetivo Geral.....	29
1.3.2	Objetivos Específicos	29
2	POR QUE A HISTORIOGRAFIA?	33
2.1	Carlo Ginzburg, o paradigma indiciário e a micro-história.....	43
2.2	Análise de redes de sociabilidade no campo da Música.....	46
2.3	Representações e Apropriações	51
2.4	Autobiografia e Pesquisa	54
2.5	História e Memória	60
3	MEMÓRIAS E CONCEPTOS.....	67
3.1	Dedicatória: para quem Monina Távora escreve?	79
3.2	Prefácio: nome e identidade.....	83
3.3	Memória e Identidade	86
3.4	<i>O Open Door</i> e o cotidiano em família	102
3.5	Comunidade judaica e rede de sociabilidade.....	117
3.6	Mahler.....	121
3.7	A vida começa aos 37	127
4	CONCEPTOS	221
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	260
	REFERÊNCIAS.....	264
	ANEXO A - TEXT FOR A CD COLLECTION	271
	ANEXO B - POSFÁCIO	276
	ANEXO C - FOTOS, PINTURAS E ILUSTRAÇÕES (AUTOBIOGRAFIA).....	277
	ANEXO D - RECORTES DE JORNAL (AUTOBIOGRAFIA).....	325
	ANEXO E - CRÍTICA NOGUEIRA FRANÇA.....	330
	ANEXO F - APROVAÇÃO DO COMITÊ DE ÉTICA.....	331

1 INTRODUÇÃO

A violonista, alaudista e professora Adolfina Raitzin de Távora — que adotou Monina Távora como nome artístico e era conhecida como Dona Monina no meio musical carioca — foi a artista responsável pela formação dos duos de violão Abreu e Assad. Foi também concertista, com carreira internacional, escritora e pintora amadora, produtora cultural, mãe e esposa.

Durante toda a trajetória de pesquisa que culminou na escrita desta tese, tive em mente a necessidade da preservação da história desta mulher, que mesmo fora de instituições formais, conseguiu deixar sua marca no ensino do violão erudito de uma forma que beira o inacreditável. Monina ainda não foi o objeto de estudo principal em pesquisas acadêmicas e ainda há muito o que ser dito sobre ela.

Confesso que, neste contexto, não me senti à vontade em escrever sobre mim ou sobre minha própria história, ainda que sejam poucas páginas. Entretanto, tenho sido frequentemente questionada por colegas pesquisadores e violonistas sobre como cheguei ao tema e qual a ligação dele com a minha formação acadêmica e profissional: questionamentos pertinentes, aos quais gostaria de responder.

Optei por contornar este dilema da seguinte forma: na próxima seção — *Prólogo* (1.1) descrevo os caminhos que me levaram a escolher este objeto de pesquisa e explico de que forma minha história de vida se afinou com ele. A seção funciona como uma espécie de memorial. Em seguida — no *Prelúdio* (1.2) — introduzo o tema propriamente dito, descrevendo a trajetória de pesquisa desde a fase exploratória. Caso o leitor não esteja interessado na minha história pessoal, ele pode pular diretamente para o tema de interesse sem prejuízo para compreensão total do texto. Espero com isso, proporcionar uma leitura agradável a todos.

1.1 Prólogo

Segundo o relato dos meus pais, meu interesse pelas artes se iniciou por volta dos 6 anos de idade, quando comecei a pedir para ter aulas de balé clássico e piano. Existia um clima favorável a apreciação artística em casa: minha mãe, bibliotecária, me levava, com regularidade, a balés, ao teatro, cinemas e museus. Em casa, ouvíamos música popular, e ela recitava poesias: Cecília Meireles — *Ou isto ou aquilo* — “ou se calça a luva e não se põe o anel, ou se põe o anel e não se calça a luva!” E assim, seguíamos fazendo escolhas.

Entre o balé e a música, como que por acaso, optamos pelo primeiro. Aos seis anos, ingressei na Escola de Danças Hortência Mollo. Era uma escola profissionalizante onde eu fiquei, por 10 anos, aprendendo dança clássica, sapateado, dança moderna, *street dance*, *jazz* e até dança folclórica russa. Neste contexto de imersão, minha mãe acreditava que eu não conseguiria me dedicar ao piano e acabaria abandonando as aulas.

Por sorte, havia uma professora de violão na escola, que, se não me engano, se chamava Inês¹. Ela ensinava as crianças depois das aulas regulares. Comecei a frequentar essas aulas aos 8 anos de idade, e meu pai providenciou um violão infantil para que eu pudesse praticar em casa. Eu me esqueci do piano e passei a explorar o novo instrumento. Comecei a tocar lendo cifras e tirando algumas músicas de ouvido. Desde então, nunca mais parei de tocar, mas só comecei a estudar com mais seriedade na adolescência, quando me afastei do balé por uma lesão nos tendões das virilhas.

Aos 16 anos, ingressei no curso básico de violão da Escola de Música Villa-Lobos, localizada no centro do Rio de Janeiro e tive aulas com a professora Mara Lucia Ribeiro. Aos 17, fiz prova para o curso técnico da mesma instituição e comecei a conhecer, e a tocar, o repertório de violão clássico. Naquela época, eu também estava terminando o segundo grau e me preparando para o vestibular. Eu sentia muita vontade de fazer faculdade de música, mas não me sentia preparada nem para o teste de habilidade específica nem para um bacharelado em instrumento. Sentia que me faltava base.

Optei por fazer vestibular para comunicação social e abandonei o curso técnico em violão, por não conseguir conciliar os horários para manter as duas atividades. Minha prática musical durante a faculdade se restringia a um curso livre de canto popular. Em 2005, quando me formei em jornalismo na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), decidi fazer uma segunda graduação, desta vez em música. Fiz algumas aulas particulares de percepção e de violão e prestei vestibular.

Ingressei no curso de bacharelado em violão da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2006. Eu sabia que lá lecionava um professor — Bartholomeu Wiese — que tinha tido aulas com o Odair Assad e, por ser fã do Duo Assad, eu queria ter aulas com ele.

Mas o sonho de estar em uma faculdade de música se tornou um enorme pesadelo: eu continuava sem base; minha leitura à primeira vista era péssima; eu tinha dificuldades nas aulas

¹ Percebo como é fácil o apagamento da memória das educadoras dos primeiros anos de ensino da criança. Eu queria muito me lembrar do nome completo daquela professora, saber como ela vive hoje em dia. Mas não consigo me lembrar de jeito nenhum!

de percepção; e a minha performance era, no máximo, inexpressiva. Me sentia um peixe fora d'água. Rapidamente desenvolvi uma tendinite e vivia tendo contraturas recorrentes nas costas.

Neste contexto, meu então professor de violão indicou o professor particular Adamo Prince para me ajudar a melhorar a leitura à primeira vista e a percepção. Quem sabe, com o reforço, eu conseguiria ler e decorar o repertório no tempo necessário para cumprir a ementa do curso?

Comecei as aulas com o Adamo e finalmente percebi que estava sendo exposta a um método que fazia com que a minha percepção e musicalidade se desenvolvesse. Senti como se não fizesse sentido continuar a graduação. Eu precisava resolver meus problemas de base e cuidar da minha saúde.

Arrumei um emprego em uma revista de microeconomia e continuei tendo aulas de percepção, leitura e escrita musical com o Adamo e, eventualmente, de violão. Adamo também tinha sido aluno do Odair Assad.

Em 2010, comecei a trabalhar como professora de violão em cursos livres. E, em 2013, passei a atuar também na educação infantil como professora de música. Foi naquele mesmo ano, em 2013, que ingressei no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM/UNIRIO) para realizar uma pesquisa sobre os métodos de ensino de Prince. Logo em seguida, comecei a dar aulas de canto no Centro Musical Antônio Adolfo, no Leblon. O estudo de percepção me ajudava a trabalhar com alunos desafinados. Concluí o mestrado, em 2015, com a dissertação *Método Prince: registros e análises da aplicação da pedagogia de um mestre sem diploma*. Em 2017, Adamo Prince recebeu o título de notório saber pela UNIRIO.

Durante o período do mestrado, praticamente parei de tocar violão. A pesquisa e as aulas particulares que eu dava me tomavam tempo demais. Após terminar o curso, entretanto, mesmo tendo tempo de sobra, não voltei a estudar violão imediatamente. Eu me sentia desestimulada porque não gostava do que conseguia expressar através do instrumento.

Mas, possivelmente um ano após a conclusão do curso, sonhei que estava fazendo a prova de admissão do doutorado. Na banca, a violonista Monina Távora estava sentada ao lado do compositor Villa-Lobos. Após me olhar com desconfiança, ela ordenou: me encanta.

No sonho, eu comecei a cantar e a tocar uma canção muito simples da maneira mais expressiva que eu conseguia. Após me ver finalizar a performance, Monina disse que me autorizava a escrever sobre ela. Entendi que, no mínimo, meu inconsciente estava pedindo que eu voltasse a estudar violão e propondo um tema para o doutorado.

Pouco tempo depois, liguei para o violonista amigo Danilo Alvarado, pedindo um conselho: o que eu deveria fazer para voltar a tocar violão? Ele sugeriu que eu procurasse o professor Carlos Alberto de Carvalho e passasse a ter aulas com ele. Acatei o conselho.

Fui aluna particular do Carlos Alberto por um ano. Durante o período, senti uma grande evolução técnica e ampliei o repertório, sem, contudo, conseguir gostar daquilo que eu tocava. Volta e meia minha mão enrijecia, e eu tinha brancos frequentes. Por outro lado, muitas vezes eu não entendia o que o professor esperava da minha performance no sentido estético. Em resumo, senti que não estava me tornando uma artista, apenas estava reproduzindo, da maneira que conseguia, um repertório difícil, que não levava em conta meus gostos pessoais e minha necessidade de expressão. Não estava funcionando.

Este episódio levantou algumas questões. O processo de aprendizagem a que eu me submeti naquele período, embora tenha trazido resultados técnicos e me ajudado a ampliar o repertório, não era tão diferente daquele pelo qual eu tentei passar no bacharelado. Por mais que eu estivesse mais adaptada ao novo professor, minha performance ainda soava pouco expressiva. O que seria necessário para formar um artista? Será que seria preciso nascer artista? Será que eu poderia me tornar uma artista?

Sem saber se eu deveria prosseguir ou desistir da empreitada, conversei com o violonista Rômulo Viana, que tinha acabado de ser aprovado em um mestrado em performance em Nova Iorque. Ele sugeriu que eu procurasse o violonista Marcus Tardelli. Também acatei este conselho.

Por sorte, havia um horário disponível na agenda do Tardelli — o que é raro — porque em geral há fila de espera. Fui à casa do violonista para que pudéssemos conversar sobre as aulas antes de iniciá-las, uma espécie de entrevista ou aula experimental. Após me ouvir tocar, ele disse: “você já sabe tocar. O que espera conseguir aqui?” Respondi: “o que eu toco não está funcionando. Eu tenho brancos, não consigo me expressar com fluência e nada é confortável”. Ele disse que ia tentar me ajudar: “mas não prometo nada”.

Este novo processo de aprendizagem era diferente de tudo que eu tinha experimentado no campo do violão. Para início de conversa, Tardelli parecia bastante preocupado com a escolha do repertório, ele não queria impor músicas. Precisávamos encontrar algo que eu realmente tivesse a necessidade de expressar. Também começamos a trabalhar meus parâmetros estéticos e surgiram outras questões: o que eu intenciono ao tocar? O que eu quero expressar e de que forma? De que maneira eu posso criar um repertório de gestos capaz de atender à demanda musical? Como ser uma versão melhor de mim mesma? Essas questões que surgiam nas aulas com Tardelli serviam de pano de fundo para a construção da ideia do que seria a

minha pesquisa. Como Dona Monina responderia a estas questões? Será que os ex-alunos dela poderiam me ajudar a responder à pergunta anterior?

Após alguns meses de aula, contei ao meu novo professor que tinha a intenção de pesquisar sobre a vida e obra de Monina Távora durante o doutorado e que, para isso, gostaria de entrevistar o violonista e luthier Sérgio Abreu.

Tardelli sugeriu que eu procurasse o luthier Ricardo Dias, amigo e biógrafo de Sérgio Abreu. Na verdade, esta também tinha sido uma sugestão do Carlos Alberto de Carvalho. Mande uma mensagem para o Ricardo Dias pelas redes sociais e marquei uma visita à casa dele no Grajaú.

Fui muito bem recebida por Ricardo, que me contou que ele próprio já tinha pensado em escrever sobre Monina, mas que tinha desistido. Me contou também que ela havia escrito uma autobiografia e que, caso Sérgio Abreu autorizasse, ele poderia me ceder uma cópia.

Ricardo afirmou que a autobiografia estava em algum lugar da casa dele, mas que ele não se lembrava onde. E assim começou uma caça ao tesouro. Comecei uma verdadeira faxina e passei a tarde procurando pelo documento autobiográfico entre contas de luz vencidas, partituras e pedaços de madeira. Não encontrei nada.

Depois de algumas horas, Ricardo lembrou que tinha este documento digitalizado e me enviou. Algumas semanas depois, Sérgio autorizou, por escrito, o uso da autobiografia na pesquisa, caso eu fosse aprovada para o doutorado em algum programa de pós-graduação.

O documento autobiográfico traz também pinturas da musicista. As imagens são cheias de simbologias, retratando uma atmosfera onírica. Por uma dessas sincronicidades² descritas pelo psiquiatra Carl Jung, na véspera da prova de admissão do doutorado, Ricardo Dias me telefonou dizendo que Sérgio Abreu queria me dar um presente: eu ganhei uma pintura de Dona Monina que, entre outros elementos, trazia uma floresta. Na minha interpretação, lá estavam ela e Villa-Lobos, como no sonho, me encorajando a dar prosseguimento ao projeto. Em seguida, fui aprovada no Programa de Pós-graduação em Música da UNIRIO.

² A sincronicidade é um conceito trazido pelo psiquiatra e psicanalista Carl Jung. Von Franz explica no capítulo “o processo de individuação”, do livro *O Homem e seus Símbolos*, organizado pelo próprio Jung, que o termo indica uma “coincidência significativa entre acontecimentos exteriores e interiores que não têm, entre si, relação causal. [...] Se acontece um desastre de avião à minha frente enquanto eu estiver assoando o nariz, esta coincidência não tem significação alguma. [...] Mas se eu comprar uma roupa azul, e a loja me entregar uma roupa preta no dia da morte de um parente próximo, isto sim será uma coincidência significativa. Os dois acontecimentos não têm uma relação causal, mas estão ligados pela significação simbólica que conferimos à cor preta” (VON FRANZ, M. L., 2016, p.438/439).

1.2 Prelúdio

A argentina Adolfina Raitzin de Távora (1921-2011) foi violonista, alaudista e a professora responsável pela formação dos duos Abreu e Assad.

Em sua infância e juventude, foi aluna de Domingo Prat e do lendário Andrés Segovia. Dedicou-se também ao piano, tendo sido discípula do pianista catalão Ricardo Viñes (TÁVORA, [2006?]).

Mudou-se da Argentina para o Brasil em 1943 em virtude de seu casamento com o cientista brasileiro Elysiário Távora, passando a residir no Rio de Janeiro (TÁVORA, [2006?], p. 54-55). Em 1961, começou a dar aulas para os irmãos Sérgio e Eduardo Abreu, e, em 1969, para Sérgio e Odair Assad, sendo parte, desta forma, da gênese destes duos de violão.

O Duo Assad — com quase 60 anos de atuação e 36 álbuns em sua discografia — tem sido considerado um dos melhores duos de violão em atividade por boa parte da crítica especializada³. O Duo Abreu, por sua vez, mesmo tendo tido uma carreira breve — atuou entre 1963 e 1975 — detém reconhecimento internacional ainda hoje, e é, provavelmente, o duo mais prestigiado do Brasil, ao menos, perante o público segmentado do violão clássico.

Para ilustrar a comoção que o fim do Duo Abreu trouxe à comunidade do violão, transcrevo um trecho de uma crônica de Luiz Nassif para a *Folha de São Paulo*, de 17 de novembro de 2002, em que o jornalista, passados quase 30 anos, ainda lamentava a decisão de Sérgio e Eduardo de encerrarem as atividades do duo:

O que deu nesses meninos? Quando eu era adolescente, lá pelos idos de 1969, não se falava de outra coisa no mundo do violão. Os irmãos Abreu eram tudo. [...] Foram os primeiros violonistas eruditos brasileiros que podiam ser considerados os melhores do mundo. De repente, acabou. O que deu nesses meninos? Até hoje lembro do meu estupor quando, lá por 1975, informaram que o duo havia se desfeito. Uma chama de incredulidade se alastrou por todos os círculos violonísticos do país. O que ocorrera com nossas duas maiores vocações? Vieram explicações picadas, porque os jornais estavam distantes do mundo do violão. Disseram para a gente que simplesmente os dois jovens se cansaram da carreira de concertistas, de terem que viajar o ano todo, treinar dez horas por dia, não tomar sol. Assim! Não podia, ora! (NASSIF, 2002).

³ Transcrevo aqui duas críticas do *The Washington Post* relacionadas ao duo. Estas críticas estão reunidas no *website* oficial dos artistas: “o melhor duo de violão em existência, talvez até mesmo na história... nenhuma quantidade de antecipação poderia ter me preparado para o jeito deles de tocar: flexível, ousado, estranhamente unânime; “Como artistas, estes dois tocam como irmãos próximos que são. Eles captam instantaneamente os sinais do outro, respondem intuitivamente e parecem estar conectados ao mesmo sistema operacional. O projeto é um tipo de *euber-guitar*, dois instrumentos e um cérebro”. Disponível em: <https://duoassad.com/biography/#portuguese>. Acesso em: 25 de nov. de 2021.

A qualidade e as peculiaridades do trabalho dos irmãos Abreu não impactaram somente público e aficionados. Eles têm sido citados como referência por uma série de duos de violão⁴. No que concerne à estética adotada, são tidos como os primeiros⁵ a terem alcançado a “unificação sonora”⁶, fazendo com que dois violões soassem como um⁷. Uma característica também atribuída ao Duo Assad.

Por ter sido professora de quatro artistas notórios e ser uma espécie de matriarca de um tipo específico de estética em duos de violão, o nome de Monina Távora tem sido mencionado reiteradamente por jornalistas, críticos musicais e pelos próprios ex-alunos. Desta forma, a preservação de sua memória esta quase sempre associada à notoriedade dos duos.

Defendo, entretanto, a necessidade de um esforço ativo no sentido de preservar a memória de Monina Távora. A atuação profissional da artista, inclusive, não se restringiu ao ensino e nem mesmo ao ensino de violão. Ela foi concertista, realizou gravações, pintou quadros, ensinou piano, canto, além de ter promovido concertos na Argentina (TÁVORA, [2006?], p. 60). Há, desta forma, vários aspectos da história de vida de Monina que são praticamente inacessíveis àqueles que não tiveram contato direto com ela, principalmente no que se refere a sua biografia.

Sendo assim, são possíveis diversas abordagens sobre o tema, tanto no campo da musicologia quanto no da educação e até mesmo no da performance. Não encontrei, entretanto, desde a pesquisa exploratória, nenhuma produção acadêmica, ou mesmo biográfica,

⁴ A este respeito ver a dissertação de Tomas Pinheiro (2017), *A Construção da Performance Musical em Duo de Violões*. Nela, o pesquisador entrevistou: Sérgio Assad (Duo Assad); Carlos Barbieri (Duo Barbieri-Schneiter); João Luiz Resende Lopes (Brasil Guitar Duo); Cecília Siqueira (Duo Siqueira Lima) e Fernando Lima (Duo Siqueira Lima). Todos os entrevistados citaram Sérgio Abreu como uma referência, seja no sentido de ser uma inspiração seja no sentido de receber indicações mais diretas sobre música e performance.

⁵ Não há como afirmar se, de fato, eles foram os primeiros a alcançar este resultado e nem é meu intuito, como pesquisadora, investigar tal hipótese. O fato é que eles têm sido usados como parâmetro estético por outros duos que intencionam este efeito, de dois violões soarem como um, e são apontados, como os percussores desta estética.

⁶ O pesquisador Tomas Pinheiro define a “unificação sonora” em um duo de violões como: “a coesão musical dos integrantes do duo a partir de uma série de elementos musicais, a saber: agógica, inflexões fraseológicas, articulações, acentuações, dinâmicas, timbres, sincronia de ataques, vibratos e ginga” (TOMAS PINHEIRO, 2017, p. 16).

⁷ Embora esta observação seja recorrente, Sérgio Abreu, em entrevista ao violonista Flávio Apro para a Revista Cover Guitarra, afirmou que não era a intenção do duo fazer com que o violão soasse como um só. Apro pergunta: “E aquela precisão de ataques que vocês conseguiam? A intenção era fazer com que os violões soassem como um só instrumento?”. Sérgio responde: “A ideia não era a de tocar como um só instrumento, mas a de soar junto. Acho que não há um ataque definido ao ouvirmos dois violões ou dois violinos tocando juntos. Ou se toca junto ou não” (ABREU, S. apud APRO, 1999, p. 47).

integralmente dedicada à artista. Mas me deparei com pesquisas que abordaram o trabalho de Monina de forma tangencial.

Através de buscas pelos termos “Monina Távora” e “Adolfina Raitzin de Távora” no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES e no *Google Acadêmico* localizei trabalhos que mencionam o nome da professora e artista. A maior parte deles ou citam Monina como professora dos duos ou relembram o contexto em que Sérgio e Odair Assad e Sérgio e Eduardo Abreu começaram a ter aulas com a professora. Em algumas destas pesquisas, contudo, Monina ganhou proeminência.

Entre elas, destaco a dissertação do pesquisador Helder Tomas Pinheiro (2017), *A Construção da Performance Musical em Duo de Violões*, que trouxe, entre outras contribuições, “um levantamento de dados sobre os princípios técnicos e musicais que foram sugeridos aos duos Abreu e Assad pela professora Adolfina Távora” (TOMÁS PINHEIRO, 2017, p. 7).

Destaco também a dissertação de Luciano César Morais (2007), *Sérgio Abreu: sua herança histórica, poética e contribuição musical através de suas transcrições para violão*. O violonista e pesquisador dedicou uma parte considerável de seu trabalho a aspectos da formação musical de Sérgio Abreu, o que implicou necessariamente em abordar a atuação de Monina como professora (MORAIS, 2007).

A artista aparece também na dissertação de Flávio Apro (2004), *Os Fundamentos da Interpretação Musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone*. Na tese, Apro aborda o embate entre duas visões possíveis acerca da interpretação: a que procura ser fiel ao ideal do compositor; e a que valoriza a contribuição do intérprete. Apro, que estudou com Monina⁸, fez uma análise da visão da professora sobre estas questões. O violonista e

⁸ Flávio Apro teve aulas com Monina por um breve período. Ele contou que havia sido aluno do violonista e professor Henrique Pinto e que, “nessas idas às aulas de Henrique”, conheceu o também violonista e professor Paulo Pedrassoli. Sérgio Abreu era amigo de Pedrassoli, e este o apresentou a Apro. Em um dado momento, Flávio veio ao Rio para fazer uma gravação com os equipamentos de Sérgio Abreu, que eram de ótima qualidade, com o objetivo de enviar a gravação para o *Projeto Nascente* (1993) realizado pela Universidade de São Paulo (USP) em parceria com a Abril Cultural. Na ocasião, ele perguntou a Sérgio Abreu se Monina ainda dava aulas. Sérgio teria respondido: “tenta a sorte, né?” Flávio seguiu o conselho e mandou a fita que acabara de gravar junto a uma carta. Ele conta que Monina o respondeu dizendo: “amigo do Sérgio Abreu é meu amigo”. Nesta primeira carta, ela ainda fez diversas observações sobre as interpretações de Apro. Tempos mais tarde, Apro acabou servindo de transportador para um violão Houser, de Monina, que estava com Sérgio Abreu para alguns reparos. Apro foi de ônibus até a casa de Monina, que, na época ficava na Argentina na fronteira com o Uruguai, com o Houser a tiracolo. Chegando lá, se hospedou em um Hotel e teve aulas por uma semana com Monina: “todos os dias, de segunda à sexta. De acordo com Apro: “As aulas foram naquele mesmo padrão que ela fazia com os Abreu e com os Assad. Eram aulas que, eu não me lembro se eu fazia de manhã até o final da tarde ou se era depois do almoço até a noite, mas eram horas e horas seguidas. Acho que era de manhã até o final da tarde, porque, à noite, eu ficava

pesquisador escreveu ainda uma nota de rodapé em que ressalta a necessidade de novos estudos sobre a violonista:

[...] Adolfinia Raitzin de Távora. A Prof.^a Távora foi discípula do pianista Ricardo Viñes e dos violonistas Domingos Prat e Andrés Segovia. Como professora, raramente aceitava alunos e foi responsável pela formação de excelentes músicos, não apenas violonistas (Sérgio e Eduardo Abreu; Sérgio e Odair Assad), mas também de pianistas (Nelson Görner, Cláudio EVELSON), violinistas, etc. Seu trabalho como musicista e didata ainda não é reconhecido, merecendo pesquisa e documentação. (APRO, 2004, p. 10).

Monina é retratada também na biografia de Sérgio Abreu: *Sérgio Abreu: uma biografia* (DIAS, 2015). Esta publicação traz um artigo escrito por Monina sobre os irmãos Sérgio e Eduardo, além de trechos de cartas trocadas entre ela e Sérgio Abreu⁹. Sobre seu livro, Dias afirmou: “E esse livro não deixa de ser uma homenagem a essa pessoa especialíssima [Monina Távora], também responsável pela formação de outro duo histórico: o Duo Assad” (DIAS, 2015, p. 28).

Felizmente, tive a oportunidade de entrar em contato com o luthier e escritor Ricardo Dias, biógrafo e amigo de Sérgio Abreu, durante a pesquisa exploratória. Na época, eu ainda tentava encontrar caminhos para viabilizar este trabalho. Ricardo é conhecedor de muitas das histórias de Dona Monina e foi a primeira pessoa a me contar sobre a existência de um documento pessoal, a autobiografia de Adolfinia Távora, que acabou por se tornar o fio condutor deste trabalho.

Confesso que, conforme fui lendo a autobiografia, fui sendo tomada por um sentimento de enorme surpresa. As memórias de Dona Monina desenhavam um ambiente totalmente diferente de qualquer coisa que eu pudesse imaginar. Surpreendi-me mesmo depois de ter sido advertida sobre a infância “diferenciada” da artista por um texto escrito por Sérgio Abreu no fórum *on line*, *violão.org*¹⁰:

Adolfinia Raitzin nasceu na Argentina em 3 de maio de 1921 e teve uma infância diferenciada: seu pai era um psiquiatra revolucionário, que tratava os doentes mentais em liberdade (motivo pelo qual a localidade onde estabeleceu sua clínica passou a se chamar Open-Door). Ela foi criada junto com estes pacientes e teve sua formação escolar com eles, que foram seus professores. Talvez isso tenha ajudado a formar o ser humano singular que ela foi. (ABREU, 2011).

estudando o que ela tinha me passado para o dia seguinte” (Entrevista concedida por Apro em 21 de julho de 2019).

⁹ Sérgio Abreu, entretanto, não liberou as cartas trocadas entre ele e sua professora para esta pesquisa.

¹⁰ O fórum *do violão* — *violão.org* — já foi estudado para fins acadêmicos na dissertação de Aparecido Scotti (2011).

Apesar do alerta contido no trecho transcrito acima, eu não vislumbrei como esta vivência “diferenciada” poderia ter impactado a personalidade de Dona Monina e sua atuação na performance e no ensino.

Quando tive acesso ao documento autobiográfico, percebi que o *Open Door* não era apenas um lugar onde os loucos eram tratados em liberdade. Era um lugar de vanguarda, de encontros, de debate de ideias. Era um polo de atração e convivência de artistas e intelectuais, que vinham de diversos países e se influenciavam mutuamente.

As interações vivenciadas no *Open Door*, inclusive na própria opinião de Monina, conforme abordarei mais à frente, foram fundamentais na construção da personalidade da artista e na sua trajetória como violonista e professora conforme ela se deu.

Sirinelli (2003), historiador francês conhecido por sua atuação no campo da história dos intelectuais, nos adverte sobre o impacto de um intelectual na trajetória de outro. Ele afirma:

A observação e o cotejo de itinerário políticos deveriam permitir desenhar mapas mais precisos dos grandes eixos de engajamento dos intelectuais. Este procedimento sofreu do descrédito que atingiu durante muito tempo o gênero biográfico, quer se tratasse de destinos individuais ou de trajetórias cruzadas. [...]. Sob a condição, é claro, de não nos limitarmos às trajetórias apenas dos “grandes” intelectuais e de descermos até o estrato intermediário dos intelectuais de menor notoriedade, mas que tiveram importância enquanto viveram, e até a camada, ainda mais escondida, dos “despertadores” que, sem serem obrigatoriamente conhecidos ou sem terem sempre adquirido uma reputação relacionado com seu papel real, representaram um fermento para as gerações intelectuais seguintes, exercendo uma influência cultural e mesmo às vezes política. A descrição desses três níveis e dos mecanismos de capilaridade em seu interior facilitaria sobretudo a localização de cruzamentos, onde se encontrariam *mâitres à penser* e “despertadores” e o esclarecimento de genealogias de influências — pois um “despertador” pode ocultar dentro de si um outro, que o marcou uma geração antes — tornando mais inteligíveis os percursos dos intelectuais. (SIRINELLI, 2003, p. 245-246).

A autobiografia de Dona Monina me trouxe a possibilidade de identificar essa “genealogia de influências” descrita por Sinirelli. Considero que ela foi uma *despertadora* em relação aos irmãos Abreu e Assad. Mas por quais intelectuais ela teria sido *despertada*? Esta pesquisa, em grande parte, se empenhou em responder esta pergunta.

Identifico Monina e seus alunos como intelectuais, assim como tantos outros que compuseram a *rede* na qual Monina esteve inserida. Sirinelli (2003) observa duas acepções da palavra *intelectual*:

uma ampla e sociocultural, englobando os criadores e os *mediadores* culturais, a outra mais estreita, baseada na noção de engajamento. No primeiro caso, estão abrangidos tanto o jornalista como o escritor, o professor secundário como o erudito. Nos degraus que levam a esse primeiro conjunto, postam-se uma parte dos estudantes criadores ou *mediadores*¹¹ em potencial, e ainda outras categorias de *receptores* de cultura. (SIRINELLI, 2003, p. 242, grifo do autor).

Nesta primeira acepção indicada por Sirinelli, podemos considerar inclusive parte dos internos como intelectuais. Conforme afirmou Sérgio Abreu, alguns dos loucos foram professores de Monina.

Na segunda acepção, mais restrita, o intelectual precisa estar engajado na vida da cidade seja como ator, seja como testemunha ou como consciência (SIRINELLI, 2003, p. 243). Monina se engajou em apresentar aos seus alunos “um outro tipo de violão” diferente daquele que se praticava no Brasil na segunda metade do século XX (TÁVORA, [2006?], p. 61). De forma que ela pode ser considerada uma intelectual também sob esta acepção mais restrita.

Admito que a minha empolgação com o então recém-descoberto documento autobiográfico — e com as consequentes elucubrações que ele despertou — só se deram porque eu entrara em contato com a tese de doutorado da pesquisadora Inês de Almeida Rocha (ROCHA, 2010), que fora minha orientadora durante o mestrado, realizado no Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da Unirio.

Na tese *Canções de Amigo: redes de sociabilidade na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade*, Rocha investigou cartas trocadas pela educadora e Mário de Andrade para mapear a rede de intelectuais e artistas na qual Liddy estava inserida — sua *rede de sociabilidade* (SIRINELLI, 2003) — com o objetivo de descobrir que ideias circulavam nesta *rede* e de que maneira elas eram apropriadas por Liddy em sua prática pedagógica.

O intelectual, em Sirinelli, não é uma inteligência avulsa, independente. Para tornar-se um intelectual, e mesmo para ser um intelectual, seria necessário estar ligado à certas estruturas, que são chamadas de *redes*:

[...] o meio intelectual constitui, ao menos para seu núcleo central, um “pequeno mundo estreito”, onde os laços se atam, por exemplo, em torno da redação de uma revista ou do conselho editorial de uma editora. A linguagem comum homologou o termo “redes” para definir tais estruturas. Elas são mais difíceis de perceber do que parecem. (SIRINELLI, 2003, p. 248).

¹¹Neste texto Sirinelli não define claramente o que seriam *mediadores*. Grosso modo, este termo tem sido usado para designar intelectuais que exercem influência em seus círculos, mas não são conhecidos fora deles: professores, tradutores, entre outros.

As relações que se estabelecem nestas *redes* se constroem em torno de polos como as revistas acadêmicas ou os conselhos editoriais, entre tantas outras possibilidades.

A *rede de sociabilidade* teria duas naturezas essenciais: a da inclusão e a da exclusão. Através da observação do funcionamento das revistas acadêmicas — que o autor avalia como lugares privilegiados para a observação do funcionamento das *redes* — Sirinelli identifica ainda uma natureza espacial e uma natureza vivencial, onde se estabelecem as fidelidades, amizades (inclusões) e também as divergências, cisões e debates (exclusões) (SIRINELLI, 2003, p. 249).

No caso da pesquisa de Rocha (2010), a identificação destas *redes* se deu a partir da análise de um certo tipo de documentos pessoais: as cartas. Nestas cartas, os missivistas não abordaram diretamente a prática pedagógica de Liddy, eles conversaram sobre arte, outros amigos, conceitos e lugares. Mas, através do mapeamento e da investigação das *redes de sociabilidade* as quais a educadora estava inserida e das ideias que nelas circulavam, Rocha conseguiu chegar a aspectos da prática pedagógica de Liddy.

Ter tido contato com o trabalho de Rocha (2010) fez com que eu enxergasse a viabilidade de fazer um trabalho, no campo de História da Educação Musical, sobre Dona Monina, utilizando a autobiografia como fonte. Digo isto, porque a autobiografia de Monina, assim como as cartas trocadas por Liddy e Mário de Andrade, não trazia, em primeiro plano, relatos sobre a prática pedagógica da artista.

Vislumbrar este caminho de pesquisa me deixou animada, porque a maior parte das reflexões que surgem no meu dia a dia provém do âmbito dos processos de ensino e aprendizagem. É um foco de interesse que me parece natural, mas que provavelmente foi moldado pela minha formação prévia, em especial pelo mestrado que concluí na antiga linha de Música e Educação do PPGM¹² e também por minha área de atuação: sou professora de violão, desde 2010, e de canto, desde 2014.

Felizmente, tive a oportunidade de reingressar no PPGM com o projeto de pesquisa *Monina Távora: uma mulher, dois duos*, novamente sob orientação da professora Inês de Almeida Rocha. A pesquisa se deu dentro da linha de Ensino e Aprendizagem em Música, no campo da história da educação musical e integra o Grupo de Pesquisa Práticas de Ensino, Aprendizagem e Música (Gepeamus).

¹²Discorri sobre a pedagogia e os métodos de meu antigo professor, Adamo Prince (MOURIM, 2015).

Posteriormente, optei por modificar o nome da tese para *Monina Távora: a pedagogia de uma artista*, com o objetivo de fazer transparecer o foco da pesquisa na atuação de Adolfina como professora, em vez de chamar a atenção para seus alunos.

O reencontro com Rocha se deu em meio a diversas afinidades, especialmente pela aderência de minha pesquisa ao trabalho já desenvolvido pela pesquisadora e professora. Entre elas, destaque: o compartilhamento do referencial teórico e a complementaridade dos temas. Monina, conforme contou Sérgio Abreu, foi amiga de Liddy Mignone:

Admirada e respeitada pelos violonistas cariocas, era, porém, igualmente temida por esses devido à sua reputação de perfeccionista, exigente e intransigente. Como consequência suas maiores amizades no Rio de Janeiro se deram mais no meio musical não violonista. **Entre seus grandes amigos e admiradores estavam o casal Francisco e Liddy Mignone**, o casal Arnaldo Estrella e Mariuccia Iacovino e o crítico Antônio Hernandez. Também eram visitantes frequentes de seu espaçoso apartamento na Avenida Ruy Barbosa com vista deslumbrante para a baía de Guanabara, os pianistas Antônio Guedes Barbosa e Arnaldo Cohen, o violoncelista Iberê Gomes Grosso, o cravista Roberto de Regina, além de cantores, violinistas e compositores. (ABREU, 2011, grifo meu).

De acordo com Dias, inclusive, a primeira apresentação em público do Duo Abreu se deu em um recital organizado por Liddy:

Os meninos progrediram, e Dona Monina começava a ouvir um discreto canto da sereia: organizar o primeiro recital. Mas, no seu método passo a passo — ou passinho a passinho — de alguma forma acordou com Dona Liddy Mignone, primeira esposa do maestro Francisco Mignone e diretora do Conservatório Brasileiro de Música, a participação deles num recital dos alunos do curso. Dona Monina queria ver a reação ao palco. Não há nenhum registro do que ela achou, Sérgio tem apenas uma única lembrança do momento: “Um certo desconforto”. (DIAS, 2015, p. 28-29).

Desta forma, evidencia-se que Liddy e Monina partilharam uma mesma *rede de sociabilidade*, pelo menos, no período em que Monina viveu no Rio de Janeiro.

Partindo do que foi exposto até aqui, faz-se necessário delimitar a temática da investigação e seus objetivos.

1.3 Objetivos

Após uma reflexão sobre o trabalho de Rocha (2010), comecei a pensar sobre qual seria a *rede de sociabilidade* na qual Monina estava inserida e, a partir disto, levantei a hipótese de

que ela teria sido formada, em sua gênese, pela família da artista, sendo vivenciada inicialmente na colônia psiquiátrica *Open Door*.

Esta hipótese surgiu desde a primeira leitura do documento autobiográfico, e, aos poucos, fui percebendo que a autobiografia seria minha fonte principal. Mas isto não me impediu de recorrer a outras fontes, para que fosse possível triangular informações. Realizei entrevistas orais com ex-alunos — Sérgio Abreu, Flávio Apro, Cláudio Evelson e Graça Alan — e com o pianista Arnaldo Cohen, com o intuito de construir um corpo documental capaz de dar conta de meus objetivos, geral e específicos, discriminados nas próximas seções. Também busquei por entrevistas de Sérgio Abreu, Sérgio Assad e Odair Assad em veículos de comunicação e em outros trabalhos acadêmicos.

Inicialmente, avaliei que seria imprescindível entrevistar ao menos um integrante de cada um dos duos, Abreu e Assad. Mas desde o princípio, estive ciente de que o violonista Eduardo Abreu não me concederia entrevista, porque sua opção por manter-se afastado do público e do mundo do violão é evidente.

Sobre o afastamento, o violonista Fábio Zanon escreveu em uma de suas postagens no fórum *violão.org*:

O Marcelo Kayath foi colega dele na faculdade e pode falar melhor. Quem conhece o Sérgio sabe que ele é uma pessoa de poucas palavras e sem paciência pra enrolação. Dos dois, ele era o extrovertido. O Eduardo mora nos EUA há mais de 30 anos, trabalha com pesquisas em matemática e tecnologia, publica artigos como esses que o Guilherme¹³ descreveu. Nenhum dos dois é casado nem tem filhos, que eu saiba. Ele fica anos sem vir ao Brasil, e acho que, depois que [a] mãe morreu, não veio mais. O Sérgio mesmo fica longos períodos sem falar com ele. Ele colaborou com o Sérgio na construção de seus primeiros instrumentos, segundo consta. Já na época do duo, o relações públicas era o Sérgio. Eduardo não se manifestava em entrevistas; certamente não vai ser depois de 40 anos sem tocar que vai cogitar uma exposição pública. Parece que, depois que abandonou os palcos, ficou muito arredio em relação a outros violonistas, mas continua tocando em casa. [...]. (ZANON, 2014).

Felizmente, consegui conversar com Sérgio Abreu que, com sua generosidade, me cedeu seu tempo e uma longa entrevista. Avalio que eu não conseguiria jamais chegar aos resultados que cheguei sem a colaboração dele. Infelizmente, não tive a mesma sorte com os Assad. Embora, inicialmente, eles tenham se mostrado abertos a contribuir com a pesquisa, não conseguimos de fato viabilizar as entrevistas. As negociações foram infrutíferas. Mas, como se

¹³Outro integrante do Fórum que comentou sobre os artigos científicos publicados por Eduardo Abreu.

trata de um duo reconhecido no mundo inteiro e com uma carreira longa, pode recorrer a diversos depoimentos cedidos por eles tanto a outros pesquisadores quanto a veículos de *mídia*.

Sirinelli destaca a importância de se observar o “primeiro plano da sociabilidade de microcosmos intelectuais”. Ele identificou as revistas acadêmicas como lugares privilegiados de observação neste sentido (SIRINELLI, 2003, p. 249). Entretanto, os lugares passíveis de investigação das *redes* — conselhos, associações, entre outros — são variáveis de acordo com o período:

[...] as estruturas de sociabilidade variam, naturalmente, com as épocas e os subgrupos intelectuais estudados. Assim, se os “salões”, na fronteira entre os dois séculos, constituíram uma casa importante no jogo de ludo dos intelectuais, com suas musas da sociabilidade, eles não figuram mais entre os elementos decisivos que hoje quadriculam e subtendem a intelectualidade. Seria, portanto, aleatório esboçar uma tipologia desses elementos. Mas, em todo caso, é possível e necessário fazer uma arqueologia, inventariando as solidariedades de origem, por exemplo de idade ou de estudos, que constituem muitas vezes a base de “redes” de intelectuais adultos. É lógico, sobretudo no caso dos acadêmicos, remontar a seus jovens anos escolares e universitários, numa idade em que as influências se exercem sobre um terreno móvel em que uma abordagem retrospectiva permite reencontrar as origens do despertar intelectual e político. (SIRINELLI, 2003, p. 249-250).

No sentido descrito por Sirinelli, defendo que o *Open Door* foi uma *estrutura de sociabilidade* que serviu de base para a *rede* de Monina.

Por ter nascido e sido criada em uma colônia psiquiátrica, Monina teve acesso, desde muito cedo, a discussões do campo da psicologia, além de ter acompanhado de perto processos terapêuticos aos quais os internos eram submetidos. Ela afirma que chegou a pensar em tornar-se psiquiatra e que seu pai dizia que ela tinha “nascido psicanalista” (TÁVORA, [2006?], p. 68). Na autobiografia, consegui encontrar pistas de como a apropriação destes conceitos, vindos do campo da psicologia, se deu.

Tomando por base os relatos de Monina Távora e de seus ex-alunos, formulei também a hipótese de que ela não possuía uma metodologia de ensino fechada. A professora adaptava sua pedagogia a cada aluno, levando em consideração as facilidades e dificuldades de cada um deles e suas características particulares. A empatia, aliada a conhecimentos do campo da psicologia e altas habilidades técnicas e artísticas, permitiu que a professora pudesse orientar e formar músicos de alta performance — e mais do que isto — artistas.

Durante todo o processo de pesquisa, eu mantive algumas perguntas em mente: como é possível formar um artista? Será que alguém nasce artista? Qual o ponto de mutação em que um estudante habilidoso se transforma em um artista? Sei que seria impossível responder a

qualquer uma destas genéricas perguntas. Mas as reflexões que elas me trouxeram sobre a formação do intérprete serviram para me guiar na condução do trabalho.

1.3.1 Objetivo Geral

Tendo como pano de fundo as hipóteses descritas na seção anterior, defino como o objetivo geral da pesquisa investigar e comunicar¹⁴ sobre a atuação de Adolfina Raitzin de Távora como professora dos duos Abreu e Assad, assim como sua pedagogia.

1.3.2 Objetivos Específicos

Defino como objetivos específicos: (a) apresentar e discutir, a partir da narrativa de Monina e de seus ex-alunos — utilizando, para isto, o *paradigma indiciário* (GINZBURG, 1990) — pistas e indícios capazes de trazer revelações sobre a pedagogia da artista; (b) demonstrar de que maneira as ideias e representações que estavam presentes na *rede de sociabilidade* (SIRINELLI, 2003) de Monina foram apropriadas e refletidas em sua prática como professora e artista.

Cabe ressaltar que o exame das referências compartilhadas pelos atores da *rede* me permitiu realizar uma contextualização histórica da personagem analisada. Por se tratar de uma tese no campo da música, algumas questões nortearam esta exploração no sentido de destacar aspectos musicais e estéticos no contexto estudado, entre elas: na *rede* de intelectuais na qual Monina estava inserida, quais músicas eram ouvidas e apreciadas? Quem eram os intérpretes valorizados? E quais compositores? Quais eram os parâmetros estéticos compartilhados por estes intelectuais? O que significa ser artista dentro da *rede* abordada?

Entendo que para contextualizar historicamente um discurso é necessário entender a linguagem que é utilizada por um grupo de pessoas em um determinado período. A ideia não é reproduzir esta linguagem, mas sim entendê-la e, de alguma forma, traduzi-la para a uma linguagem contemporânea. De acordo com Pocock:

¹⁴Optei por utilizar este termo, “comunicar”, sob influência do historiador Giovanni Levi (2014). De acordo com ele: “Uma segunda característica do trabalho dos historiadores é que este se faz em três momentos diferentes. Não é o mesmo momento. O primeiro é investigar. É possível passar anos nos arquivos [...]. Para o historiador, é uma quantidade de notas e informações com muitos problemas. Depois, deve-se transformar isso em algo comunicável, que possa ser informado ao leitor. E, antes, é preciso resumir milhares de páginas de anotações, feitas em arquivos, a 200, 250 páginas. São três tarefas: pesquisar, resumir e comunicar” (LEVI, 2014, p.2). Realmente, qual seria o motivo de pesquisar, resumir — o que presume a escrita — se não para comunicar?

Quando falamos em linguagens (languages), portanto, queremos significar sobretudo sublinguagens: idiomas, retóricas, maneiras de falar sobre política, jogos de linguagem distinguíveis, cada qual podendo ter seu vocabulário, regras, precondições, implicações, tom e estilo. Pode existir um número indefinido dessas sublinguagens no interior de uma determinada língua, e elas podem, conseqüentemente, ser encontradas dentro de um único texto monoglota. (POCOCK, 2003, p. 65).

Desta forma, empenhei-me em traduzir a *linguagem* de Monina para a *linguagem* acadêmica atual, antes de tudo, para mim mesma, e, em seguida, para o leitor. Não tenho como garantir que tive êxito nesta tarefa, mas tenho como afirmar que procurei seguir as indicações de Pocock durante todo o trabalho.

Por sugestão da Prof(a). Dr(a). Ana Chrystina Mignot, que participou da banca de qualificação, utilizei a estrutura da autobiografia de Monina para ordenar a minha escrita: a narrativa de Dona Monina é o fio condutor de toda a minha análise. Esta ideia surgiu apenas quando eu já tinha escrito boa parte da tese, ordenando-a por tópicos: música, ensino, família, etc. Precisei reescrever cerca de 100 páginas para que fosse possível respeitar a ordem que Monina imprimiu a suas memórias.

Além da sugestão da professora Mignot, um texto ao qual tive acesso logo após a qualificação fez com que eu me convencesse de que respeitar a ordem da narrativa da autobiografia na análise seria a melhor decisão. Trata-se de um artigo transformado em capítulo de livro escrito pela socióloga Gabriele Rosenthal, *A estrutura e a gestalt das autobiografias e suas conseqüências metodológicas* (ROSENTHAL, 2006). Embora a autora tenha se referido às narrativas orais de história de vida, intermediadas por entrevistadores/pesquisadores, ela tece considerações que julguei procedentes também para análises de autobiografias escritas pelo próprio punho do autor.

Rosenthal observou com base na teoria *Gestalt*¹⁵:

O conjunto não é somente a soma das partes, pois sua ordenação e sua significação funcional são decisivas para o conjunto. Portanto, a reconstrução da história de vida exige um procedimento analítico, que segue à *acumulação sequencial* do texto. Além do mais, requer-se uma atitude analítica que

¹⁵Grosso modo, a teoria Gestalt afirma que para entender as partes é preciso entender o todo. De acordo com Rosenthal: “O significado do conjunto e o de suas partes se constituem mutuamente em *gestalten*: há uma contínua modificação mútua de componentes. Cada parte individual tem uma significação funcional para a *gestalt*, e esse significado se relaciona com as outras partes. Isso implica: primeiro, independentemente do conjunto, as partes não têm qualidades nem atributos; fora de sua integração numa *gestalt*, não se pode considerar que esses elementos possuam nada parecido com “qualidades essenciais”; as partes de um *gestalt* só existem através de sua significação funcional para a *gestalt*; segundo, o conjunto não é somente a soma das partes; terceiro, conhecendo-se a significação funcional de uma parte, pode-se conhecer também o conjunto” (ROSENTHAL, 2006, p. 196).

considere cada parte segundo sua significação funcional para a história de vida completa. (ROSENTHAL, 2006, p. 197).

A autora fez também orientações práticas, entre as quais, destaco: [...] ao analisarmos a história de vida, devemos considerar sua acumulação sequencial, **respeitando a sequência narrativa em nosso processo de reconstrução**; [...] devemos analisar as partes isoladas como elementos que têm sua função no conjunto (ROSENTHAL, 2006, grifo meu).

O artigo de Rosenthal me fez questionar a razão pela qual eu me achei mais qualificada do que a própria Monina para escolher a ordem narrativa de sua história de vida, uma vez que a ordenação seria “decisiva para o conjunto”. Não seria melhor respeitar a ordenação escolhida pela autora? Decidi que sim. E, uma vez terminado o trabalho, tive a certeza de que esta foi a melhor decisão. Porque, conforme ia escrevendo a segunda versão do texto, ia tendo *insights* e percepções que não me ocorreram na primeira tentativa.

No Capítulo II, discorro sobre a opção pela historiografia e sobre a metodologia adotada. Trago também considerações sobre o fazer historiográfico e uma breve discussão acerca do crescente uso de autobiografias como fonte, especialmente, em pesquisas da área de educação.

O capítulo III é dedicado à investigação e à análise de parte do documento autobiográfico de Monina Távora. Dona Monina dividiu sua autobiografia em cinco seções: Prefácio; [Capítulo 1] *Puertabierta. Memórias e conceitos*; [Capítulo 2] *Conceitos*; anexos; e posfácio. No capítulo III, analiso o *Prefácio* e a primeiro capítulo proposto por Monina: *Puertabierta. Memórias e conceitos*. Analiso também uma página pré-textual da autobiografia com dedicatórias.

No Capítulo IV, analiso o Capítulo 2 da autobiografia: *Conceitos*. Nesta parte do documento, Monina traz concepções sobre música, violão clássico, processos de ensino e aprendizagem, repertório, performance, crítica musical, entre outros temas. Nesta seção, assim como na anterior, procurei entremear as narrativas dos ex-alunos com as contidas no documento autobiográfico.

Preferi trazer o posfácio e o anexo da autobiografia como anexos da minha tese, embora aspectos deles tenham sido discutidos principalmente no Capítulo III. Optei por isto porque precisei recorrer a estas partes para elucidar o contexto em que a autobiografia foi produzida. Como são partes pequenas, cerca de 5 páginas, não há um corpo de texto que demande extensiva análise. Retomar estas seções no Capítulo IV faria com que meu texto ficasse repetitivo. Além disso, Monina se despede de seu leitor ao final da seção *Conceitos*, indicando que a narrativa autobiográfica se encerra ali. Defendo, desta forma, que as duas últimas seções seriam apenas complementos da narrativa de história de vida realizada nas três primeiras.

As considerações finais são expostas no Capítulo V, além da indicação de questões surgidas no decorrer da pesquisa que não puderam ser contempladas, mas que poderão ser desenvolvidas posteriormente inclusive por outros pesquisadores.

2 POR QUE A HISTORIOGRAFIA?

Neste capítulo, busco trazer reflexões sobre como a historiografia pode contribuir com produções na linha de Ensino e Aprendizagem em Música. O presente trabalho tem diálogo — pela natureza de seu objeto de estudo e abordagem teórica — com pelo menos três áreas distintas: a performance; a história; e a musicologia. Esta característica interdisciplinar tem se demonstrado constante nas pesquisas em música e é constituinte do próprio campo.

De acordo com Bastos (2014), a musicologia nasce plural: “musicologias”. Em sua gênese o termo designaria um conjunto de três subcampos: o da musicologia sistemática¹⁶; o da musicologia histórica; e o da musicologia comparada, que posteriormente se consolidou no que chamamos de etnomusicologia¹⁷.

Entretanto, quando falamos hoje em musicologia, sem qualquer adjetivo, em geral estamos falando de musicologia histórica. E é neste campo do conhecimento que eu gostaria de me deter, antes de prosseguir com a discussão sobre como a história pode amparar e estruturar epistemologicamente pesquisas na linha de Ensino e Aprendizagem em Música.

De acordo com Castagna (CASTAGNA, 2008) o desenvolvimento da musicologia e sua instituição como ciência foi alicerçado pelo positivismo de Auguste Comte (CASTAGNA, 2008, p. 10-11). O autor explica:

Essa doutrina [positivismo] admitia como cientificamente válido apenas o conhecimento originário da experiência, conseqüentemente rejeitando os conceitos universais, absolutos, dogmáticos. Sendo o fato a única realidade científica e a indução o seu método de obtenção de conhecimento, o positivismo destinava-se a organizar esses fatos e determinar as leis que os produziam. Enquanto doutrina social, o positivismo estruturou os conceitos de progresso e ordem, que deveriam orientar a organização (ou reorganização) das sociedades através do progresso do espírito humano, para tentar superar a crise revolucionária que assolou a sociedade ocidental na primeira metade do século XIX. Considerado o fundador da sociologia, Comte utilizou, pela primeira vez, métodos científicos para estudar fenômenos sociais, o que desencadeou a adoção de critérios científicos também em outras áreas do conhecimento, entre elas a musicologia, que passaria a se preocupar essencialmente com os fatos musicais, sua organização e o estudo do seu funcionamento. (CASTAGNA, 2008, p. 11-12).

¹⁶De acordo com Bastos, a rigor, a musicologia sistemática não constitui uma área específica da mesma ordem da musicologia histórica e da musicologia comparada. Ela seria uma abordagem que trata de aspectos fonológicos e gramaticais da música, que pode estar presente tanto na musicologia comparada quanto na histórica.

¹⁷Discussões sobre a trajetória de construção do campo da Etnomusicologia podem ser encontradas em Bastos (2014).

A influência do pensamento positivista no desenvolvimento da musicologia desde o século XIX é evidente e já bastante discutida (CASTAGNA, 2008) (KERMAN, 1987). Também são comuns os debates que buscam encontrar saídas para as pesquisas musicológicas fora das práticas positivistas. Entre os pesquisadores brasileiros que se dedicaram a esta reflexão, destaco o próprio Castagna (2008), Volpe (2004) e Duprat (1989).

Por certo, estes esforços são válidos e necessários. Mas o nosso pensamento enquanto sociedade é tão permeado pelo positivismo que talvez seja impossível fugir totalmente dele. Segundo Kerman, “provavelmente, o positivismo ainda é o modo dominante na musicologia atual” (KERMAN, 1987, p. 72).

Desconfio, inclusive, que a própria busca pela “superação” do positivismo tem em si uma boa dose dele: ela carrega, implicitamente, a ideia de que temos que evoluir para uma musicologia melhor do que a realizada em tempos anteriores.

De acordo com Castagna (2008), o início da superação do positivismo na musicologia brasileira se deu tardiamente, na década de 1990 (CASTAGNA, 2008, p. 12).

Pessoalmente, não concordo por completo com a afirmação de Castagna: Mário de Andrade produziu, pelo menos desde 1928, quando foi lançado o *Ensaio sobre a música brasileira* (ANDRADE, 2006) uma musicologia que dialogava com literatura, antropologia, etnografia, análise e crítica, o que o afasta, sob diversos aspectos do viés positivista.

Benzaquen (BENZAQUEN DE ARAÚJO, 1998), em *História e Narrativa*, discorre sobre temática correlata, mas com foco na historiografia. O autor fala sobre a ascensão do cientificismo no século XIX, destacando os esforços de Ranke neste sentido. Trago aqui a contribuição de Benzaquen para estabelecer um diálogo entre ele e Castagna. Acredito que isto seja possível por entender que o positivismo vem a ser uma versão francesa desdobrada da perspectiva cientificista de Leopold Ranke.

Benzaquen destaca que Ranke nunca chegou a escrever um tratado de História, mas exerceu uma historiografia baseada no *método crítico*. Ele afirma que possivelmente o primeiro autor a sistematizar este *método* e, conseqüentemente, a história moderna tenha sido Johann Droysen (BENZAQUEN DE ARAÚJO, 1998, p. 229).

Entre as características desta historiografia, Benzaquen, com base na sistematização de Droysen, destaca:

Começamos a discussão dessa concepção moderna de História em cima deste método, com estas características, esses três elementos básicos e esses dois pressupostos, desprestígio da tradição da memória, da oralidade, e uma

enorme ênfase nesta visão separada do espírito, que pretende ser objetiva, transparente, que pretende não abrigar nenhum tipo de preconceito. (BENZAQUEN DE ARAÚJO, 1998, p. 231-232).

Conforme descreveu Benzaquen, a concepção moderna da história desvaloriza a oralidade. É como já dizia o ditado: quem conta um conto aumenta um ponto. O *método crítico* pressupõe que não deveríamos confiar na memória por mais de alguns dias. A memória teria de ser usada brevemente, apenas para possibilitar o registro em texto, este sim, confiável. Além disso, havia a valorização da testemunha ocular. Era mais garantido basear-se no relato, preferencialmente escrito, daquele que presenciou do que no daquele que ouviu falar. E, por fim, nesta concepção, advoga-se por uma atitude objetiva do historiador em relação às fontes: ele deve se ater ao que há de objetivo, ao fato, adotar uma “visão separada do espírito” (BENZAQUEN DE ARAÚJO, 1998, p. 231-232).

A preocupação com a confiabilidade do documento também estava presente no *método crítico*. Benzaquén discorre sobre os “três elementos básicos” citados no trecho que transcrevi anteriormente:

Entre as três características desse método apontaria, em primeiro lugar, a precaução com a autenticidade do documento; com a confirmação de que ele seja efetivamente aquilo que parece ser, um documento contemporâneo ao fato que descreve; que não seja uma falsificação feita em outro lugar, ou outro momento, mas que, de fato, nos transmita um olhar original sobre aquilo que realmente aconteceu. [...] Além da autenticidade, há uma segunda preocupação também importante, que é a preocupação com a integridade. Ou seja, a ideia de que é preciso ver não só que esse documento seja autêntico, mas que, na sua inteireza, na sua totalidade, seja efetivamente aquilo que parece ser. [...]. Isso passa muito pela questão da integridade, da pureza do documento. Saber se ele é original, no sentido de que se mantém tal como foi produzido e não foi adulterado por comentários posteriores. [...] E, finalmente, a sua correção. Temos aí a necessidade de um outro tipo de procedimento crítico, a comparação com outras fontes, para saber se a versão que o documento apresenta sobre o fato que descreve é realmente confiável. [...] Quer dizer: autenticidade, integridade e correção seriam os três elementos básicos desse método, que começa a se cristalizar no final do século XVIII, início do século XIX, fundamentalmente na Alemanha. (BENZAQUEN DE ARAÚJO, 1998, p. 228-229).

Esta centralidade ocupada pelo documento no método crítico implicou em uma enorme massa documental. Benzaquen ressalta que tanto Ranke quanto Droysen se empenharam pessoalmente no estabelecimento de arquivos históricos (BENZAQUEN DE ARAÚJO, 1998, p. 233-234). E não se tratava de qualquer tipo de arquivo, eles estavam dedicados à formação

de um corpo documental específico, nacional, criado sob a égide do Estado Nacional (BENZAQUEN DE ARAÚJO, 1998, p. 234).

Em seu texto, Castagna — assim como Benzaquen — observou que, na Europa, desde a primeira metade do século XIX, os documentos foram vistos como objetos que possuíam uma verdade objetiva, sendo eles um ponto de partida para a construção da história. Por consequência desta perspectiva, observou-se uma centralização de arquivos. Além disso, foram criadas edições de séries nacionais de transcrições documentais. De acordo com Castagna, estas tendências teriam gerado impacto nas pesquisas musicológicas (CASTAGNA, 2008, p. 23).

Ainda de acordo com o autor, até pelo menos o final da década 1950, predominou na musicologia:

a publicação de música antiga e a organização de eventos históricos em esquemas evolutivos simplistas, em uma concepção segundo a qual interessava essencialmente a apuração dos fatos, legando-se ao futuro sua interpretação e a eventual determinação das leis que os regiam. (CASTAGNA, 2008, p. 12).

Apenas a partir das décadas de 1960 e 1970 que o campo teria passado por uma mudança mais significativa:

A partir das décadas de 1960 e 1970, no entanto, uma vertente interpretativa, bastante influenciada por transformações nos estudos acadêmicos em história e literatura, fez surgir uma **nova** musicologia, mais preocupada com a compreensão do significado dos fenômenos do que propriamente com sua organização no espaço e no tempo. Embora o positivismo tenha continuado a ser um método muito presente até a atualidade, a **nova** musicologia imprimiu uma crescente visão crítica, reflexiva e interpretativa nas atividades musicológicas clássicas, mesmo aquelas de caráter mais técnico, como a catalogação e a edição de fontes. (CASTAGNA, 2008, p. 13, grifo meu).

O termo utilizado por Castagna para designar esta fase mais crítica do campo, a da *nova musicologia*, remete à abordagem que ficou conhecida como *nova história* e que está associada à Escola dos Annales (1929-1989):

A expressão “a nova história” é mais bem conhecida na França. *La nouvelle histoire* é o título de uma coleção de ensaios editada pelo renomado medievalista francês Jacques Le Goff. Le Goff também auxiliou na edição de uma maciça coleção de ensaios de três volumes acerca de “novos problemas”, “novas abordagens” e “novos objetos”. Nesses casos está claro o que é a nova história: é uma história *made in France*, o país da *nouvelle vague* e do *nouveau roman*, sem mencionar *la nouvelle cuisine*. Mais exatamente, é a história

associada à chamada *École des Annales*, agrupada em torno da revista *Annales: économies, sociétés, civilisations*. (BURKE, 1992, p. 9).

Peter Burke salienta que, sob esta denominação — a *nova história* — coexistem diversas abordagens. A convergência dessas abordagens está na oposição delas à história rankeana e ao *paradigma tradicional* (BURKE, 1992, p. 10). O autor identifica seis pontos de contraste entre a *nova história* e a história rankeana.

O primeiro ponto tem a ver com a temática do objeto. No *paradigma tradicional*, a história diz respeito essencialmente à política. Já na *nova história*, qualquer atividade humana pode ser virtualmente interessante. Ele ressalta o papel implícito do relativismo cultural neste novo paradigma:

O que era previamente considerado imutável é agora encarado como uma “construção cultural”, sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço. O relativismo cultural aqui implícito merece ser enfatizado. A base filosófica da nova história é a ideia de que a realidade é social ou culturalmente constituída. O compartilhar dessa ideia, ou sua suposição, por muitos historiadores sociais e antropólogos sociais ajuda a explicar a recente convergência entre essas duas disciplinas. Este relativismo também destrói a tradicional distinção entre o que é central e o que é periférico. (BURKE, 1992, p. 11-12).

No segundo ponto, o autor destaca que os historiadores tradicionais pensam a história como uma narrativa, enquanto os *novos* historiadores preocupam-se mais com a análise das estruturas (BURKE, 1992, p. 12). Ele exemplifica esta perspectiva através de Braudel, que defendia que o que “realmente importa” seriam as mudanças econômicas e sociais de longo prazo, as de *longa duração*, e as “geo-históricas de muito longo prazo” (BURKE, 1992, p. 12). O autor reconhece, entretanto, o crescimento das reações contra este ponto de vista (BURKE, 1992, p. 12).

No terceiro, identifica o *paradigma tradicional* com a “visão de cima”. No *paradigma tradicional* a história teria se concentrado nos grandes feitos dos grandes homens. Os novos historiadores, por outro lado, estariam preocupados com a história “vista de baixo”, com a visão de pessoas comuns (BURKE, 1992, p. 13).

O quarto ponto discorre sobre o papel do documento, central na perspectiva rankeana, conforme abordei anteriormente:

Uma das grandes contribuições de Ranke foi sua exposição das limitações das fontes narrativas, vamos chamá-las de crônicas — e sua ênfase na necessidade de basear a história escrita em registros oficiais, emanados do governo e preservados em arquivos. O preço dessa contribuição foi a negligência de

outros tipos de evidência. O período anterior à invenção da escrita foi posto de lado como “pré-história”. Entretanto, o movimento da “história vista de baixo” por sua vez expôs as limitações desse tipo de documento. Os registros oficiais em geral expressam o ponto de vista oficial. Para reconstruir as atitudes dos hereges e dos rebeldes, tais registros necessitam ser suplementados por outros tipos de fonte. (BURKE, 1992, p. 13).

Burke, no quinto ponto, observa uma mudança relativa às perguntas que são feitas pelos historiadores. Neste sentido, ele ressalta a contribuição de Collingwood e da história das ideias (BURKE, 1992, p. 14-15).

Por fim, o autor fala sobre o ideal de “objetividade”. Na perspectiva *tradicional*, a história é objetiva. O historiador pretende contar como as coisas “realmente” aconteceram. Ao passo que, hoje em dia, este ideal não é considerado realista: “por mais que lutemos arduamente para evitar os preconceitos associados a cor, credo, classe ou sexo, não podemos evitar olhar o passado de um ponto de vista particular” (BURKE, 1992, p. 15).

O autor questiona também o quão nova seria esta *nova história*. Entre outras reivindicações por inovações teóricas, ele cita um movimento internacional do século XVII: “um tipo de história que não estaria confinada aos acontecimentos militares e políticos, mas relacionada às leis, ao comércio, à *manière de penser* de uma determinada sociedade, com seus hábitos e costumes, com o “espírito da época” (BURKE, 1992, p. 19).

Por conta de trabalhos como o citado, ele conclui que esta “história alternativa” tem uma ancestralidade longa: “O que é novo não é sua existência, mas o fato de seus profissionais serem agora extremamente numerosos e se recusarem a serem marginalizados” (BURKE, 1992, p. 19).

Tomando como gancho este último questionamento, acredito que seja importante também perguntar: o quão nova seria esta *nova musicologia*? Este é um tópico ao qual quero retomar em trabalhos futuros, tendo, como objeto, o caso brasileiro. Por ora, me limito a observar que, cada vez mais, os musicólogos brasileiros são chamados a pensar seus objetos sob a égide da história crítica, da história social e, mais recentemente, da abordagem decolonial.

Seguindo também a tendência epistemológica trazida pela *nova história*, há também, pelo menos desde a década de 1990, um movimento que, através da interação dos campos da história e da educação, procura contar a história da educação no Brasil. De forma análoga ao que foi descrito na prática dos *novos* musicólogos, os *novos* historiadores da educação passaram a se interessar por narrativas “vindas de baixo” e por fontes alternativas de pesquisa. Entre estas fontes, gostaria de destacar as de *escrita de si*. Angela de Castro Gomes (2004) observa:

No campo da história da educação, as razões para se dar atenção a esse tipo de escritos [documentos pessoais ou documentos de escrita de si] também são bastante evidentes. Tratando-se de disciplina que se volta para o estudo de processos de aprendizagem e de ensino de leitura e escrita, práticas culturais como as da escrita de si são um prato cheio de interesse. Escrever cartas sempre foi um exercício muito presente em qualquer sala de aula, além de ser um veículo fundamental de comunicação entre a escola, as famílias e os alunos. Além do mais, grande parte do professorado há muito é composto por mulheres, que, por questões de constrangimento social, tiveram seus espaços de expressão pública vetados, restando-lhes exatamente os espaços privados, entre os quais os de uma escrita de si. Usar essa documentação acumulada por escolas, professoras e alunos como fonte para a investigação de vivências pedagógicas não registradas em outras fontes mais conhecidas foi um passo que se mostrou muito produtivo. (CASTRO GOMES, 2004, p. 7).

Desta forma, os documentos pessoais, também na história da educação, passam a ser fonte de interesse, por possibilitarem a construção de novas histórias.

A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2009), através de um TED Talks que acabou se transformando em livro, nos alerta sobre “o perigo de uma história única”. Ela contou que foi surpreendida por um aluno que lamentou pelo fato dos homens nigerianos serem agressivos. O aluno teria se baseado em um personagem de um dos livros da escritora. Chimamanda conta ter respondido, em um “leve ataque de irritação”, que acabara de ler o romance *O psicopata americano* e que achava uma grande pena que os jovens americanos fossem assassinos em série (NGOZI ADICHE, 2009, p. 12).

A autora, entretanto, diz não se considerar uma pessoa superior por ser capaz de não generalizar os jovens americanos com base em um personagem. Mas ela não teria incorrido neste erro porque, “graças ao poder econômico e cultural dos Estados Unidos”, teve acesso a várias histórias sobre o país (NGOZI ADICHE, 2009, p. 13). A palestra/livro acaba sendo um pequeno manifesto sobre a necessidade da pluralidade de narrativas, histórias e relatos, para justamente impedir generalizações, criações de estereótipos e suas respectivas consequências. Outro ponto que eu gostaria de ressaltar é que a observação de Castro Gomes sobre o uso de documentos pessoais na história da educação pressupõe, sem discussões maiores, a unidade do campo da história da educação.

Na construção deste campo, no Rio de Janeiro, destaco os esforços de Ana Chrystina Mignot professora titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Educação (PROPED) da mesma instituição. Ela tem atuado

como autora, organizadora e coorganizadora de coletâneas de trabalhos de historiadores da educação brasileiros e estrangeiros¹⁸.

Desde 2007, Mignot vem desenvolvendo projetos de pesquisa no campo da história da educação — partindo das histórias de vida dos professores — que recorrem a fontes de escrita de si. Atualmente, ela coordena o grupo de pesquisa “Escritas de Si, Memórias e Profissão Docente”, formado em 2019¹⁹.

Tanto o PROPED/UERJ quanto os grupos coordenados por Mignot acolhem pesquisadores de diversos campos, inclusive o da educação musical. Entre os egressos daquele programa estão os pesquisadores Ednardo Monti e Inês de Almeida Rocha, ambos empenhados em divulgar pesquisas realizadas no ainda relativamente pouco conhecido campo da história da educação musical.

Inês Rocha e Ednardo Monti (2019) foram responsáveis pela organização do livro *Ecos e memórias: histórias de ensinos, aprendizagens e músicas* uma iniciativa de reunir trabalhos realizados no campo da história da educação musical. Os dois autores, em parceria com Igayara-Souza (2020), organizaram também uma segunda coletânea: *Sons de outrora em reflexões atuais: histórias da educação e música*.

Também com a intenção de agrupar pesquisas da área de História da Educação Musical, foi criado, na Assembleia Geral Ordinária da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), realizada durante seu congresso anual, em 2011, o Grupo de Trabalho 1.3 (GT 1.3), dedicado à temática específica da história da educação musical com três subtemas do eixo

¹⁸ Entre os trabalhos da autora destaco: “Refúgios do eu: educação, história, escrita autobiográfica” (MIGNOT; BASTOS; CUNHA, 2000); e “Cadernos à vista: escola, memória e cultura escrita” (MIGNOT, 2019).

¹⁹ “O projeto visa assim aprofundar as relações regulares com EUA, México, Argentina, Suíça, Espanha, Portugal e Moçambique, envolvendo ações de formação, pesquisa e publicação em revistas e livros, em torno das temáticas que atravessam os estudos no âmbito da historiografia da educação: história e historiografia da profissão docente e escola, memória, cultura escrita, que se desdobram em projetos a eles articulados, como a educação de mulheres no Brasil e em Portugal (séculos XIX e XX), e escola, cultura escrita e (auto)biografia, história da cultura escrita, história da leitura, escritas de si, cultura escrita e resistências. Dentre as instituições com os quais têm mantido um regular intercâmbio sobre as temáticas em estudo destacam-se: Universidade de Illinois (EUA) e CINVESTAV/DIE (México), Universidad Nacional de Rosario (Argentina), Université de Genève (Suíça), Universidades Eduardo Mondlane e Universidade Pedagógica (Moçambique) em torno da história da profissão docente e historiografia e com a Universidad de Alcalá (Espanha) e Colegio San Luis de Potosí (México), em torno de escola, cultura escrita e (auto)biografia, Universidade de Sevilla (Espanha) em torno de memória e patrimônio educativo, Universidade de Coimbra (Portugal) em torno de educação feminina e Universidade de Lisboa (Portugal) em torno de educação republicana e Universidad de La Plata (Argentina), em torno de história da cultura escrita, história da leitura, escritas de si”. Descrição do grupo de pesquisa contida no Lattes da Pesquisadora Ana Chrystina Mignot. Disponível em <http://lattes.cnpq.br/1081444223864667>. Disponível em: 19 de julho de 22.

temático: dimensões investigativas; dimensões epistemológicas; e dimensões históricas da educação musical (ROCHA; VIEIRA GARCIA, 2015, p. 155).

Mas foi somente na XXII edição do Congresso da ABEM, em 2015, que foram apresentados os trabalhos da primeira edição do GT 1.3. De acordo com Rocha e Garcia (2017), a maior parte das 13 comunicações apresentadas naquele ano eram partes de pesquisas em curso. Quanto às temáticas, houve: trabalhos que trouxeram “sujeitos” como objetos de pesquisa, como Martinho Lutero, Leopoldo Miguez e alguns professores do Piauí e de Brasília; “instituições escolares”; “legislação e formação dos docentes em música”; “currículo escolar”; “educação não escolar”; “práticas sociais como atividades educacionais”; “prática coral”; “pesquisa documental”; e “teoria e metodologia da História e da História da Educação” (ROCHA; VIEIRA GARCIA, 2015, p. 117-118).

Para tentar dar conta desses objetos e temas de pesquisa, como fontes documentais, os autores utilizaram periódicos, currículos escolares, legislação educacional e depoimentos gravados. Foram identificadas, também, discussões que tomaram teorias e metodologias como base central, sendo notada, ainda, a presença marcante das revisões bibliográficas — condizendo, em certa medida, com a predominância de pesquisas em estágios iniciais. Para além desse quadro com tipos de fontes relativamente variadas, um fator que nos chama a atenção diz respeito ao tratamento desse material e à densidade das análises. De maneira geral, o que se percebeu nessa amostra é que prevalecem as abordagens descritivas nas quais a problematização das fontes não fica evidente ou, ainda, não sofre um tratamento crítico pertinente, diante dos objetivos científicos dos trabalhos e de suas questões de pesquisa. (ROCHA; VIEIRA GARCIA, 2015, p. 118).

Ao analisar os trabalhos apresentados pelo GT 1.3 em 2015, Rocha e Vieira Garcia (2017) avaliam que os recursos historiográficos foram utilizados como auxiliares: “apenas um recurso subsidiário, introdutório e de contextualização dos objetos de estudo, largamente empregada em trabalhos que não a tem como foco específico de pesquisa” (ROCHA; VIEIRA GARCIA; 2017, p. 119). Em outras palavras, estes primeiros trabalhos do GT, em sua maioria, usavam a disciplina história como um recurso para a contextualização histórica, em vez de apresentarem um trabalho historiográfico propriamente dito. Ainda de acordo com a avaliação de Rocha e Vieira Garcia, estas pesquisas trouxeram recortes temporais relativamente longos que, por vezes, se estendiam desde o século XVIII até os dias atuais, no intuito de verificarem os “antecedentes históricos”: “Incorrem assim, em abordagens totalizantes, e com longas durações temporais, que objetivam abarcar grandes períodos, fragilizando, muitas vezes, com isso, suas análises” (ROCHA; VIEIRA GARCIA; 2017, p. 119-120). Desta forma, os trabalhos não estariam ligados às discussões e correntes mais em voga na historiografia, que incorporam

questões advindas de outros campos da humanidade, como a antropologia e a sociologia, discorrem sobre alteridades, culturas, estudos de mitos, registros e relatos, estudos decoloniais, entre outros tópicos e abordagens.

Entretanto, as comunicações apresentadas no âmbito do GT 1.3 em 2019, no XXIV Congresso da ABEM, demonstram um amadurecimento das pesquisas desenvolvidas neste campo. Sete trabalhos foram apresentados durante o evento, um número menor do que em 2015, o que poderia indicar uma retração das pesquisas na área. Mas, através de uma análise mais atenta, percebe-se que, desta vez, o campo da história e seus referenciais deixaram a posição coadjuvante, de auxiliar na contextualização, e passaram a ser o ponto de onde emergiam as questões de pesquisa. Entre as temáticas abordadas e objetos de pesquisa estavam: questões sobre fontes, arquivos e memória; a constituição de acervos em instituições formais de ensino; história de professoras, baseada em histórias de vida; e histórias de instituições de ensino.

Vejo com alegria o florescimento destas pesquisas por acreditar que o campo da história da educação musical, além de estimular a preservação de memórias e saberes, evitando os perigos de uma história única — o que já seria desejável em si — pode fornecer subsídios para as práticas de ensino na contemporaneidade e no futuro.

Acreditamos que esta tarefa [contar a história da educação musical] é de grande importância, pois a nossa prática em educação musical não pode ser desvinculada de reflexões sobre a sua história. Um educador precisa destes conhecimentos de forma a desenvolver um trabalho consciente e eficaz. Do contrário, será sempre levado por modismos ou terá a ilusão de que está renovando suas propostas, mas pode, na verdade, continuar atrelado a dogmas e práticas arcaicas demonstrando, por vezes, contradição entre seu discurso e sua ação. Não se trata de conhecer o passado para refutá-lo, ou de se defender uma volta a ele. Não pretendemos negar o que se passou, muito menos esquecê-lo. Acreditamos sim, como dissemos anteriormente, em um mergulho no passado para compreender e interferir no presente. Voltar ao passado para repensá-lo, construir a história com a perspectiva de um tempo contemporâneo. (ROCHA, 1997, p. 134).

Em médio e longo prazo, a constância em documentar, analisar e tornar acessível informações que remontem práticas de ensino passadas e presentes irá gerar ferramentas que poderão auxiliar nas tomadas de decisão. Estas ferramentas poderão ser úteis tanto para o professor quanto para diretores e setores do governo responsáveis pelas políticas públicas.

Felizmente, as pesquisas com temáticas relacionadas à história da educação musical estão em pleno processo de expansão em diferentes programas de pós-graduação, dentre eles, os das seguintes universidades: UNIRIO; Universidade de São Paulo (USP), Universidade de

Brasília (UNB), Universidade Federal de Goiás (UFG); Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); e Universidade Tiradentes (UNIT).

Surgiram também alguns periódicos que já se destacam por concentrarem produções no campo da História da Educação Musical, entre eles: a *Revista Caminhos da Educação*, que publicou o Dossiê *Polifonias em saberes: música, educação e história*, organizado por Inês de Almeida Rocha e Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti²⁰; e o periódico *Interlúdio: Revista do Departamento de Educação Musical do Colégio Pedro II*²¹, que concentra importante quantitativo de textos com enfoque historiográfico.

Descrevi aqui um pouco desta construção do campo da história da educação musical no Brasil, em especial no Rio de Janeiro, por estar atrelada e ativamente engajada neste processo de construção: um exercício de explicitar o local de onde estou falando e de evidenciar as *redes* em que estou inserida.

2.1 Carlo Ginzburg, o paradigma indiciário e a micro-história

Diante da enorme quantidade de possibilidades que coexistem nas práticas historiográficas atuais, faz-se necessário delimitar quais autores e metodologias foram utilizados para instrumentalizar e viabilizar esta pesquisa.

Relembro que Ginzburg foi um dos primeiros referenciais teóricos que me ocorreram na época da idealização deste trabalho. O *paradigma indiciário*, aplicado no livro *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição* (GINZBURG, 2006), me pareceu adequado para analisar as fontes com as quais eu me propusera a trabalhar. Naquela época, eu já sabia que minha principal fonte — o documento autobiográfico — ao mesmo tempo em que dava indícios das questões de interesse também deixava lacunas difíceis de preencher.

Ginzburg (2006) conta a história de um moleiro do século XVI — Menocchio — que foi considerado herege pela santa inquisição. O historiador, como é comum em romances policiais, remontou a condenação seguindo pistas e indícios. Acerca da escrita deste livro, Ginzburg observou:

Eu propusera a mim mesmo reconstruir o mundo intelectual, moral e fantástico do moleiro Menocchio por meio da documentação produzida por aqueles que o tinham mandado para a fogueira. Esse projeto, sob certos

²⁰Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/cedsd/article/view/12509>. Acesso em: 20 de jul. de 2021.

²¹Disponível em: <https://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/interludio>. Acesso em 20 de jul. de 2021.

aspectos paradoxal, *podia* traduzir-se num relato capaz de transformar as lacunas da documentação numa superfície uniforme. Podia, mas evidentemente não devia: por motivos que eram ao mesmo tempo de origem cognitiva, ética e estética. Os obstáculos postos à pesquisa eram elementos constitutivos da documentação, logo deveriam tornar-se parte do relato; assim como as hesitações e os silêncios do protagonista diante das perguntas dos seus personagens — ou das minhas. Desse modo, as hipóteses, as dúvidas, as incertezas tornavam-se parte da narração; a busca da verdade tornava-se parte da exposição da verdade obtida (e necessariamente incompleta). (GINZBURG, 2007, p. 265).

Procurei lidar com as lacunas que encontrei da forma sugerida por Ginzburg. Empenhando-me em tornar os silêncios e as hesitações parte do relato.

O *paradigma indiciário*, saliente, não foi proposto inicialmente por Ginzburg. No capítulo *Sinais: raízes de um paradigma indiciário* — parte do livro *Mitos, emblemas, sinais, morfologia e História* (GINZBURG, 1989) — o autor faz um inventário de seu uso.

Para o historiador italiano, provavelmente, o *paradigma* tem origem venatória: ele cita um conto oriental em que três irmãos caçadores, após seguirem uma trilha de pistas e indícios, conseguem descrever o visual de um animal nunca visto por eles (GINZBURG, 1989).

Mas o *paradigma* encontrou aplicação também em outros campos: nas artes, especialmente na atribuição e na certificação de autoria de obra; no romance policial; e na medicina hipocrática, entre outros (GINZBURG, 1989). O autor explicou:

O corpo, a linguagem e a história dos homens foram submetidos pela primeira vez a uma investigação sem preconceitos, que por princípio excluía a investigação divina. Dessa virada decisiva, que caracterizou a cultura da *polis*, nós somos, como é óbvio, ainda herdeiros. Menos óbvio é o fato de que nessa virada um papel de primeiro plano tenha sido desempenhado por um paradigma definível como semiótico ou indiciário. Isso é particularmente evidente no caso da medicina hipocrática, que definiu seus métodos refletindo sobre a noção decisiva de sintoma (*semeion*). Apenas observando atentamente e registrando com extrema minúcia todos os sintomas — afirmavam os hipocráticos — é possível elaborar “histórias” precisas de cada doença: a doença é, em si, inatingível. Essa insistência na natureza indiciária da medicina inspirava-se, com todas as probabilidades, na contraposição — enunciada pelo médico pitagórico Alcmenon — entre a imediatez do conhecimento divino e a conjecturalidade do humano. Nessa negação da transparência da realidade, implícita legitimação encontrava um paradigma indiciário de fato operante em esferas de atividades muito diferentes. Os médicos, os historiadores, os políticos, os oleiros, os carpinteiros, os marinheiros, os caçadores, os pescadores, as mulheres: são apenas algumas entre as categorias que operavam, para os gregos, no vasto território do saber conjectural. (GINZBURG, 1989, p. 155).

Para Ginzburg, a história, de uma maneira geral, é indiciária. Ainda que o historiador tenha que se referir a séries de fenômenos comparáveis, suas estratégias de cognição e seus códigos de expressão permanecem individualizantes (GINZBURG, 1989, p. 156-157). Neste sentido, o historiador se compara ao médico: “o historiador é comparável ao médico, que utiliza os quadros nosográficos para analisar o mal específico de cada doente. E, como o do médico, o conhecimento histórico é indireto, indiciário, conjectural” (GINZBURG, 1989, p. 157).

Quero destacar ainda outra característica da historiografia praticada por Ginzburg, que tentei me apropriar para a realização deste trabalho: o historiador não deixa de considerar o macro e as estruturas, ainda que parta da investigação da história desde a análise da vida de um único indivíduo. Esta abordagem foi identificada como micro-história²².

Em *O nome e o como*, Ginzburg compara a *história quantitativa*²³ à micro-história. Nas duas abordagens, o nome do indivíduo seria o fio condutor da investigação.

[...] se o âmbito da investigação foi suficientemente circunscrito, as séries documentais podem sobrepor-se no tempo e no espaço de modo a permitirmos encontrar o mesmo indivíduo ou grupos de indivíduos em contextos sociais diversos. O fio de Ariana²⁴ que guia o investigador no labirinto documental é aquilo que distingue um indivíduo de um outro em todas as sociedades conhecidas: o nome. (GINZBURG, 1991, p. 173-174).

Ginzburg observa que, em registos oficiais e em dados cadastrais, há listas de nomes. Através delas, por exemplo, grupos de proprietários e integrantes de famílias podem ser identificados, entre outros dados estritamente demográficos. O nome é o fio condutor na construção das séries (GINZBURG, 1991, p. 174-175). Mas na proposta metodológica do historiador, o protagonismo do “nome” é mais radical do que na *história quantitativa*:

²²Para mais informações sobre o termo micro-história e seus usos ver Ginzburg (2007). O autor fez um levantamento onde identificou as primeiras vezes em que o termo micro-história foi utilizado, chegando a autores dispersos geograficamente e que pouco tinham em comum no que diz respeito as suas práticas. Ginzburg reconhece, entretanto, que tanto estes autores dispersos quanto aqueles que foram identificados como pertencentes a uma escola italiana de micro-história — “um grupo provavelmente heterogêneo” (GINZBURG, 2007, p. 257) — estavam insatisfeitos com o “modelo macroscópico e quantitativo que dominou, primeiramente através da atividade de Fernand Braudel e dos historiadores reunidos em torno da revista *Annales*, a cena historiográfica internacional entre o fim dos anos 50 e a metade dos anos 70 (GINZBURG, 2007, p. 257).

²³Grosso modo, é um tipo de historiografia que é perpassada por recursos quantitativos. O historiador pode trabalhar com dados do censo, taxas de crescimento populacional, nascimentos e mortes, entre outros. Um exemplo de aplicação comum deste enfoque está nos estudos migratórios.

²⁴“Fio de Ariadne” é um termo que faz alusão ao mito de Ariadne. O fio descreve a trajetória da resolução de um problema através de algum tipo de lógica.

[...] o centro de gravidade do tipo de investigação micronominal que aqui propomos encontra-se noutra parte. As linhas que convergem para o nome e que dele partem, compondo uma espécie de teia de malha fina, dão ao observador a imagem gráfica do tecido social em que o indivíduo está inserido”. (GINZBURG, 1991, p. 175).

Trata-se de uma estratégia bidirecional: do nome ao todo, à série, e da série ao nome. Esta análise micro-histórica ambiciosa, partindo do nome, uma visão macroscópica do vivido: “uma reconstituição do vivido que seria impensável noutros tipos de historiografia” (GINZBURG, 1991, p. 177).

Acredito que seja importante reforçar, entretanto, que as conclusões que provêm da análise do micro não podem ser simplesmente ampliadas, criando generalizações válidas para as análises do macro. A relação entre o micro e o macro é mais complexa. Ginzburg observa:

[...] toda configuração social é o resultado da interação de incontáveis estratégias individuais: um emaranhado que somente a observação próxima possibilita reconstituir. [...]. Como já observara Kracauer, não se podem transferir automaticamente para o âmbito macroscópico os resultados obtidos num âmbito microscópico (e vice-versa). Essa heterogeneidade, de que apenas começamos a perceber as implicações, constitui, ao mesmo tempo, a maior dificuldade e maior riqueza potencial da micro-história. (GINZBURG, 2007, p. 276-277).

Desta forma, apesar de, em última análise, estar me propondo a descrever a formação de artistas partindo de um único nome — Monina Távora — não posso incorrer no erro de extrapolar minhas conclusões sobre o trabalho da professora com generalizações do tipo: se ela ensinava assim, outros tantos artistas devem ter vivenciado estratégias pedagógicas semelhantes em suas formações. Assim como procurei me manter atenta a este perigo no decorrer do trabalho, peço ao leitor que também tenha em mente este cuidado ao ler as análises e conclusões contidas aqui.

2.2 Análise de redes de sociabilidade no campo da Música

A reconstituição de redes, teias e malhas finas como estratégia de pesquisa aparece em outros autores além de Ginzburg, como Sirinelli (2003) — conforme descrito na Introdução — e Norbert Elias (1994).

Como mapear e investigar a *rede de sociabilidade* em que Monina Távora estava inserida faz parte do objetivo específico desta tese, defendendo que apontar estratégias metodológicas de outros pesquisadores do campo da música que analisam *redes de*

sociabilidade seja relevante para familiarizar o leitor com o tipo de trabalho que será compreendido nos próximos capítulos.

Conforme foi abordado na introdução, encontrei diretrizes metodológicas para este trabalho em Rocha (2012). Em sua tese de doutorado (ROCHA, 2010), que foi transformada em livro, *Canções de amigo: redes de sociabilidade na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade* (ROCHA, 2012), a pesquisadora dá continuidade temática a sua dissertação, *Liddy Chiaffarelli Mignone: reconstruindo sua trajetória* (ROCHA, 1997).

Apesar das duas pesquisas partilharem o mesmo tema, na tese, há uma mudança de rumo na metodologia e nas fontes adotadas. Rocha (2012) trabalhou com a análise de correspondências enviadas a Mário de Andrade por Liddy Mignone. Estas cartas, que se tornaram fontes para a pesquisadora, só estiveram acessíveis após a conclusão do trabalho de mestrado:

Cerca de um mês após a defesa da dissertação de mestrado, fui procurada pelo neto de Liddy Chiaffarelli Mignone, Roberto Cenni, que tomara conhecimento do meu trabalho. [...]. Depois desse primeiro contato, fui novamente procurada. Dessa vez, Roberto Cenni havia sido informado sobre a correspondência de Liddy Chiaffarelli, no Fundo Pessoal Mário de Andrade (FPMA), localizado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP). (ROCHA, 2012, p. 26-27).

Ao analisar as novas fontes, entretanto, a pesquisadora percebeu que, em sua maioria, as cartas não tratavam diretamente de assuntos relacionados à prática musical e profissional de Liddy. Ela tinha em mãos um conjunto de documentos pessoais onde o mais evidente eram as trocas cotidianas sobre rotinas e afetos: algo comum entre amigos. Naquele contexto, os escritos relativos à cultura, música e à prática profissional ocupavam espaços similares às questões de saúde, emocionais e familiares de ambos.

A pesquisa só se tornou possível através de uma abordagem metodológica com base em teóricos do campo da história da cultura escrita — em especial Antonio Castillo Gómez e Verônica Sierra Blas — e do campo da história da educação. Rocha afirma que, munida deste referencial, ela conseguiu perceber e identificar outras dimensões da atuação profissional de Liddy, para além de sua atuação como educadora musical, aspecto que tinha sido abordado na dissertação de mestrado. Entre eles: a profissionalização da mulher no campo da música, circulação de modelos pedagógicos musicais e o uso da escrita privada como fonte de pesquisa (ROCHA, 2012, p. 37-38). Entre as conclusões, Rocha observou que Liddy estava integrada a uma *rede de sociabilidade* que “partilhava ideias próprias do movimento modernista e de suas

características, tais como a atualização estética, a ruptura com modelos estabelecidos e a busca de uma identidade nacional” (ROCHA, 2012, p. 41). Há aqui uma análise que vai do micro ao macro, das miudezas contidas em uma carta às representações: o movimento modernista e a identidade nacional.

Observando a trajetória de pesquisa e as conclusões tecidas por Rocha, me questiono se certos aspectos teriam surgido espontaneamente, sem o aparato metodológico aos quais ela teve acesso. Presumo que a resposta seja negativa. Além de gerar mecanismos capazes de orientar sobre como e onde encontrar respostas para um problema, certas abordagens possibilitam a emergência de temas e a identificação de representações culturais que não se evidenciariam de outra forma.

Rocha (2012) procurou identificar as ideias que circulavam na rede de sociabilidade e de que maneira estas ideias eram *apropriadas* por Liddy em sua prática pedagógica²⁵. O termo *apropriação* é utilizado de acordo com as definições de Chartier e Castillo Gómez. Discuto a seguir, a definição segundo Chartier, por ser a abordagem conceitual que utilizo no presente trabalho.

A noção de *apropriação* (CHARTIER, 2002) evidencia as possibilidades plurais dos modos de empregos e diversidade de leituras:

A apropriação, tal qual entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem. Conceder deste modo atenção às condições e aos processos que, muito concretamente, determinam as operações de construção do sentido (na relação de leitura, mas em muitas outras também) é reconhecer, contra a antiga história intelectual²⁶, que as inteligências não são desencarnadas e, contra as categorias aparentemente mais invariáveis devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas. (CHARTIER, 2002, p. 26-27).

A partir da leitura do objetivo de Rocha, depreendo que a pesquisadora buscou entender como Liddy construiu um sentido para as representações e ideias que eram debatidas em seu entorno. Este processo seria determinado por sua personalidade/individualidade, mas também, entre outros aspectos, por suas relações sociais, institucionais e culturais, suas referências intelectuais, sua relação com os pensadores/autores aos quais tinha acesso e sua formação musical e estética.

²⁵Este foi o objetivo da tese de Rocha.

²⁶Um campo que, em Chartier, se aproxima da história das mentalidades.

Outro trabalho de doutorado que se destaca pela análise de redes de sociabilidade no campo da Música é o realizado pelo pesquisador Cesar Buscacio: *Americanismo e Nacionalismo Musicais na Correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934 - 1956)* (BUSCACIO, 2009).

Buscacio encontrou seu tema a partir da análise de suas fontes: as correspondências trocadas entre o musicólogo Curt Lange e o compositor Camargo Guarnieri. O pesquisador entrou em contato com as cartas depois de ser convidado pela professora Sandra Loureiro de Freita Reis — professora emérita da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), falecida em 2008 — para participar do grupo de pesquisa “Curt Lange e a Musicologia Brasileira”, por volta de 2003 (BUSCACIO, 2009, p. 254). Após este primeiro contato, o pesquisador visitou o Acervo Curt Lange²⁷ e, só então, após o acesso aos documentos, percebeu a variedade de atuação profissional do musicólogo.

Castro Gomes (2004) ressalta que o uso de fontes de escritas de si em pesquisas de história no Brasil deve ser articulado à constituição de centros de pesquisa e documentação que guardam arquivos pessoais e privados tanto de homens públicos, quanto de pessoas comuns. Ela afirma: “A acumulação e disponibilização desse vasto e diversificado material arquivístico estimularam e permitiram, ao mesmo tempo, a sistematização de conhecimentos e de metodologias referentes a sua guarda e seu uso como fonte e objeto histórico” (CASTRO GOMES, 2004, p. 10). Tanto no caso de Buscacio quanto no de Rocha, a articulação entre a pesquisa e a constituição de acervos é evidente.

Em linhas gerais, a tese de Buscacio investiga as *representações* (CHARTIER, 2002) que configuram os projetos de americanismo e nacionalismo musicais — de acordo com o seu delineamento em práticas de escrita, tanto epistolar quanto jornalística — por agentes do campo musical. Ele analisa como os dois interlocutores com projetos, à primeira vista antagônicos, sendo um nacionalista e o outro americanista²⁸, podiam estabelecer estratégias de cooperação.

Para entender a relação entre os missivistas, Buscacio também se utiliza do mapeamento da *rede de sociabilidade*:

²⁷O arquivo pessoal do musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange foi integrado à Universidade Federal de Minas Gerais em 1995, recebendo então a denominação de Acervo Curt Lange - UFMG (ACL-UFMG). Outras informações disponíveis em https://curtlange.lcc.ufmg.br/pinicio_pgs/pinicio01.htm. Acesso em: 01 jun. 2019.

²⁸Buscacio destaca que, para Curt Lange, existe um “espírito superior de irmandade” cuja fonte seriam os idiomas nascidos de uma mesma raiz. O musicólogo identificava uma “harmonia interior” na América Latina (BUSCACIO, 2009, p. 35).

[...] a segunda problemática desta pesquisa enfoca a rede de sociabilidades que viabiliza a transposição do americanismo e do nacionalismo musicais, para o âmbito das práticas cotidianas e das relações de poder. Assim, o terceiro capítulo objetiva explicitar, ao menos em parte, a reordenação das alianças e disputas interpessoais no circuito musical brasileiro e latinoamericano, empreendida por Curt Lange e Camargo Guarnieri, via troca epistolar, no intuito de reforçarem os projetos musicais por eles apregoados. (BUSCACIO, 2009, p. 20-21).

Diferentemente de Rocha (2012), Buscacio, ao abordar o conceito de *redes de sociabilidade*, optou por usar um outro autor além de Sirinelli (2003): Norbert Elias (1994). Na verdade, Sirinelli sequer aparece no corpo do texto da tese, constando apenas nas referências. Para definir *redes*, o pesquisador cita Norbert Elias:

Para ter uma visão mais detalhada deste tipo de inter-relação, podemos pensar no objeto de que deriva o conceito de rede: a rede de tecido. Nessa rede, muitos fios isolados ligam-se uns aos outros. No entanto, nem a totalidade da rede, nem a forma assumida por cada um dos seus fios podem ser compreendidas em termos de um único fio, ou mesmo de todos eles, isoladamente considerados; a rede só é compreensível da maneira como eles se ligam, de sua relação recíproca. Essa ligação origina um sistema de tensões para o qual cada fio isolado concorre, cada um de maneira um pouco diferente, conforme seu lugar e função na totalidade da rede. A forma do fio individual se modifica quando se alteram a tensão e a estrutura da rede inteira. No entanto, essa rede nada é além de uma ligação de fios individuais; e, no interior do todo, cada fio continua a constituir uma rede em si; tem uma posição e uma forma singulares dentro dele. (ELIAS, 1994, p. 35 *apud* BUSCACIO, 2009, p. 21).

Buscacio listou todos os indivíduos citados nas cartas trocadas por Curt Lange e Camargo Guarnieri, mapeando, desta forma, a *rede*. Os nomes foram separados por categorias: compositores, regentes, pianistas, violinistas, violonistas, cantoras, funcionários do governo e responsáveis por áreas do circuito radiofônico e fonográfico.

O pesquisador privilegiou a identificação e a análise de estratégias e ambições dos missivistas, evocando uma representação análoga a de um tecido. Ele procurou entender os esforços empreendidos para formar este tecido e, possivelmente, por isso, privilegiou Elias como referencial, uma vez que ele traz esta analogia da construção da rede.

No caso da pesquisa de Buscacio, a temática de interesse aparece em primeiro plano no texto das cartas, diferentemente do que acontece em Rocha (2012). Neste sentido, meu trabalho se assemelha mais ao de Rocha do que ao de Buscacio.

Em sua autobiografia, Monina fala pouco sobre seu cotidiano como professora, e seus pensamentos acerca de sua pedagogia aparecem, muitas vezes, em segundo plano, nas entrelinhas. Entretanto, a fonte traz indícios, pistas, capazes de indicar as bases filosóficas e

representações sobre as quais sua pedagogia foi desenvolvida. Por esta característica, recorri ao *paradigma indiciário* descrito por Ginzburg, conforme debatido na seção anterior.

Na análise que apresento das redes nas quais Monina estava inserida, procuro identificar “pistas” que me possibilitem fazer inferências sobre o modo como Monina se apropriava das ideias — e suas representações — que eram comumente abordadas e discutidas em seu meio.

2.3 Representações e Apropriações

Nesta tese, utilizo os conceitos de *representação* e *apropriação* de acordo como eles foram definidos por Roger Chartier (2002). Na introdução do livro *A História Cultural: Entre Práticas e Representações* (CHARTIER, 2002), o autor nos oferece uma abordagem sintética destes conceitos, trazendo observações que podem impedir um uso simplificado, ou mesmo raso, deles.

Para iniciar a revisão sobre os termos, questiono: o que exatamente poderíamos chamar de *representação*? Estão entre as acepções possíveis do termo: algo que substitui o que não está presente; e algo que é capaz de simbolizar aquilo que se quer evocar. O autor explica que estas noções já apareciam no contexto do antigo regime.

[...] é claro que a noção não é estranha às sociedades do antigo regime, pelo contrário, ocupa aí um lugar central. A este respeito oferecem-se várias observações. As definições mais antigas do termo (por exemplo, a do dicionário de Furetière) manifestam a tensão entre duas famílias de sentidos: por um lado a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou de alguém. No primeiro sentido, a representação é instrumento de um conhecimento mediado, que faz ver um objeto ausente através da sua substituição por uma “imagem” capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é. [...]. Outras, porém, são pensadas num registro diferente: o da relação simbólica que, para Furetière, consiste na “representação das coisas naturais [...] O leão é o símbolo do valor, a esfera, o da inconstância; o pelicano, o do amor parental”. (CHARTIER, 2002, p. 20).

O autor complementa, entretanto, que a distinção entre o representante e o representado, entre o signo e o significado, no antigo regime, foi pervertida pelas formas de teatralização da vida social. Desta forma, um palácio poderia exibir o símbolo da flor-de-lis para evocar as qualidades associadas a este símbolo, como a justiça, por exemplo, o que não quer dizer que a justiça estivesse, de fato, sendo exercida no palácio (CHARTIER, 2002, p. 21-22).

Mas foi no “processo de longa duração”, com a queda do antigo regime, que foi necessário “inscrever a importância crescente adquirida pelas lutas de representações, onde o que está em jogo é a ordenação, logo a hierarquização da própria estrutura social” (CHARTIER, 2002, p. 23).

Trabalhando assim sobre as representações que os grupos modelam deles próprios ou dos outros, afastando-se, portanto, de uma dependência demasiado estrita relativamente à história social entendida no sentido clássico, a história cultural pode regressar utilmente ao social, já que faz incidir a sua atenção sobre as estratégias que determinam posições e relações e que atribuem a cada classe, grupo ou meio um “ser-apreendido” constitutivo da sua identidade. (CHARTIER, 2002, p. 20).

Desta maneira, as representações, e jogos de disputas entre elas, são analisadas no campo da História Social. Chartier salienta que as percepções do social não são neutras: “produzem estratégias práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outras, por elas menosprezadas, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas” (CHARTIER, 2002, p. 20).

No caso específico deste trabalho, percebi que a narrativa de Monina valorizava determinados elementos — relativos à estética e à música, mas também a como idealmente a vida deve ser vivida — e que isto não poderia ser fruto de uma opinião puramente pessoal. Ela estava imersa em um contexto específico, em um grupo que, como qualquer outro, hierarquiza determinados valores em detrimento de outros.

Por exemplo, Monina afirmou em sua autobiografia que, aos 13 anos de idade, prometeu que seria uma “grande artista” (TÁVORA, [2006?], p. 81). Mas o que, para ela, significava ser uma grande artista naquele contexto?

Para nossa sorte, ela respondeu a este questionamento: “Ser artista é ter um dom; beleza é algo relativo; depende dos olhos de quem vê; algo bonito para mim pode não ser para os outros e vice-versa; há aqueles que têm um conceito vulgar de beleza e outros, mais refinados”²⁹ (TÁVORA, [2006?], p. 75).

Eu, como uma pessoa do meu tempo, que vem acompanhando as discussões no campo das artes e das ciências sociais — que leu sobre as implicações no campo estético de, por exemplo, Marcel Duchamp ter elevado um mictório à *status* de obra de arte; e sobre o papel do artista nas discussões decoloniais — poderia fazer uma crítica à definição de Monina do artista.

²⁹Ser artista es tener un don; belleza, es algo relativo; depende de los ojos que la juzguen; algo bello para mí, puede no serlo para los otros y viceversa; hay quién tenga un concepto vulgar de la belleza y otros, más refinado.

Ela relaciona a arte ao belo. Algo pode ser belo para uns e não para outros, ela admite. Mas utiliza o termo *vulgar* e *refinado* para se referir aos gostos individuais, demonstrando que hierarquiza estes gostos. Ela também afirma que ser artista é ter um dom: outro ponto bastante controverso nas discussões atuais, quando a noção de dom e de talento vem fomentando debates nos campos da etnomusicologia e, principalmente, no da educação musical.

Acredito que, nos dias de hoje, a visão de Monina sobre o artista seria considerada reducionista e sujeita a ataques apaixonados de todos os tipos. Entretanto, julgar Monina e seu entendimento da arte não é um dos objetivos deste trabalho. Aqui, procuro entender como ela se *apropriou* do conceito *artista*: uma ideia, uma representação que estava presente em seu meio. Vale ressaltar que Monina foi aluna de Segovia, considerado, por muitos, um romântico tardio.

Dito isto, sigo com a revisão dos conceitos em Chartier, tendo como foco agora o termo *apropriação* (CHARTIER, 2002). O autor afirma:

A problemática do “mundo como representação”, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real. [...]. No ponto de articulação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito coloca-se necessariamente uma teoria de leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova compreensão de si próprio e do mundo social, não se pode deixar de subscrever o projeto e colocar a questão, essencial, das modalidades da sua recepção. (CHARTIER, 2002, p. 23-24).

Grosso modo, a maneira como o sujeito irá compreender um discurso e se utilizar dele — Chartier se refere principalmente à apropriação de discursos escritos, textos, mas também à apropriação de imagens — é o que podemos entender como *apropriação*. Cabe ressaltar, entretanto, que apropriação não é o mesmo que interpretação de texto, de forma que seu estudo não pode ser confundido com o estudo da hermenêutica:

É na resposta a tal questão que deve ser marcado um distanciamento em relação à perspectiva hermenêutica. Compreender na sua historicidade as apropriações que se apoderam das configurações textuais exige o rompimento com o conceito de sujeito universal e abstrato tal como o utilizaram a fenomenologia e, apesar das aparências, estética da recepção. [...]. As modalidades do agir e do pensar, como escreve Paul Ricoeur, devem ser sempre remetidas para os laços da interdependência que regulam as relações entre os indivíduos e que são moldados, de diferentes maneiras em diferentes situações, pelas estruturas de poder. Pensar assim a individualidade nas suas variações históricas equivale não só a romper com o conceito de sujeito

universal, mas também a inscrever num processo a longo prazo — caracterizado pela transformação do Estado e das relações entre os homens — as mutações das estruturas da personalidade. (CHARTIER, 2002, p. 24-25).

Apesar de não estar previsto em Chartier, defendo ser viável analisar como um sujeito poderia se apropriar de um “discurso”³⁰ musical. A maneira como o intérprete irá apresentar um repertório vai estar calcada em sua apropriação dele. Como violonista, não acredito ser possível fazer uma interpretação de uma peça sem levar em consideração que — na minha contribuição individual e artística — há também discursos apropriados provenientes dos grupos em que convivo, das músicas que ouvi, dos professores que tive, dos parâmetros estéticos dominantes da minha época, entre outras tantas variáveis que possivelmente eu sequer tenho consciência.

Procurei trazer esta revisão sobre os conceitos de *representação* e *apropriação* nesta seção para facilitar a compreensão do objetivo específico (b) desta tese: demonstrar de que maneira as ideias e *representações* que estavam presentes na rede de sociabilidade (SIRINELLI, 2003) de Monina foram *apropriadas* e refletidas em sua prática como professora e artista. Espero, assim, facilitar a leitura das análises apresentadas nos próximos capítulos.

2.4 Autobiografia e Pesquisa

Nesta seção trago algumas discussões relativas ao uso de autobiografias em pesquisas recentes, especialmente nos campos da educação e da educação musical.

O uso de documentos biográficos e autobiográficos como fontes tem crescido não apenas no campo da história da educação, mas também no das humanidades em geral. Como reflexo deste fenômeno, observou-se a formação de grupos e associações que têm entre seus objetivos congregar pesquisas ligadas a narrativas de histórias de vida e autobiografias.

No Brasil, destaca-se a Associação Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica (BIOgraph), criada em 2008, em uma assembleia realizada no III Congresso Internacional de Pesquisa (Auto)biográfica (CIPA)³¹:

³⁰Não pretendo discutir aqui se a música pode ser considerada um discurso ou uma linguagem. Para os objetivos deste trabalho, em especial, prefiro utilizar o termo repertório. Apenas falei em discurso musical, no corpo do texto, para fazer uma analogia com o que foi descrito por Chartier, poderíamos pensar em uma espécie de apropriação do “discurso musical” ou, como prefiro, uma apropriação do repertório.

³¹O CIPA, criado em 2004, “é um fórum de discussão, entre pesquisadores de universidades brasileiras e do exterior (Inglaterra, Dinamarca, Portugal, Itália, Espanha, Israel, Canadá e Estados Unidos),

Conforme estabelece seu Estatuto, a Associação Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica tem como objetivos: “1. congrega os profissionais brasileiros que pesquisam (auto)biografias, memória, histórias de vida e práticas de formação; 2. promover e coordenar estudos e pesquisas, eventos e ensino no âmbito da pesquisa (auto)biográfica, memória, histórias de vida e práticas de formação; 3. dialogar com associações congêneres, especialistas nacionais e internacionais e desenvolver ações interdisciplinares no campo de pesquisa-ensino; 4. estimular a divulgação e informação das produções na área de pesquisa (auto)biográfica, memória, histórias de vida e práticas de formação; 5. promover a crítica e pluralismo teórico na área em suas diferentes produções e atividades”. (SOBRE A BIOGRAPH, 2021).

Clementino de Souza (2020), em entrevista concedida ao periódico *Revista Caminhos da Educação: diálogos, culturas e diversidades*, cita algumas das associações congêneres à BIOGraph, sendo elas: (a) a *Association Internationale des Histoires de Vie en Formation et de Recherche Biographique en Éducation* (ASIHVIF/RBE), fundada em 1991, que se destaca por colocar polos internacionais de pesquisa que trabalham no âmbito dos estudos “biográficos, (auto)biográficos e das histórias de vida em formação” em rede (CLEMENTINO DE SOUZA, 2020, p. 190); (b) a *Association Le sujet dans la Cité*, criada em 2010, com o objetivo de explorar processos relativos à dicotomia indivíduo-sociedade, questionando tanto os modos como os sujeitos individualmente narram suas histórias e processam a “biografização” de suas vidas quanto a forma como estes processos impactam nas esferas socioculturais, ambientais, econômicas, políticas e formativas (CLEMENTINO DE SOUZA, 2020, p. 190); (c) o *Collège International de Recherche Biographique* (CIRBE), fundado em 2014, com missão similar à da *Association Le sujet dans la Cité*; (d) a Associação Norte e Nordeste das Histórias de Vida em Formação (ANNHIVIF) (CLEMENTINO DE SOUZA, 2020, p. 190); (e) a Rede Latino-americana de Pesquisa Narrativa, (Auto)biografia e Educação (RedNAUE), com sede na Argentina, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Buenos Aires, que ambiciona promover a verticalização e a aproximação teórica e metodológica de pesquisas que se dão nos domínios da (auto)biografia no contexto latino-americano (CLEMENTINO DE SOUZA, 2020, p. 191); e (f) a *Red Científica de Investigación Biográfica en Educación América Latina-Europa* (BioGrafia), criada em 2021, com o objetivo de contribuir na consolidação dos laços científicos existentes entre os países da América Latina e a Europa e de ampliar os domínios do campo da pesquisa biográfica (CLEMENTINO DE SOUZA, 2020, p. 191).

para aprofundar o debate teórico-metodológico relativo à investigação científica em fontes biográficas e autobiográficas” (CIPA, 2021).

Desde a realização do I CIPA, há registro de pesquisadores vinculados à educação musical apresentando trabalhos. O encontro desses pesquisadores resultou no recém organizado Movimento (Auto)Biográfico da Educação Musical no Brasil, com representantes das diferentes regiões do país. Estes pesquisadores se organizaram em um Grupo Temático Especial (GTE) no XXV Congresso Nacional da ABEM, realizado em 2021: o GTE Educação Musical e Pesquisa (Auto)biográfica (GTE 08), coordenado por Jéssica de Almeida, Delmary Vasconcelos de Abreu e Leda Maffioletti.

Entretanto, creio que seja importante ressaltar: nem todos os pesquisadores do campo da educação musical utilizam a historiografia para trabalhar com autobiografias. Acredito, inclusive, que a abordagem historiográfica seja a menor fatia da produção brasileira. Afirmo isto tendo como base as comunicações apresentadas no GTE 08. Entre elas, destaco as do grupo de pesquisa *Educação Musical e Formação Docente*, liderado por Teresa Mateiro, e, em especial, a comunicação *Pesquisa (auto)biográfica em educação musical: análise da construção do conhecimento em teses e dissertações* (MATEIRO *et al.*, 2021). As pesquisadoras realizaram um “estudo de conhecimento” fazendo um levantamento sobre teses e dissertações de pesquisas (auto)biográficas na área da educação musical, analisando o período que vai de 2003 a 2021. Elas se debruçaram sobre: o referencial teórico; as áreas de conhecimento envolvidas na abordagem; a temática; as obras e autores explorados. A pesquisa das autoras vem a ser uma atualização do levantamento de “estado da arte” de Gontijo (2019), que analisa a produção de pesquisas (auto)biográficas na educação musical entre 2003 e 2019 nas pós-graduações brasileiras. Acerca de seu trabalho, Gontijo afirma:

O foco deste levantamento é apresentar dados quantitativos em relação aos caminhos que os trabalhos com abordagem (auto)biográfica têm seguido. Para aclararmos nossas ideias se faz necessário entender os princípios desses trabalhos. Esses que trazem na metodologia o aporte teórico do método (auto)biográfico. Isso significa que a realidade é apresentada por intermédio do olhar do indivíduo levando os **materiais primários como sendo as entrevistas e não os documentos biográficos**. (GONTIJO, 2019, p. 45-46, grifo meu).

Os trabalhos analisados por Gontijo discorrem sobre a (auto)biografia de estudantes e professores e trazem a (auto)biografia como método. Os *materiais primários* seriam as entrevistas com professores e alunos de música.

Ainda de acordo com o levantamento de Gontijo, a autora mais utilizada nas pesquisas analisadas foi a francesa Delory-Momberger (GONTIJO, 2019, p. 80-81).

Sobre a abordagem da autora, Gontijo escreveu:

Ao participar do grupo de pesquisa GEMAB³², tive oportunidade de conhecer as pesquisas concluídas e em andamento no grupo, bem como me aproximar da literatura que o grupo vem estudando. Com isso, tenho compreendido, com os estudos de Delory-Momberger (2012), que **a pesquisa biográfica inscreve-se em questões centrais da antropologia social**, que traz em sua gênese a questão norteadora que consiste em compreender como os indivíduos se tornam indivíduos. Trazendo essa questão para a área da Educação, a autora tem se debruçado em questões relacionadas aos seus processos formativos, considerando o fato biográfico como um paradigma da modernidade avançada. (GONTIJO, 2019, p. 24, grifo meu).

Desta forma, a perspectiva de Delory-Momberger estaria muito mais próxima da antropologia do que da história. Segundo o que foi descrito por Gontijo, Delory-Momberger é a principal referência sobre o processo de construção da narrativa de si através da (auto)biografia³³ no grupo analisado. No caso da presente pesquisa, a autobiografia é uma fonte. Embora seja evidente o processo de *biografização*³⁴ na elaboração do documento escrito por Dona Monina, não houve participação do pesquisador nesta construção.

Ressalto, entretanto, que pesquisas que têm como seu material primário o documento autobiográfico — em vez das entrevistas — ficaram de fora das pesquisas de Gontijo (2019) e das de Mateiro (MATEIRO *et al.*, 2021). Seria necessário um levantamento complementar, no sentido de incluir e contabilizar tais pesquisas. Defendo que incluir tal abordagem é imprescindível para que tenhamos uma visão mais abrangente dos trabalhos que vêm sendo realizados no campo da educação musical, permitindo também saber qual a fatia das pesquisas de enfoque historiográfico nos estudos autobiográficos.

Diante do que foi exposto até aqui, é possível perceber os esforços sistematizados no sentido de promover e divulgar pesquisas (auto)biográficas e de histórias de vida relacionadas à música e à educação. Mas estes esforços não têm conseguido impedir que o uso de

³²Grupo de Pesquisa Educação Musical e Autobiografia.

³³Nesta metodologia, a narrativa de história de vida está sendo coconstruída na relação com o entrevistador e está, necessariamente, no campo da educação. A grafia que utiliza os parênteses — *(auto)biográfica* — pelo que percebo, está cada vez mais sendo utilizada para indicar o método (auto)biográfico, baseado em entrevistas. Seria uma maneira de diferenciar o método (auto)biográfico das autobiografias escritas pelo autor.

³⁴Utilizo o termo segundo Delory-Momberger: “denominaremos *biografização* o conjunto das operações e dos comportamentos pelos quais os indivíduos trabalham para se dar uma *forma própria* na qual eles se reconhecem a si mesmos e se fazem reconhecer pelos outros. Esta tomada de forma tem uma dimensão reflexiva e autorreferencial no sentido em que ela consiste em relatar as situações, os acontecimentos dentro de um si mesmo. Neste sentido, a *biografização* surge como uma *hermenêutica prática*, um quadro de estruturação e de significação da experiência exercendo-se de forma constante na relação do homem com a sua vivência e com seu ambiente social e histórico” (DELORY-MOMBERGER, 2016, p. 139).

autobiografias, ainda que seja como fonte, seja pouco compreendido no campo da música, de uma maneira geral.

Percebi certa estranheza por parte de pesquisadores da área da música — especialmente das subáreas da musicologia e da performance — quando falei do presente trabalho e das minhas fontes. Fui questionada sobre a confiabilidade delas: não seria arriscado acreditar naquilo que está sendo contado? A autora da autobiografia não poderia omitir passagens de sua vida e valorizar outras? Como saber se ela estava mentindo ou inventando? Os entrevistados, por sua vez, também não poderiam mentir, omitir ou serem enganados pela memória?

Para responder estas questões e, principalmente, para evitar o mau uso das fontes que tinha em mãos, procurei por soluções metodológicas inicialmente no campo da história, mas também no da sociologia e da memória social.

O livro *Escrita de Si, Escrita da História*, organizado por Angela de Castro Gomes serviu como um ponto de partida nesta busca. No artigo *Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo*, que abre a série de trabalhos selecionados para o livro, Castro Gomes (2004) discorre sobre o ato de escrever sobre si, uma modalidade de escrita que engloba diários, autobiografias, cartas, entre outros:

A escrita autorreferencial ou escrita de si integra um conjunto de modalidades do que se convencionou chamar de produção de si no mundo moderno ocidental. Essa denominação pode ser mais bem entendida a partir da ideia de uma relação que se estabeleceu entre o indivíduo moderno e seus documentos. Considerando-se um certo consenso na literatura que trata da escrita de si pode-se datar a divulgação de sua prática, *grosso modo*, do século XVIII, quando indivíduos “comuns” passaram a produzir, deliberadamente, uma memória de si. Um processo que é assinalado pelo surgimento, em língua inglesa, das palavras biografia e autobiografia no século XVII, e que atravessa o século XVIII e alcança seu apogeu no XIX, não por acaso o século da institucionalização dos museus e do aparecimento do que se denomina, em literatura, romance moderno. (CASTRO GOMES, 2004, p.10-11).

Estas memórias de si, típicas do indivíduo moderno, despertaram o interesse de historiadores, mas também dos consumidores contemporâneos. O mercado editorial brasileiro enfrentou um *boom* de publicações de caráter biográfico e autobiográfico na virada do século XX para o XXI (CASTRO GOMES, 2004, p. 7).

Vale lembrar que estas biografias e autobiografias, como produtos, na maior parte das vezes não querem ser vistas como ciência ou como história. Elas são escritas por jornalistas ou escritores que, embora queiram contar narrativas de vida de forma fidedigna — biografias e autobiografias não são classificadas como ficção — não tem compromisso com o método científico.

Presumo que os colegas que me questionaram sobre a confiabilidade das fontes não se incomodariam em ler a autobiografia de Dona Monina, ou mesmo uma biografia dela escrita por mim, desde que fossem livros alocados nas seções de biografias e autobiografias das livrarias. O perigo seria transformar isso em história, em ciências sociais.

Bourdieu discorreu sobre como a noção de “história de vida” migrou do senso comum para o universo científico no artigo *A ilusão biográfica*:

A história de vida é uma dessas noções do senso comum que entraram como contrabando no universo científico; inicialmente, sem muito alarde, entre os etnólogos, depois, mais recentemente, com estardalhaço, entre os sociólogos. Falar de história de vida é pelo menos pressupor — e isso não é pouco — que a vida é uma história e que, como no título de Maupassant, *Uma vida*, uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história. É exatamente o que diz o senso comum, isto é, a linguagem simples, que descreve a vida como um caminho, uma estrada, uma carreira, com suas encruzilhadas [...], que tem um começo (‘uma estreia na vida’), etapas e um fim, no duplo sentido, de término e de finalidade (‘ele fará seu caminho’ significa ele terá êxito, fará uma bela carreira), um fim de história. (BOURDIEU, 2006, p. 183).

Bourdieu (2006) salienta que, aceitar esta teoria, de que a vida é uma história, implica em alguns pressupostos. O primeiro deles é que a vida seria “um conjunto coerente e orientado, que pode ser apreendido como expressão unitária de uma ‘intenção’ subjetiva e objetiva” (BOURDIEU, 2006, p. 184). Isto estaria implícito em expressões como “já”, “desde então”, “desde pequeno” (BOURDIEU, 2006, p. 184).

Entretanto, o pesquisador não pode deixar de levar em consideração que há estados variáveis na vida do indivíduo. De acordo com Nicole, estes estados foram indicados, em Proust, com adendos ao nome próprio — a constante que une toda a existência biológica e social do sujeito³⁵ — dos personagens: “a Albertina de então”, “a Albertina encapotada dos dias de chuva” (NICOLE, 1981, p. 16 *apud* BOURDIEU, 2006, p.187).

Mas, nas narrativas de história de vida, estas variações são editadas de acordo com aquilo que se pretende contar. Há uma “ilusão” de linearidade que direciona a história em um sentido específico. Isto está implícito em qualquer biografia (BOURDIEU, 2006):

³⁵Como instituição, o nome próprio é arrancado do tempo e do espaço e das variações segundo os lugares e os momentos: assim ele assegura aos indivíduos designados, para além de todas as mudanças e todas as flutuações biológicas e sociais, a constância nominal, a identidade no sentido de identidade consigo mesmo, de *constantia sibi*, que a ordem social demanda (BOURDIEU, 2006, p. 187).

[...] não podemos compreender uma trajetória (isto é, o *envelhecimento social* que, embora o acompanhe de forma inevitável, é independente do envelhecimento biológico) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado — pelo menos em certo número de estados pertinentes — ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis. Essa construção prévia também é a condição de qualquer avaliação rigorosa do que podemos chamar de *superfície social*, como descrição rigorosa da *personalidade* designada pelo nome próprio, isto é, o conjunto das posições simultâneas ocupadas num dado momento por uma individualidade biológica socialmente instituída e que age como suporte de um conjunto de atributos e atribuições que lhe permitem intervir como agente eficiente em diferentes campos. (BOURDIEU, 2006, p.190).

Considerando o que foi descrito por Bourdieu, no trecho acima, defendo que o levantamento e a análise das *redes de sociabilidade*, o mapeamento e a discussão das ideias presentes nestas redes e a aplicação do *paradigma indiciário* (GINZBURG, 1990) sejam saídas metodológicas para encontrar pistas de como a narrativa de história de vida de Monina foi construída dentro do contexto em que ela vivia. Não se trata de acreditar piamente naquilo que foi dito pela artista, mas de buscar, em seu documento autobiográfico, indícios capazes de situar e evidenciar, ao menos, a construção de algumas das diversas Moninas: as flutuações e os papéis exercidos por ela no decorrer de sua existência. Trata-se de uma maneira possível de trabalhar com e pela memória da artista, violonista e professora. Mas será que podemos chamar isto de história?

Antes de tudo, o referencial teórico e metodológico escolhido para este trabalho vem de autores do campo da história, o que por si só, já o situaria neste mesmo campo. Por outro lado, não há razões para entender os campos da história e da memória social como rivais ou excludentes. Muito pelo contrário, a colaboração entre os dois campos encontra-se bem sedimentada atualmente, conforme será discutido adiante.

2.5 História e Memória

Para discorrer sobre este assunto, entretanto, faz-se necessário definir o campo da memória, como memória social. De acordo com Gondar (2005), há pelo menos quatro proposições comuns no sentido desta definição: (1) como um conceito transdisciplinar³⁶; (2)

³⁶“ainda que possa ser trabalhado por disciplinas diversas, o conceito de memória, mais rigorosamente, é produzido no entrecruzamento ou nos atravessamentos entre diferentes campos de saber. Dito de outro modo, ainda que existam conceitos de memória no interior da filosofia, da psicologia, das

como um conceito ético e político — “recordar, nesse caso, não é somente interpretar, no presente o já vivido; a escolha sobre o que vale ou não ser recordado funciona como um penhor e, como todo penhor, diz respeito ao futuro” (GONDAR, 2005, p. 17); (3) como uma construção processual — “admite-se hoje que a memória é uma construção. Ela não conduz a reconstruir o passado, mas sim a reconstruí-lo com base nas questões que nos fazemos, que fazemos a ele, questões que dizem mais de nós mesmos, de nossa perspectiva presente, que do frescor dos acontecimentos passados” (GONDAR, 2005, p. 22); e (4) como algo que não se reduz à representação — “é habitual conceber a memória social como a esfera por meio da qual uma sociedade representa pra si mesma a articulação de seu presente com seu passado [...]. Ora, fazer avançar o pensamento sobre a memória social implica questionar a evidência dessa relação”³⁷ (GONDAR, 2005, p. 22-23).

Também considero pertinente a abordagem de Halbwachs (1990), um dos pioneiros do campo de estudos da memória social, na delimitação do conceito de memória para os fins propostos neste trabalho. Ele afirma:

Não estamos ainda habituados a falar da memória de um grupo, mesmo por metáfora. Parece que uma tal faculdade não possa existir e durar a não ser na medida em que está ligada a um corpo ou a um cérebro individual. Admitamos, todavia, que haja, para as lembranças, duas maneiras de se organizar e que possam ora se agrupar em torno de uma pessoa definida, que as considere de seu ponto de vista, ora distribuir-se no interior de uma sociedade grande ou pequena, de que elas são outras tantas imagens parciais. Haveria então memórias individuais e, se o quisermos, memórias coletivas. Em outros termos, o indivíduo participaria de duas espécies de memórias. [...] A memória coletiva [...] envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas. Ela evolui segundo suas leis. E se algumas lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal. (HALBWACHS, 1990, p. 53).

neurociências e das ciências da informação, entre outras, a ideia de memória social implica que perguntas provenientes de cada uma dessas disciplinas possam atravessar suas fronteiras, fazendo emergir um novo campo de problemas que até então não se encontrava contemplado por nenhuma delas” (GONDAR, 2005, p.13). Para aprofundar o debate sobre o conceito de transdisciplinaridade, ver Gondar (2005, p. 12-15).

³⁷O autor acrescenta: “É sob a inspiração da sociologia de Durkheim que essa “evidência” se constrói. Em *Representações individuais e representações coletivas*, Durkheim traçou uma analogia entre a esfera da memória e a da representação coletiva. Abria-se o campo para uma sintonia tradicionalmente aceita pelas ciências sociais. A memória, nesse caso, via-se reduzida a um arquivo de representações, não sendo levadas em conta os movimentos reais que essas representações representam. Se pensarmos que a esfera social é viva, pulsante e em constante mudança, as representações são apenas o referente estático do que se encontra em constante movimento” (GONDAR, 2005, p.23).

Halbwachs discorre sobre esta característica coletiva da memória trazendo exemplos práticos. Quando um indivíduo se recorda de um período de sua vida, ele se apoia em narrativas de outras pessoas para conseguir contar sua própria história. Ele pode se apoiar em relatos dominantes nos grupos aos quais pertenceu, naquilo que foi contado por pessoas da família — especialmente os de gerações mais antigas — e também naquilo que viu ou ouviu nos jornais e no rádio. Desta forma toda memória é coletiva (HALBWACHS, 1990).

O autor ressalta, por outro lado, que esta memória coletiva — capaz de completar as lacunas da memória individual — não deve ser confundida com a história, que ao menos teoricamente, também poderia ser capaz de preencher estes espaços:

[A memória coletiva] é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente, aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Por definição, ela não ultrapassa os limites deste grupo. Quando um período deixa de interessar ao período seguinte, não é um mesmo grupo que esquece uma parte de seu passado: há, na realidade, dois grupos que se sucedem. A história divide a sequência dos séculos em períodos, como se distribui o conteúdo de uma tragédia em vários atos. A história, que se coloca fora dos grupos e acima deles, não vacila em introduzir na corrente dos fatos divisões simples e cujo lugar está fixado de uma vez por todas. Ela obedece, assim fazendo, somente a uma necessidade didática de esquematização. (HALBWACHS, 1990, p. 81-82).

É interessante observar que Halbwachs se refere ao campo da história como um todo, de uma forma muito diferente da maneira como ele está sendo predominantemente visto nos dias de hoje, com suas correntes historiográficas que privilegiam a construção de narrativas plurais, entre outros aspectos já discutidos na seção anterior desta tese. Hoje em dia, há uma colaboração crescente entre os campos da memória e da história. A interação entre eles é impulsionada pela percepção — partilhada por diferentes autores da memória social³⁸ — de que, no mundo contemporâneo, há uma tendência ao apagamento da memória, ao esquecimento coletivo.

Em “*Memória Coletiva e Teoria Social*”, Santos (2003) cita exemplos, provenientes não só do campo das análises teóricas, mas também do das artes, de onde vem emergindo uma crítica ao homem submisso à mecanização e à perda de sentido, como consequência de sua individualização. Esta representação crítica apareceria, por exemplo, no cinema, em clássicos

³⁸Para uma revisão de autores que abordam este tema ver Santos (2003).

como *Metrópolis*, de Fritz Lang, *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin e, para citar uma produção mais recente, *Asas do Desejo*, do cineasta Wim Wenders (SANTOS, 2003, p. xi):

A perda da memória aparece, portanto, tanto na arte e literatura, quanto nas ciências sociais, como uma das grandes ameaças do mundo moderno. Podemos dizer que a memória enquanto aprendizado se perde no mundo da informação. A partir da substituição do artesão pelo operário de fábrica, o trabalho se reduz a atos mecânicos e repetitivos sem que seja necessário para o desenvolvimento das atividades previstas o aprendizado acumulado durante a vida. O tempo se desvincula de experiências de vida, torna-se autônomo, regulado, impessoal e passa a exercer controle sobre os passos de cada um. O fim da tradição oral e o surgimento da escrita também apontam para a perda de transmissão de conhecimento e valores entre gerações. A memória, que é transmitida por textos, objetos, pedras, edifícios e máquinas, embora dê a impressão de preservar o passado em sua totalidade, reproduz apenas parte do que foi vivenciado anteriormente. (SANTOS, 2003, p. 23).

Pierre Nora (1993), como Santos (2013), fala sobre o perigo do esquecimento na sociedade pós-industrial:

Pensem nessa mutilação sem retorno que representou o fim dos camponeses, esta coletividade-memória por excelência cuja voga como objeto da história coincidiu com o apogeu do crescimento industrial. Esse desmoronamento central de nossa memória só é, no entanto, um exemplo. É o mundo inteiro que entrou na dança, pelo fenômeno bem conhecido da mundialização, da democratização, da massificação, da midiaticização. Na periferia, a independência das novas nações conduziu para a historicidade as sociedades já despertadas de seu sono etnológico pela violação colonial. E pelo mesmo movimento de descolonização interior, todas as etnias, grupos, famílias, com forte bagagem de memória que asseguravam a conservação e a transmissão dos valores, Igreja ou escola, família ou Estado. Fim das ideologias-memórias, como todas aquelas que asseguravam a passagem regular do passado para o futuro, ou indicavam o que se deveria reter do passado para preparar o futuro: quer se trate da percepção histórica que, com a ajuda da mídia, dilatou-se prodigiosamente, substituindo uma memória voltada para a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade. (NORA, 1993, p. 7-8).

Nora, desta forma, entende que a história nos situa no tempo presente em relação a um passado que não pode mais ser reproduzido a partir de hábitos e gestos que se perderam. Em uma aldeia de camponeses, na era pré-industrial, pai, filho e avô partilhavam de um cotidiano relativamente inalterado. Com a expansão das cidades, a revolução técnica e industrial, com a informatização e a globalização, a mudança de rotinas passa a ser a regra em vez de exceção. Em poucos anos, tudo muda, e a necessidade de documentar o que está sendo feito é imperativa para evitar que se perca o fio da meada, para que o esquecimento não seja uma constante.

A vida dentro de uma cidade do século XXI abriga mais rupturas do que continuidades. Halbwachs afirmou que a memória “é uma corrente de pensamento contínuo [...] já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” ao passo que a História “se coloca fora dos grupos e acima deles” (HALBWACHS 1990, p. 81-82). Mas o quanto de continuidades somos capazes de manter nos dias de hoje?

Os historiadores neste novo contexto, tiveram a natureza de seu ofício modificada. Antes, colecionadores e eruditos promoviam a acumulação documentária, de forma marginal ao curso dos acontecimentos e do cotidiano vivido, e os historiadores se debruçavam sobre este acervo cuidadosamente preservado. Hoje eles trabalham tendo à disposição uma produção documental vertiginosa, produzida pela obsessão burocrática em documentar o cotidiano. Nenhuma sociedade produziu tantos dados sobre si mesma quanto a nossa: “Nenhuma época foi tão voluntariamente produtora de arquivos [...], não somente pelo volume que a sociedade moderna espontaneamente produz, não somente pelos meios técnicos de reprodução e de conservação de que dispõe, mas pela superstição e pelo respeito ao vestígio” (NORA, 1993, p. 15). É uma tarefa complicada prever quais documentos serão necessários e relevantes no futuro, daí a inibição em destruir estes arquivos. O historiador, assim como os arquivistas e bibliotecários, tiveram que promover uma reviravolta em seus ofícios. A eles hoje cabe, mais do que salvaguardar os vestígios do passado, selecionar o que é ou não relevante preservar: promover a “arte da destruição controlada” (NORA, 1993, p. 15).

Outra reviravolta recente apontada por Nora é a crescente participação de profissionais de outras áreas, que não a história, fazendo trabalhos historiográficos: “não devemos a historiadores profissionais as histórias mais significativas da biologia, da física, da medicina ou da música, mas a biólogos, físicos, médicos e músicos” (NORA, 1993, p. 17). Isto se deu porque, nesta passagem da memória para história, cada grupo redefiniu sua identidade através da revitalização de sua história particular. E mais ainda, cada indivíduo precisou fazer-se historiador de si mesmo, no intuito de preservar sua própria memória. Independentemente do grau de erudição e etnia, todos sentem a necessidade de recuperar seu passado e encontrar suas origens (NORA, 1993, p.17).

Há ainda, segundo o autor, dentro deste conjunto de mecanismos modernos necessários à conservação da memória, a necessidade de criar subterfúgios simultaneamente materiais, simbólicos e funcionais, capazes de fazer lembrar: os *lugares de memória*.

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque

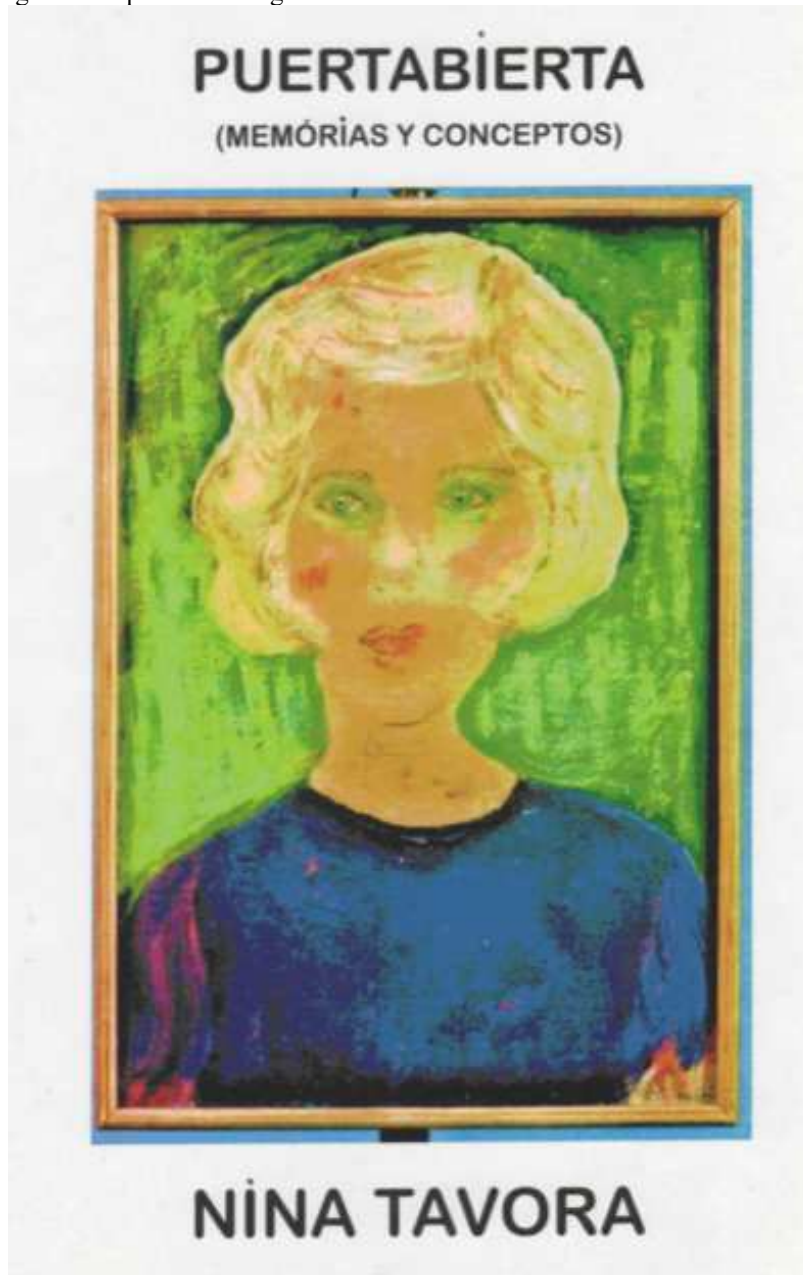
ela a ignora. É a desritualização do nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e renovação. Valorizando, por natureza, mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o passado. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações. São os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões de eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípios; sinais de reconhecimento e de pertencimento de um grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos. (NORA, 1993, p. 12-13).

Os *lugares de memória*, segundo Nora, são “lugares” tanto no sentido material, quanto no simbólico e no funcional. Um lugar de memória, só pode ser considerado como tal se ele estiver investido de uma “aura simbólica”. Locais como salas de aula, testamentos, associações só são categorizados como tal se forem objetos de um ritual. Eles não precisam ser um espaço ou um objeto físico. De acordo com o autor, mesmo um conceito abstrato, como a “noção de geração” pode ser considerado um lugar de memória, porque os três aspectos — material, simbólico e funcional — estão presentes: sendo material por seu conteúdo demográfico; funcional por garantir a cristalização da lembrança; e simbólico porque categoriza um grupo por um acontecimento ou uma experiência que não foi vivenciada pela totalidade deste grupo (NORA, 1993, p. 21-22).

Outra característica dos lugares de memória é que eles são constituídos por um jogo interativo entre memória e história. É preciso que haja vontade de memória. Não existindo esta intenção, trata-se apenas de um lugar histórico (NORA, 1993, p. 22).

Partindo da definição de *lugar de memória* trazida por Nora, defendo que tanto a autobiografia de Monina Távora quanto a Colônia Nacional de Alienados — o *Open Door* em que ela nasceu, se criou e escreveu sua autobiografia — podem ser considerados lugares de memória. A autobiografia é funcional, por registrar as memórias da artista; evidentemente material, por ser um objeto físico, um livro; e simbólico por representar e fazer lembrar toda uma vida condensada em poucas páginas. Já a colônia psiquiátrica é funcional, por ser um local onde se tratam internos em sofrimento psiquiátrico e por ter abrigado tanto Monina quanto sua família; material, por ser uma construção arquitetônica; e simbólica, por fazer lembrar a vida de Dona Monina. O local parece ter sido tão representativo para ela, que Monina nomeou sua autobiografia com o nome dele: *Puertabierta*.

Figura 1: Capa da autobiografia de Monina Távora com autorretrato da autora.



Fonte: (TÁVORA, [2006?], capa)

São muitos os indícios de como o *Open Door* funcionou como um lugar de memória para Monina em todo o documento. Talvez os mais fascinantes sejam as pinturas que ela reproduziu em sua autobiografia, representando o lugar³⁹. Conforme já abordado, ela era pintora amadora. Infelizmente, não pude incluir no recorte de pesquisa a análise de todas as pinturas, por conta da limitação de tempo. Mas trata-se de um material muito rico, ao qual recorri muitas vezes, e que disponibilizo em anexo.

³⁹ Ver Figura 2.

3 MEMÓRIAS E CONCEPTOS

Neste capítulo, me dedico a investigar e analisar as duas primeiras seções do documento autobiográfico de Monina Távora. Embora o texto produzido pela artista seja o fio condutor da análise, trago também outras fontes para que haja uma triangulação de informações, e eu possa entremear dados provenientes de fontes diversas em uma narrativa de análise. Estas outras fontes são identificadas à medida em que aparecem.

Ressalto, entretanto, que a própria fonte autobiográfica contém elementos fora da ordem textual. Monina inseriu fotos e figuras além da reprodução de algumas de suas pinturas. Estes elementos não textuais vêm quase sempre com legendas e invariavelmente contribuem com a narrativa que está sendo tecida pela autora.

O uso da fotografia em trabalhos científicos — embora recorrente, em especial na antropologia e nas ciências da natureza — suscita algumas ressalvas quanto a confiabilidade que confere ao mundo representado. Se por um lado elas evocam um sentimento de veracidade, por serem a representação de um fragmento do real, por outro elas estão submersas em questões subjetivas e contextuais que não devem ser deixadas de lado.

A fotografia já nasceu com a vocação para a produção de documentos sobre o mundo visível apresentados como referências confiáveis, por serem estes resultado direto de um processo técnico mediado por aparelho que avalizava todo o processo. Embora hoje saibamos que essa confiabilidade é muito relativa, os limites técnicos do processo fotográfico nos seus primórdios — câmara estática e longo tempo de exposição, por exemplo — contribuíram para que prosperasse essa ideia de que a imagem técnica era a reprodução exata do referente. (GURAN, 2012, p. 13).

A ideia da fotografia como “reprodução exata” vem sendo bastante debatida e, até mesmo no senso comum, começa a ser superada. O surgimento e a ascensão da fotografia digital e dos *softwares* de edição imagem, assim como a intensa popularização das redes sociais têm contribuído neste sentido. Estamos constantemente sendo advertidos para não acreditar em tudo que é postado.

Por essas questões relativas à confiabilidade e as especificidades da fonte fotográfica, diversos autores têm se dedicado a discutir o uso de fotografias como fonte nas ciências sociais. Muitos destes autores se debruçaram sobre aspectos técnicos da fotografia e também sobre o papel do fotógrafo na construção destas fontes, o que é especialmente relevante em trabalhos do campo da antropologia.

No presente trabalho, entretanto, o uso da fotografia como fonte não é central. Elas são apenas mais um elemento ao qual recorro no sentido contextualista proposto pelo *paradigma indiciário*. Desta forma, defendo que as diretrizes de um pequeno artigo jornalístico de Peter Burke (BURKE, 2001) — *Como confiar em fotografias* — sejam suficientes para os objetivos delimitados aqui. Burke afirma que “enquanto aguardamos a elaboração de uma crítica sistemática das evidências fotográficas” devemos estar atentos a cinco pontos (BURKE, 2001).

O primeiro deles tem a ver com casos extremos de falsificação, em que as fotografias são manipuladas pelo fotógrafo (BURKE, 2001). Não há razões para supor que, entre as fotos selecionadas por Monina, existam falsificações deste tipo. A maior parte delas são fotos de família ou de paisagem. Com exceção de uma foto, que reproduzo a seguir, nada se sabe sobre o fotógrafo.

Foto 1: Retrato de Monina Távora por seu marido, Elysiário Távora.



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 74)

Acredito que seja improvável que o fotógrafo tenha querido enganar o observador, até porque ele, ou eles, sequer sabiam que seus retratos iriam parar em um documento autobiográfico algum dia.

O segundo tópico descrito por Burke, fala sobre o caso em que, embora não exista a intenção de enganar os observadores, existe um desejo de incentivá-los a assumir uma posição específica (BURKE, 2001). O historiador fala sobre o propósito do fotógrafo, mas podemos

estender o alerta também àquele que seleciona as imagens, no caso: Monina Távora. Burke explica:

Os fotógrafos que não desejam enganar os observadores podem, entretanto, desejar incentivá-los a assumir certas posições. Por exemplo, podem querer convencer o público a ver a guerra, ou uma determinada guerra, como gloriosa, enfatizando a coragem e as vitórias, ou terrível, mostrando crianças vietnamitas nuas fugindo de um ataque de napalm. Ou podem estar envolvidos num projeto de “conscientização” do público sobre determinados problemas sociais. (BURKE, 2001).

Monina, ao selecionar as imagens, fez uma edição que corrobora com a narrativa que ela quis contar. Por qual razão ela escolheu as fotos que escolheu? De que maneira elas organizavam e deram sentido ao vivido e ao contado? Como descrito por Bourdieu (2006), conforme já discutido, Monina narra sua *história de vida*, e esta história também é contada através da seleção das fotos.

No terceiro tópico, Burke chama à atenção para os fotógrafos que “podem intervir nas cenas sociais que desejam registrar, arranjando-as para que pareçam mais autênticas” (BURKE, 2001): “No mínimo, eles dizem às pessoas onde se colocar e se devem ou não fazer gestos (BURKE, 2001). Mas o historiador também se refere a algo mais radical do que uma foto posada. Ele cita o caso de um fotógrafo vitoriano que contratou um menino para servir de modelo e fotografou-o sujo e com farrapos. Embora as crianças de rua existissem naquele contexto social, este não era o caso do modelo. Também não encontrei indícios de que tenha havido alguma manipulação neste sentido, entre as fotos selecionadas por Monina.

O tópico quatro, trazido por Burke, entretanto, se afina com as imagens que analiso. O historiador argumenta:

Amadores e profissionais que não arranjam as cenas que fotografam também podem ser influenciados — consciente ou inconscientemente — por suas lembranças de outras fotografias ou mesmo de quadros, seja na escolha de temas ou de ângulos. Por exemplo, já se cogitou que as fotografias do século 19 dos engenhos do Recife são reminiscentes dos quadros de Frans Post (1612-1680), enquanto as imagens da vida rural na Inglaterra do século 19 foram influenciadas por pinturas holandesas do século 17, muito populares entre a classe média vitoriana. Esses são apenas dois exemplos entre vários possíveis de como as imagens podem influenciar o modo como todos nós percebemos a realidade. Uma lembrança dessa influência é a palavra “pitoresco”, originalmente empregada para significar que certas paisagens ou cenas da vida social eram tão bonitas ou interessantes quanto uma pintura. (BURKE, 2001).

É possível que Monina tenha sido influenciada por representações pictóricas ao representar o *Open Door*. Há, no documento autobiográfico, algumas fotos do local. Não temos como descobrir se a fotografia foi tirada por Dona Monina na época em que retornou à região ou se elas são reminiscências da juventude da artista. Talvez as fotos tenham sido tiradas por algum familiar ou amigo, em vez dela mesma. Mas independentemente de quem tenha sido o fotógrafo, Monina escolheu as imagens para representar o *Open Door* que ela enxergava.

O *Open Door* da autobiografia de Dona Monina é idílico e inspirador. Ela afirma e reafirma isso com palavras, fotos e pinturas.

Foto 2: Fotografia do *Open Door*



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 24)

Na página que segue a reprodução da fotografia que acabo de apresentar, Monina escreve:

Como sou uma sonhadora aluada ou, pela idade, um dinossauro super atualizado, é mais o que imaginei do que o que realmente aconteceu aqui, em “Puertabierta”, durante meus primeiros vinte anos: infância, adolescência e lua de mel. O essencial é que me deixou uma bela lembrança e agora, final da minha vida terrena, recupero as sensações daquele período de vida que considero a base sólida do edifício TÁVORA. Eles não foram imaginados;

agora vejo um campo iluminado por milhares de vaga-lumes, noites enluaradas, pores do sol com cores maravilhosamente combinadas (Debussy — Ravel), céus de furacões (Scriabin) ou o Universo (Mahler). Como pintora amadora, passo muito tempo olhando uma planta, nuvens, que mudam de cor e forma ao longo do dia⁴⁰. (TÁVORA, [2006?], p. 25, grifo da autora).

Do trecho transcrito acima depreendo que as representações do *Open Door*, sejam elas realizadas através da pintura ou da fotografia, podem ter sido influenciadas não só por outros pintores e fotógrafos, mas também por compositores. Ela não havia percebido antes, mas ao retornar ao *lugar de memória* percebeu: Debussy, Ravel, Scriabin e Mahler estavam ali. Será que eles sempre estiveram ali ou foi a absorção da obra destes compositores que influenciou o olhar de Monina sobre o local? Ou seria o contrário, e ela de fato percebeu tardiamente? Se sim, por que isto deveria ser contado na autobiografia?

Ao tecer sua narrativa autobiográfica, Dona Monina engendra a construção de uma *representação* do *Open Door*. As lembranças e tomadas de consciência, quando escritas — também quando representadas por pinturas e fotografias — contribuem com esta *representação*.

Figura 2: Pintura por Monina Távora do *Open Door*



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 27)

⁴⁰Como soy una soñadora despistada o, por la edad, un dinosaurio súper actualizado, es más lo que imaginé que lo que realmente ocurrió aquí, en “Puertabierta”, durante mis primeros veinte años: infancia, adolescencia y luna de miel. Lo esencial es que me dejó un hermoso recuerdo y ahora, en el último tramo de mi vida terrenal, recupero las sensaciones de ese período de vida que considero la base sólida del edificio TÁVORA. No eran imaginadas; ahora veo un campo iluminado por miles de luciérnagas, noches de luna, atardeceres de sol con colores maravillosamente combinadas (Debussy - Ravel) cielos huracanados (Scriabin) o el Universo (Mahler). Como pintora amadora, me quedo mirando mucho tiempo una planta, nubes, que van cambiando de color y forma, a lo largo del día.

O quinto ponto trazido por Burke diz respeito aos “documentários”:

No caso dos chamados “documentários”, precisamos de uma crítica da narrativa visual assim como das fotografias individuais, examinando por que o filme começou e terminou com determinadas imagens, por exemplo, e prestando atenção aos padrões de justaposição, repetições, contrastes e — não menos importantes — omissões. Para não sermos enganados por fotografias, sejam fixas ou móveis, precisamos — assim como no caso dos textos — prestar atenção à mensagem e ao remetente, perguntando quem está tentando nos dizer o quê e por que motivos. (BURKE, 2001).

O quinto ponto, assim como o segundo, me remeteu às discussões trazidas por Pierre Bourdieu sobre histórias de vida (BOURDIEU, 2006). Assim como Bourdieu, Burke nos chama a refletir sobre as edições e omissões que constituem uma narrativa. No caso de Burke, este alerta está dirigido aos documentários — imagens em movimento — e às narrativas constituídas por imagens.

Embora este não seja o caso da autobiografia de Monina, as fotos ajudaram a contar uma história de vida. À medida que as fotografias se entremeavam com texto e com a reprodução das pinturas, elas ajudavam a trazer à tona uma imagem de Monina e de sua família. Por isso, defendo que este ponto indicado por Burke também deva ser levado em consideração no contexto que analiso: quais teriam sido as razões que levaram a artista a escolher as fotos que escolheu para contar sua própria história?

No tocante às pinturas, confesso que, em um primeiro momento, minha intenção era não as inserir na análise, trazendo-as apenas como anexo. Seria uma forma de torná-las públicas e disponibilizá-las a outros pesquisadores.

Minha resistência tinha a ver com a minha formação — ou melhor — com minha falta de formação em psicanálise e psicologia analítica. As pinturas de Dona Monina apresentam um universo onírico, simbólico e arquetípico, que logo me remeteram às pinturas apresentadas por Nise da Silveira em *Imagens do Inconsciente* (SILVEIRA, 2015). Por conta desta associação, desconfiei que Monina poderia ter se dedicado a pintura mais como uma prática terapêutica do que por um ímpeto artístico.

Figura 3: Largo do Boticário (com autorretrato)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 72)

A desconfiança se reforçou quando me deparei com o seguinte trecho na autobiografia:

Talvez eu volte a pintar, se não se acaba meu tempo; sempre pinte esporadicamente, por um motivo ou outro. Lamento não o ter feito desde minha infância; é uma manifestação há muito postergada e que, como a música, exige talento e esforço. Como eu a encarei, tem sido uma espécie de terapia. Sempre me senti mais consciente ante uma música nova que ante uma tela em branco. Uma peça musical é mais fácil para mim em termos de interpretação e cor⁴¹. (TÁVORA, [2006?], p. 71, grifo da autora).

⁴¹Talvez vuelva a pintar, si mi tiempo no se acaba; siempre lo hice esporádicamente, por un motivo o otro; siento haberlo hecho desde mi infancia; es una manifestación que ha estado postergada mucho tiempo y que, como la música, precisa talento y esfuerzo. Como yo la he encarado, ha sido una especie de terapia. Siempre me he sentido más consiente ante una nueva música que ante una tela en blanco. Una pieza musical me resulta fácil en materia de interpretación y colorido.

Como tudo indicava que se tratava de um processo de autoterapia, inferi que as pinturas de Monina Távora eram um canal de acesso ao inconsciente dela. Como eu poderia dar significado a isso sem a formação adequada? Por outro lado, ainda que eu tivesse os recursos necessários, em que isto poderia servir aos objetivos propostos neste trabalho?

Além disso, de acordo com Nise — que se baseia nas ideias de Carl Gustav Jung⁴² (1875-1961) — as pinturas não devem ser estudadas isoladamente, mas em série. Conforme comentado anteriormente, as pinturas foram alocadas de forma a contribuir com a narrativa que estava sendo construída. Exceto por algumas anotações de datas, pouco se sabe sobre as condições de produção das telas.

Nise explica:

Outro dado importante para a pesquisa, de acordo com Jung, é que as pinturas sejam estudadas em séries. Isoladas, parecem sempre indecifráveis. E, de fato, é difícil apreender a significação de uma única imagem. Será necessário o estudo comparado de muitas pinturas para compreendê-las. Com surpresa verificar-se-á então que nos permitem acompanhar com bastante clareza o desdobramento de processos intrapsíquicos, e mesmo de nelas detectar fragmentos de temas míticos que possuam relação significativa com os casos clínicos em estudo. Se uma série for desfalcada de uma só imagem, seja ela simples garatuja, sua compreensão ficará dificultada, tal como a perda de um hieróglifo poderá tornar ainda mais enigmática a leitura de um texto de antiga escrita egípcia. Pinturas, do mesmo modo que sonhos, se examinadas em séries, revelam a repetição de motivos e a existência de uma continuidade no fluxo de imagens do inconsciente. (SILVEIRA, 2015, p. 127).

Monina afirmou que encarou a pintura como uma espécie de terapia. Mas será que ela pintava em séries? Não tenho como responder. De qualquer forma, caso tenham existido, estas séries não ficaram evidentes na seleção de Monina para a autobiografia, de forma que eu não poderia recorrer a este tipo de análise ainda que tivesse a formação adequada.

Gostaria, entretanto, de me deter na possível apropriação das ideias de Carl Jung por Dona Monina. Por ter crescido em um ambiente onde as discussões sobre o campo da psiquiatria e da psicologia eram comuns, é muito provável que ela tivesse conhecimento dos conceitos de *inconsciente coletivo*, *arquétipo* e *individuação*, desenvolvidos pelo psiquiatra. A artista não cita Jung em sua autobiografia — como faz com Freud diversas vezes — mas apresenta elementos que indicam afinidade com os conceitos citados e suas práticas.

⁴²Psiquiatra e psicoterapeuta suíço, fundador da psicologia analítica. Criador do conceito de *inconsciente coletivo*. Para definição deste conceito ver: *Eu e o inconsciente* (JUNG, 2008, p. 164).

Este ponto me intrigou. Em entrevista com o violonista Flávio Apro, ex-aluno de Monina, perguntei se ele e Dona Monina já tinham conversado acerca das ideias de Jung. Apro respondeu:

Conversávamos bastante sobre esses assuntos, já naquela semana que estive presencialmente com ela, pelo fato de eu estar lendo Jung, na época. E estar tentando entender aqueles conceitos: de *quatérnio*, de *anima*, *animus*, etc. Chegamos a conversar sobre essas questões, porque, como eu disse, ela achava que a música não se limitava só à prática, ao palco e ao ensino. Ela achava que a música tinha uma conexão com o universo, no âmbito energético. E eu lembro que ela falava bastante sobre Freud. Ela falava sobre essa capacidade que ela tem, que é uma coisa quase inata, mas que certamente veio do pai dela, de ela ter empatia com seus alunos. Ela dizia que antes dela ser uma professora era uma psicóloga. Então ela procurava fazer com que a música libertasse o músico dos seus problemas individuais, das suas jaulas. (Entrevista concedida por Apro em 21 de julho de 2019).

Diante da resposta de Apro, insisti: “mas ela chegou a falar sobre Jung ou não?”. Ele respondeu: “Eu tenho medo de falar alguma coisa que não tenha acontecido. Eu sei que eu falava de Jung para ela, porque eu estava lendo, e lembro que ela sabia de tudo que eu estava falando (Entrevista concedida por Apro em 21 de julho de 2019).

Jung afirma que o inconsciente possui uma camada profunda que é comum a toda humanidade, o que constituiria o *inconsciente coletivo*. Ele seria formado por representações arquetípicas condensadas sob símbolos ou imagens. Estes arquétipos teriam acompanhado a evolução humana e explicaria o fato de diversos povos e culturas compartilharem símbolos e apresentarem temas comuns. De acordo com Jung:

[...] psicologicamente falando, é que nos sonhos, nas fantasias e nos estados excepcionais da mente, os temas e símbolos mitológicos mais distantes possam surgir autoctonamente em qualquer época, aparentemente como resultado de influências, tradições e estímulos individuais, mas também, mais frequentemente, sem estes fatores. Essas “imagens primordiais” ou “arquétipos”, como eu os chamei, pertencem ao substrato fundamental da psique inconsciente e não podem ser explicados como aquisições pessoais. Todos juntos formam aquele estrato psíquico ao qual dei o nome de *inconsciente coletivo*. A existência do inconsciente coletivo indica que a consciência individual não é absolutamente isenta de pressupostos. Ao contrário: acha-se condicionada em alto grau por fatores herdados, sem falar, evidentemente, das inevitáveis influências que sobre ela exerce o meio ambiente. O inconsciente coletivo compreende toda a vida psíquica dos antepassados desde os seus primórdios. É o pressuposto e a matriz de todos os fatos psíquicos e por isto exerce também uma influência que compromete altamente a liberdade da consciência, visto que tende constantemente a recolocar todos os processos conscientes em seus antigos trilhos. É este perigo

positivo que explica a extraordinária resistência que a consciência contrapõe ao inconsciente. (JUNG, 2000, VIII/2, § 229-230).

Por diversas vezes, Monina trouxe símbolos às suas pinturas, o que infiro são representações arquetípicas presentes no *inconsciente coletivo*.

Outro conceito de Jung que eu gostaria de destacar é o da *individuação*: grosso modo um processo que integra consciente e inconsciente:

A Psicologia culmina necessariamente no processo de desenvolvimento que é peculiar à psique e consiste na integração dos conteúdos capazes de se tornarem conscientes. Isto significa que o ser humano psíquico se torna um todo, e este fato traz consequências notáveis para a consciência do ego, que são extremamente difíceis de descrever. Duvido da possibilidade de expor adequadamente as mudanças que se verificam no sujeito sob o influxo do processo de individuação, pois se trata de uma ocorrência mais ou menos rara, só experimentada por aqueles que passaram pelo confronto — fastidioso, mas indispensável para a integração do inconsciente — com as componentes inconscientes da personalidade. Quando as partes inconscientes da personalidade se tornam conscientes, produz-se não só uma assimilação delas à personalidade do ego, anteriormente existente, como sobretudo uma transformação desta última. (JUNG, 2000, VIII/2, § 430).

Desta forma a psicologia analítica ou psicologia junguiana seria uma das vias capazes de conduzir ao processo de *individuação*, que em última instância significa “tornar-se si mesmo” ou “o realizar-se do si-mesmo” (JUNG, 2008, p. 60), porém, ela não seria a única. O psiquiatra relatou:

Observei muitos pacientes cujos sonhos indicavam rico material produzido pela fantasia. Estes pacientes também me davam a impressão de estarem literalmente cheios de fantasias, mas incapazes de dizer em que consistia a pressão interior. Por isto, eu aproveitava uma imagem onírica ou uma associação do paciente para lhe dar como tarefa elaborar ou desenvolver estas imagens, deixando a fantasia trabalhar livremente. De conformidade com o gosto ou os dotes pessoais, cada um poderia fazê-lo de forma dramática, dialética, visual, acústica, ou em forma de dança, de pintura, de desenho ou de modelagem. O resultado desta técnica era toda uma série de produções artísticas complicadas cuja multiplicidade me deixou confuso durante anos, até que eu estivesse em condição de reconhecer que este método era a manifestação espontânea de um processo em si desconhecido, sustentado unicamente pela habilidade técnica do paciente, e ao qual, mais tarde, dei o nome de “processo de individuação”. Mas bem antes que me surgisse este reconhecimento, eu observei que este método muitas vezes diminuía, de modo considerável, a frequência e a intensidade dos sonhos, reduzindo, destarte, a pressão inexplicável exercida pelo inconsciente. Em muitos casos, isto produzia um efeito terapêutico notável, encorajava tanto a mim como o paciente a prosseguir no tratamento, malgrado a natureza incompreensível dos conteúdos trazidos à luz do dia. (JUNG, 2000, VIII/2, § 400).

Baseando-me no que foi descrito por Jung, infiro que o ato de pintar essas imagens provindas das camadas mais profundas do inconsciente contribuiu no processo de individuação de Monina. Este processo, acredito, foi também auxiliado pela escrita da autobiografia e de diários, aos quais eu não tive acesso, mas conforme ela relata em passagem da autobiografia, existiram (TÁVORA, [2006?], p. 61).

Nise ressalta, por sua vez, que o processo mediado somente pelas pinturas – sem o auxílio de um terapeuta — além de ser possível, foi inclusive estimulado por Jung em alguns pacientes neuróticos. Ela relata:

Quando o neurótico já se encontra em condições de sair do estado mais ou menos passivo de dependência das interpretações do analista, Jung o induz à ação — isto é, pede-lhe que pinte as imagens de sonhos que mais o impressionaram. Não se trata de fazer arte, diz Jung, mas de produzir um efeito sobre si próprio. Aquele que até então permanecia passivo, agora começa a desempenhar uma parte ativa. Lançando sobre o papel as imagens que viu passivamente, realiza um ato deliberado. Há grande diferença entre falar sobre imagens de sonhos e fantasias durante uma sessão analítica, e lutar durante horas com pincéis e tintas para dar forma a imagens fugidias. Cedo o indivíduo verifica que o ato de pintar o liberta de estados psíquicos de muito sofrimento. Passará a recorrer espontaneamente a este método e assim irá se tornando independente de seu médico. Dando forma às imagens internas, simultaneamente, ele se modela a si mesmo. (SILVEIRA, 2015, p. 145).

Mas por que optei por trazer toda esta discussão sobre conceitos junguianos e sobre o trabalho de Nise da Silveira? Porque acredito que as pinturas de Monina possam ser comparadas a fósseis encontrados em sítios arqueológicos: elas são reminiscências de um processo terapêutico praticado por Monina, são os indícios de que ela praticou este tipo de autoterapia, que, provavelmente, buscava o processo de individuação. Ainda que eu não tenha os recursos para analisar a totalidade do conteúdo arquetípico das pinturas, a simples existência delas indicam alguns dos caminhos possíveis para responder, ainda que parcialmente, questões que proponho.

Monina disse em sua autobiografia:

Aos 13 anos, depois de tocar para o Grande Guitarrista Andrés Segovia, escrevi em meu diário: “Prometo me tornar uma grande artista”, eu já tinha um grande amor pelo violão e passava horas apoiando meu ouvido sobre essa caixinha sonora, escutando extasiada o som que dela eu obtinha; para mim era uma pequena e belíssima orquestra; nunca toquei em violões de má qualidade;

recentemente, li que Franz Liszt fazia a mesma coisa no piano⁴³. (TÁVORA, [2006?], p. 61, grifo da autora).

Como já descrito individualizar-se é “tornar-se si mesmo” (JUNG, 2008, p. 60). Este processo de individuação, no caso de Monina, pode ter sido mediado pela escrita e pelas pinturas, entre outras vias, entre as quais, presumo, a música, para que ela se tornasse o que ela era e disse que seria: “uma artista”.

Até mesmo a opção pelo violão, em detrimento do piano, se deu após Monina ter ouvido “uma nota” produzida por Andrés Segovia. Ela afirmou: “Lembro que, aos 13 anos, troquei o piano pelo violão, depois de ouvir (uma nota) que Andrés Segovia produziu em “Torre Bermeja” de Isaac Albéniz (judeu como Granados, Rodrigo e muitos outros)”⁴⁴. (TÁVORA, [2006?], p. 49, grifo da autora). É possível que esta nota tenha induzido Monina a um estado emocional arrebatador. Após ela tocar para seu professor, prometeu que se tornaria uma artista (TÁVORA, [2006?], p. 61). Este relato, também me remeteu aos processos de individuação descritos por Jung e Nise. Neste caso, ele teria sido mediado pela música e pela escrita de si.

Esta discussão está atrelada a uma das questões que tenho como pano de fundo para a construção deste trabalho: como formar um artista. No caso da própria professora, este processo parece ter contado com autoterapias. No caso dos alunos, ela relata ter assumido a função de uma psicanalista, atuante na transformação do violonista-aluno em violonista-artista. Nos dois casos, houve um profundo cuidado com o componente psicológico.

Mesmo reconhecendo minhas limitações para a análise das pinturas, confesso que não consegui abandonar totalmente seus conteúdos. Conforme poderá ser visto nas próximas seções, as pinturas de Dona Monina foram capazes de me dar “pistas” inclusive sobre a performance da artista. Alguns dos símbolos e representações me trouxeram questões que ora foram levadas aos ex-alunos, através das entrevistas que realizei, ora me impeliram a procurar referências teóricas nos mais diversos campos de conhecimento. Desta forma, optei por analisar alguns elementos pintados por Monina, desde que eles estivessem obviamente interligados com o texto ou surpreendessem pela recorrência.

⁴³A los 13 años, después de tocar para el Gran Guitarrista Andrés Segovia, escribí en mi diario: “Prometo llegar a ser una gran artista”, ya entonces tenía un gran amor a la guitarra y pasaba horas apoyando mi oído sobre esa cajita sonora, escuchando extasiada el sonido que de ella obtenía; para mí era una pequeña y bellísima orquesta; nunca toqué en guitarras de mala calidad; recientemente, leí que Franz Liszt hacía la misma cosa en piano.

⁴⁴Recuerdo que a los 13 años dejé el piano por la guitarra, después de oír (una nota) que produjo Andrés Segovia en “Torre Bermeja” de Isaac Albéniz (judío como Granados, Rodrigo y a muchos otros).

Nas próximas seções deste capítulo, continuo a análise do documento autobiográfico, mas agora tentando seguir a ordenação da narrativa proposta por Monina. Utilizo este verbo — tentar — porque tenho consciência de que nem sempre consegui. Muitas vezes, Monina apresenta elementos os quais só se entende o sentido quando agrupados. Ela começa um assunto na primeira página e o retoma por diversas vezes até o final do documento. O estilo de escrita da autora me obrigou a antecipar elementos para que o meu texto fizesse sentido.

Esta necessidade de antecipação também me impeliu a transcrever por mais de uma vez alguns dos trechos da autobiografia. Embora, estilisticamente, isto deixe a tese repetitiva, impede sobremaneira que eu fale ou escreva por ela. Seria inevitável que, ao parafrasear trechos da autobiografia de Monina, eu inserisse minhas próprias interpretações. Além disso, sabe-se que não existem sinônimos perfeitos. Por isso, defendo que seja menos prejudicial repetir um trecho do que inserir algo que não seja exatamente o que foi deixado pela autora em seu documento autobiográfico.

Ressalto também que procurei me deter aos trechos que identifiquei como passíveis de contribuir com os objetivos propostos, já explicitados. Desta forma, não estou comprometida em apresentar uma análise integral do documento, pelo menos, não neste trabalho: eu confesso minhas omissões.

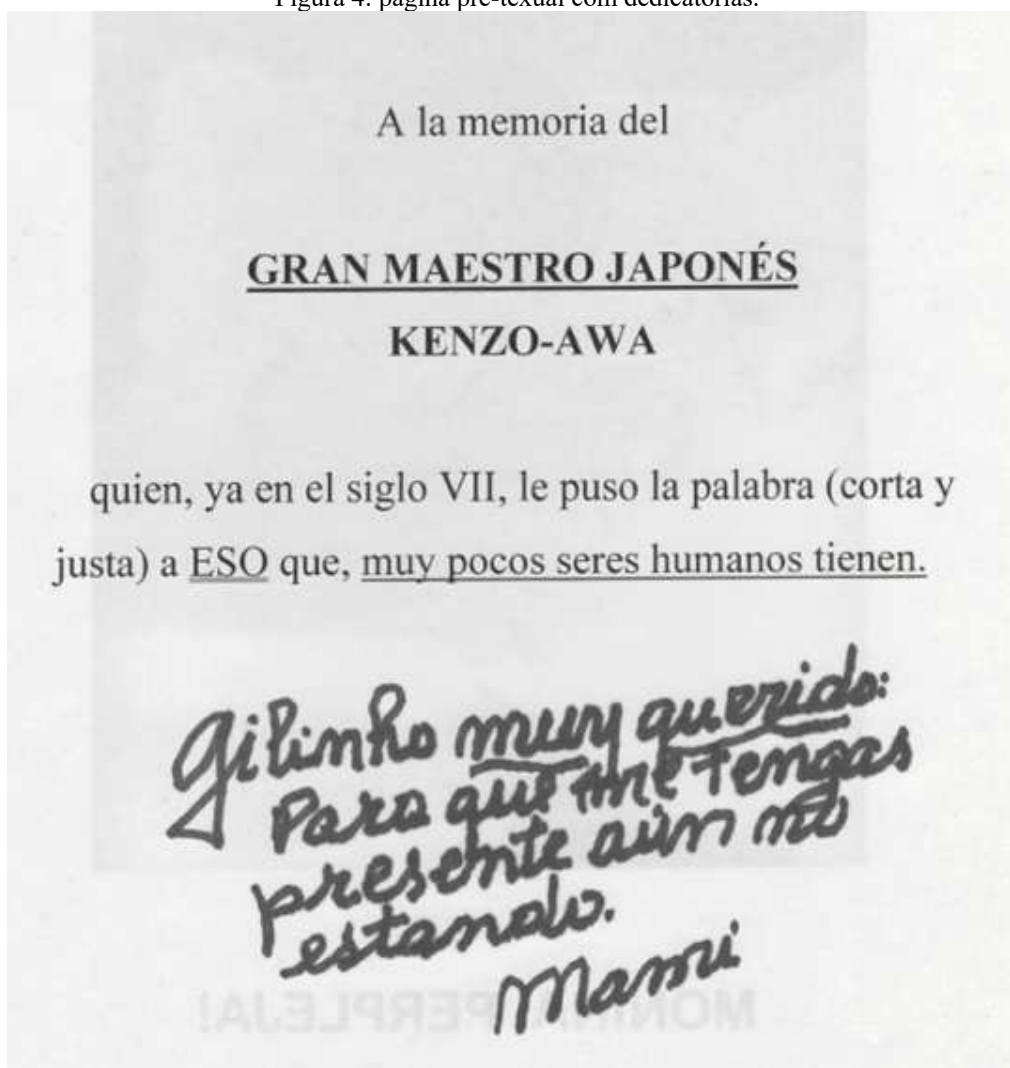
3.1 Dedicatória: para quem Monina Távora escreve?

A autobiografia de Monina Távora começa com uma dedicatória. É nesta página que — no exemplar digitalizado ao qual tive acesso⁴⁵ — ela escreve outra dedicatória, manuscrita, a seu filho, Virgílio Raitzin Távora, a quem ela chama de “Gilinho”: “Gilinho, muito querido: Para que me tenhas presente mesmo não estando. Mami”⁴⁶.

⁴⁵Creio que seja importante ressaltar que não tive acesso ao exemplar original que, segundo Ricardo Dias, encontra-se extraviado. Desta forma, a digitalização do documento foi essencial para a preservação de seu conteúdo.

⁴⁶Gilinho muy querido: para que me tengas presente aún no estando. Mami.

Figura 4: página pré-textual com dedicatórias.



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 1)

De acordo com Sérgio Abreu, Monina escreveu este documento para que ele fosse lido primordialmente pelos filhos dela, além de alguns amigos. Ele explica:

Não foi intenção dela fazer uma autobiografia, nem publicar aquilo. Pelo que ela tinha me dito, ela queria que os filhos ficassem com isso. E para alguns amigos, né? Ela mesmo fez a edição disso aí. Não sei quantos exemplares, para dar para alguns amigos. E era isso! Ela nunca teve a intenção de publicar. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Este é um ponto ao qual eu gostaria de me deter, porque explica o motivo de eu considerar a autobiografia um documento pessoal.

Rigorosamente, não posso afirmar que autobiografia não foi editada e publicada: o documento foi diagramado, ilustrado e impresso, mesmo que de forma rudimentar. Ele foi produzido de forma similar ao que hoje chamamos de edição do autor, mas com uma tiragem

de poucas cópias. Decerto houve uma preocupação neste sentido, o de editar um livro, embora haja partes do livro, muito elementares, que não aparecem no documento deixado por Monina, entre eles, o sumário e a paginação⁴⁷, talvez porque não fosse a intenção de Monina tornar este documento um produto, como explicou Sérgio Abreu.

Na segunda metade da autobiografia, a artista nos deu outras pistas sobre quem seriam os seus possíveis leitores: para quem Monina Távora escrevia, afinal? Ela afirma:

Eu gostaria de escrever mais sobre o que me perguntam; mas alguns conceitos não beneficiariam ninguém, não o farei; o artista deve economizar palavras; minha linguagem é a música; quem não entende minha música, nunca será capaz de me entender [...]. Felizmente, há pessoas que captam a mensagem das minhas notas e mais valem poucos e bons. Enquanto eu viver, vou me comunicar assim; sem impor minha presença; agradecendo a todos aqueles que me honraram com sua amizade, carinho, sensibilidade e respeito, pelo que vos comunico como amiga, artista, professora e, principalmente como esposa e mãe⁴⁸. (TÁVORA, [2006?], p. 101-103, grifo da autora).

Monina afirmou que, ainda em vida, iria se comunicar sem “impor” sua presença. A quem ela poderia impor a presença senão aos amigos e familiares? A dedicatória manuscrita (Fig. 4) de Monina para seu filho, corrobora com a ideia de que o público-alvo de Dona Monina era, primordialmente, doméstico. Ela afirmou ter querido comunicar-se como “amiga”, “artista”, “professora”, “esposa” e “mãe”, engendrando uma escrita de si que aponta a forma como queria ser vista. O fato de ela ter sublinhado os termos “esposa” e “mãe” também pode indicar quais foram os papéis sociais que ela mais valorizou em sua narrativa e, talvez seja uma pista de quem seriam seus principais leitores: os filhos. O que corrobora com o que foi exposto por Sérgio Abreu. Sabe-se, que seu marido, Elysiário Távora (1911-2001), já havia falecido na provável data de produção da autobiografia: 2006. Por isso, ele não poderia ser um dos destinatários do documento.

Mas dizer que Dona Monina escreveu um documento pessoal, endereçado ao público doméstico, não impede, entretanto, que ela tivesse consciência de que ele poderia ser usado como fonte no futuro, tanto para pesquisas acadêmicas quanto para livros sobre ela direcionados

⁴⁷As páginas foram numeradas por mim para viabilizar a pesquisa. A capa não foi numerada, sendo a página número 1 a que contém as dedicatórias.

⁴⁸Quisiera escribir más sobre lo que me preguntan; algunos conceptos no beneficiarían a nadie, no lo haré; el artista debe economizar palabras; mi lenguaje es la música; quien no entienda mi música, no podrá entenderme nunca a mí. Felizmente, hay gente que capta el mensaje de mis notas y más vale pocos y buenos. Mientras viva, me comunicaré así, sin imponer mi presencia; agradeciendo a aquellos que me honraron con su amistad, cariño, sensibilidad y respecto, por lo que les comunico como amiga, artista, profesora y, principalmente como esposa y madre.

ao mercado editorial. Monina adotou uma posição ambígua em relação à divulgação póstuma de sua obra, conforme abordo a seguir.

A artista teve dois filhos: Ruy Alejandro Távora e Virgílio Raitzin Távora, ambos diplomatas de carreira, sem filhos e agora já falecidos. Sua única herdeira é Maria Luzinete do Nascimento, viúva do filho mais velho, Ruy. Esta, entretanto, assinou uma declaração autorizando o ex-aluno, o músico e luthier, Sérgio Abreu, a dispor da obra e do acervo pessoal deixado pela artista. Tive acesso a este documento por intermédio do Ricardo Dias, que, por sua vez, recebeu uma cópia do documento digitalizado de Sérgio Abreu.

A simples existência da declaração de cessão de responsabilidades e direitos legais de obras já é um indício da intenção de Monina de divulgar seu trabalho e sua história de vida, ainda que postumamente. Maria Luzinete autorizou Sergio Abreu a:

[...] dispor como bem entender de todas as gravações realizadas por minha falecida sogra, a violonista e alaudista Monina Raitzin de Távora, também conhecida pelo seu nome artístico Monina Távora, podendo publicá-las e divulgá-las através de todos os meios disponíveis tanto no Brasil como em qualquer outro país, e tendo sobre as mesmas todas as responsabilidades e direitos legais. Também autorizo o Sr. SERGIO REBELLO ABREU a publicar artigos e biografias sobre a mesma senhora e dispor de todo seu material bibliográfico e fotográfico, inclusive de fotografias de seu marido Elysiário Távora e de seus dois filhos, Ruy Alejandro Távora e Virgílio Raitzin Távora, todos já falecidos. **A senhora Adolfina Raitzin de Távora faleceu sem ter podido colocar no papel este seu desejo, a mim expresso verbalmente em várias ocasiões.** Redijo este documento na qualidade de única herdeira direta da referida senhora, sendo viúva de seu filho mais velho Ruy Alejandro Távora⁴⁹.

Por qual razão Monina teria expressado sua vontade de deixar estes materiais sob os cuidados de Sérgio Abreu senão para que eles fossem preservados e tornados públicos postumamente?

O fato de ela ter anexado à sua autobiografia um texto em inglês para apresentar seu CD⁵⁰ — todo o restante do documento pessoal foi escrito em espanhol — também corrobora com a hipótese de que Monina estava preocupada com a divulgação de sua obra. A escrita em inglês, no meu entender, indica que ela pretendia que os fonogramas fossem ouvidos além das fronteiras do Brasil e da Argentina. Desta forma, esta ambiguidade não se restringe apenas às suas memórias, mas também a sua produção musical, conforme será discutido mais adiante.

⁴⁹Grifo meu.

⁵⁰Ver Anexo A.

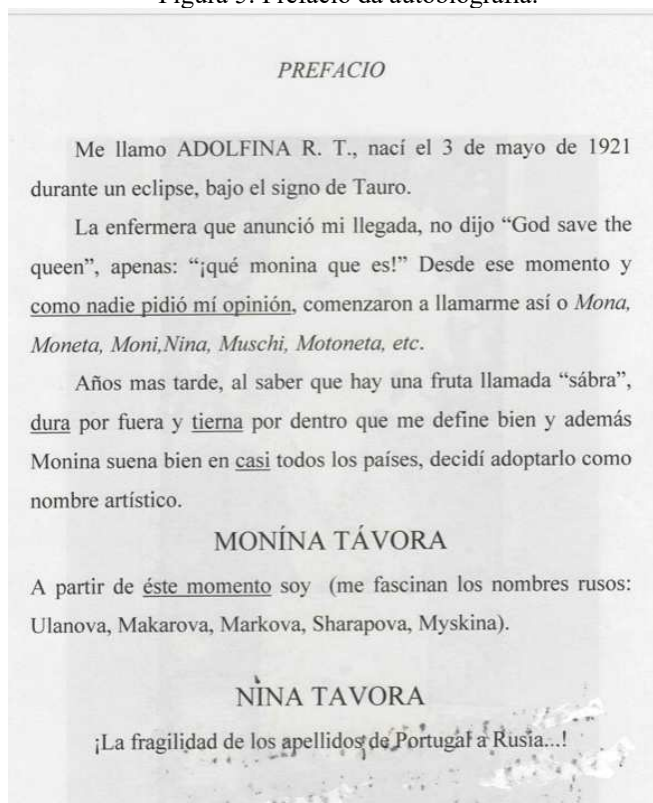
3.2 Prefácio: nome e identidade

Monina inicia o prefácio de suas memórias com seu nome: “Me chamo Adolfina R. T., nasci em 3 de maio de 1921 durante um eclipse, sob o signo de Touro”⁵¹ (TÁVORA, [2006?], p. 3). Em seguida, ela fala sobre: apelidos infantis; uma fruta dura por fora e mole por dentro; o nome artístico que decidiu adotar; e sua predileção por nomes russos.

Percebi que a narrativa, embora um pouco confusa à primeira vista, reunia elementos que remetiam à identidade da autora. Ela se apresenta: me chamo Adolfina R. T.; tive apelidos durante a infância; me identifico com uma fruta dura por fora e macia por dentro; e adotei Monina Távora como nome artístico, apesar de gostar de nomes russos (TÁVORA, [2006?], p. 3).

Conforme já abordado, segundo Ginzburg, “o fio de Ariana que guia o investigador no labirinto documental é aquilo que distingue um indivíduo de um outro em todas as sociedades conhecidas: o nome” (GINZBURG, 1989, p. 173-174). O nome evoca nossa identidade.

Figura 5: Prefácio da autobiografia.



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 3)

⁵¹Me llamo ADOLFINA R. T., nací el 3 de mayo de 1921 durante un eclipse, bajo el signo de Tauro.

A data de nascimento também é tradicionalmente associada à identidade. Está na certidão de nascimento, no registro geral (RG) e em todos os outros documentos oficiais. Monina nos informa a sua data de nascimento, 3 de maio de 1921, e muitas outras coisas. Mas como ela pode saber tantos detalhes sobre seu nascimento? Que ela nasceu durante um eclipse, por exemplo? Monina afirmou: “a enfermeira que anunciou minha chegada não disse *God save the queen*, apenas: *como ela é graciosa!*⁵²”. Como ela poderia se lembrar disso?

Independentemente de como ela resgatou ou criou essas memórias, elas passaram a constituir sua identidade. Michael Pollak discorre sobre esta ligação entre memória e identidade. Ele explica também, apoiado em Halbwachs, como memórias de outras pessoas podem passar a constituir a memória individual:

Quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. (POLLAK, 1992, p. 201).

É possível que Monina tenha se apoiado nas histórias reveladas por seus irmãos e irmãs ou por seus pais: eles podem ter contado sobre a reação da enfermeira. Ou esta passagem pode ter sido inventada, sendo um recurso literário para justificar o fato de ela ter sido chamada de Monina e de nomes parecidos — *Mona; Moneta; Moni; Nina; Muschi; Motoneta* (TÁVORA, [2006?], p. 3) — durante a infância. Mas seja esta memória factual ou não, ela está a serviço de uma construção:

Esse último elemento da memória — a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento — mostra que a *memória é um fenômeno construído*. Quando falo em construção, em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização. Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata de memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Aqui o sentido de identidade está sendo tomado no seu sentido superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma

⁵²La enfermera que anunció mi llegada no dijo “God save the queen”, apenas: ¡qué monina que es!”

pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (POLLAK, 1992, p. 204, grifo do autor).

Desta forma, Monina constrói — conscientemente, inconscientemente ou ambos — a sua identidade: sua imagem de si para si e para os outros. Isto se dá em todo o documento autobiográfico. No prólogo, entretanto, este processo é mais evidente. Ela narra suas lembranças para definir seu nome e quem ela é. A partir disto, o leitor pode prosseguir em sua leitura sabendo com quem dialoga.

Monina, no prólogo, utiliza símbolos para representar atributos que quer evocar. Ela diz que nasceu sob o signo de Touro. Ao afirmar isso, atrela sua personalidade ao arquétipo deste signo na astrologia: estabilidade, apreço pelo trabalho e pelo conforto. Há, entretanto, outros símbolos mais difíceis de interpretar.

Adolfina disse, por exemplo, que nasceu sob um eclipse. Em um primeiro momento imaginei que ela teria contado sobre o eclipse por se tratar de um evento excepcional. Assim, ela estaria atrelando seu nascimento a um evento especial de forma que seu o próprio nascimento seria também excepcional. Mas como, logo em seguida, ela afirmou que nasceu sob o signo de Touro, pressupus que o eclipse pudesse ter algum significado astrológico e, talvez, simbolizasse alguma outra coisa.

Perguntei ao amigo pianista e astrólogo, Marcelo Wilkes, sobre a questão: o que pode significar um eclipse na astrologia? Ele me respondeu que quase sempre é algo negativo, mas que na data em questão, a do nascimento de Dona Monina, 3 de maio de 1921, não existiu eclipse algum. Sabe-se que o cérebro é capaz de criar memórias falsas, talvez ela acreditasse, de fato, que tivesse nascido em um dia de eclipse. E, por algum motivo, o suposto eclipse se tornou uma memória constitutiva de sua identidade. Mas qual mensagem ela quis transmitir com esse suposto fato, até agora, eu não consegui deduzir.

Por outro lado, descobrir que existe uma fruta que é mole — ou *Monina* — por dentro e dura por fora, fez com que ela não só se resignasse com seu apelido de infância, mas o adotasse como nome artístico: “Anos mais tarde, ao saber que há uma fruta chamada ‘sabra’⁵³, dura por

⁵³O termo “sabra” também é utilizado para designar os judeus nascidos em Israel, por eles serem considerados duros por fora e doces por dentro, como a fruta (SALOMÃO, 2021). Conforme veremos adiante, Monina se identificava com a cultura judaica. Talvez ela soubesse da alcunha, e tenha se referido a fruta de posse desta informação, atrelando sua identidade à cultura judaica.

fora e macia⁵⁴ por dentro, que me define bem e, além disso, Monina soa bem em quase todos os países, decidi adotá-lo como nome artístico”⁵⁵ (TÁVORA, [2006?], p. 3, grifo da autora).

Apesar de gostar de nomes russos, ela aceitou ser Monina, como já era chamada desde o nascimento, e se apropriou do nome: “Monina Távora: a partir deste momento sou”⁵⁶ (TÁVORA, [2006?], p. 3, grifo da autora). Infiro também que, a partir deste ponto ela passa a escrever como Monina Távora, a artista. Afinal de contas, ela adotou Monina Távora como nome artístico em 1952 ou 1953, conforme contou Sérgio Abreu (ABREU, 2021). A autora poderia ter escrito suas memórias como Adolfinha, mas preferiu escrevê-las como Monina.

Foto 3: Sabra



Fonte: (SALOMÃO, 2021)

3.3 Memória e Identidade

Após o prólogo, no início da seção *Portabierta: Memórias y Conceptos*⁵⁷, Monina começa a trazer memórias que destacam características de sua personalidade, de forma que sua

⁵⁴Macia e fofa podem ser traduzidos como Monina em espanhol.

⁵⁵Años mas tarde, al saber que hay una fruta llamada “sábra”, dura por fuera y tierna por dentro que me define bien y además Monina suena bien en casi todos los países, decidí adoptarlo como nombre artístico.

⁵⁶Monina Távora: A partir de este momento soy.

⁵⁷Memórias e Conceitos.

identidade vai sendo construída e apresentada por suas lembranças. Optei por destacar estes trechos — em que Monina expõe sua visão acerca de si mesma e sua opinião sobre vários aspectos da vida — por entender que, ao me familiarizar com a personalidade dela, estou criando uma base para compreender como ela atuou como professora e artista. Afinal, professores e artistas só podem atuar a partir de suas personalidades e identidades.

Monina escreveu:

Em uma tarde fria e melancólica de inverno, no nosso “petit-hotel” em Buenos Aires, depois de um longo silêncio, minha mãe, que tinha então noventa anos, me perguntou: “o que é a vida para você?” Respondi sem pensar muito: uma brincadeira, uma pegadinha. Atualmente, com meus oitenta e cinco anos, não diria o mesmo. A vida é Tudo ou Nada, e depende de nós que seja uma coisa ou a outra⁵⁸. (TÁVORA, [2006?], p. 5, grifo da autora).

A artista fala sobre a vida: “tudo ou nada”. Esta fala é retomada outras duas vezes⁵⁹ no documento autobiográfico (TÁVORA, [2006?], p. 17) (TÁVORA, [2006?], p. 23), o que reforça a importância desta perspectiva sobre a vida no discurso da professora.

A autora prossegue discorrendo sobre as adversidades e os consequentes aprendizados:

Quando eu tinha três anos, caí de uma pequena montanha de terra sobre um tijolo; ferida séria, susto enorme, impressão desagradável que permanece toda vez que vou a qualquer lugar alto. Meu signo é de terra e prefiro pisar firme; não me sinto bem em nenhum meio de transporte e, desde que fiquei paralisada (3 anos) e agora semiparalisada nas pernas (por gripe viral + diabetes), nem mesmo sobre minhas pernas. Aquele acidente foi minha primeira aventura arriscada e me deixou, apesar dos poucos anos que tinha, lições duradouras até hoje⁶⁰. (TÁVORA, [2006?], p. 5, grifo da autora).

⁵⁸En una tarde fría y melancólica de invierno, en nuestro “petit-hotel” en Buenos Aires, después de un largo silencio, mi madre que entonces tenía noventa años, me preguntó: ¿qué es para vos la vida, Moni? Respondí sin pensarlo mucho: una broma, una cachada. Actualmente con mis ochenta y cinco, no lo diría lo mismo. La vida es Todo o Nada y depende de nosotros que sea una cosa o la otra.

⁵⁹Nossa planta baixa aumentava a cada criança que nascia, acabava sendo como a dos Finzi-Continis, protagonistas do belo filme de Vittorio de Sica; no verão, na piscina, eu me preparava para meus exames do bacharelato, dentro d’água; meu cavalo Roble e eu vencíamos qualquer “*Cowboy made in Hollywood*”; na quadra de pelota basca, meu irmão Yeyo (sete anos mais velho que eu) de igual para igual, (eu tinha apenas 11 anos), nos divertimos muito e acabei desenvolvendo uma força enorme nos braços o que foi muito útil, principalmente por causa dos instrumentos que escolhi: violão clássico, alaúde e arquialaúde; eu me entregava a este esporte como faço com tudo, muito. Isso, para mim, é vida; TUDO OU NADA. (TÁVORA, [2006?], p. 17, grifo da autora); Neste ambiente em que vivo, encontro o sentido de quase tudo o que aconteceu na minha vida e vou me aproximando da verdade, da síntese, da simplicidade em tudo; ao que a vida é; Tudo ou nada. Como disse Epicuro: “nada será suficiente para aquele que não pode ter o suficiente com pouco”. Eu digo: saber isso é um luxo, é sabedoria, é ESO. (TÁVORA, [2006?], p. 23, grifo da autora).

⁶⁰A los tres años, caí desde una pequeña montaña de tierra, sobre un ladrillo; herida grave, susto enorme, impresión desagradable que permanece cada vez que me asomo a cualquier lugar alto. Mi

Monina diz ter aprendido com suas aventuras e dificuldades desde muito nova: três anos de idade. Ela destaca também seu precoce gosto por aventuras: “Quando eu era pequena, meus irmãos me chamavam de “fosforico”⁶¹, porque eu me indignava quando eles não me deixavam participar de suas arriscadas aventuras”⁶² (TÁVORA, [2006?], p. 7, grifo da autora).

Foto 4: Monina criança



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 3)

signo es de tierra y prefiero pisar firme; no me siento bien en ningún medio de transporte y, desde que estoy primero parálitica (3 años) y ahora semi-parálitica de piernas (como consecuencia de una gripe virósica + diabetes), ni siquiera sobre mis piernas. Ese accidente fue mi primera aventura arriesgada y me dejó, a pesar de los pocos años que tenía, enseñanzas perdurables hasta hoy.

⁶¹Monina era ruiva quando criança, e *fosforico* pode ser usado como diminutivo de palito de fósforo em espanhol.

⁶²Cuando era pequeña, mis hermanos me llamaban “fosforico” porque me indignaba cuando ellos no me permitían tomar parte en sus arriesgadas aventuras.

Nestes trechos podemos identificar os mecanismos de construção de *história de vida* descritos por Bourdieu: “a noção sartriana de ‘projeto original’ somente coloca de modo explícito o que está implícito nos “já”, “desde então”, “desde pequeno” etc. das biografias comuns ou nos ‘sempre’ (‘sempre gostei de música’ das ‘histórias de vida’)” (BOURDIEU, 2006, p. 184).

Outra característica pessoal descrita por Monina como seminal é sua exigência e severidade consigo mesma e com os outros:

Nunca analisei meus pais, filhos, amigos, ninguém, por seus laços comigo; eu julgo, todos eles, como seres humanos; sou muito severa e exigente porque sou comigo mesma. Atualmente, sou muito mais solidária; antes, eu teria dito mais tolerante, o que denota superioridade e eu não creio que eu seja [superior]⁶³. (TÁVORA, [2006?], p. 7).

Ela também falou sobre seu gosto por desafios, o que é, inclusive, apontado como uma das motivações para escrever a autobiografia: “Fui parálitica anos atrás, como escrevi antes, estas páginas eu escrevo com dois dedos, na cama, penosamente, uma espécie de desafio. De mim sempre digo que ‘no pior sempre sou o melhor’; os desafios me estimulam”⁶⁴ (TÁVORA, [2006?], p. 7, grifo da autora).

Estas características de personalidade, descritas por Monina, podem gerar a ideia implícita de causa e efeito na história de vida que está sendo contada, o que pretendo, com essas ressalvas, evitar. A genialidade de Dona Monina não pode ser atribuída a determinadas características de personalidade. Ela foi boa professora e performance porque era exigente? Quantas pessoas são exigentes e não se tornam tão bem-sucedidas quanto ela? Uma coisa não implica na outra.

Logo nas primeiras páginas, Monina descreve-se através de algumas características e visões de mundo. Algumas delas lhe acompanharam desde a infância e outras foram se modificando com o tempo. Desde pequena ela era aventureira e gostava de desafios (TÁVORA, [2006?], p. 7). Mas sua visão de mundo mudou em alguns pontos: se a antes ela via a vida como uma brincadeira, mais velha, entendeu que se tratava de um “tudo ou nada” (TÁVORA,

⁶³Nunca analicé a mis padres, hijos, amigos, a nadie, por sus lazos conmigo; los juzgo a todos, como seres humanos; soy muy severa y exigente porque lo soy conmigo misma. Actualmente, soy bien más solidaria; antes, habría dicho más tolerante que denota superioridad y no creo serlo.

⁶⁴Fui años atrás parálitica, como escribí antes, estas páginas las escribo con dos dedos, en la cama, penosamente, una especie de desafío. De mí, digo siempre que, “en lo peor soy siempre mi mejor”; los desafíos me estimulan.

[2006?], p. 5). Monina diz também ter se tornado mais solidária apesar de sempre ter sido exigente consigo e com os outros.

Em uma outra passagem, ela reconhece as dificuldades que a vida apresenta e afirma que não são todos que tem “estrutura” para conseguir seguir uma “linha reta”. Em suas reflexões, conclui:

A vida é muito dura e são poucos os que têm estrutura para enfrentá-la seguindo uma linha reta, limpa e transparente do início ao fim; adquiri minha atual (estrutura), a partir dos 37 anos, idade em que, segundo Sigmund Freud, algumas pessoas mudam radicalmente de personalidade. Eu acho que já a tinha desde sempre, mas eu não havia tomado consciência⁶⁵. (TÁVORA, [2006?], p. 7, grifo da autora).

Desta forma, Monina disse que mudou aos 37 anos, mas essas mudanças teriam sido uma espécie de tomada de consciência: “eu acho que já a tinha [a estrutura] desde sempre”. Neste trecho que acabo de transcrever encontra-se o primeiro indício de uma apropriação das ideias de Sigmund Freud (1956- 1939) realizada por Monina⁶⁶.

Ela prossegue em suas lembranças:

Me vejo aos 6 anos de idade, num canto, diante de um rádio, desalinhada e com fones de ouvido, ouvindo o maravilhoso violinista Jascha Heifetz interpretando o caprichoso Rondó de Saint-Saëns (judeu francês assim como G. Bizet, autor da mais bela ópera francesa “Carmem”). Meu irmão Miche passava correndo e gritou: “Já estás na lua”; eu acabava de sair da minha primeira morte e ressurreição. Recordo que meus cabelos ruivos caíram, meus olhos azuis e minhas sardas permaneceram e que meu tio predileto, Poncho (jornalista brilhante que, entre muitas outras façanhas, havia acompanhado o famoso aviador Jean Mermoz através do Oceano Atlântico), que, ao me ver com aquele ar tão miserável disse: “você parece uma sardinha!”; mal podia compreender que eu estava em glória, imaginando que quem tocava era eu. SIM. Sempre fui uma sonhadora incorrigível⁶⁷. (TÁVORA, [2006?], p. 9, grifo da autora).

⁶⁵La vida es muy dura y son pocos los que tienen una estructura para enfrentarla siguiendo una línea recta, limpia, transparente del inicio al fin; yo adquirí la mía (estructura) actual, a partir de los 37 años, edad en la que, según Sigmund Freud, algunas personas cambian radicalmente de personalidad. Creo que la tenía desde siempre, pero no había tomado conciencia.

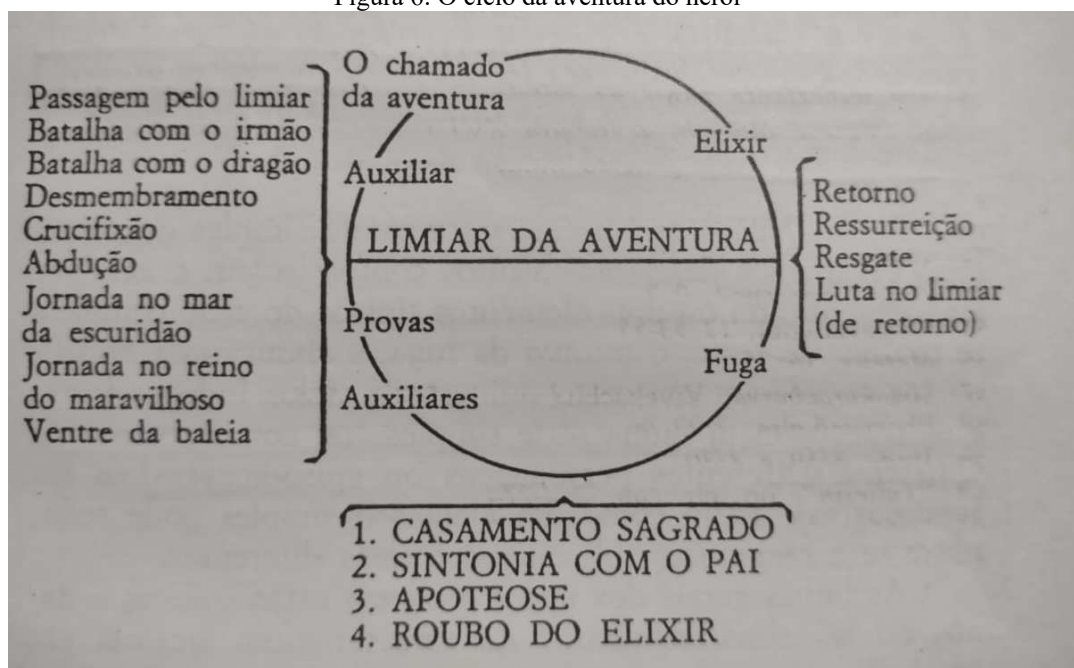
⁶⁶Neste ponto, trata-se de uma apropriação bem peculiar. Confesso que não encontrei nada na obra de Freud que falasse sobre esta mudança de personalidade aos 37 anos. Meu terapeuta, psicanalista, disse que também nunca ouviu nada a respeito.

⁶⁷Me veo a los 6 años, en un rincón, ante una radio destartalada y con auriculares, oyendo al maravilloso violinista Jascha Heifetz, interpretando el Rondó caprichoso de Saints-Saëns (judío francés así como G. Bizet, autor de la más hermosa ópera francesa “Carmen”). Pasaba corriendo mi hermano Miche y me gritaba: “ya estás en la Luna”; yo acababa de salir de mi primera muerte y resurrección. Recuerdo que mis cabellos rojizos cayeron, mis ojos azules y mis pecas permanecieron y que mi tío predilecto, Poncho (brillante periodista que, entre otras muchas hazañas, había acompañado al famoso aviador Jean Mermoz en la travesía del océano Atlántico, quien al verme con

Nesta lembrança, Monina descreveu um estado de enorme carga emocional, que ela identificou como sua primeira “morte e renascimento”. Analisando a autobiografia como um todo, encontrei uma estrutura cíclica⁶⁸ que converge com o que Joseph Campbell (1995) chamou de “jornada do herói”, mas esta passagem parece ser um ciclo dentro de outro, composto pela totalidade da autobiografia.

O herói descrito por Campbell é o herói mítico, que aparece em diversos mitos e histórias em culturas muito diferentes entre si. O herói, ou heroína, passa por um ciclo constituído de partida, iniciação e retorno (CAMPBELL, 1995, p. 241). Em geral, ele recebe o chamado da aventura, encontra um auxiliar, passa por provas e triunfa. Na próxima figura (Figura 6), trago um esquema em que Campbell resume o ciclo do herói:

Figura 6: O ciclo da aventura do herói



Fonte: (CAMPBELL, 1995, p. 241)

Ainda de acordo com Campbell:

O herói mitológico, saindo de sua cabana ou castelo cotidianos, é atraído, levado ou se dirige voluntariamente para o limiar da aventura. Ali, encontra uma presença sombria que guarda a passagem. O herói pode derrotar uma

ese aspecto tan desgraciado dijo: “pareces una sardina!”); mal podía entender que yo estaba en la gloria, imaginando que quien tocaba era yo. Sí. Siempre fui una soñadora incorregible.

⁶⁸Esta análise está em Mourim (2019). No presente trabalho, não retomarei a abordagem realizada na comunicação *Monina Távora e sua arte: uma análise da autobiografia da artista e paralelos com a jornada do herói* (MOURIM, 2019).

presença sombria, assim como pode fazer um acordo com ela, e penetrar com vida no reino das trevas (batalha com o irmão, batalha com o dragão; oferenda, encantamento); pode, da mesma maneira, ser morto pelo oponente e descer morto (desmembramento, crucificado). Além do limiar, então, o herói inicia uma jornada por um mundo de forças desconhecidas e, não obstante, estranhamente íntimas, algumas das quais o ameaçam fortemente (provas), ao passo que outras lhe oferecem uma ajuda mágica (auxiliares). Quando chega ao nadir da jornada mitológica, o herói passa pela suprema provação e obtém sua recompensa. Seu triunfo pode ser representado pela união sexual com a deusa mãe (casamento sagrado), pelo reconhecimento por parte do pai criador (sintonia com o pai), pela sua própria divinização (apoteose) ou, mais uma vez — se as forças se tiverem mantido hostis a ele —, pelo roubo, por parte do herói, da bênção que ele foi buscar (rpto da noiva, roubo do fogo); intrinsecamente, trata-se de uma expansão de consciência e, por conseguinte, do ser (iluminação, transfiguração, libertação). O trabalho final é do retorno. Se as forças abençoaram o herói, ele agora retorna sob sua proteção (emissário); se não for esse o caso, ele empreende uma fuga e é perseguido (fuga de transformação, fuga de obstáculos). No limiar de retorno, as forças transcendentais devem ficar para trás; o herói reemerge do reino do terror (retorno, ressurreição). A bênção que ele traz consigo restaura o mundo (elixir). (CAMPBELL, 1995, p. 241-242).

Monina diz ter morrido e ressuscitado. O triunfo do herói — que pode iniciar sua jornada após a morte — sempre implica em uma expansão de consciência para que, em sua volta, através de retorno ou “ressurreição”, ele deixe as forças transcendentais e restaure o mundo.

É no mínimo curioso que Monina tenha usado essas duas palavras — morte e ressurreição — para resumir uma passagem em que se imaginou tocando violino. Ela descreve como este processo a impactou até fisicamente, a ponto, de segundo seu tio, estar parecendo uma sardinha. Monina, que se tornou musicista, sonhava com isso desde a infância. Levar isso em consideração não seria incorrer na ilusão biográfica descrita por Bourdieu? Acredito que não.

Muitas crianças podem brincar imaginando que são os músicos que escutam no rádio. Mas quantas delas experienciam uma sensação de morte e renascimento fazendo isso? Acredito que ela, por seus conhecimentos acerca do funcionamento da mente humana, tenha conseguido identificar aquele momento como especial, como um acesso profundo ao inconsciente e, por isso, o descreveu como sua primeira “morte e renascimento”.

Depois desta passagem, Monina falou sobre religiosidade:

Meus pais, ambos universitários⁶⁹, eram ateus; apesar de eu não ter tido educação religiosa, ao longo do tempo, depois de muita meditação e de

⁶⁹Monina discorre sobre a profissão do pai, psiquiatra, mas não nos conta qual é a profissão da mãe na autobiografia. Mas buscando pelo nome dela — Ida Weissmann de Raitzin — no *site familysearch* pode-se ter uma ideia de qual seria a profissão. Em um dos cartões de imigração de Ida para o Brasil,

acontecimentos da minha própria vida que analisei com muito cuidado, criei minha própria religião; eu me defino como; ecumênica, globalizada e a favor de uma única língua⁷⁰. (TÁVORA, [2006?], p. 9, grifo da autora).

A artista irá retomar muitas outras vezes o tema da religiosidade e do misticismo. Reproduzo, como exemplo, uma pintura em que ela faz referência à quiromancia.

Figura 7: reprodução da tela *Médium*



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 98)

Pela quantidade de vezes que Monina se referiu a temas místicos na autobiografia — signos astrológicos, mediunidade, quiromancia, meditação, etc. — imaginei que ela pudesse conversar sobre estes assuntos com os alunos. Por isso, perguntei ao Sérgio Abreu se ela era

talvez para visitar a filha, em 1949, ela é identificada como “Química”. Em outro, de 1955, a profissão indicada é “Farmacêutica”. Não tenho dados para saber se ela exerceu qualquer uma das duas profissões. Ver *familysearch*:

<https://www.familysearch.org/search/record/results?q.anyPlace=Rio%20de%20Janeiro%20&q.givenName=Ida%20&q.surname=%20Weissmann>. Acesso em: 23 de jul. de 22.

⁷⁰Mis padres, ambos universitarios, eran ateos: a pesar de que yo no tuve educación religiosa, a través del tiempo, de mucha meditación y de acontecimientos en mi propia vida que analicé con mucho cuidado, creé mi propia religión; yo me defino como: ecuménica, globalizada y a favor de una única lengua.

mística. Ele respondeu aos risos: “pelo visto, né?”, referindo-se ao conteúdo da autobiografia. Insisti: “mas você sabia disso na época em que conviviam? Ele explicou:

Não. Eu não. Eu conheci pessoas que faziam questão de exibir o misticismo, simbolismo e coisas assim. Ela não era assim. Pelo menos, não me passava isso. Ela me parecia uma pessoa, digamos, focada. Uma pessoa naquela realidade ali. Não uma pessoa em outros mundos ou outras identidades, sei lá, espirituais ou coisa assim. Nunca me passou isso, não. As aulas dela davam sempre a sensação do aqui e do agora, mas com objetivo elevado, né? (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Desta forma, Sérgio Abreu não teria tido acesso ao lado místico de Dona Monina. Em outras palavras, ele a descreveu como uma pessoa com os pés no chão.

Entretanto, segundo ela própria, a Monina que gostava de pisar firme (TÁVORA, [2006?], p. 5) era também uma “sonhadora incorrigível” (TÁVORA, [2006?], p. 9). Ela se sentia atraída pelo mistério:

Acredito, como o grande cientista Lavoisier, que “no Universo nada se perde, tudo se transforma”. Em quê? Não tenho certeza, tampouco sei se o que eu creio que Deus seja, seja assim; “A precisão nem sempre reflete a verdade”. Esse mistério me fascina; é como o amor platônico, a música ou a pintura impressionista; eles deixam uma margem para a imaginação criar. O que ocorre em minha mente quando escuto determinada música é mais interessante do que qualquer viagem ao redor do mundo em oitenta dias⁷¹. (TÁVORA, [2006?], p. 11, grifo da autora).

Monina atrelou o mistério à criatividade. A artista o aproxima das representações que ela faz do divino; dos amores platônicos; da pintura impressionista; e da música.

Curiosamente, a mãe de Dona Monina, Ida Weissmann⁷², elaborou uma visão de sua filha que conjugava estes dois aspectos: o sonhador e o prático. Monina contou que ela a definia como um “Dom Quixote com os pés no chão”. E complementa: “A verdade é que ir do irreal

⁷¹Creo, como el gran científico Lavoisier que, “En el Universo nada se pierde, todo se transforma”. En qué? No lo sé con certeza, pero tampoco sé si lo que yo creo que es Dios, es así; “la exactitud no siempre refleja la verdad”. Este misterio me fascina; es como el amor platónico, la música o la pintura impresionistas; dejan un margen para la imaginación crear. Lo que se produce en mi mente cuando escucho cierta música es más interesante que cualquier viaje alrededor del mundo en ochenta días.

⁷² Encontrei o sobrenome de Ida no cartão de imigração de Adolfinia Raitzin de Távora no *site Family Search*. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939X-4TGY-Q?i=65&cc=1932363&personaUrl=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AVRQG-9YJ>. Acesso em: 23 de jul. de 22. Depois busquei pelos cartões de imigração dela e acabei descobrindo o nome completo: Ida Weissmann de Raitzin.

ao real me custa enormemente. Acho que sou um Quixote bem equilibrado; não totalmente, seria muito chato e me levanto quando necessário”⁷³ (TÁVORA, [2006?], p. 13, grifo da autora).

Foto 5: Ida, a mãe da Adolfinia Raitzin



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 8)

Monina também discorreu sobre a visão que seu pai, Alejandro Raitzin, tinha sobre ela:

Meu pai, (chamado por muitos de Maimônides do século XX); ninguém é profeta em seu país ou em sua família, ele me escreveu ao Rio de Janeiro, cidade onde morei por mais ou menos 55 anos, quando eu tinha sessenta anos: “Você nunca envelhecerá porque tem beleza e espírito.” Sem que ele soubesse, ele lançou a pedra fundamental do Edifício NINA⁷⁴. (TÁVORA, [2006?], p. 13, grifo da autora).

⁷³Mi madre me definía: “Quijote con los pies en la tierra”. Lo cierto es que, pasar de lo irreal a lo real, me cuesta enormemente. Creo que soy una Quijote bastante equilibrada: no totalmente, sería muy aburrido y hago pié, cuando muy necesario.

⁷⁴Mi padre, (llamado por muchos, Maimónides del siglo XX); nadie es profeta en su país o en su familia, me escribió a Rio de Janeiro, ciudad en la que viví mas o menos 55 años, cuando yo cumplía sesenta años: “Vos nunca envejecerás porque tienes belleza y espíritu”. Sin que el supiera, colocó la piedra fundamental en el Edificio NINA.

Foto 6: Alejandro, o pai de Monina



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 12)

É notável a importância que Monina deu ao reconhecimento dos familiares. Ressalto que estes elogios, que lançaram a “pedra fundamental do edifício Nina”, foram proferidos já na maturidade da artista.

A autora prossegue:

Anos depois, meu irmão Yeyo, me ouvindo enquanto eu preparava um novo CD, dizia: “Moni, se eu tocasse como você, não queria mais nada da vida”. Com suas palavras, ele colocou os primeiros tijolos do edifício NINA. Curiosamente, eles dois fizeram mais por mim, assim como um instalador de persianas em Mar del Plata que chorava toda vez que me ouvia estudando; me impressionaram mais do que elogios de músicos ou críticos⁷⁵. (TÁVORA, [2006?], p. 13, grifo da autora).

Monina expõe o tipo de aprovação que buscava para sua arte e para si mesma: “Esses tipos de emoções em outras pessoas são as que atuam em mim; nunca me interessei por dinheiro, glória, sucesso fácil, maiorias, aceitação da minha arte ou pessoa, por todos. Qualidade e não quantidade. Sou elitista e exclusivista”⁷⁶ (TÁVORA, [2006?], p. 15, grifo da autora).

O elitismo defendido por Dona Monina não está atrelado ao poder aquisitivo, mas à intelectualidade. Obviamente, a questão social, em grande medida, determina o quão erudito alguém pode ser. Não há como se tornar um intelectual sem conviver com outros intelectuais e é muito pouco provável que alguém sem recursos consiga penetrar ciclos formados por membros de uma elite que também é financeira. Monina não problematizou estas questões. Além disso, como veremos adiante, ela não se considerava parte de uma elite financeira, o que é questionável, sob diversos aspectos.

Ela afirmou:

Só acredito na aristocracia da inteligência ou, melhor dizendo, da sabedoria, como diria o grande mestre Kenzo-Awa (século VII): ESO vale para tudo: Arte, Política, Religião. É difícil defini-lo, você tem que tê-lo. Querer é poder. Ao longo da vida, fazendo bom uso das experiências (boas ou más), da genética, do meio em que se viveu no passado, de tudo e como foi vivido,

⁷⁵ Años después, mi hermano Yeyo, escuchándome mientras yo preparaba un nuevo CD, de dijo: “Moni, si yo tocara como vos, no quería nada más de la vida”. Puso, con sus palabras, los primeros ladrillos del edificio NINA. Curiosamente, ellos dos hicieron más por mi, así como un instalador de persianas de Mar del Plata que lloraba cada vez que me oía estudiando; me impresionaron más que elogios de músicos o críticos.

⁷⁶ Este tipo de emociones en otras personas, son las que actúan en mí; nunca me interesaron el dinero, la gloria, el éxito fácil, las mayorías, la aceptación de mi arte o persona, por todos. Calidad y no cantidad. Soy elitista y exclusivista.

pode-se chegar a “quase” sabedoria: “saber o que se sabe e tudo aquilo que não se sabe”⁷⁷. (TÁVORA, [2006?], p. 15, grifo da autora).

Esta é a segunda vez que Monina cita Kenzo-Awa em sua autobiografia. A primeira foi na página 1, quando ela dedica suas memórias ao “grande mestre japonês Kenzo-Awa que, já no século VII, usou a palavra (curta e justa) ESO que pouquíssimos seres humanos têm”⁷⁸ (TÁVORA, [2006?], p. 1, grifo da autora).

Antes mesmo de eu ter me questionado quem seria Kenzo-Awa, Flávio Apro, durante a pesquisa exploratória, me perguntou se eu já tinha lido *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen* (HERRIGEL, 1975). Kenzo-Awa é o mestre-arqueiro zen do romance de Herrigel, baseado em fatos reais. Apro contou:

Ela me falou do livro *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, que era o livro de referência dela. Ela me pediu uma coisa que eu acho que acabei não fazendo. Mas em uma das cartas ela fala: “me manda o livro com as tuas anotações, para eu ver se você entendeu o que ele quis dizer, porque aquele maestro japonês pensa como eu penso a música. Ele pensa o arco e flecha como eu penso a música”. (Entrevista concedida por Apro em 21 de julho de 2019).

Desta forma, por influência de Apro, eu comecei a ler o livro de Herrigel e, ao me deparar com as referências a Kenzo-Awa, imaginei que Monina se referia ao mestre-arqueiro do romance. O problema é que as datas não batiam. Será que Monina estava se referindo a um mestre homônimo? Eugen Herrigel nasceu em 1844 e morreu em 1955, logo não poderia ter tido aula com um mestre-arqueiro do século VII. De acordo com a biografia *Zen bow, Zen arrow* (STEVENS, 2012), Kenzo-Awa teria nascido em 1880 e morrido em 1934.

Mas o que Monina escreveu sobre Kenzo-Awa ia de encontro ao que eu encontrei no livro? Certamente, sim. Ricardo Dias afirmou na biografia de Sérgio Abreu que “ela [Monina] não tinha o menor compromisso com datas, as inventava a seu bel-prazer” (DIAS, 2015, p.164). Tal observação deve ser levada em consideração, porque Dias cruzou informações para escrever seu livro.

⁷⁷Solo creo en la aristocracia de la inteligencia o, mejor dicho, de la sabiduría, como diría el gran maestro Kenzo-Awa (siglo VII): ESO, se aplica en todo: Arte, Política, Religión. Es difícil definirlo, hay que tenerlo. Querer es poder. A lo largo de la vida, aprovechando bien las experiencias (buenas o malas), lo genético, el ambiente en que se ha vivido en fin, todo y cómo se ha vivido, se puede llegar a “casi” la sabiduría: “saber lo que se sabe y todo aquello que no se sabe”.

⁷⁸A la memoria del GRAN MAESTRO JAPONÊS KENZO-AWA quien, ya en el siglo VII, le puso la palabra (corta y justa) a ESO que, muy pocos seres humanos tienen.

Com o intuito de me resguardar, antes de concluir que Monina inventou a informação de que Kenzo-Awa teria vivido no século VII, perguntei ao Sérgio Abreu se ela comentou algo sobre o livro de Herrigel. Sérgio respondeu:

Ela me deu esse livro, mas só quando ela voltou ao Rio. Antes, nunca. Quando ela veio ao Rio, foi... (pausa longa), se não me engano, em 99, que ela chegou aqui de volta. Não sei nem se foi logo imediatamente. Mas com certeza ela me deu esse livro. Eu não me lembro se ela me deu ou se ela me emprestou, e eu devolvi a ela. [...] E o livro fez muito sentido. Mas interessante, sentido de ter muito a ver com coisas que eu penso e que eu vejo que funcionam e funcionavam dessa maneira. Mas não, não por ter sido ensinado por ela. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

O livro conta a história do alemão Eugen Herrigel (1844-1955), um professor que se mudou para o Japão com o objetivo de ocupar uma cátedra de História da Filosofia na Universidade Imperial de Tohoku. Herrigel interessava-se por fenômenos místicos desde a juventude, mas sentia que não era capaz de compreendê-los sob um ponto de vista externo. Ele encarou a mudança para o Japão como uma oportunidade para entrar em contato com a prática viva do *Zen* e, para isso, dedicou-se ao aprendizado do tiro com arco, sendo discípulo do célebre mestre-arqueiro Kenzo-Awa (HERRIGEL, 1975).

Segundo a filosofia de Awa, o tiro com arco não é um mero exercício físico. O aluno deve treinar consciente de sua respiração, com constância e resiliência, em um estado que combina o relaxamento muscular com a inconsciência do ego. Quando o ego não está mais presente, não é o arqueiro quem dispara a flecha, mas *algo* externo a ele. Ele não pode se aborrecer ou se alegrar porque errou ou acertou o alvo: porque *algo* atirou, não ele. (HERRIGEL, 1975).

O livro, entretanto, não traz a definição conclusiva do termo *algo* — ou ESO — em letras maiúsculas, como preferiu Dona Monina:

- Como o disparo pode ocorrer, se não for eu que o fizer acontecer?
- “**Algo** dispara”, respondeu-me.
- Já ouvi essa resposta outras vezes. Modifico, pois, a pergunta: como posso esperar pelo disparo, esquecido de mim mesmo, se eu não posso estar presente?
- “**Algo** permanece na tensão máxima”.
- “Quando o senhor souber a resposta, não precisará mais de mim. E se eu lhe der alguma pista, poupando-o da experiência pessoal, serei o pior dos mestres, merecendo ser dispensado. Por isso, não falemos mais! Pratiquemos!”. (HERRIGEL, 1975, p. 63).

O conceito que propositalmente não foi bem delimitado na obra *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen* foi utilizado por Monina em diferentes contextos. A observação do uso do termo nessas ocorrências tornou possível deduzir, em linhas gerais, como a artista se apropriou dele em sua visão pessoal de mundo.

Chamou-me a atenção o fato de que o *algo* do livro de Herrigel aparece, com a exceção de uma ocorrência, como o sujeito da frase. *Algo* atrai, *algo* acerta o alvo, *algo* dança. O *algo* substitui o ego, o *eu* nas ações. Monina, por sua vez, sempre o usa como um substantivo. ESO é *algo* que se tem ou não, mas que é difícil definir.

Apresento a seguir um quadro com as ocorrências do termo ESO no documento autobiográfico:

Quadro 1: ocorrências do termo ESO no documento autobiográfico

Número da ocorrência	Trecho do documento autobiográfico
1 (Dedicatória)	Em memória do GRANDE MESTRE JAPONÊS KENZO-AWA que, já no século VII, usou a palavra (curta e justa) <u>ESO</u> que <u>pouquíssimos seres humanos tem</u> ⁷⁹ . (TÁVORA, [2006?], p. 1, grifo da autora).
2	Só acredito na <u>aristocracia da inteligência</u> ou, melhor dizendo, da <u>sabedoria</u> , como diria o grande mestre Kenzo-Awa (século VII): <u>ESO</u> vale para tudo: Arte, Política, Religião. É difícil defini-lo, você tem que tê-lo. Querer é poder. Ao longo da vida, fazendo <u>bom</u> uso das experiências (boas ou más), da genética, do meio em que se viveu no passado, de <u>tudo e como</u> foi vivido, pode-se chegar a “quase” sabedoria: “saber o que se sabe e tudo aquele que <u>não</u> se sabe ⁸⁰ . (TÁVORA, [2006?], p. 15, grifo da autora).
3	Como dizia Epicuro: “nada será suficiente para aquele que é incapaz de ter o <u>suficiente com pouco</u> ”. Eu digo: saber isso <u>é um luxo, é sabedoria, é ESO</u> ⁸¹ . (TÁVORA, [2006?], p. 23, grifo da autora).
4	Também me lembro e espero reproduzir corretamente que Gurdeiff escreveu que, no Afeganistão, a cada poucos anos, se celebra um concurso que ganha aquele que tem “o <u>som-alma</u> ”, em que concorrem cantores e instrumentistas; <u>ESO - muito poucos têm</u> ⁸² . (TÁVORA, [2006?], p. 49, grifo da autora).
5	Pouco a pouco, à medida que me envolvia com a música e por falta de tempo, fui selecionando, cada dia mais, o que lia. Também acontece comigo com as gravações; pode-se encontrar em um livro ou em um CD todas as respostas ao que se busca: <u>ESO</u> ⁸³ . (TÁVORA, [2006?], p. 53, grifo da autora).

⁷⁹A la memoria del GRAN MAESTRO JAPONÊS KENZO-AWA quien, ya en el siglo VII, le puso la palabra (corta y justa) a ESO que, muy pocos seres humanos tienen.

⁸⁰Solo creo en la aristocracia de la inteligencia o, mejor dicho, de la sabiduría, como diría el gran maestro Kenzo-Awa (siglo VII): ESO, se aplica en todo: Arte, Política, Religión. Es difícil definirlo, hay que tenerlo. Querer es poder. A lo largo de la vida, aprovechando bien las experiencias (buenas o malas), lo genético, el ambiente en que se ha vivido enfin, todo y cómo se ha vivido, se puede llegar a “casi” la sabiduría: “saber lo que se sabe y todo aquello que no se sabe”.

⁸¹Como decía Epicuro: “nada le bastará a aquel que es incapaz de tener bastante con lo poco”. Yo digo: saber ésto es un lujo, es sabiduría, es ESO.

⁸²Recuerdo, también y espero reproducirlo correctamente que Gurdeiff, escribía que, en Afganistán, cada tantos años, celebran un concurso que ganaba aquel que tenía “el sonido - alma”, al que concurrían cantantes e instrumentistas; ESO - muy pocos lo tienen.

⁸³Poco a poco, al entrosarme con la música y por falta de tiempo, fui seleccionando, cada día más, lo que leía. También me ocurre con las grabaciones; uno puede encontrar en un libro y en un CD todas las respuestas a lo que busca: ESO.

6	Eu vivi como A. R. [Adolfina Raitzin] até conhecer o brilhante cientista brasileiro Ely Távora; nos casamos em vinte dias e apesar de todos os augúrios de pessimistas e atônitos familiares e amigos que viam nosso casamento como fadado ao fracasso, porque eu era argentina e meu marido era brasileiro (rivalidade estúpida); por ele pertencer a uma tradicional família católica (o arcebispo do Rio de Janeiro, José Távora, batizou meus filhos que são por convicção pessoal, como meu marido, ateus); ironicamente, eu, que não tive educação religiosa, acredito em algo que não tem forma definida; ESO se sente, não se aprende; para mim, o Vaticano com toda sua pompa, padres, freiras, cerimônias, virgens que choram com lágrimas de sangue, são úteis para aqueles que precisam se agarrar a algo ou alguém, para enfrentar a vida e, principalmente, a morte. Eu simplesmente aconselho: uma consciência limpa ajuda. Meu marido era muito mais velho do que eu e tínhamos diferenças fundamentais em nossos ambientes familiares e educacionais; em comum, o signo de Touro e grande afinidade nos princípios básicos sobre a vida ⁸⁴ . (TÁVORA, [2006?], p. 53, grifo da autora).
7	Cada obra deve ser recriada a cada vez que se toca, mesmo que seja pela milésima vez. Nunca dará assim, a impressão de algo mecânico, desinteressado. Deve haver uma concentração permanente na interpretação, evitando cair no frio e no sentimentaloides: o ponto certo — sobriedade e intensidade. Calma e paixão. ESO ⁸⁵ . (TÁVORA, [2006?], p. 99, grifo da autora).
8	Há algo, porém, que o professor não pode ensinar ou fazer pelo aluno: uma vida plena, criativa, dar-se aos demais, que o levará à sabedoria. Essa sabedoria, aplicada à música, o levará à obra de Arte superior, ao ESO, como dizia Kenzo-Awa no século VII ⁸⁶ . (TÁVORA, [2006?], p. 101, grifo da autora).
9	RUY E VIRGILIO SÃO ESO ⁸⁷ . (TÁVORA, [2006?], p. 102, grifo da autora).

Certamente, o processo de entender como Monina se apropriou do conceito *Zen* descrito por Herrigel, principalmente em suas práticas musicais, seria facilitado caso Apro tivesse enviado suas anotações à professora. Mas a história contada por Apro me serviu de alerta. Fez com que eu optasse por não esmiuçar o texto de Herrigel, criando hipóteses sobre como a violonista poderia estar correlacionando a arte do arco e a música. Talvez, minhas conclusões

⁸⁴Viví como A.R. hasta que conocí al, ya entonces, brillante científico brasileño Ely Távora; nos casamos en veinte días y a pesar de todos los augurios entre pesimistas y asombrados de familiares y amigos que veían nuestro matrimonio como condenado al fracaso, por ser yo Argentina y mi marido brasileño (estúpida revalidad); por pertenecer él a una tradicional familia católica (el Arzobispo de Rio de Janeiro, José Távora, bautizó a mis hijos que son por convicción personal, como mi marido, ateos); irónicamente yo, que no tuve educación religiosa, creo en algo que no tiene forma definida; ESO se siente, no se aprende; para mi el Vaticano con toda su pompa, curas, monjas, ceremonias, vírgenes que lloran con lágrimas de sangre, son útiles para aquellos que precisan agarrarse de algo o alguien, para enfrentar la vida y, principalmente, la muerte. Yo, simplemente aconsejo: una conciencia limpia ayuda. Mi marido era bien mayor que yo y teníamos diferencias fundamentales en nuestros ambientes familiares y educacionales; en común, el signo de Tauro y gran afinidad en principios básicos sobre la vida.

⁸⁵Cada obra deberá ser recreada cada vez que se toca aunque sea por milésima vez. Nunca dará así, la impresión de algo mecánico, desinteresaste. Deberá haber una concentración permanente mientras se interpreta, evitando caer en lo frío y tampoco en lo sentimentaloides: el punto justo — sobriedad e intensidad. Calma y pasión. ESO.

⁸⁶Hay algo, sin embargo, que el maestro no puede enseñar ni hacer por el alumno: una vida plena, creativa, darse a los demás, que lo llevará a la sabiduría. Esta sabiduría, aplicada a la música, lo conducirá a la obra de Arte superior, a ESO, como decía Kenzo-Awa en siglo VII.

⁸⁷RUY Y VIRGILIO SON ESO.

não coincidissem com as de Monina. Limito-me a salientar que, de uma forma geral, ela descreveu uma relação transcendental com a música, assim como Herrigel fez com o arco.

Defendo também que esta relação transcendental com a música e com a performance fazia parte da identidade de Monina, o que vai ficando cada vez mais evidente à medida em que se avança no documento autobiográfico. Arrisco dizer também que ela tinha uma relação transcendental com muitos outros aspectos da vida: “ESO vale para tudo: Arte, Política, Religião. É difícil defini-lo, você tem que tê-lo” (TÁVORA, [2006?], p. 15).

3.4 O *Open Door* e o cotidiano em família

Monina discorre sobre seu cotidiano familiar em *Open Door*:

“Puertabierta”, como o próprio nome reflete e na época que tive a sorte de vivenciá-lo (1921-43) era: Liberdade, Alegria, Harmonia Familiar, requinte autêntico, não por luxo ou fortuna; meus pais eram aristocratas por inteligência; tiveram sete filhos antes dos trinta e para cada um deles, sonhos fantásticos; principalmente pelo pouco dinheiro que tinham e por um lugar como “Puertabierta” longe, naquela época, de tudo. Para meus pais, nada era impossível⁸⁸. (TÁVORA, [2006?], p. 15, grifo da autora).

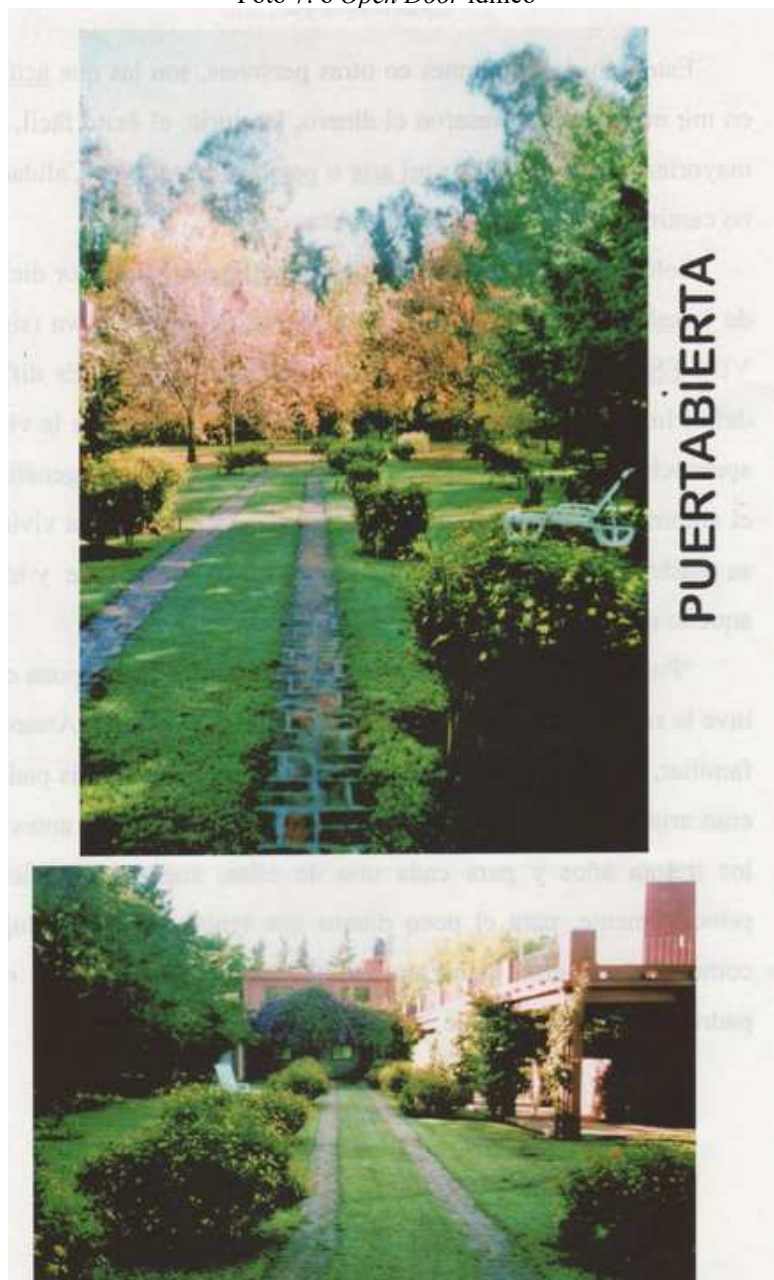
Neste ponto, Monina retoma sua representação idílica do *Open Door*. Logo após a citação acima, reproduz duas fotos do local (Foto 7), e prossegue contando suas memórias de infância.

Nossa planta baixa aumentava a cada criança que nascia, acabava sendo como a dos Finzi-Contini, protagonistas do belo filme de Vittorio de Sica; no verão, na piscina, eu me preparava para meus exames do *bachillerato*⁸⁹, dentro d’água; meu cavalo Roble e eu vencíamos qualquer “*Cowboy made in Hollywood*”; na quadra de pelota basca, meu irmão Yeyo (sete anos mais velho que eu) de igual para igual, (eu tinha apenas 11 anos), nos divertimos muito e acabei desenvolvendo uma força enorme nos braços o que foi muito útil, principalmente por causa dos instrumentos que escolhi: violão clássico, alaúde e arquialaúde; eu me entregava a este esporte como faço com tudo, muito. Isso, para mim, é vida; TUDO OU NADA⁹⁰. (TÁVORA, [2006?], p. 17, grifo da autora).

⁸⁸Puertabierta, como su nombre lo refleja y en la época que tuve la suerte de vivirlo (1921-43) era: Libertad, Alegría, Armonía familiar, refinamiento auténtico, no por lujo ni fortuna; mis padres eran aristócratas por la inteligencia; tuvieran siete hijos, antes de los treinta años y para cada uno de ellos, sueños fantásticos; principalmente, para el poco dinero que tenían y para un lugar como “Puertabierta” lejos, en aquella época, de todo. Para mis padres, nada era imposible.

⁸⁹O *bachillerato* argentino corresponde ao Ensino Médio brasileiro.

⁹⁰Nuestra casa baja fui aumentando con cada hijo que nacía, acabó siendo como la de los Finzi-Contini, protagonistas de la bellísima película de Vittorio de Sica; en verano, en la piscina yo

Foto 7: o *Open Door* idílico

Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 16)

Anteriormente, Monina afirmara que para o casal Raitzin nada era impossível apesar do “pouco dinheiro” que tinham. A frase me intrigou. Ao pensar em um casal com sete filhos e

preparaba mis exámenes para el bachillerato dentro del agua; mi caballo Roble y yo, ganábamos a cualquier “Cowboy made in Hollywood”; en la cancha para pelota vasca, mi hermano Yeyo (siete años mayor que yo) de igual a igual, (yo solo tenía 11), nos divertíamos muchísimo y yo acabé desarrollando enorme fuerza en los brazos que fue muy útil, principalmente por los instrumentos que elegí: guitarra clásica, laúd y archilaúd; yo me entregaba en este deporte, como hago con todo, mucho. Esto para mí, es vida; TODO O NADA.

com pouco dinheiro, certamente, uma família como a de Monina não é o que me vem à cabeça. Muito pelo contrário, cavalos, piscina, quadra esportiva são elementos que me remetem ao cotidiano de uma família rica. Como eles podiam ter pouco dinheiro e um cotidiano como o descrito?

A primeira hipótese que me veio em mente foi a de que os filhos do casal Raitzin utilizavam a mesma estrutura disponível aos internos da clínica psiquiátrica. Afinal, Dona Monina nunca disse que seu pai era o dono do *Open Door*, mas sim diretor:

Meu pai dirigiu, acompanhado por um bom grupo de médicos internos, por muitos anos e com mãos de ferro este estabelecimento modelo que tinha até uma orquestra sinfônica na qual todos os músicos eram doentes mentais, e o maestro estava nessa linha fininha que existe entre o são e o anormal aquela que, hoje em dia, se torna cada vez mais fina e, a meu ver, justifica que “nem todos os que estão dentro são”...; Um domingo, dia de concerto, no meio de uma sinfonia de Beethoven, um músico se levantou, deixou seu instrumento na cadeira e foi fumar um cigarro, voltou e continuou com o que vinha a seguir, corretamente (até o próprio Beethoven ficaria surpreso), o que talvez músicos profissionais não conseguiriam. Fui um momento para aquele grande ator que é Roberto Benigni. Lembro com muito carinho de muitos desses enfermos, que suas próprias famílias internavam e “lavavam as mãos” ... os mesmos que cuidam de seus gatos e cachorros com mais humanidade⁹¹. (TÁVORA, [2006?], p. 17-19, grifo da autora).

De início, avaliei que esta seria uma hipótese plausível. Atualmente, a colônia psiquiátrica *Open Door* chama-se *Interzonal Hospital Dr. Domingo Cabred*, em homenagem ao fundador (MARQUIEGUI, 2016). Imaginando que Cabred tivesse sido também o primeiro proprietário do estabelecimento, fui em busca de informações sobre ele e sobre a história do hospital.

Para minha surpresa, o *Interzonal Hospital Dr. Domingo Cabred* — antes chamado de *Colonia Nacional de Alienados* — é um empreendimento público, infelizmente, muito decadente. Não existe um *site* para o hospital, e a comunicação por telefone é difícil até para a

⁹¹Mi padre dirigió, acompañado por un buen grupo de médicos internos, durante muchos años y con mano maestra este establecimiento modelo que llegó a tener hasta una orquestra sinfónica en la que todos los músicos eran enfermos mentales y, ele director, estaba en esa línea finita que existe entre cuerdos y anormales la que, actualmente, se hace cada vez mas finita y, tal como yo lo veo, justifica aquello de que “no todos los que están dentro son”...; un domingo, día de concierto, en medio de una sinfonía de Beethoven, un músico se levantó, dejó su instrumento en la silla y se fue a fumar un cigarrillo regresó y continuó con lo que seguía, correctamente (hasta el mismo Beethoven quedaría sorprendido), lo que tal vez músicos profesionales, no conseguirían. Fui un momento como para ese gran actor que es Roberto Benigni. Recuerdo con mucho cariño, a mucho de esos enfermos a los que sus propias familias internaban y se “lavaban las manos” ... los mismos que cuidan a sus perros, gatos, con más humanidad.

família dos internos⁹². Encontrei também denúncias recentes de maus tratos no local feitas pela organização *Equipo Nizkor*, ligada aos *Derechos Human Rights*⁹³. Mas graças a importância da clínica na história das instituições psiquiátricas da Argentina, há material disponível sobre sua fundação em artigos científicos nas áreas da história e da psicologia.

A Colônia Nacional de Alienados *Open Door*, criada pela Lei de outubro de 1896 e inaugurada com o lançamento da pedra fundamental em 12 de maio de 1899 em solenidade com a presença do presidente Julio A. Roca, começou a funcionar apenas em 1901, quando seus primeiros 11 pacientes foram admitidos, todos do *Hospicio de las Mercedes*. A partir de então, esses números aumentariam, elevando o número total de internos para 108 no final do mesmo ano, para 241 em 1902 e 390 em 1903, para cerca de 1.250 em 1920. Entretanto, foi concluído o processo de aquisição de uma propriedade de mais de 600 hectares no distrito de Luján, ao norte da cidade do mesmo nome, começou-se a construir pavilhões de estilo suíço-francês, através do uso de mão de obra contratada e a da dos próprios internos da colônia. A Comissão Honorária que a administrou, sob a direção de Domingo Cabred, organizou-a em dois setores. De um lado, o Asilo Central, para pacientes agudos ou crônicos que necessitavam de Vigilância, nome pelo qual esse setor ficou conhecido, enquanto, atrás dele, estavam os pavilhões para abrigar os internos e o espaço onde trabalhavam para se reabilitar no trabalho agrícola, na fazenda, nas lavanderias e nas oficinas de artesanato, tão diversos que seria inútil tentar enumerá-los agora⁹⁴. (VEZZETTI, 1991 *apud* MARQUIEGUI, 2016, p. 60).

De acordo com Marquiegui, a instituição se apoiou na ideia que opõe a saúde — alcançada pela função terapêutica do trabalho e da vida no campo — à “doença”, instalada nas cidades (MARQUIEGUI, 2016, p. 60).

⁹²Informação baseada nas reclamações de familiares encontradas nas avaliações do *Google* sobre o estabelecimento.

⁹³Ver: *Informe sobre violaciones graves de los derechos humanos (Tratos y Penas Cruelles Inhumanas y Degradantes) a presos y minusválidos psíquicos en los establecimientos psiquiátricos “Colonia Nacional Montes de Oca” y “Hospital neuropsiquiátrico “Domingo Cabred”*. Disponível em: <http://www.derechos.org/nizkor/arg/doc/psiquiatrico/>. Acesso em: 19 de jul. de 21.

⁹⁴La Colonia Nacional de Alienados de *Open Door*, creada por Ley de octubre de 1896 e inaugurada con la colocación de la piedra fundamental el 12 de mayo de 1899 en un acto al que asistió el Presidente Julio A. Roca, comenzó a funcionar recién en 1910, cuando ingresaron sus primeros 11 pacientes, todos precedentes del Hospicio de las Mercedes. En adelante, ese número se incrementaría, llevando el total de internos a 108 a fines de ese mismo año, a 241 en 1902 y a 390 en 1903, para ubicarse en alrededor de 1250 hacia 1920. Mientras tanto, se completaba el proceso de adquisición de un predio de más 600 hectáreas en el partido de Luján, al norte de la localidad homónima, comenzándose a construir en ellas los pabellones de estilo suizo francés, mediante la utilización de mano de obra contratada y la de los propios internos de la Colonia. La Comisión Honoraria que la administraba, bajo la Dirección de Domingo Cabred, la organizó en dos sectores. Por un lado, el Asilo Central, para enfermos agudos o crónicos que requerían de Vigilancia, nombre con el que pasó a conocerse ese sector mientras se encontraban los pabellones para alojar a los internos y el espacio donde trabajan para rehabilitarse en labores agrícolas, en la granja, los lavaderos y en los talleres artesanales, tan diversos que sería inútil tratar de enumerarlos ahora.

Cabred, em viagem a Europa, teria entrado em contato com profissionais do sistema de *não-contenção*, especialmente do método *Open Door*, iniciado no século XIX pelo Dr. Conolly e uma série de médicos escoceses como Sibbald, Mitchell, Clouston e Rutherford (MARQUIEGUI, 2016, p.62). Cabred definiu o método *Open Door* como “o conjunto de disposições materiais e de ordem interna que tendem, todas, a dar ao estabelecimento a aparência de um bairro, a proporcionar aos seus habitantes a maior liberdade compatível com a sua loucura, e a fazer do trabalho um dos elementos mais importantes do tratamento moral dos presos”⁹⁵ (CABRED, 1894 y 1899 apud MARQUIEGUI, 2016, p. 62).

Marquiegui defende, entretanto, que não foram só os benefícios terapêuticos e os valores humanísticos que convenceram a classe política a mobilizar-se para a construção da colônia. Havia uma preocupação higienista e xenófoba que tinha interesse em distanciar os loucos e, principalmente, os improdutivos — sendo muitos deles estrangeiros que passavam por uma situação de isolamento ou de mendicância por não terem rede de apoio no país e por não falarem o idioma espanhol — do centro de Buenos Aires⁹⁶ (MARQUIEGUI, 2016). Esta perspectiva traz um aspecto mórbido ao aforismo manicomial: “Não estão todos os que são, nem são todos os que estão”.

Conheci este aforismo através dos relatos de Dona Monina, mas, de início, não entendi exatamente o que ele queria dizer, porque ela não o enunciou por inteiro, conforme já transcrito: “os músicos eram doentes mentais, e o maestro estava nessa linha fininha que existe entre o são e o anormal aquela que, hoje em dia, se torna cada vez mais fina e, a meu ver, justifica que ‘nem todos os que estão dentro são...’” (TÁVORA, [2006?], p. 17-19).

Eu só fui entender a que frase Monina se referia ao ler o livro *O Homem Normal, esse outro desconhecido...*, escrito por Alejandro Raitzin, pai de Monina Távora. Comprei um exemplar da edição brasileira em um sebo virtual por indicação do Ricardo Dias. Segundo Dias, Sergio Abreu achou curioso encontrar o livro por acaso na *internet* por um valor irrisório e, por isso, compartilhou o *link*. Ricardo encaminhou o *link* para mim, e eu fiz a compra.

De acordo com Raitzin:

⁹⁵el conjunto de disposiciones materiales y de orden interno que tienden, todos, a dar al establecimiento el aspecto de un pueblo, a proporcionar a sus moradores la mayor suma de libertad compatible con su locura, y a hacer del trabajo uno de los elementos más importantes del tratamiento moral de los internos.

⁹⁶Cabe destacar que Marquiegui se declara um revisionista e propõe uma história vista “de baixo” baseada no relato dos internos. O historiador teve acesso a escritos de internos, mas não à totalidade deles. O autor vem denunciando o descaso com que muitas destas fontes vêm sendo tratadas: jogadas em porões e sótãos do hospital, expostas à deterioração.

Embora o vulgar aforismo manicomial: “Não estão todos os que são, nem estão todos os que estão”, seja acolhido com irônica indulgência pelos psiquiatras, nem por isso estão livres dessa advertência, nem sua consciência e seu critério indenes de seu influxo. Creem os psiquiatras — porque é indubitavelmente certo — que os loucos só mui raras vezes estão loucos de todo, assim como os são também o estão de todo e sempre. A persistência da razão na loucura e as infiltrações desta na razão e no procedimento dos são é, em efeito, fato quase constante. Assim julgados, não estranha que alguns concluam por crer que só exista um produto híbrido da sanidade e da demência, isto é, semi-alienados e semi-sãos, e nunca produtos estremos desta espécie. Porém semelhante conceito só pode ser sustentado pelo preconceito dos critérios absolutos, mas não com critério relativo, cujas conclusões são sobretudo uma questão de balanço final de um exercício em cujo ativo e passivo há forçosamente de tudo. Nos negócios da normalidade o que importa é o resultado final: o normal é o que dá o saldo credor, e o anormal o que dá saldo devedor. (RAITZIN, 1949, p. 44).

Após comparar as reflexões de Raitzin acerca dos limites da normalidade com as de Dona Monina — quando ela analisava o maestro da orquestra do *Open Door* — infiro que houve uma apropriação das ideias de Raitzin por parte da artista, no que toca o conceito de *normalidade*.

Voltando às elucubrações sobre as condições financeiras da família Raitzin: de fato, Raitzin e sua família poderiam estar usufruindo de uma infraestrutura que não era propriedade deles, mas não acredito que este seja o caso.

É importante atentar para o fato de que Monina chama tanto a clínica psiquiátrica quanto a região em que ela está instalada de *Open Door*, porque ambas têm o mesmo nome. A pequena cidade no partido de *Luján*, província de Buenos Aires, ganhou o nome de *Open Door* por, no início, praticamente coincidir com os limites da colônia. É muito provável que o casal tivesse uma casa própria, que ia aumentando a cada filho que nascia, como contou Monina (TÁVORA, [2006?], p. 17). Esta hipótese acabou sendo confirmada no texto de Sérgio Abreu redigido em virtude do centenário da artista e professora:

Durante a juventude ela teve a oportunidade de fazer amizade com músicos de várias nacionalidades que **se hospedavam na quinta dos pais** quando tocavam em Buenos Aires, entre eles me recordo dos nomes de Yehudi Menuhin, William Kapell, Henryk Szering. Este último ficou emocionado quando lhe mencionei seu nome após um belíssimo recital que deu em Nova York, apenas para convidados, no Centro para Relações Interamericanas na Park Avenue. (ABREU, 2021, grifo meu).

Para além das questões da casa própria, o trecho transcrito acima indica toda uma *rede de sociabilidade* de músicos renomados que frequentava a casa dos pais de Monina em *Open*

Door. Não acho provável que estes músicos preferissem se hospedar na quinta em vez de em hotéis de luxo se o local não fosse extremamente confortável, ainda que rústico.

Além disso, em entrevista para o presente trabalho, Sérgio Abreu comentou sobre a situação financeira de Monina ao responder uma pergunta que não estava diretamente ligada ao tema. Eu havia perguntado se ela tinha frequentado, em algum momento, uma escola regular. Ao que ele responde:

O primeiro nível, que a gente chamaria de primário, isso eu não tenho informação se ela frequentou algum colégio ou não. É até possível que sim [...] não sei dizer, eu estaria chutando. Mas eu acho difícil não ter, porque eram muitos irmãos e irmãs. Tem uma foto no livro com eles numa escadinha. **Como os pais dela eram pessoas, assim, de excelente situação financeira**, é possível que contratassem algum professor para dar aula aos filhos todos. Realmente não tenho a menor ideia. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020, grifo meu).

A avaliação de Sérgio sobre a situação financeira da família Raitzin me fez pensar que talvez ela considerasse que sua família tinha “pouco dinheiro” por conviver com pessoas ainda mais ricas e por terem uma vida afastada dos centros urbanos. É possível também que ela tenha se apropriado da ideia base do método *Open Door* — que valoriza o trabalho árduo e a vida no campo — projetando para si um ideal de vida simples, que não se realizou totalmente na prática. Apesar de ter vivido grande parte de sua vida em grandes cidades, Monina via a vida no campo como a ideal: “Tenho pena daqueles que são obrigados a viver nas grandes cidades e eles têm pena de mim”⁹⁷ (TÁVORA, [2006?], p. 25).

Foto 8: Foto de família — casal e filhos em *escadinha*



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 26)

⁹⁷ Tengo pena de los que están obligadas a vivir en grandes ciudades y ellos la tienen de mí.

Monina lembrou também a rotina com os irmãos. Além de praticar esportes com Yeyo, seu irmão sete anos mais velho (TÁVORA, [2006?], p. 17), ela estudava leitura à primeira vista com sua irmã “Flo” — Florencia Raitzin-Legrand — concertista, que se baseou em Paris:

Também com minha irmã Flo, grande pianista, nesta época, nos divertíamos (aos domingos), tocando a quatro mãos; foi bom para mim, como treino de leitura à primeira vista. Não havia TV, computadores, Internet, que época maravilhosa! Agora iremos a Marte, mas as pessoas terão esquecido como somar, subtrair, os seres humanos serão todos iguais (plásticas, clonagens), continuarão se matando pelos mesmos motivos estúpidos: racismo, nacionalismo, corrupção, drogas, ignorância, mais do que qualquer outra coisa. Progresso sim, mas desde que seja para o bem da humanidade⁹⁸. (TÁVORA, [2006?], p. 19, grifo da autora).

Monina fala afetivamente de seus irmãos e irmãs, embora reconheça o afastamento causado pelas migrações e imigrações e pelas responsabilidades da vida adulta:

Todos os meus irmãos eram pessoas excelentes; Wency (política e economia); Yeyo (um grande senhor, gênio e figura); Pachu (normal⁹⁹); Silvia (inteligente e generosa); Miche (um advogado brilhante, premiado em Cambridge por seu livro "Direito Aéreo"); Flo (pianista notável de renome internacional). A vida foi nos afastando; após os respectivos casamentos, mudança para o exterior, mudanças de ambiente e círculos de amigos; a harmonia que existia até meus vinte anos na família empalideceu. Todos se desconhecem; acontece até entre filhos e pais; as mães nunca desconhecem seus filhos, mesmo à distância¹⁰⁰. (TÁVORA, [2006?], p. 21, grifo da autora).

Logo em seguida, Monina faz algumas considerações sobre sua mudança para o Rio de Janeiro, que se deu em virtude de seu casamento com o geólogo brasileiro Elysiário Távora:

⁹⁸ También con mi hermana Flo, gran pianista, en esa época nos divertíamos (los domingos), tocando a cuatro manos; fué bueno para mí, como entrenamiento en lectura a primera vista. No había TV, computadoras, Internet, que época maravillosa!! . Ahora iremos a Marte, pero la gente habrá olvidado como sumar, restar, los seres humanos, serán todos iguales (plásticas, clonaciones), seguirán matándose por las mismas estúpidas razones: racismo, nacionalismo, corrupción, drogas, ignorancia, mas que otra cosa. Progreso sí, pero siempre que sea para el bien de la humanidad.

⁹⁹ Há toda uma discussão acerca do conceito de normalidade na *rede* de Monina. Desta forma, fica difícil deduzir o que ela quis dizer com “normal” ao se referia à irmã dela, Pachu.

¹⁰⁰ Todos mis hermanos, eran excelentes personas; Wency (política y economía); Yeyo (un grand señor, genio y figura); Pachu (normal); Silvia (inteligente y generosa); Miche (abogado brillante, premiado en Cambridge por su libro “Derecho Aéreo”); Flo (pianista notable de renombre internacional). La vida nos fue alejando; después de los respectivos matrimonios, mudanzas al exterior, cambios de ambientes y círculos de amistades; la armonía que existía hasta mis veinte años en la familia empalideció. Todos se desconocen; ocurre hasta entre hijos y padres; las madres nunca desconocen, aún a la distancia, a sus hijos.

Considero os casamentos mistos difíceis; eu tenho fortes raízes na Argentina; tanto que, desde o dia da minha chegada ao Rio de Janeiro recém-casada, já no aeroporto, ao sentir o clima (calor úmido insuportável), quis pegar o avião de volta para Buenos Aires; no 2º dia, já em um hotel, vi várias baratas com pelo menos um metro de comprimento e não porque aqui, na Argentina, elas não existiam e até com duas patas?! Fui do choque ao espanto. O Rio é uma faixa entre o mar e as montanhas; liberdade e opressão; um muro que não me permite ver o horizonte, e o mar coberto por um muro de edifícios que não me permitem usufruir dos benefícios do puro ar marítimo¹⁰¹. (TÁVORA, [2006?], p. 21, grifo da autora).

Ela continua reforçando suas raízes argentinas e sua ligação com *Open Door*:

Eu sou da planície, eu gosto da terra firme, ver o horizonte; muitas vezes, dentro de um avião, me perguntei: o que estou fazendo aqui, se não sou um pássaro? Eu odeio isso; vivo feliz, viajando para dentro de mim mesma; já vi, na Europa e nos EUA, “em todas as partes se cozinham favas” e eu não sou “deslumbrada”... Prefiro sonhar com países, pessoas, coisas. Em “Puertabierta”, estou conseguindo simplificar tudo; não preciso de nada porque as pessoas que amo, as levo comigo, as que já se foram, as encontrarei na Eternidade (lembrem-se de Lavoisier). Neste ambiente em que vivo, encontro o sentido de quase tudo o que aconteceu na minha vida e vou me aproximando da verdade, da síntese, da simplicidade em tudo; ao que a vida é; Tudo ou Nada. Como disse Epicuro: “nada será suficiente para aquele que não pode ter o suficiente com pouco”. Eu digo: saber isso é um luxo, é sabedoria, é ESO¹⁰². (TÁVORA, [2006?], p. 23, grifo da autora).

Desta forma, Monina reforça a importância do *Open Door* como um *lugar de memória*, apotando-o como um gatilho para tomadas de consciência que dão novo sentido a suas histórias.

¹⁰¹ Considero los matrimonios mixtos, difíciles; yo tengo raíces fuertes en la Argentina; tanto es así que, desde el día de mi llegada a Rio de Janeiro recién casada, en el mismo aeropuerto, al sentir el clima (calor húmedo insoportable), quise tomar el avión de vuelta a Buenos Aires; al 2º día, ya en un hotel, vi varias cucarachas por lo menos de un metro y no porque aquí, en Argentina, no existían y hasta de dos patas?! Yo iba de un susto al asombro. Río es una franja entre el mar y la montaña; libertad y opresión; una pared que no me permite ver el horizonte y, el mar, encubierto por una muralla de edificios que no permiten aprovechar los beneficios del aire puro marítimo.

¹⁰² Yo soy de la planície, me gusta la tierra firme, ver el horizonte; muchas veces, dentro de un avión, me he preguntado: ¿qué estoy haciendo aquí, si yo no soy un pájaro? Lo detesto; vivo feliz, viajando para dentro de mí misma; ya vi, en Europa y en EE.UU. que “en todas partes se cuecen habas” y, yo no soy “deslumbrada” ... Prefiero soñar con países, personas, cosas. En “Puertabierta”, estoy llegando a simplificar todo; no necesito nada porque, a las personas que quiero las llevo conmigo y, las que ya no están, las encontraré en la Eternidad (recuerden a Lavoisier). En este ambiente en que vivo, encuentro el sentido de casi todo lo que ha ocurrido en mi vida y me voy acercando a la verdad, a la síntesis, simplicidad en todo; a lo que el la vida; Todo o Nada. Como decía Epicuro: “nada la bastará a aquel que es incapaz de tener bastante con lo poco”. Yo digo: saber esto es un lujo, es sabiduría, es ESO.

Monina prossegue contando mais sobre sua personalidade, dizendo que lida bem com a solidão — “A verdade é que, comigo mesma, me divirto muito”¹⁰³ (TÁVORA, [2006?], p. 25) — para depois retomar o tema dos amores platônicos e contar um pouco mais sobre sua rotina de estudos.

Tive, desde pequena, amores platônicos. Lembro-me de quando eu botava as mãos no piano com o grande músico espanhol Ricardo Viñes, a quem compositores como Debussy, Ravel, Fauré, Nin, Turina e muitos outros dedicaram suas obras (era um homem encantador que deixara seu país por ideias políticas contrárias a Franco), enquanto eu esperava que terminasse sua aula com minha irmã Pachu, boa pianista, Viñes, infalivelmente, me dava um puxão nas tranças, eu me sentava no chão com um monte de revistas e uma enorme tesoura; eu me encarregava de destroçar tudo e deixar a sala “de cabeça pra baixo”, mas vitoriosa porque sempre encontrava alguma foto do meu amor platônico dos 7-8 anos: Ramón Novarro, protagonista do primeiro filme que assisti em minha vida: Ben-Hur. 2º amor: Tarzan, com macacos e tudo. 3º Athos, um dos “Três Mosqueteiros” de A. Dumas. 4º Edmundo Dantés, o “Conde de Monte Cristo” de A. Dumas. Não continuo porque eu me apaixonava, idealizava; os que eram verdes, eu os via azuis: impressionista, surrealista? Dificilmente figurativa¹⁰⁴. (TÁVORA, [2006?], p. 25-27, grifo da autora).

No trecho acima, Monina reforça sua característica imaginativa e conta um pouco de sua rotina de aulas de piano com o pianista Ricardo Viñes: “a quem compositores como Debussy, Ravel, Fauré, Nin, Turina e muitos outros dedicaram suas obras”. Viñes era amigo de Ravel e foi o pianista que estreou a *Pavane Pour Une Infante Défunte* em 1902, na sala Pleyel. Esta peça também fez parte do repertório do Duo Abreu, tendo sido gravada no álbum *The Guitars os Sergio and Eduardo* (CBS, 1968), com a transcrição de Emilio Pujol (MORAIS, 2007 p. 141).

Monina continua falando das lembranças com os irmãos para, logo em seguida, definir um pouco mais da sua personalidade:

¹⁰³ La verdad es que, conmgio misma, lo paso muy bien.

¹⁰⁴ Tuve, desde pequeña, amores platónicos. Recuerdo que cuando ponía las manos en el piano con el gran músico español Ricardo Viñes, a quien, compositores como Debussy, Ravel, Fauré, Nin, Turina y muchos otros, dedicaron sus obras (era un hombre encantador que había dejado su país por ideas políticas contrarias a Franco), mientras yo esperaba que terminara su clase con mi hermana Pachu, buena pianista. Viñes, infaliblemente, me daba un tirón de las trenzas, me sentaba en el suelo con un monte de revistas y una enorme tijera; yo me encargaba de destrozar todo y dejar la sala de “patas para arriba”, pero victoriosa porque siempre encontraba alguna foto de mi amor platónico de los 7-8 años: Ramón Novarro, protagonista de la primera película que vi en mi vida: Ben-Hur. 2º amor: Tarzán, con monos y todo. 3º Athos, uno de los “Tres mosqueteros” de A. Dumas. 4º Edmundo Dantés, el “Conde de Montecristo” de A. Dumas. No continúo porque yo me apasionaba, idealizaba; los que eran verdes, yo los veía azules: impresionista, surrealista? Dificilmente figurativa.

Éramos 7 irmãos muito diferentes, mas nos dávamos muito bem, apesar de termos personalidades diferentes. Eu tenho a minha, muito forte; em uma ocasião meu pai me disse: “você é o melhor “Cocktail”, que sua mãe e eu criamos”. Realmente, não sei se sou: acho que sou 30% uma mistura, física e mental dos dois e 70% é meu. Considero-me autodidata em tudo, principalmente na música: nem meus grandes professores me influenciaram.¹⁰⁵ (TÁVORA, [2006?], p. 27, grifo da autora).

No trecho acima, a artista destaca sua singularidade. Entretanto, conforme venho analisando, há indícios de que ela se apropriou de uma grande quantidade de ideias presentes em seu meio: especialmente na vivência de sua juventude em *Open Door*. A afinidade entre o discurso da autora e o de seu pai é também evidente. E por que ela afirma que somente 30% de sua constituição vinha de seus pais? O que incluía a parte física, o que sabemos que é impossível, porque nossos genes são herdados de nossos pais, 100%. E o mais intrigante: como ela pôde se considerar autodidata na música tendo tido tantos professores?

Monina estudou piano com Ricardo Viñes e violão com Domingo Prat. Posteriormente foi aluna de Andrés Segovia, quando ele morou no Uruguai e ia frequentemente à Argentina. Estudou também no *Conservatorio Nacional de Música*, em Buenos Aires, tendo tido diversos professores, entre eles, o pianista Vincenzo Scaramuzza (TÁVORA, [2006?], p. 77). Autodidata, ela não era, mas talvez estivesse querendo ressaltar sua contribuição singular na música, proveniente de algo que ninguém poderia tê-la ensinado¹⁰⁶.

A violonista prossegue:

Não me impressiono com nada nem com ninguém (música, moda, política, etc.); admiram-me e comovem-me mais uns do que outros; gosto de ter, na música, a minha versão, antes das de outros pianistas ou violonistas. Nem mesmo as indicações dos próprios compositores. Já ouvi Debussy, Ravel, Fauré e Stravinski ao vivo em gravações antigas - HORROR!!! Todos. Mas, depois de ter um conceito próprio e comparar com as indicações dos autores, confirmo minha teoria de que, para ser um grande intérprete, é preciso ser um “médium”; entrar na pele do compositor. Pintar o quadro que ele pintou, com notas¹⁰⁷. (TÁVORA, [2006?], p. 27-29, grifo da autora).

¹⁰⁵ Éramos 7 hermanos muy diferentes pero, nos llevábamos muy bien, a pesar de tener personalidades distintas. Yo tengo la mía, muy fuerte; en una ocasión mi padre me dijo: “vos sos el mejor “Cocktail”, que creamos tu madre y yo”. Realmente, so sé si lo soy: creo que soy 30% una mezcla, física y mental de ambos y un 70%, es mío. Me considero autodidacta en todo, principalmente en música: ni siquiera mis grandes maestros me influenciaron.

¹⁰⁶ Mais adiante, em seu documento autobiográfico, ela afirma: “Há algo, porém, que o professor não pode ensinar ou fazer pelo aluno: uma vida plena, criativa, dar-se aos demais, que levará à sabedoria. Essa sabedoria, aplicada à música, o levará à obra de Arte superior, ao ESO, como dizia Kenzo Awa no século VII (TÁVORA, [2006?], p. 101, grifo da autora).

¹⁰⁷ No me impresiono con nada ni con nadie (música, moda, política, etc.); admiro y me conmueven más, algunos que otros; me agrada tener, en música, mi propia versión, antes de las de otros pianistas o guitarristas. Ni siquiera las indicaciones de los propios compositores. He escuchado en

Avalio que este seja um dos pontos mais ambíguos de toda a narrativa deixada por Monina. Ela afirma que é necessário, para ser um “grande intérprete”, ser “médium” e “entrar na pele do compositor”. Mas gosta de ter sua própria versão e pode não considerar as indicações dos compositores. A opção por ter sua própria versão, não seria uma maneira de colocar suas ideias pessoais acima das dos compositores? Para que se meter na pele do compositor, ser médium, se ela não aprovava a interpretação que eles próprios tinham de suas obras? Não seria mais fácil observar as indicações do que se tornar médium?

Entendo que no pequeno trecho transcrito há muito a ser discutido. Há que se conceituar alguns termos e expressões. O que viria a ser um grande intérprete? E o que significa ser médium? O que a levou a considerar as gravações dos compositores horríveis? Conversei com Sérgio Abreu acerca destas ideias e conceitos.

Em primeiro lugar, ele atribuiu a má avaliação das gravações dos compositores à tecnologia disponível na época. Sobre este tema, Sérgio avaliou:

Isso aí, tem base, ela comentava, né? As gravações de Debussy, de Ravel, são péssimas. Mas tem um problema aí: não eram gravações de fato. Eram gravações daqueles pianos de rolo. Então não era de fato nem Debussy, nem Ravel tocando. E os grandes compositores não deixaram gravações. Então, eu acho que ela fez uma avaliação, talvez, não levando isso em consideração. Sem se dar conta de que o que ela estava avaliando como sendo o compositor tocando, não era, de fato, o próprio. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Como esse trecho da autobiografia acerca da interpretação me intrigou muito, e as negociações para entrevistar os irmãos Assad acabaram sendo infrutíferas, avaliei que seria necessário conversar com outras pessoas que tiveram contato direto com Dona Monina em vida.

No primeiro dia em que tive oportunidade de conversar com Sérgio Abreu sobre este trabalho, ainda durante a pesquisa exploratória, ele sugeriu que eu entrasse em contato com o pianista Arnaldo Cohen. Cohen conviveu com Monina e, mesmo sem ter sido aluno dela, teria dito à Sérgio Abreu que havia coisas em música que ele só teria conseguido aprender com a professora.

Procurei o pianista e professor — que atualmente leciona na Universidade de Indiana, nos Estados Unidos — para conversarmos. Cohen tocou em alguns dos pontos que venho

grabaciones antiguas, a Debussy, Ravel, Fauré y, en vivo, Stravinski - HORROR!!! Todos. Pero, después de tener mi propio concepto y comparar con las indicaciones de los autores, confirmo mi teoría de que, para ser un gran intérprete, hay que ser “médium”; meterse en la piel del compositor. Pintar el cuadro que él pintó, con notas.

destacando. Ele, por exemplo, concordou com a avaliação da artista sobre a performance dos compositores citados.

Debussy e Ravel, eu te falei, é um horror. Eu tenho uma gravação do Prokofiev que é um negócio horroroso. Por isso que eu falei, se o Chopin fosse para um concurso de Chopin, ele não passava, aliás, não ia passar na *pre-selection*. [...]. Os compositores não saiam pelo mundo tocando. Porque na época de Debussy, Ravel, Stravinski, nós tínhamos grandes pianistas, e eles sabiam disso. No caso de Stravinski, eu tenho certeza de que foi por dinheiro que ele tocou. Se é que ele tocou. Rachmaninoff, uma vez perguntaram a ele: como é que é acústica daquele teatro? Ele respondeu: *good money, good acoustic; bad money, bad acoustic*. (Entrevista concedida por Cohen em 5 de novembro em 2021).

Além de expor este ponto de vista — de que nem sempre o compositor seria o melhor instrumentista para apresentar a própria obra — Cohen falou sobre a atualização que ocorre na performance, de uma maneira geral, no decorrer do tempo.

Eu vou te dar um exemplo. Perguntaram ao Horowitz, em uma entrevista, se ele tocava melhor aos 80 ou aos 20 anos. Ele disse: aos 80. O repórter perguntou: mas por quê? Ele já foi dizendo: quando eu tinha 20 anos de idade, não existia gravador, não existia rádio, não existia disco, as pessoas ouviam a primeira balada de Chopin só quando iam ao concerto. E quantas pessoas tocavam a balada de Chopin? A pessoa ouvia uma balada de Chopin uma vez ao ano, eventualmente, uma vez a cada dois anos. Hoje em dia, no *YouTube*, você tem gravações de 50 mil pessoas, você tem discos, e todo mundo toca. Naquele tempo, você tinha que mostrar para o público cada intervalo, cada modulação. Você tinha que exagerar. [...] No *acting*, no teatro, é a mesma coisa. Se você vir como as pessoas atuavam há 50, 80 anos atrás, 100 anos atrás, é completamente diferente. A expressão dentro das artes mudou completamente. Isso que explica, você tocar hoje em dia Chopin, ou Debussy ou Ravel, que estão bem perto da gente, completamente diferente. Porque a arte, sobretudo a arte performática, ela obedece a um avanço ou a uma dinâmica que envolve elementos políticos, socioeconômicos, tecnológicos, enfim, uma série de coisas que influenciam a direção de como você vai dizer aquele assunto, como você vai expor aquele assunto. O assunto vai continuar sendo o mesmo, ou a matéria-prima com a que você vai trabalhar é a mesma, mas você vai trabalhar de várias maneiras. (Entrevista concedida por Cohen em 5 de novembro de 2021).

De acordo com o pianista, este processo passaria também pelas atualizações que os próprios instrumentos sofrem. Isto seria uma explicação plausível para o fato de Dona Monina não levar em consideração as indicações dos autores, pelo menos não antes de ter sua própria versão¹⁰⁸ (TÁVORA, [2006?], p. 77). A indicação do compositor, muitas vezes, é uma instrução

¹⁰⁸ Depois de criar sua própria versão ou “ter um conceito próprio”, ela recorria às indicações: “depois de ter um conceito próprio e comparar com as indicações dos autores, confirmo minha teoria de

de como alcançar determinado efeito em um instrumento contemporâneo a este compositor.

Cohen considerou:

Você tem que descobrir e tentar entender o que o compositor quis dizer com aquilo que ele escreveu. [...] Por exemplo, Beethoven escreveu a sonata *Opus 53*, a famosa Aurora Waldstein, onde, no terceiro movimento, ele coloca um pedal imenso. Se você colocar, hoje em dia, em um *Steinway* de concerto, aquele pedal — levar ao pé da letra, ao pé do pedal — soa absolutamente nenhuma noção. Mas se você quiser entender o que ele quis criar: uma certa reverberação, uma confusão. [...] Quase como uma névoa no som, em vez de ser aquela coisa bem cravo ou bem clara, com as notas muito bem soletradas. Você tem que usar um pedal de acordo com o que você acha que seria aquilo que ele quis dizer com o pedal inteiro. (Entrevista concedida por Cohen em 5 de novembro de 2021).

Para Cohen, esta relação que se estabelece com a intenção do compositor estaria ligada ao que Monina chamou de mediunidade.

É o que muitas vezes as pessoas acham que é óbvio. Por exemplo, um acento em uma nota. Aquele acento pode ser feito de 50 mil maneiras diferentes. Qual é a cor daquele som quando ele escreveu *mezzo forte*? Que tipo de *mezzo forte* era aquele? Era *mezzo forte* comparado com o quê? De repente, você tem uma partitura que tem um *fortíssimo*, depois você tem 3 efes [*fff*] e você tem 4 efes [*ffff*]. Então dois efes, perto de quatro efes é quase um *forte* perto de um *fortíssimo*. É como na obra de Shöenberg, você tem 2 *pianíssimos*, 3 *pianíssimos*, 4 *pianíssimos*. Aí você tem um decrescendo de 3 *pianíssimos* para 4 *pianíssimos*. Como é que você vai fazer isso? O que significa isso? Não é simplesmente a cópia sonora daquilo que está escrito. É muito mais complicado do que isso. E a coisa de que você precisa ter uma *mediunidade* é exatamente baseado nisso e numa forte intuição. A *mediunidade* é você entender o que você acha que o compositor quis. (Entrevista concedida por Cohen em 5 de novembro de 2021).

Cohen contou que, uma das coisas que aprendeu com Dona Monina, foi a valorizar esta “intuição”.

A parte física, por exemplo, é uma das coisas. Você precisa da parte física. Se você não se movimentar, você não toca. Você precisa das suas articulações. Todo o gestual, foi uma coisa que ela me falou que gostou. Ela disse: “você deve se aprofundar um pouco mais nisso que você está fazendo por intuição”. [...]. Ela quase que me dizia: “presta atenção no seu talento, presta atenção às suas intuições. Explore suas intuições, estabeleça seus conceitos”. [...]. “Você não percebeu que o seu braço, como você toca, é como se fosse a batuta de um regente?” Eu disse: “eu faço, mas não sei por que eu faço — porque eu sabia que fazia”. Ela disse: “Pois é! Então isso pode ser muito útil e é muito

que, para ser um grande intérprete, é preciso ser um “médium” (TÁVORA, [2006?], p. 29, grifo da autora).

importante, porque se você tiver dúvida de como tocar alguma coisa, você imagina: se você fosse regente, como você faria?” Ou seja: “tente entender que você pode passar para o piano... uma intenção”. Foi um pouco daí que eu entendi um pouco, e que demorou, sabe? Deu uns cliques na minha cabeça sobre o que é a posição de um intérprete. (Entrevista concedida por Cohen em 5 de novembro de 2021).

A partir dessas considerações, Cohen teceu outras sobre o conceito do que é ser intérprete:

Como funciona, ou seja, qual o mecanismo envolve você tocar em público, você tocar para o público? A tua presença num palco, sozinho, naquela solidão imensa, mas com mil, duas mil pessoas do outro lado. A ideia é de que aquilo que você toca é o resultado, veio dessa ideia da regência. O regente, antes, já sabe exatamente o que ele quer. Eu digo para os meus alunos sempre: a diferença entre um profissional e um amador — e quando eu falo amador, eu não falo no sentido pejorativo, o amador é um amante de música, amar, da palavra mesmo — e um profissional é que o amante de música, quando ele toca, ele quer tocar porque ele quer ouvir. Então ele toca porque ninguém precisa tocar para ele, ele quer se expressar, mas para ele mesmo. O som é a finalidade, é o objetivo. No profissional, a criatividade vem antes do som. É o que você vai fazer antes do seu dedo abaixar a tecla. Quando você toca violão, antes de você puxar a corda, a sua intenção é o que interessa. Essa intenção que vai gerar aquilo que você quer como objetivo, e não o final que você ouviu. (Entrevista concedida por Cohen em 5 de novembro de 2021).

Estas considerações sobre a função do intérprete me remeteram à parte da entrevista que realizei com Sérgio Abreu. Cohen, em linhas gerais, falou que o intérprete profissional consegue ser o regente de si próprio. Um músico profissional deveria ter a capacidade de expressar em seu instrumento a ideiação que fez de uma determinada peça, sendo seu próprio regente.

Eu gostaria de me ater a este ponto. O intérprete deve seguir sua própria regência, especialmente quando não há um outro músico tocando com ele. Por outro lado, sabe-se que há orquestras de diversos tamanhos. Conjuntos de câmara também podem ser regidos, mesmo que se trate de um duo de violões. Será que Dona Monina exerceu um papel similar a de um regente no caso dos duos Abreu e Assad?¹⁰⁹ Talvez este fosse o segredo de dois violões soando como um: funcionando como uma boa orquestra que alcança sua unidade pela condução precisa de um maestro.

¹⁰⁹ Confesso que não levantei esta hipótese sozinha. Durante todo o processo de doutoramento mantive uma rotina de aulas com o violonista Marcus Tardelli, e esta suspeita foi elaborada em uma de muitas das conversas que tivemos, sobre o meu tema de doutorado. Estive sempre muito atenta aos conceitos sobre performance sugeridos por ele, até por considerá-lo um grande intérprete.

Questionei Sérgio Abreu a este respeito. Perguntei: “em algum momento ela exerceu uma função próxima a de um regente com o duo? Não que ela estivesse lá, com uma batuta, mas você sentiu alguma aproximação neste sentido?” Sérgio negou categoricamente:

Não! Veja bem, o regente sabe unir a orquestra e obter o resultado coeso e de acordo com as intenções dele com a música. Então não era o caso dela de reger o que a gente tocava. Ela dava a liberdade pra gente, né? Inclusive, quando nós começávamos a estudar alguma música, ficava por nossa conta decifrar aquilo. Aí chegávamos para ela, e ela podia começar: “olha, está um pouco lento demais isso; está muito corrido”. Mas ela não chegava: “é assim que a música faz”. [...] Um dos motivos dela nunca pegar no violão para tocar para gente é que ela não queria que nós tentássemos copiá-la de alguma maneira. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Também questionei sobre o que ele entendia pelo termo *médium*, usado por Dona Monina e se isso seria realmente essencial para um intérprete. Ele respondeu:

Bom, depende do que você chama de ser médium. Mas realmente, você tem que ter uma visão especial da música. A música não é uma série de notas. Aquilo se une de uma maneira que, quando você entende a música, você dá outro sentido a ela. Enquanto você está só tocando as notas ou imitando alguém a tocar, nunca, nunca dá um resultado muito empolgante. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Depreendo da fala de Sergio que ele, assim como sua professora, entendia que há algo na música que transcende a sequência das notas. Algo que ele, de alguma forma, associou à mediunidade proclamada por Monina.

3.5 Comunidade judaica e rede de sociabilidade

Monina Távora não escondeu sua admiração pela comunidade judaica e pelo Estado de Israel. Ela afirmou:

Acredito que seja um milagre pertencer a uma minoria que fez tanto pela humanidade em todos os setores, como a judaica. [...] Israel verde, com água, urbanização esplêndida, Universidade e Hospital (Hadassah) entre os melhores do mundo, todo mundo gosta. É uma fábrica de talentos, como diz ZUBIN METHA, grande maestro¹¹⁰. (TÁVORA, [2006?], p. 33, grifo da autora).

¹¹⁰ Yo pro que es un milagro pertenecer a una minoría que ha hecho tanto por la humanidad en todos los sectores, como la judía. [...] Israel verde, con agua, urbanización espléndida, Universidad y

A autora chegou a dedicar uma de suas pinturas ao Estado de Israel, como pode-se observar na figura a seguir:

Figura 8: Pintura “Israel”



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 32)

Monina destacou também a origem judaica de artistas outras duas vezes, conforme se pode observar no quadro a seguir:

Quadro 2: Trechos em que Monina destaca a origem judaica dos artistas citados.

Nº da ocorrência	Transcrição do trecho
1	Me vejo aos 6 anos de idade, num canto, diante de um rádio, desalinhada e com fones de ouvido, ouvindo o maravilhoso violinista Jascha Heifertz interpretando o caprichoso Rondó de Saint-Saëns (judeu francês assim como G. Bizet, autor da mais bela ópera francesa “Carmem”) ¹¹¹ . (TÁVORA, [2006?], p. 9).
2	Lembro que, aos 13 anos, troquei o piano pelo violão, depois de ouvir (uma nota) que Andrés Segovia produziu em “Torre Bermeja” de Isaac Albéniz (judeu como Granados, Rodrigo e muitos outros) ¹¹² . (TÁVORA, [2006?], p. 49, grifo da autora).

Hospital (Hadassah) entre los mejores del mundo, le gusta a cualquiera. Es una fábrica de talentos, como dice ZUBIN METHA, gran director de orquesta.

¹¹¹ Me veo a los 6 años, en un rincón, ante una radio destartalada y con auriculares, oyendo al maravilloso violinista Jascha Heifetz, interpretando el Rondó caprichoso de Saints-Saëns (judío francés así como G. Bizet, autor de la más hermosa ópera francesa “Carmen”).

¹¹² Recuerdo que a los 13 años dejé el piano por la guitarra, después de oír (una nota) que produjo Andrés Segovia en “Torre Bermeja” de Isaac Albéniz (judío como Granados, Rodrigo y a muchos otros).

Além disso, percebi que alguns artistas que, segundo os relatos de Dona Monina, visitaram o *Open Door* eram de origem judaica, entre eles: Arthur Rubinstein — que é notoriamente sionista — e Byron Janis (TÁVORA, [2006?], p. 106). Em virtude destas ocorrências, me perguntei se os pais de Monina eram judeus, ainda que fossem ateus, no sentido religioso (TÁVORA, [2006?], p. 9). Isso poderia, em parte, explicar a atração desses músicos ao local. Afinal, o que exatamente fez com que uma colônia psiquiátrica se tornasse também um polo cultural mundial? O que atraía tantos artistas e intelectuais ao local? Seria pela influência dos pais de Monina? Será que essas convivências teriam se iniciado pela atração de músicos amigos pertencentes à comunidade judaica e depois se estendido aos artistas de uma forma mais ampla? Infelizmente não consegui responder a esta questão. Defendo que seria necessária uma pesquisa nos arquivos do *Open Door*, o que não foi possível durante a pesquisa, em virtude da pandemia do COVID-19 e por problemas de saúde que eu mesma tive durante o período.

Por causa desta limitação, infelizmente, descobri poucos dados sobre a origem dos pais de Monina. A única informação que encontrei a este respeito está em Morais (2007). De acordo com o pesquisador, Monina era “filha de um psiquiatra austríaco que imigrou para a Argentina durante a segunda guerra”¹¹³ (MORAIS, 2007, p. 129). Será que ele imigrou justamente por ser judeu? Não tenho a resposta.

Consequentemente, não tenho como afirmar se Monina era judia ou não. Ela disse que seria um milagre pertencer a esta minoria (TÁVORA, [2006?], p. 33), mas não fica claro se ela estava se referindo a sua própria existência e pertencimento ou se estava falando em tese.

Questionei Arnaldo Cohen a este respeito. De acordo com o pianista:

Ela falava do judaísmo. A minha sensação é de como se ela fosse, mas não dissesse. Porque ela vestia muito a camisa. Mas eu nunca perguntei: você é judia? Tem certas coisas que, como eu te falei, nós tínhamos uma relação de música, muito próxima, mas pessoal, eu sempre fui uma pessoa que: os espaços dos outros para mim são sagrados. Se ela nunca me deu abertura, e ela era muito mais velha do que eu, eu não ia perguntar. (Entrevista concedida por Cohen em 5 de novembro de 2021).

¹¹³ O único local em que encontrei esta informação foi em Morais (2007). No cartão de imigração de Alejandro Raitzin a nacionalidade dele é argentina. Talvez ele tenha se naturalizado. De qualquer forma, a vinda dele para o Brasil durante a segunda guerra não seria uma garantia da origem judaica dele. Estou levantando uma suspeita, que precisaria ser investigada em outras pesquisas.

Coincidentemente, esta foi também a minha sensação ao ler o relato autobiográfico: “era como se ela fosse, mas não dissesse”.

Monina não fez nenhuma menção direta à origem dos pais. No que toca sua família, ela ressaltou apenas a origem judaica dos Távora, sobrenome que ela adotou após o casamento com Elysiário Távora. Sendo assim, de forma direta, ela falou apenas da origem judaica da família do marido:

Os judeus perseguidos desde sempre pelo mesmo motivo (poder econômico) sabiam que o dinheiro é a única coisa (há exceções) que interessa aos seres humanos. (“O macaco dança por dinheiro”) e como não lhes faltou inteligência e visão, começaram a ganhar poder, segurança e possibilidade de educar-se, saindo dos guetos, através do dinheiro; os Rothschild salvaram várias monarquias; Na Inglaterra, o primeiro-ministro Disraeli iluminou o reinado da rainha Vitória e possibilitou a construção do Canal de Suez, que a França não queria financiar. Na Espanha, os antepassados dos Távora, por favores à realeza, foram enobrecidos com o título de Marqueses de Távora. Os Távora estão na história de Portugal e do Brasil¹¹⁴. (TÁVORA, [2006?], p. 35, grifo da autora).

Depois de ressaltar os feitos da família Távora, Monina prossegue falando da origem dos americanos e latino-americanos:

Acredito que em toda a América, aqueles que não descendem de judeus são de negros ou indígenas (há exceções). É necessário ter em mente, a menos que sejamos loucos ou ignorantes, que todos descendemos de gorilas. Alguns gorilas se transformaram em: Jesus, Einstein, Freud, Kafka, Mahler, Heifetz, Rubinstein, etc., etc., etc., etc... Não é obrigatório gostarmos de todos os gorilas; é desejável que, antes de viajar para Marte, estejamos bem sobre as duas pernas; já perdemos muito tempo¹¹⁵. (TÁVORA, [2006?], p. 37, grifo da autora).

¹¹⁴ Los judíos perseguidos desde siempre por el mismo motivo (poder económico) sabían que el dinero es lo único (hay excepciones) que interesa los seres humanos. (“por la plata baila el mono”) y como inteligencia y visión no les faltan, comenzaron a ganar poder, seguridad y posibilidad de educarse, saliendo de los guetos, a través del dinero; los Rothschild, salvaron varias monarquías; en Inglaterra, el primer ministro Disraeli, abrigó el reinado de la reina Victoria e hizo posible la construcción del canal de Suez que Francia no deseaba financiar. En España, antepasados de los Távora, por favores a realeza, fueron ennoblecidos con el título de marqueses de Távora. Los Távora, están en la historia de Portugal y Brasil.

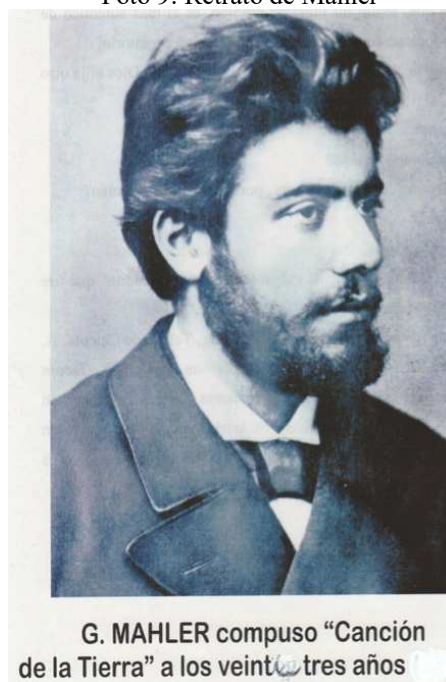
¹¹⁵ Yo creo que en toda América, los que no descendien de judíos, lo son de negros o indígenas (hay excepciones). Es preciso tener presente, a menos que seamos dementes o ignorantes que todos descendemos de gorilas. Algunos gorilas de transformaron en: Jesús, Einstein, Freud, Kafka, Mahler, Heifetz, Rubinstein, etc., etc., etc., etc..... No es obligatorio que nos agraden todos los gorilas; es deseable que, antes de viajar a Marte, nos paremos bien en dos piernas; ya perdimos mucho tiempo.

Monina, como nasceu na Argentina, está inserida no contexto que foi descrito acima. Ela, portanto, deve descender de judeus. Mas também afirmou: “há exceções”. Desconfio que ela tenha deixado esta questão propositalmente no ar, tendo se colocado como ela gostaria de ser vista: como alguém com profunda admiração pela comunidade judaica.

3.6 Mahler

A relação transcendental que Monina descreve com a música foi ainda mais ressaltada quando o compositor em questão era Mahler. Ao que tudo indica, ela adorava Mahler! A artista reproduziu uma foto do compositor e maestro (Foto 9) e duas de suas pinturas dedicadas a ele em seu documento autobiográfico (Figuras 9 e 10), o que, defendo, reforça, pela repetição, o destaque dado ao compositor em sua narrativa.

Foto 9: Retrato de Mahler¹¹⁶



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 42)

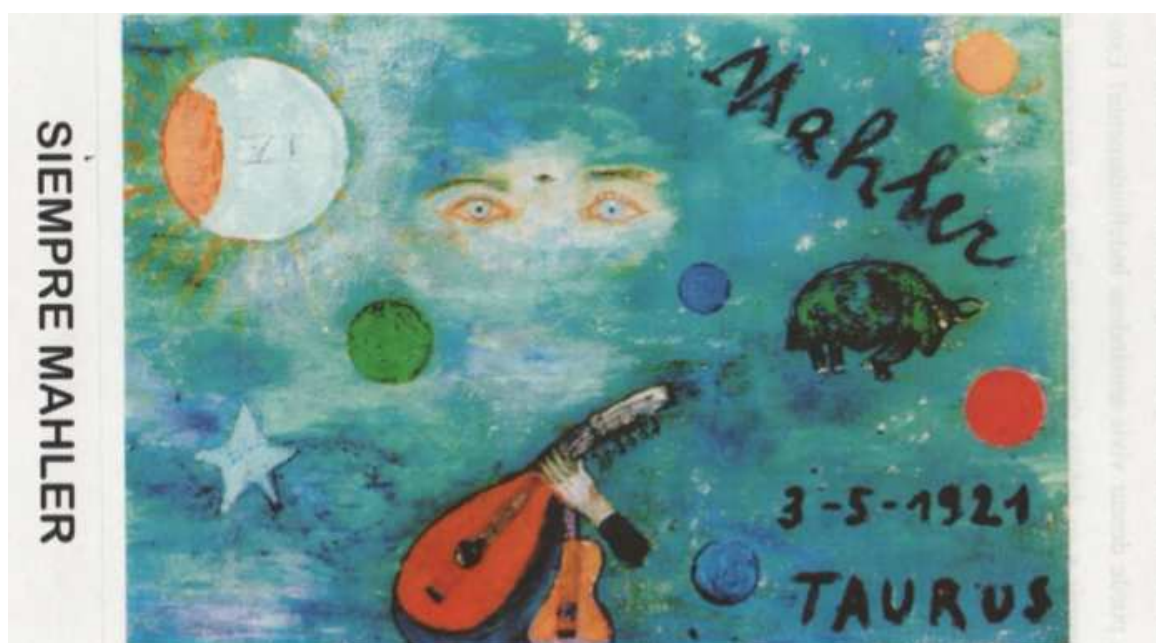
Monina contou sob quais circunstâncias foi apresentada a obra do compositor:

Sem dúvida, acredito em uma Força-Energia Superior, em tudo de bom ou ruim que me aconteça. Aprecio o bem e tiro lições do mal. Explicar o que é, para mim, Deus, seria ficção científica. Apesar dos ótimos professores que

¹¹⁶ Flávio Apro observou em suas considerações na defesa desta tese algo que me havia passado despercebido: Mahler não compôs *A Canção da Terra* aos 23, mas aos 43 anos de idade.

tive, aprendi mais com doenças graves, desde a minha infância; longos períodos na cama, comigo mesmo, meditando; essas doenças me fortaleceram (não fisicamente) e me ajudaram a evoluir como ser humano. A liberdade que meus pais me deram, sem perceber, (eu era a sexta de seus sete filhos) me tornou independente e me preparou melhor para enfrentar a vida; sou muito grata a eles por isso. Quando um dia, no Rio, meu marido chegou com uma gravação (eu saía de meu segundo coma) e me disse: “não sei se você vai se interessar?” Pouco sabíamos, naquela época (1948), sobre o compositor Gustav Mahler; apenas que ele era um grande maestro¹¹⁷. (TÁVORA, [2006?], p. 43, grifo da autora).

Figura 9: Reprodução da tela “Siempre Mahler”¹¹⁸



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 44)

¹¹⁷ Sin duda, creo en una Energía-Fuerza Superior, en todo lo bueno o malo que me ocurre. Lo bueno lo agradezco y de lo malo, saco enseñanzas. Explicar lo que es para mí Dios, sería Ficción Científica. A pesar de los grandes maestros que tuve, aprendí más con graves enfermedades, desde mi infancia; largos períodos en cama, conmigo misma, meditando; estas enfermedades me han fortalecido (no físicamente) y me han ayudado a evolucionar, como ser humano. La libertad que mis padres me dieron, sin percibirlo, (yo fui la sexta de sus siete hijos) me independizó y me preparó mejor para enfrentar la vida; les estoy muy agradecida por ello. Cuando un día, en Rio, llegó mi marido con una grabación (yo salía de mi segundo coma) y me dijo: “no sé si te va a interesar?” poco sabíamos en esa época (1948), sobre ele compositor Gustav Mahler; apenas que era un gran director de orquesta.

¹¹⁸ Monina inseriu na pintura *Siempre Mahler* a data de nascimento dela — 3/05/1921 —; seu autorretrato; e a representação dos dois instrumentos escolhidos para sua atuação como artista na performance, o alaúde e a *guitarra* clássica. Há, desta forma, pelo menos, quatro elementos relacionados a identidade da artista na tela. Por isso, identifico, nesta pintura, um indício de que Mahler se relacionava com identidade dela, porque o compositor foi agrupado com outros elementos que remetem a este aspecto. Irei discorrer sobre este tema a seguir.

Ela prosseguiu:

Não gosto de ouvir música acompanhada, esperei meu marido voltar ao trabalho, meus filhos estarem na escola, silêncio total; constatei, surpreendida, que este genial músico havia morrido no mesmo dia, mês e ano em que nasceu meu marido; essas coincidências, tão significativas para mim, ao longo da minha vida, sempre me intrigaram¹¹⁹. Eu estava em plena convalescença, muito fraca, um ano de cama na mesma posição, quis descobrir quem era Mahler; ao ouvir os primeiros compassos daquele tema maravilhoso com que começa a genial 9ª Sinfonia (Mahler a criou sabendo que tinha uma doença incurável; morreu pouco tempo depois), comecei a soluçar. Nesses poucos compassos estavam todos os momentos que vivi durante minha terrível enfermidade; nesses poucos minutos, havia dor pungente, inconformismo, fatalismo, resignação, renúncia e encontro com (meu Deus). Encontrei, em suas notas, o que havia sentido durante minha longa doença e de onde saí, pouco a pouco, pelas mãos de meu Deus e seu intermediário, o grande médico e escritor judeu¹²⁰ brasileiro Pedro Bloch¹²¹. (TÁVORA, [2006?], p. 45, grifo da autora).

Por causa do trecho transcrito acima, no texto que apresentei na *qualificação* desta pesquisa avaliei que a relação de Dona Monina com Mahler seria próxima a da que os católicos têm com os santos. Os santos, no catolicismo, intercedem junto a Deus, para que Ele ampare, cure, faça o milagre acontecer. Depois da intercessão da música de Mahler, Monina teria sido curada pela mão de Deus através do médico Pedro Bloch. Desta forma, Mahler, ou ao menos a música dele, teria atuado como atuam os santos católicos. Na ocasião, a professora Dr.(a) Sílvia Sobreira achou a comparação exagerada: “Acho um exagero. Ela afirma que saiu pelas mãos de Deus e ajuda do Bloch. Mas ela sentiu algo forte, como se a música tivesse traduzido sua dor”.

¹¹⁹ Há aqui, mais uma vez, uma aproximação com um conceito de Jung, a *sicronicidade*.

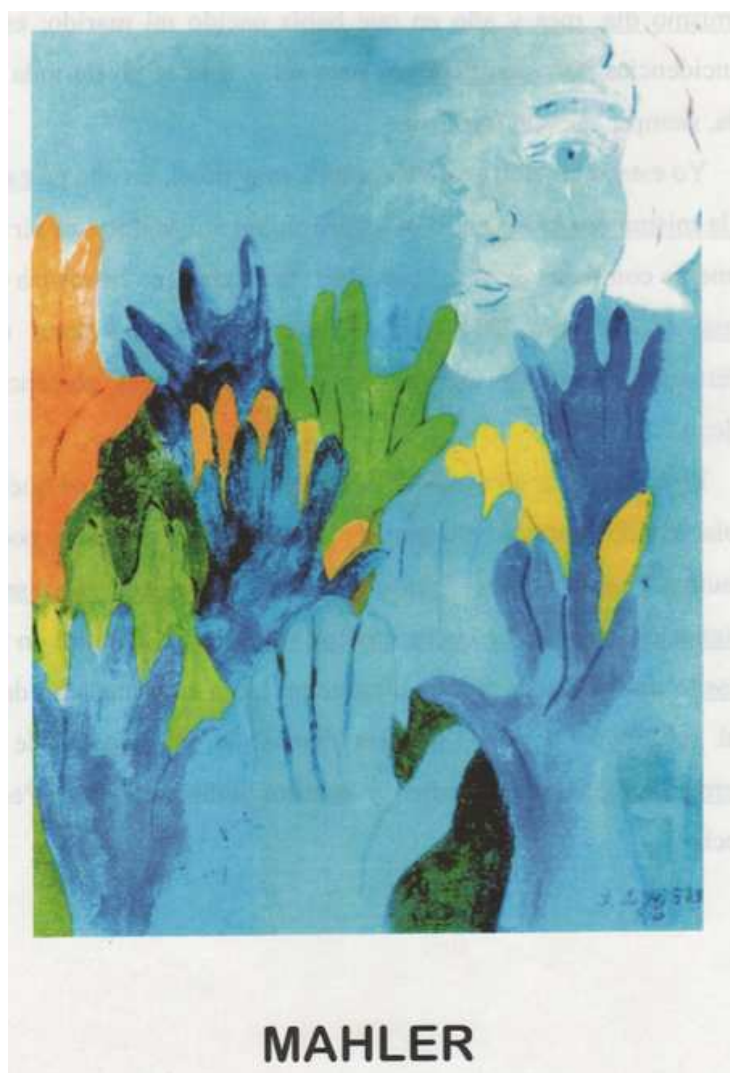
¹²⁰ Por outra vez, Monina destacou a origem judaica de alguém que admirava. Neste caso, o “grande médico” Pedro Bloch.

¹²¹ No me agrada oír música acompañada, esperé que mi marido regresara a su trabajo, mis hijos estaban en el colegio, silencio total; contaré sorprendida que, ese genial músico había fallecido el mismo día, mes y año en que había nacido mi marido; estas coincidencias, tan significativas para mí y a lo largo de toda mi vida, siempre me han intrigado. Yo estaba en plena convalecencia, muy débil, un año en cama en la misma posición, quise descubrir quien era Mahler; al oír los primeros compases de ese maravilloso tema con que comienza esa genial 9ª Sinfonía (Mahler la creó sabiendo que tenía una enfermedad incurable; falleció poco tiempo después), comencé a sollozar. En esos pocos compases estaban todos los momentos que yo había vivido durante mi terrible enfermedad; en esos pocos minutos, había dolor puente, inconformidad, fatalismo, resignación, renuncia y encuentra con (mi Dios). Encontré en sus notas lo que yo había sentido durante mi larga enfermedad y de la cual salí, poco a poco, por las manas de mi Dios y de su intermediario, el gran médico y escritor judío brasileño, Pedro Bloch.

Hoje, concordo completamente com a colocação da professora. Ela não afirmou que saiu de sua convalescência por ter ouvido a sinfonia de Mahler. Nenhuma relação causal foi descrita.

A artista reproduziu a tela *Mahler* (Figura 10) na página posterior a que descreve sua cura que se deu em sequência a audição da 9ª Sinfonia em momentos de convalescência.

Figura 10: reprodução da tela *Mahler* (mãos e autorretrato)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 46)

Será que Monina reproduziu a mão de Deus — ou do Deus dela — nesta tela (Figura 10)?

Provavelmente, no texto da qualificação, acabei sendo levada a esta falsa relação — audição que levou à cura — influenciada pelo tom de adoração que Monina usava quando se referia a Mahler, como pode ser observado no texto que transcrevo a seguir:

Acredito que Jesus foi, sim, um filho de Deus (força superior, energia) como Gandhi, Martin Luther King, Schweitzer, Mahler, Sabin, Einstein; Jesus foi um grande conhecedor da mente humana, psicanalista antes de Freud e sabia que, para convencer as pessoas com suas ideias, tinha que dar o exemplo: “para viver, é preciso morrer”¹²². (TÁVORA, [2006?], p. 31, grifo da autora).

Não há como negar que, de certa forma, Monina comparou Mahler — entre outros — a Jesus.

Mas, ainda que a identificação com Mahler não tenha sido exatamente devocional, ela parece ter ido muito além de uma simples admiração pelo compositor. A afinidade com Mahler se relaciona com a identidade da artista. Ela afirmou: “Eu poderia continuar escrevendo páginas e páginas sobre o que aconteceu ou acontece comigo toda vez que escuto a música de Mahler. Acho que ao longo dos meus 85 anos ninguém me entendeu melhor nem me transmitiu mais do que Mahler”¹²³ (TÁVORA, [2006?], p. 49, grifo da autora).

Monina escreveu:

Bruno Walter, que conhecia Mahler melhor do que ninguém, disse: “sua fidelidade aos amigos era intermitente; podia ficar muito bem sem eles; não conheci nele nenhum traço mesquinho; aos seus olhos o dinheiro não tinha valor. Seus programas ingratos mostram até que ponto ele não foi afetado pela febre da vaidade ou pela carreira de sucesso tão frequente entre os músicos; ao mesmo tempo, tinha um sentimento muito forte de seu próprio valor e habilidades que nenhuma oposição era capaz de desmoralizar. Cumpriu a tarefa que se propôs: tirar de seus sofrimentos um significado divino.” Eu me identifico com todas essas palavras¹²⁴. (TÁVORA, [2006?], p. 47, grifo da autora).

¹²² Creo que Jesús fué, si, un hijo de Dios (fuerza superior, energía) como Gandhi, M. L. King, Schweitzer, Mahler, Sabin. Einstein; Jesús fue un gran conocedor de la mente humana, psicoanalista antes de Freud y sabía que, para convencer con sus ideas a la gente, hay que dar ele ejemplo: “para vivir, hay que morir”.

¹²³ Podría seguir escribiendo páginas y mas páginas sobre lo que me ocurrió y ocurre cada vez que escucho la música de Mahler. Creo que a lo largo de mis 85 años nadie me entendió mejor, ni me transmitió más que Mahler.

¹²⁴ Bruno Walter que conoció a Mahler mejor que nadie, decía: “su fidelidad a los amigos era intermitente; podía estar muy bien sin ellos; no le he conocido ningún rasgo mezquino; a sus ojos el dinero no tenía ningún valor. Sus programas ingratos muestran hasta que punto no estaba afectado por la fiebre de la vanidad o por la carrera hacia el éxito tan frecuente entre los músicos; al mismo tiempo tenía un sentimiento muy fuerte de su propio valor y de sus facultades que ninguna oposición era capaz de desmoralizar. Cumplía la tarea que se había impuesto. “extraer de sus sufrimientos una significación divina”. Yo, me identifico con todas estas palabras.

Desta forma, Monina claramente afirmou que se identificava com a personalidade de Mahler, conforme ela foi descrita pelo regente Bruno Walter.

Pouco antes, analisou:

Desde os trinta e sete anos escuto uma gravação genial da 9ª Sinfonia na versão do maestro Bruno Walter que foi o maior admirador e conhecedor da obra de Mahler, ele entendeu profundamente que Mahler gostava de imitar Deus na pluralidade de suas conquistas e que em sua música há calma e paixão; não há nada maior que uma beleza tranquila que surge de uma alma cheia de paixão e não há nada mais comovente que esta paixão de uma alma que soube alcançar a paz interior. Talvez porque sua música pareça falar com uma intenção muito especial aos segredos da nossa existência¹²⁵. (TÁVORA, [2006?], p. 47, grifo da autora).

No que concerne a avaliação de Walter sobre Mahler — segundo o que foi descrito e complementado por Monina — há um ponto ao qual eu gostaria de me deter, a parte que diz que Mahler teria cumprido a tarefa a que se propôs: “tirar de seus sofrimentos um significado divino”. Mas a que sofrimentos Walter teria se referido? Creio, que seria interessante trazer um pouco da autobiografia de Mahler, para que seja possível vislumbrar que tipos de dissabores estavam sendo considerados.

A morte esteve presente na vida de Mahler desde muito cedo. Ele foi o segundo filho de 14 irmãos, dos quais 10 morreram precocemente:

Isidor, o primeiro irmão a nascer, e a morrer acidentalmente antes dos dois anos de idade, lançará uma sombra sobre a vida do compositor, que nasce poucos meses mais tarde, inaugurando uma sequência de mortes, entre os irmãos, sempre substituídos por novos nascimentos. (FEDER, 1978 *apud* MARTÍNEZ; NETO; DA SILVA, 2017, p. 717).

Quando tinha seis anos de idade, perdeu os irmãos Karl e Rudolph. Entre os 11 e os 13 anos, perdeu mais três irmãos muito pequenos: Arnold, Friedrich e Alfred. Aos 15 anos, perdeu seu irmão Ernst, de quem cuidou com dedicação. Konrad, o oitavo irmão morto, faleceu aos 21 anos de Mahler. E quando ele tinha 25, seu irmão Otto, de 22 anos, se suicidou (MARTÍNEZ; NETO; DA SILVA, 2017, p. 717).

¹²⁵ Desde los treinta y siete años escucho una genial grabación de la 9ª Sinfonía en la versión del Director Bruno Walter que fué el mayor admirador y conocedor de la obra de Mahler: él entendió profundamente que a Mahler le gustaba imitar a Dios en la pluralidad de sus logros y que en su música hay calma y pasión; no hay nada más grande que una belleza tranquila que surge de un alma llena de pasión y no hay nada más conmovente que esta pasión de un alma que ha sabido llegar a la paz interior. Tal vez porque su música parece hablar con una intención muy especial a los secretos de nuestra existencia.

Aos 29 anos, quando já era regente em Budapeste, perdeu também o pai, a mãe e a irmã Leopoldine. Desde então Mahler se responsabilizou por duas irmãs e um irmão sobreviventes (MARTÍNEZ; NETO; DA SILVA, 2017, p. 717).

Tamanha tragédia pessoal naturalmente se projetou sobre a obra e o comportamento do compositor:

A vida e a obra de Mahler, vimos, são exemplares enquanto discurso sobre a morte. Também a necessidade premente de trabalhar é marcante. Como Jérôme, Mahler trabalhava muito, mesmo aos domingos, e se autointitulava “o compositor de verão”, por trabalhar mesmo no período de férias, pois, caso não o fizesse, seria tomado por uma angústia muito grande. Assim diz Alma Mahler: “Não tinha sossego nunca, em lugar algum. Por toda a parte, atormentava-o o medo de desperdiçar tempo de trabalho. Perseguido, acossado por um caçador invisível — a morte —, foi assim que o conheci durante os dez anos em que pude conviver com ele”. (FEDER, 1978 *apud* MARTÍNEZ; NETO; DA SILVA, 2017, p. 720).

A obsessão pelo trabalho, seria, desta forma, um reflexo de sua estreita relação com a morte.

Mas por que Monina se identificava tanto com Mahler? Será que ela, assim como ele, se sentia acossada pela morte?

Ressalto que Monina teve que lidar com a iminência da morte desde muito cedo. Logo no início da autobiografia, ela relata sua queda “de uma pequena montanha de terra” que a deixou parálitica aos três anos de idade: “aquele acidente foi minha primeira aventura arriscada e me deixou, apesar dos poucos anos que tinha, lições que perduram até hoje” (TÁVORA, [2006?], p. 5).

No próximo capítulo abordarei outras imbricações da relação entre Monina e Mahler. Optei por não esgotar o assunto nesta seção por entender que, se assim o fizesse, estaria alterando a *gestalt* da narrativa de Monina. Peço apenas ao leitor que tenha em mente esta profunda identificação com o compositor, que vem sendo indicada no documento autobiográfico.

3.7 A vida começa aos 37

Conforme venho expondo, Monina privilegiou em sua escrita autobiográfica sua juventude no *Open Door*. Mas, a partir da página 49, ela começa a descrever, de maneira mais ou menos linear, certas passagens da vida adulta: entremeando esta narrativa com memórias da infância e conceitos sobre música e ensino, além de continuar abordando, eventualmente,

características da sua personalidade e identidade. Monina afirmou que sua vida começou — ou recomeçou — aos 37 anos:

Dizem que a vida começa aos quarenta anos; a minha começou aos 37¹²⁶; foi a mais difícil e interessante que continua até os 85, difícil e interessante. Apesar da convalescência da minha paralisia ser penosa e de, de vez em quando, ter recaídas da labirintite, a vida recomeçou para mim com sabedoria e isso muda a cara de tudo¹²⁷. (TÁVORA, [2006?], p. 49, grifo da autora).

No trecho acima, gostaria de ressaltar como — por mais uma vez — ela destacou suas dificuldades em decorrência de problemas de saúde.

Algumas páginas depois, a artista contou mais detalhes sobre os impactos causados pela labirintite em sua prática musical:

A labirintite me manteve afastada da música por muitos anos; da minha carreira em público que terminou com grande sucesso em Nova Iorque, me recorde de dois comentários em dois dos jornais mais importantes da época, como foram: “New York Times” e “Herald Tribune”; “a fascinante mágica do violão de Monina Távora” e “o concerto de Monina Távora foi o mais brilhante desta ou de qualquer outra temporada”¹²⁸. (TÁVORA, [2006?], p. 55, grifo da autora).

No que se refere aos problemas de saúde, este trecho nos dá a dimensão de que: (a) a prática musical de Monina ao violão não se manteve constante desde a infância até a velhice; (b) a labirintite de Dona Monina impactou na sua atuação na música inclusive nas práticas cotidianas e domésticas.

¹²⁶ Não foi a primeira vez que Monina citou seus 37 anos como um marco no documento autobiográfico. Conforme já transcrito, ela afirmou que adquiriu sua atual estrutura aos 37 anos: “idade em que, segundo Sigmund Freud, algumas pessoas mudam radicalmente de personalidade” (TÁVORA, [2006?], p. 7). Ela também disse que começou a ouvir uma versão da 9ª sinfonia de Mahler, que — conforme já abordamos, tinha um significado especial na vida da artista — aos 37 anos.

¹²⁷ Dicen que la vida comienza a los cuarenta años; la mía comenzó a los 37; fué la más difícil e interesante que continúa hasta las 85, difícil e interesante. A pesar de que la convalecencia de mi parálisis es penosa y que, de vez en cuando tengo recaídas de la laberintitis, la vida recomezó para mí con sabiduría y eso, cambia la cara de todo.

¹²⁸ La laberintitis, me alejó por muchos años de la música; de mi carrera en publico que había terminado con un gran éxito en New York, recuerdo dos comentarios en los dos diarios más importantes en esa época, como fueron: “New York Times” y “Herald tribune”; “the bewitching magic of Monina Távora’s guitar” y “Monina Távora’s concert was the most brillante of this or any other season”.

Este ponto, me chamou a atenção porque, em geral, quando imagino um concertista que manteve seu rendimento na velhice, infiro que ele jamais interrompeu sua prática¹²⁹. Mas, no caso de Monina, não parece ter sido isto que ocorreu. De acordo com a autobiografia, ela ficou 37 anos longe das atividades musicais: “parei de estudar ou tocar por 37 anos e, a partir dos 68, comecei a estudar bem, aproveitando o pouco tempo que tinha”¹³⁰ [...] (TÁVORA, [2006?]. p. 67, grifo da autora).

No trecho que transcrevi há pouco, Monina falou também das críticas elogiosas que recebeu pelo concerto em que encerrou sua carreira em Nova Iorque. Não consegui encontrar tais críticas nos arquivos digitais dos veículos de imprensa citados. Talvez eu tivesse melhor sorte em uma busca presencial nas bibliotecas de Nova Iorque. Ao colocar os termos *Monina Távora*, *Adolfina Raitzin de Távora* e *Adolfina Raitzin* no sistema de busca dos arquivos digitais do *New York Times*, encontrei apenas uma nota de divulgação do referido concerto. Repetindo este procedimento no arquivo digital do *Herald-Tribune*, não encontrei ocorrências para os termos buscados.

Sérgio Abreu, no texto que escreveu na ocasião do centenário da artista, também falou do sucesso alcançado pelo último concerto realizado em público por Monina em 1953.

No início da década de 1950, passou dois anos com o marido e os filhos nos Estados Unidos, quando recebeu vários convites para reiniciar a carreira musical. Durante essa temporada americana passou uma semana em Lakeville trabalhando com Wanda Landowska a interpretação de música renascentista e barroca. Seu último recital em público ocorreu no Carl Fischer Hall em Nova York em 8 de junho de 1953, com sucesso arrebatador tanto de público quanto de crítica, tendo a *Guitar Review* se referido ao evento com as palavras “Argentinean guitarist Monina Távora in a smashing Carl Fischer Hall debut”¹³¹. Fiquei surpreso com a legião de admiradores seus que encontrei naquela cidade quando lá estive pela primeira vez em 1970. (ABREU, 2021).

¹²⁹ Trata-se, obviamente, de um preconceito meu. Na última semana que antecedeu a entrega desta tese, reli o livro de Ricardo Dias (2015) e reparei na seguinte passagem, que aborda pausas nas atividades musicais, no artigo que Dona Monina escreveu sobre os Abreu: “Eu pessoalmente sempre os considereei os dois grandes violonistas desta época. No entanto, existe algo que só tempo traz e pelo qual — também eles — terão que passar. Porém, conhecendo-os como os conheço, sei que quando reaparecerem diante do público deslumbrarão a todos. Essa pausa em suas carreiras, para pensar, só lhes pode fazer bem: outros grandes a praticaram (Horowitz, Weissenberg, Menuhin, etc.), com excelentes resultados” (TÁVORA *apud* DIAS, p. 166). Ao que tudo indica, Monina acreditava que o fim da carreira do duo era, na verdade, uma pausa.

¹³⁰ dejé de estudiar o tocar durante 37 años y, a partir de los 68, me puse a estudiar bien, aprovechando al máximo el poco tiempo del que disponía.

¹³¹ A violonista argentina Monina Távora em uma estreia esmagadora no Carl Fischer Hall.

Figura 11: *Music Notes*¹³²

MUSIC NOTES

The Society of the Classic Guitar will present Monina Tavora, guitarist, in a program at 8:30 o'clock tonight at Carl Fischer Concert Hall.

A four-day Institute on Sacred Music will open today at the Hebrew Union College-Jewish Institute of Religion, 40 West Sixty-eighth Street. The sponsors are the American Conference of Certified Cantors, the alumni association of the Hebrew Union School of Sacred Music, the Jewish Ministers Cantors Association of the United States and Canada, the board of American Hazan Ministers and the Society for the Advancement of Jewish Liturgical Music.

The box office at the Lewisohn Stadium will open today, offering subscription books and single tickets for the thirty-sixth season of summer concerts, which opens on June 22.

Ossy Renardy, violinist, has been added to the roster of soloists appearing June 17 at Ebbets Field, Brooklyn, in the concert of the American Fund for Israel Institutions.

The New York Times

Published: June 8, 1953
Copyright © The New York Times

Fonte: (MUSIC NOTES, 1953)

Sabe-se, entretanto, que as boas críticas dos jornais nova-iorquinos não foram as primeiras a serem recebidas por Monina. A artista se destacou ao violão desde muito nova. O violonista Domingo Prat — que foi o seu primeiro professor de violão — a descreveu em seu dicionário, o *Diccionario de Guitarristas* (PRAT, 1934) como uma “violonista de concerto precoce”:

RAITZIN, Adolfina — Violonista de concerto precoce. Nasceu em Buenos Aires em 3 de maio de 1921. No programa do concerto dado por Adolfina Raitzin em 5 de dezembro de 1933 no Salão de Assembleias do “Conselho Nacional de Mulheres”, foi incluída a seguinte apresentação: “Aos 7 anos de idade, em 1928, iniciou seus estudos de violão com os quais subscreve seu **rápido progresso que logo nos revelou um caso nada comum**. Apesar da nossa última visita à Europa, continua a estudar, afirmando o seu valor numa apresentação realizada em 1931. Hoje, tal como fizemos no ano passado com a sua irmã Silvia Inês, apresentamos a menina Adolfina para mostrar o processo evolutivo em que estamos empenhados, discípula e professor — D. Prat¹³³. (PRAT, 1934, p. 256, grifo meu).

¹³² A *Society of the Classic Guitar* irá apresentar Monina Távora, violonista, em um programa, às 20h30 em ponto, no *Carl Fischer Concert Hall*.

¹³³ RAITZIN, Adolfina — Precoz concertista de guitarra. Nació en Buenos Aires el 3 de Mayo de 1921. En el programa del concierto dado por Adolfina Raitzin el 5 de Diciembre de 1933 en el Salon de Actos del “Consejo Nacional de Mujeres”, iba la siguiente presentación: “A los 7 años de

Conforme pôde-se observar no verbete, Monina foi considerada uma criança prodígio por seu primeiro professor. Sua rápida evolução no instrumento foi tida como “incomum”.

Prat, disponibilizou o programa deste concerto realizado em 1933, quando a violonista tinha apenas 12 anos: um programa de difícil execução, considerando-se a pouca idade da intérprete.

Figura 12: programa de concerto

I.ª PARTE		
1. Andante	Haydn
2. Allegro Moderato, Est. 12	Aguado
3. Capricho Op. 20	Legnani
4. Larghetto Cómodo, Est. 23	Sor
5. Andantino	Giuliani
II.ª PARTE		
1. Mazurka en Sol	Tárrega
2. Estudio	Alard-Tárrega
3. Cajita de Música	"
4. Sueño (Trémolo)	"
III.ª PARTE		
1. Preludio	Moreno-Torroba
2. Serenata	Malats
3. Ritmo Popular, Op. 2	López-Chávarri
4. Sevilla	Albéniz

Fonte: (PRAT, 1934, p. 256)

Como Prat era professor de Monina, ele próprio avaliou que não seria uma fonte confiável para falar da aluna, porque corria o risco de ser excessivamente elogioso¹³⁴. Por isso preferiu transcrever duas críticas ao já citado concerto, uma do *La Prensa* e outra do *La Nación*, para descrever Adolfinina no verbete de seu dicionário.

De acordo com Prat:

Do sucesso do referido ato falaram os jornais do dia seguinte, “La Prensa”, entre eles, disse: “A jovem guitarrista acredita ter um bom domínio do instrumento e senso musical”. No salão da Biblioteca do Conselho Nacional da Mulher, apresentou-se ontem à noite a jovem violonista Adolfinina Raitzin, **que na execução e interpretação de um difícil programa revelou grande precocidade: seu domínio dos recursos do instrumento é muito maior do que se poderia esperar de uma menina tão jovem**, e seu senso musical elegante, não totalmente desenvolvido e até impregnado, às vezes, de infantilidade, o que não é defeito, pois é preferível sentir através dela, a futura

edad, em 1928 comenzó los estudios de Guitarra con el que suscribe sus rápidos progresos bien pronto nos revelaran un caso nada vulgar. A pesar de nuestra última visita a Europa, continúa estudiando, afirmando su valer en una demostración realizada en 1931. Hoy, como lo hicimos el pasado año con su hermana Silvia Inês, presentamos a la niña Adolfinina para mostrar el proceso evolutivo en que estamos empeñados, discípulo y maestro — D. Prat.

¹³⁴ Ao final do verbete, Prat explicou: “Impede-nos, como em outros casos deste dicionário, que prolonguemos seu comentário que, para ela, teria que ser elogioso, pelo fato de ser nossa discípula (PRAT, 1934, p. 257). No original: Impídenos, como en otros casos de este diccionario, que prolonguemos su comentario que para ella tendría que su elogioso, el hecho de ser nuestra discípula.

artista, a ouvir interpretações ensinadas por seu professor, foram devidamente e calorosamente apreciadas pelo público, que soube recompensar versões firmes e confiantes de obras de Haydn, Aguado, Legnani, Sor, Giuliani, Tárrega, Alard-Tárrega, Moreno Torroba, Malats, López Chávarri e Albéniz, que afirmou as qualidades já mencionadas. Adolfinia Raitzin começa, então, na arte sob os melhores auspícios. Ela já conquistou muito em termos de execução e interpretação, agora o tempo e a cultura precisam desenvolver ainda mais essas qualidades técnicas e musicais que tanto prometem e que lhe renderam tão grande e merecido aplauso na noite passada¹³⁵. (PRAT, 1934, p. 256-257, grifo meu).

Prat transcreveu também a crítica do *La Nación*:

La Nación”, por sua vez, se expressou assim. “Ontem à noite, no auditório da Biblioteca do Conselho Nacional da Mulher, o anunciado concerto de violão se realizou pela jovem instrumentista Srta. Adolfinia Raitzin, que apareceu pela primeira vez perante o nosso público. A senhorita Raitzin revelou possuir excelentes habilidades para o cultivo da interpretação musical através do instrumento escolhido. Tem um bom domínio sobre este, demonstrando condições técnicas ponderáveis, mas a sua característica mais saliente é o sentido de expressão, sempre adequado ao caráter das peças executadas e uma sensibilidade musical delicada. É óbvio e lógico, dada a sua idade, que seja uma intérprete em formação, mas as qualidades destacadas permitem alimentar esperanças promissoras sobre o seu futuro como solista. O programa incluiu obras de Haydn, Aguado, Legnani, Sor, Giuliani, Tárrega, Malats, López Chávarri e Albéniz, e foi recebido pelo público com expressivas demonstrações de aprovação¹³⁶. (PRAT, 1934, p. 257).

¹³⁵ Del éxito de dicho acto hablan los diarios del siguiente, “La Prensa”, entre ellos, decía: “La joven guitarrista acreditó poseer buen dominio del instrumento y sentido musical”. En el salón de la Biblioteca del Consejo Nacional de Mujeres hizo anoche su presentación la joven guitarrista Adolfinia Raitzin, que en la ejecución e interpretación de un difícil programa reveló gran precocidad: su dominio de los recursos del instrumento es mucho mayor del que podría esperarse de una niña de tan corta edad, y su sentido musical elegante, no desarrollado del todo y aun impregnado, a ratos, de infantilidad, lo que no es un defecto, desde que preferible resulta sentir a través de aquélla, la artista futura, a escuchar interpretaciones enseñadas por su maestro, fueran debida y calurosamente apreciadas por el auditorio, que supo premiar versiones ajustadas y seguras de obras de Haydn, Aguado, Legnani, Sor, Giuliani, Tárrega, Alard-Tárrega, Moreno-Torroba, Malats, López Chávarri y Albéniz, que afirmaron los dotes ya mencionados. Adolfinia Raitzin se inicia, pues, en el arte con los mejores auspicios. Ha alcanzado ya mucho en cuanto a ejecutante e intérprete, falta ahora que el tiempo y la cultura desarrollen más esas cualidades técnicas y musicales que tanto prometen y que tan nutridos y merecidos plausos le conquistaron anoche”.

¹³⁶ “La Nación”, a su vez, se expresaba así: “En el salón de Mujeres se realizó anoche el anunciado concierto de guitarra a cargo de la joven instrumentista Srta. Adolfinia Raitzin que se presentaba por primera vez ante nuestro público. Reveló la señorita Raitzin la posesión de excelentes dotes para el cultivo de la interpretación musical por medio del instrumento elegido. Tiene un buen dominio sobre éste, demostrando condiciones técnicas ponderables: pero su característica más saliente es su sentido de la expresión, adecuado siempre al carácter de los trozos ejecutados, y una delicada sensibilidade musical. Es evidente, y lógico dada su edad, que se trata de una intérprete en formación, pero las cualidades puestas de relieve permiten abrigar sobre su porvenir como concertista promisoras esperanzas. El programa comprendía obras de Haydn, Aguado, Legnani, Sor, Giuliani, Tárrega, Moreno Torroba, Malats, López Chávarri y Albéniz, y fue acogida por el auditorio con expresivas demostraciones de aprobación.

O verbete seguinte ao de Adolfina é dedicado a uma das irmãs dela, Silvia Inês, que Monina definiu como inteligente e generosa (TÁVORA, [2006?], p. 21). Prat reproduziu uma crítica de jornal de uma apresentação que Silvia Inês realizou quando tinha 14 anos (PRAT, 1934, p. 257). Destaco este verbete porque a existência dele me direciona a supor que os filhos do casal Raitzin eram estimulados à performance musical, de uma maneira geral. Tais investimentos culminaram na formação de duas musicistas profissionais: Florencia Raitzin-Legrand e Adolfina Raitzin de Távora. Não consegui encontrar outras informações sobre a vida de Silvia Inês — críticas de jornais, programas de concerto, etc. — e presumo que ela não tenha se dedicado à performance musical na vida adulta como profissional, mas acho digno de nota que Prat a tenha incluído em seu dicionário.

Foto 10: retrato de Silvia Inês



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 20)

Após afirmar que sua vida foi “difícil e interessante”, Monina começou a contar sobre seu marido. A artista, lembrou:

Quase comemorando nossas bodas de platina, meu marido, gravemente doente, repetia-me com frequência que eu era uma mulher muito bonita por fora e por dentro, que meus olhos tinham alma, que se emocionava quando me via; eu também me emocionava com suas palavras: vivia e morria com ele,

todos os dias; eu o via a cada dia que passava, mais bonito. Eu o queria mais e melhor aos 90 anos¹³⁷. (TÁVORA, [2006?], p. 49, grifo da autora).

Depois do trecho transcrito acima, Monina fala um pouco sobre violão e sua infância — o que abordarei em breve — e retoma o tema casamento. Ela contou:

Eu vivi como A. R. [Adolfina Raitzin] até conhecer o brilhante cientista brasileiro Ely Távora; nos casamos em vinte dias e apesar de todos os augúrios de pessimistas e atônitos familiares e amigos que viam nosso casamento como fadado ao fracasso, porque eu era argentina e meu marido era brasileiro (rivalidade estúpida); por ele pertencer a uma tradicional família católica (o arcebispo do Rio de Janeiro, José Távora, batizou meus filhos que são por convicção pessoal, como meu marido, ateus); ironicamente, eu, que não tive educação religiosa, acredito em algo que não tem forma definida; ESO se sente, não se aprende; para mim, o Vaticano com toda sua pompa, padres, freiras, cerimônias, virgens que choram lágrimas de sangue, são úteis para aqueles que precisam se agarrar a algo ou alguém, para enfrentar a vida e, principalmente, a morte. Eu simplesmente aconselho: uma consciência limpa ajuda. Meu marido era muito mais velho do que eu¹³⁸ e tínhamos diferenças fundamentais em nossos ambientes familiares e educacionais; em comum, o signo de Touro e grande afinidade nos princípios básicos sobre a vida¹³⁹. (TÁVORA, [2006?], p. 53, grifo da autora).

Apesar do já relatado choque inicial, Monina conta, por fim, ter se adaptado ao Brasil:

Ir (em 1943) de Buenos Aires para o Rio de Janeiro foi difícil, mas nesta cidade construí grande parte da minha vida e da minha personalidade; estas, através de muito sofrimento e também de alegrias. Devo muitíssimo ao Brasil: marido, filhos, amigos em todos os níveis. [...]. Por direito próprio, considero-me argentina-brasileira e também, por direito próprio, elogio ou critico ambos

¹³⁷ Casi celebrando nuestras bodas de platino mi marido, gravemente enfermo, me repetía frecuentemente que yo era una mujer muy linda por fuera y por dentro, que mis ojos tenían alma, que se emocionaba cuando me veía; yo también me emocionaba con sus palabras: vivía y moría con él, todos los días; lo veía cada día que pasaba, más hermoso. Lo quise más y mejor a los 90 años.

¹³⁸ 10 anos mais velho.

¹³⁹ Viví como A.R. hasta que conocí al, ya entonces, brillante científico brasileño Ely Távora; nos casamos en veinte días y a pesar de todos los augurios entre pesimistas y asombrados de familiares y amigos que veían nuestro matrimonio como condenado al fracaso, por ser yo Argentina y mi marido brasileño (estúpida revalidad); por pertenecer él a una tradicional familia católica (el Arzobispo de Rio de Janeiro, José Távora, bautizó a mis hijos que son por convicción personal, como mi marido, ateos); irónicamente yo, que no tuve educación religiosa, creo en algo que no tiene forma definida; ESO se siente, no se aprende; para mi el Vaticano con toda su pompa, curas, monjas, ceremonias, vírgenes que lloran con lágrimas de sangre, son útiles para aquellos que precisan agarrarse de algo o alguien, para enfrentar la vida y, principalmente, la muerte. Yo, simplemente aconsejo: una conciencia limpia ayuda. Mi marido era bien mayor que yo y teníamos diferencias fundamentales en nuestros ambientes familiares y educacionales; en común, el signo de Tauro y gran afinidad en principios básicos sobre la vida.

os países, assim como todos os outros... sou globalizada¹⁴⁰. (TÁVORA, [2006?], p. 55, grifo da autora).

Antes de prosseguir, creio que seja necessário, para aprofundar a análise da trajetória de Monina, que um perfil profissional do marido dela seja traçado. Elysiário Távora (1911-2001) foi um notório cientista brasileiro. Pioneiro na pesquisa de urânio no Brasil, liderou a primeira equipe de geólogos da Comissão Nacional de Energia Nuclear e foi condecorado com o prêmio José Bonifácio de Andrada e Silva, concedido pela Sociedade Brasileira de Geologia em 1960.

Elysiário teve uma carreira fecunda e diversificada. De acordo com o verbete “Elysiário Távora Filho” disponível no *site* da Academia Brasileira de Ciências (ELYSIARIO TÁVORA FILHO, [s. d.]) — a qual ele se tornou membro em 1951 — graduou-se como agrimensor (1934) e como engenheiro de minas e metalurgia (1938) na então Universidade do Brasil (UB), hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Dedicou-se, desde então, ao magistério superior tendo sido professor adjunto de mineralogia e geologia da Faculdade de Ciências da Universidade do Distrito Federal, em 1938, e, posteriormente, em 1939, na Faculdade Nacional de Filosofia¹⁴¹ (UB) como professor auxiliar, permanecendo como professor catedrático interino de 1942 a 1946. No ano de 1946, foi aprovado no concurso para a cátedra de Mineralogia e Petrografia na UB e conquistou o grau de doutor em História Natural.

Ainda segundo o verbete, Elysiário Távora Filho:

Dirigiu seminários no Departamento de Geologia da Universidade de Columbia, Nova Iorque (1946), no Departamento de Geologia do Instituto de Tecnologia de Massachusetts, Cambridge (1947), no Journal Club da Universidade de Columbia, Nova Iorque (1947), no Instituto de Física da Universidade de Cuyo, Argentina (1957) e no Departamento de Geologia da Pennsylvania State College (1964-1965). (ELYSIARIO TÁVORA FILHO, [s. d.]).

¹⁴⁰ Pasar (en el año 1943) de Buenos Aires a Rio de Janeiro, fue difícil pero, en esta ciudad, construí gran parte de mi vida y de mi personalidad; éstas, a través de mucho sufrimiento y también alegrías. Debo muchísimo al Brasil: marido, hijos, amigos en todos los niveles. [...] Por derecho propio, me considero Argentino-Brasileña y también, por derecho propio, elogio o critico ambos países, así como todos los demás... soy globalizada.

¹⁴¹ Como eu não conhecia a História da Faculdade Nacional de Filosofia (FNFfi), levantei a possibilidade de Elysiário Távora ter tido uma carreira que incluía também as ciências humanas. Mas não acredito que seja o caso. De acordo com o *site Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ*, o FNFfi originou 10 diferentes institutos faculdades e escolas, entre eles o Instituto de Geociências (PROEDES COMEMORA 80 ANOS DA CRIAÇÃO DA FACULDADE NACIONAL DE FILOSOFIA, 2019).

Foto 11: Elysiário e Adolfina na praia de Copacabana



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 52)

Em sua autobiografia, Monina, da mesma forma, falou sobre a bem-sucedida carreira do marido:

[Elysiário] Também deu palestras em Estocolmo, Genebra, Madri, foi diretor da Comissão de Energia Nuclear, no Centro de Pesquisas Físicas, na universidade (Rio de Janeiro era a capital do Brasil), no Instituto Balseiro (Bariloche), ganhou vários prêmios; foi declarado Professor Emérito por unanimidade e, antes de sua morte, foi condecorado com a Grã-Cruz pelo Mérito Científico, a mais importante do Brasil. Além disso, nos EUA, eles descobriram um novo mineral e o chamaram de Tavorite. Foi consultor da Fundação Guggenheim por muitos anos¹⁴². (TÁVORA, [2006?], p. 59, grifo da autora).

Dito isto, fica claro que a carreira de Elysiário Távora demandava constantes deslocamentos. Monina optou por acompanhá-lo em suas viagens. Ela contou:

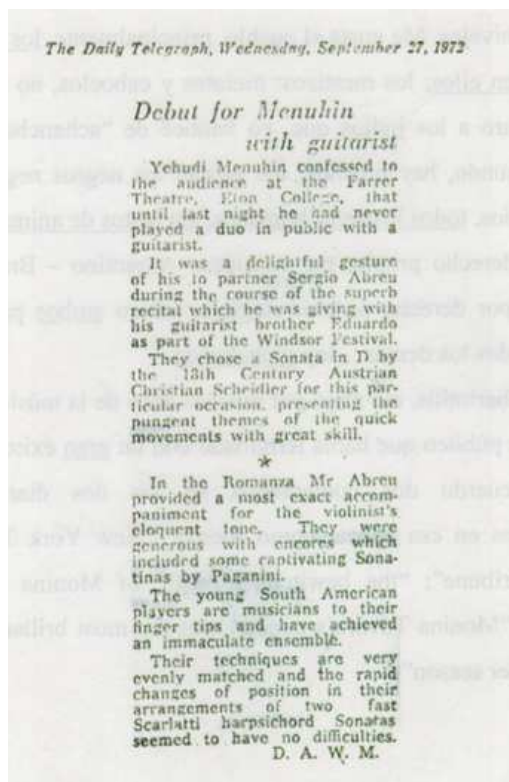
A mim, me pareceu a coisa mais natural do mundo, partir para a Europa com meu marido e meus filhos Ruy e Virgílio, deixando para trás uma carreira que começou brilhantemente, com um empresário americano e gravações; depois de fazer meus CDs ao vivo, artesanais, entre os 68 e os 72 anos, recebi elogios de vários países e pessoas ilustres, mas principalmente minha própria estima é o que me interessa. Retornei ao Rio, depois de um interessante giro por quase toda a Europa; os lugares que mais me impressionaram: Viena, Veneza, Firenze, Capri, Toledo, Portugal, ao redor de Londres, os castelos do Loire, os museus do Louvre e do Prado, o castelo de Windsor; naquela época, eu estava longe de imaginar que, nove anos depois, dois de meus alunos tocariam naquele castelo, com o famoso e extraordinário violinista Sir Yehudi Menuhin, ou que o príncipe Charles, então com 17 anos, me escreveria, nos últimos anos, em termos tão amigáveis. Meu marido voltou às suas atividades na universidade e, logicamente, sentiu as diferenças em relação às universidades norte-americanas, inclusive a famosa Sorbonne na França¹⁴³. (TÁVORA, [2006?], p. 57, grifo da autora).

¹⁴² También dio conferencias en Estocolmo, Ginebra, Madrid, fue director en la comisión de Energía Nuclear, en el Centro de Pesquisas físicas, en la universidad (Rio de Janeiro era capital de Brasil) en Instituto Balseiro (Bariloche), ganó diversos premios; fué declarado, por unanimidad, Profesor Emérito y, antes de fallecer, fué condecorado, con la Gran Cruz al mérito Científico, la más importante en Brasil. También, en los EE. UU., descubrieron un nuevo mineral y lo llamaran Tavorite. Fué consultor de la fundación Guggenheim durante muchos años.

¹⁴³ A mi, me pareció lo más natural del mundo, partir para Europa con mi marido y mis hijos Ruy y Virgilio, dejando una carrera que comenzaba brillantemente, con empresario americano y grabaciones; después de realizar mis CD'S en vivo, artesanales, entre los 68 u 72 años, he recibido elogios de varios países y personas ilustres pero, principalmente, mi propia estima es la que me interesa. Regresé a Rio, después de una interesante gira por casi toda Europa; los lugares que más me impresionaron: Viena, Venecia, Firenze, Capri, Toledo, Portugal, alrededores de Londres, los castillos del Loire, los museos Louvre y Prado, el castillo de Windsor; estaba lejos, en aquella época, de imaginar que, nueve años después, dos alumnos míos tocarían en ese castillo, con el famoso y extraordinario violinista Sir Yehudi Menuhin o que, el entonces con 17 años príncipe Charles me escribiría, en años recientes, en términos tan amistosos. Mi marido volvió a sus

Monina reproduziu no documento autobiográfico uma crítica do concerto de Yehudi Menuhin com seus “dois alunos”, os irmãos Abreu:

Figura 13: Crítica do concerto de Yehudi Menuhin com o Duo Abreu¹⁴⁴



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 56)

Destaco que Yehudi Menuhin estava na *rede de sociabilidade* de Monina desde o *Open Door*: “Durante a juventude ela teve a oportunidade de fazer amizade com músicos de várias nacionalidades que se hospedavam na quinta dos pais quando tocavam em Buenos Aires, entre

actividades en la universidad y, lógicamente, extraño las diferencias con las universidades norteamericanas, inclusive con la famosa Sorbonne en Francia.

¹⁴⁴ *The Daily Telegraph*, quarta-feira, 27 de setembro de 1972. *Debut para Menuhin com violonista*. Yehudi Menuhin confessou à plateia do Farrer Theatre, Eton College, que até a noite passada ele nunca havia tocado em público um duo com um guitarrista. Foi um agrado seu ao parceiro Sérgio Abreu no decorrer do soberbo recital que deu com o irmão violonista Eduardo no âmbito do Festival de Windsor. Eles escolheram uma Sonata em D do século XVIII do austríaco Christian Scheidler para esta ocasião particular, apresentando os temas pungentes dos movimentos rápidos com grande habilidade. * Na Romanza, o senhor Abreu acompanhava com exatidão o tom eloquente do violinista. Eles foram generosos com bis que incluíam algumas sonatinas cativantes de Paganini. Os jovens sul-americanos são músicos até a ponta dos dedos e conseguiram um conjunto impecável. Suas técnicas são muito enérgicas e as rápidas mudanças de posição em seus arranjos de duas rápidas sonatas para cravo Scarlatti pareciam não ter dificuldades. D.A.W.M.

eles me recordo dos nomes de **Yehudi Menuhin**, William Kapell, Henryk Szering” (ABREU, 2021, grifo meu).

No trecho autobiográfico que há pouco transcrevi, Monina descreveu como “natural” sua opção por privilegiar a família em detrimento da carreira. Como algo comum para uma mulher do tempo dela, dos anos de 1920, a opção não foi problematizada — ao menos não foi descrita como motivo de grande sofrimento — nem durante a juventude nem durante a velhice da artista. Sobre seu álbum, ela constatou que recebeu elogios, mas ponderou: “Minha própria estima é o que me interessa”. Por outro lado, fez questão de contar sobre a carta que recebeu do príncipe Charles e sobre o sucesso de seus alunos. Ela aparenta querer demonstrar que a aprovação pública não a afetava. Mas as ótimas críticas a seus alunos não podem ser consideradas uma aprovação pública do trabalho dela como professora? Por qual razão ela teria incluído a crítica do concerto do Duo Abreu com Menuhin em sua autobiografia?

Apesar das contradições que aponte, infiro que a aprovação do público não era tão importante para ela quanto a dela própria, pelo menos, no que diz respeito a atuação como intérprete. Se não fosse este o caso, seria improvável que ela tivesse privilegiado a família em detrimento da carreira como concertista.

Ressalto, entretanto, toda trama social e cultural que permearam estes posicionamentos e afirmações autocentradas. O artista burguês precisa agradar o público para viver. Ao optar por não procurar atuar como concertista e, conseqüentemente não ser remunerada por isso, Monina evidenciou seu privilégio. Ela vinha de uma família abastada e casou-se com um cientista bem-sucedido, estável e influente. Monina não precisava ter seu trabalho remunerado para sobreviver. Conforme veremos adiante, ela inclusive não cobrava por suas aulas particulares. Essas condições fizeram com que ela pudesse ter uma postura mais independente perante a própria arte.

Em outro momento da autobiografia, Monina reproduziu um recorte de jornal sem nos dar as devidas referências. Trata-se de um texto jornalístico sob o título *A Arte de Formar Talentos*¹⁴⁵. Percebi, entretanto, por causa do conteúdo do texto, que se tratava de uma reprodução do *Jornal do Brasil*. Monina cita a *Rádio Jornal do Brasil* durante a entrevista e, a instituição é grafada em caixa alta: “[...] aceitei um convite para participar de uma série de quatro apresentações no programa *Ondas Musicais*, na RÁDIO JORNAL DO BRASIL¹⁴⁶, tocando alaúde e violão” (TÁVORA, [2006?], p. 60). Dificilmente um veículo citaria outro, de

¹⁴⁵ A reprodução do recorte de jornal encontra-se em Anexo.

¹⁴⁶ Depois descobri que o *Ondas Radiofônicas* foi transmitido em cadeia radiofônica, tendo sido a Rádio Jornal do Brasil apenas uma das rádios que transmitiu o programa.

um grupo diferente, em caixa alta. Procurei, pelo termo *Monina Távora* nos arquivos do *Jornal do Brasil* na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional e encontrei o texto que foi reproduzido por Monina na autobiografia. Trata-se de uma coluna — *Música* — escrita pelo crítico Ronaldo Miranda e publicada em 26 de janeiro de 1975, domingo, no *Caderno B* do *Jornal do Brasil*. (MIRANDA, 1975).

Ao jornalista Ronaldo Miranda, Monina contou:

Mudei-me então para Nova Iorque, acompanhando meu marido, o cientista Elysiário Távora, que havia sido convidado para trabalhar na Universidade de Colúmbia. Nessa época, fui convidada por Susan Bloch (filha do compositor Ernest Bloch) para participar de seu conjunto de instrumentos antigos e obtive grande sucesso, com ótimas críticas e muitos convites de empresários norte-americanos. No entanto, apesar do impulso que tomava minha carreira, não pude aceitar as propostas, pois optei pela vida familiar, vindo com meu marido e filhos para o Brasil, para onde nos transferimos. Foi uma atitude da qual nunca me arrependi, pois o abandono da carreira de concertista me fez descobrir anos mais tarde a atividade de professora, na qual me considero totalmente integrada. (TAVORA, [2006?], p. 60).

Apesar de verbalizar e destacar sua opção pela vida familiar, não é difícil entrever na narrativa de Monina que o casamento não esteve acima de todos os interesses musicais. O que enxergo é um esforço no sentido de conciliar os papéis de esposa e artista.

Enquanto viveu nos Estados Unidos, em Nova Iorque, ela manteve suas atividades em palco, participando de um grupo de instrumentos antigos a convite de Susan Bloch, o que indica que conciliou a carreira no exterior com o casamento quando as condições foram favoráveis. Mas, mesmo recebendo incentivos para continuar se apresentando nos Estados Unidos, preferiu voltar ao Brasil, priorizando seus papéis de mãe e esposa. Este retorno, entretanto, foi também o que acabou criando as condições para que ela se tornasse professora. Além disso, ainda que a opção por acompanhar a família fosse determinante em suas decisões, ao que tudo indica, ela não abandonou suas atividades ligadas à música, por longos períodos, por causa de seu casamento. As pausas que ela relata, em que esteve afastada da música, são atribuídas a problemas de saúde.

Monina, já casada, deu concertos também no Brasil, antes de encerrar sua carreira nos Estados Unidos. Na referida reportagem *A Arte de Formar Talentos*, contou:

Quando cheguei ao Brasil, há 30 anos¹⁴⁷, nada se sabia sobre violão clássico: não havia concertos nem discos do gênero. Mantive-me completamente afastada de qualquer manifestação artística até que, por intermédio de uma amiga, a harpista Lea Bach, aceitei um convite para participar de uma série de quatro apresentações no programa *Ondas Musicais*, na RÁDIO JORNAL DO BRASIL, tocando alaúde e violão. Isto foi há cerca de 15 anos. (TÁVORA, [2006?], p. 60).

Busquei por estas apresentações em periódicos¹⁴⁸ na *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional* e nos arquivos digitais do *O Globo* e encontrei algumas ocorrências. A primeira delas foi a nota *Adolfina Raitzin de Távora nas Ondas Musicais* na coluna *Rádio do Correio da Manhã* de domingo, 10 de junho de 1945. A nota anuncia o primeiro concerto da série:

A guitarrista clássica argentina que as “ondas musicais” apresentam este mês, aos seus numerosos ouvintes, teve como primeiro mestre, o catalão Domingo Prat, discípulo do grande Francisco Tárrega. Ultimamente se aperfeiçoou sob a direção do insigne guitarrista Andrés Segovia, o maior de nossa época e que, segundo E. Millermoz crítico francês, é não somente um “virtuose” sem rival, como, também um dos mais completos músicos da atualidade. A sua primeira aparição em público se verificou aos oito anos de idade em Buenos Aires sua cidade natal [ilegível] de numerosos concertos realizados na capital portenha, deu recitais em várias cidades da Argentina e audições em Montevideu. Participou, por vários anos da “Agrupación de Instrumentos Antiguos”, de Buenos Aires, considerada, pelos grandes músicos europeus, entre os quais Erich Kleiber como a mais completa no gênero em todo o mundo. Nesse conjunto atuou como alaudista, sendo, no momento uma das poucas artistas que cultivam esse antigo instrumento tão injustamente esquecido e de tão rica literatura musical. A primeira audição de Adolfina no programa patrocinado pela Light realizar-se-á na próxima terça-feira [12 de junho de 1945], das 13 às 14 horas, e será transmitida, simultaneamente, pelas emissoras: Jornal do Brasil, Nacional Globo, Tupi, Guanabara e Vera Cruz. O programa que encerra duas partes uma de alaúde e outra de guitarra, constará do seguinte: Com alaúde: J. S. Bach: Prelúdio, Minueto, Sarabande, Allemande, Bourrée. Com guitarra: D. Scarlatti-Segovia: Sonata: R. Schumann-Segovia: Duas canções: Scriabin-Segovia Prelúdio: J. Aguirre: Triste: M. Ponce: Valse: H. Villa-Lobos: Chôros. (ADOLFINA RAITZIN DE TÁVORA NAS ONDAS MUSICAIS, 1945).

Encontrei também uma ocorrência em *O Globo* de 11 de junho de 1945: a nota *Adolfina Raitzin nas Ondas Musicais*.

A guitarrista clássica argentina que o programa “Ondas Musicais” apresenta aos seus ouvintes, este mês, fez sua primeira aparição em público, com a idade

¹⁴⁷ Monina afirma ter se mudado da Argentina para o Brasil no ano de 1943 (TÁVORA, [2006?], p. 55), conforme já transcrito.

¹⁴⁸ Utilizei como termo de busca: “Monina Távora”; “Adolfina Raitzin”; “Adolfina Raitzin de Távora”; e “Ondas Musicais”, nos periódicos *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*.

de oito anos, em Buenos Aires. Pertence Adolfinia Raitzin de Távora, cuja fotografia estampamos acima, a distinta família da sociedade buenairense, sendo filha de conhecido cientista e professor da faculdade de Medicina da Universidade de Buenos Aires. Desde o seu consórcio com um cidadão brasileiro, em 1943, passou a insigne artista a residir no Rio de Janeiro, sendo este seu primeiro contato com as plateias do Brasil. (ADOLFINA RAITZIN NAS ONDAS MUSICAIS, 1945).

Identifiquei no texto jornalístico acima certo interesse na condição social de Monina e um estilo de jornalismo cultural que flerta com o colunismo social. E isto não se deve ao mero acaso. Ao buscar pelo termo *Adolfinia Raitzin* nos arquivos digitais do *O Globo*, encontrei três ocorrências em que o nome de Monina aparece dentro do colunismo social. Duas delas, noticiam o casamento de Monina e Elysiário Távora Filho, publicadas em dias diferentes, mas com textos quase idênticos¹⁴⁹. Sobre o que foi noticiado sobre o casamento, gostaria de destacar as seguintes passagens:

BUENOS AIRES, 13 (Especial para o *O GLOBO*) — Os círculos artísticos e a sociedade de Buenos Aires receberam, **como um dos acontecimentos sociais de maior repercussão no mês de janeiro**, o casamento da artista argentina Adolfinia Raitzin, como brasileiro Belizario (*sic*) Távora Filho. [...] Foram padrinhos da noiva seus pais. Dr. Alexandre (*sic*) Raitzin e Sra. Ida Weissmann de Raitzin; e do noivo, o **ministro general Eurico Gaspar Dutra**, representado no ato pelo adido militar à Embaixada do Brasil em Buenos Aires. (CASA-SE COM UM JOVEM BRASILEIRO UMA FIGURA DA ARTE ARGENTINA: O ELACE NUPCIAL DE ADOLFINA RAITZIN COM SR. BELIZARIO TAVORA FILHO, 1943, grifo meu).

Os trechos acima me chamaram a atenção por três motivos. Em primeiro lugar, por alguma razão, houve uma mobilização de um jornalista correspondente na Argentina para noticiar este casamento no *O Globo*, no Brasil. Só isto, já seria um indício das influentes *redes* em que Monina e Elysiário estavam inseridos, *redes* que perpassam os limites dos dois países, Brasil e Argentina, e que são de interesse de colunas sociais. Em segundo lugar, o casamento foi considerado “como um dos acontecimentos sociais de maior repercussão no mês de janeiro” nos círculos artísticos e sociais de Buenos Aires. Por quê? Será que o fato de eles terem resolvido se casar 20 dias após se conhecerem, conforme contou Monina (TÁVORA, [2006?], p. 49), causou um burburinho no círculo social da época? Ou será que o casamento de dois proeminentes jovens de famílias influentes causaria este burburinho de qualquer forma? Eu arriscaria a segunda opção, com o adendo de que, muito provavelmente, Elysiário Távora

¹⁴⁹ (CASA-SE COM UM JOVEM BRASILEIRO UMA FIGURA DA ARTE ARGENTINA, 1943; CASA-SE COM UM JOVEM BRASILEIRO UMA FIGURA DA ARTE ARGENTINA: O ELACE NUPCIAL DE ADOLFINA RAITZIN COM SR. BELIZARIO TAVORA FILHO, [1943])

tivesse uma importante influência e circulação política, além da social. Afinal de contas, ele tinha como padrinho de casamento o ministro general Eurico Gaspar Dutra que, em poucos anos, se tornaria presidente do Brasil.

Confesso que considero estas questões fascinantes, mas me aprofundar nelas, necessariamente me afastaria do recorte proposto para esta pesquisa. Não omiti estas questões por completo, por outro lado, no intuito de indicar, ao menos potencialmente, o quanto Monina Távora estava inserida nas elites de poder do Brasil e da Argentina.

Mas, retomando o tema da série de apresentações no rádio, *O Globo* de 17 de junho de 1945, na coluna *Notas radiofônicas*, também divulgou o programa: “As *Ondas Musicais* apresentarão terça-feira, dia 19, das 13 às 14 horas, em cadeia radiofônica, a violonista e alaudista argentina Adolfina Raitzin de Távora” (NOTAS RADIOFÔNICAS, 1945).

Por fim, encontrei no *Correio da Manhã* de, 3 de junho de 1945, terça-feira, a divulgação do programa que iria ser irradiado no mesmo dia:

“Ondas Musicais” — As “Ondas Musicais” apresentarão hoje, um recital de guitarra. Adolfina Raitzin de Távora que interpretará as seguintes peças: Handel-Segovia: Quatro Minuetos — Dionisio Aguado: Sarabanda — Bach-Segovia: Double Gavotte — Chopin: Preludio — Cesar Frank: Duas peças breves — Joaquin Turina: Soleares: Lopes Buchardo: Bailecito — Moreno Torroba: Preámbulo y Oliveiras. Este programa, completado com peças em gravações, será irradiado das 13 às 14 horas, simultaneamente, pelas Rádios Tamoio, Jornal do Brasil, Nacional, Cruzeiro do Sul, Globo e Guanabara. (ONDAS MUSICAIS, 1945).

Desta forma, os jornais da época divulgaram as apresentações de Adolfina no programa *Ondas Musicais*, patrocinado pela concessionária de luz *Light*, nos meses de junho e julho de 1945. Os programas eram sempre irradiados das 13 às 14 horas nas terças-feiras. Conforme apresentei, encontrei notas de divulgação para as apresentações dos dias: 12 de junho de 1945; 19 de junho de 1945; e 3 de julho de 1945. É possível que tenha havido também uma apresentação em 26 de junho de 1945, o que manteria a periodicidade das apresentações, e completaria o número de quatro participações relatadas por Monina. Entretanto, não encontrei nada a respeito em minhas buscas aos periódicos relativo a referida data.

Me deparei, por outro lado, com uma nota do *Jornal do Brasil* de sábado, 21 de dezembro de 1958, divulgando uma transmissão radiofônica de um concerto realizado por Monina. Ela não fez menção à série *Ondas Musicais* nem indicou a data de gravação. Mas não acredito que tenha sido uma apresentação ao vivo, porque Monina afirma ter encerrado sua carreira em 8 de junho de 1953 em Nova Iorque, o que foi confirmado por Sérgio Abreu no

texto do centenário. Nesta irradiação de 1958, Monina tocou alaúde e dedicou-se a compositores da renascença e do barroco: “Monina Távora — Segunda-feira, às 20 horas, a Rádio MEC transmitirá um interessante recital de alaúde da concertista argentina Monina Távora. No programa, músicas originais de Bach, Besarde, van Losintal, Weiss, Dowland, Tallard, Hinterleithner e Fhurmann” (MONINA TÁVORA, 1958).

Fiz questão de transcrever estas notas de divulgação para que o leitor possa ir se familiarizando com o repertório de Adolfinia. Além disso, este levantamento em periódicos pode servir de base para pesquisas futuras. Quem sabe ainda existam arquivos destes programas de rádio nas referidas emissoras ou em algum centro de documentação de arquivos sonoros?

Mas, voltando ao documento autobiográfico, achei inusitado que, ao construir a narrativa sobre o casamento, Monina entremeou comentários sobre sua vivência musical e lembranças do *Open Door* que remetem a suas rotinas desde a infância. Todos estes elementos foram entremeados e integrados: uma representação da vida não linear que emula nosso cotidiano. Afinal, vivemos enquanto lembramos e agimos de acordo com nossas experiências adquiridas. Tudo ocorre simultaneamente, em fluxo.

Monina afirmou após declarar-se para seu marido (TÁVORA, [2006?], p. 49):

Sempre observo as pessoas por dentro; sou um verdadeiro aparelho de raio X. Jamais julgo os seres humanos por sua forma, unicamente. Até certa idade, vivi em um ambiente irreal, rodeada de doentes mentais, muitos deles foram meus professores, experiência indelével que me serviu para detectar todo tipo de desequilíbrio e também para ensinar a cada um dos meus alunos, com suas características peculiares; também me serviu como intérprete, para entender a linguagem dos compositores¹⁵⁰. (TÁVORA, [2006?], p. 51, grifo da autora).

Monina discorreu sobre sua capacidade de ser empática e associou os conhecimentos adquiridos no *Open Door* às habilidades que ela utilizou no ensino e na performance.

Infiro que a habilidade de conseguir “observar as pessoas por dentro” — um exercício exacerbado da empatia — tenha sido, senão adquirida, lapidada no contato com os internos da clínica *Open Door* e na observação das intervenções e supervisões psiquiátricas. Ela, provavelmente, teve oportunidade de observar tanto o decorrer das oscilações dos pacientes em sofrimento psiquiátrico quanto a condução da equipe de médicos e psicólogos diante delas.

¹⁵⁰ Siempre observo a las personas por dentro; soy un verdadero aparato de rayos X. Jamás juzgo a los seres humanos por su forma, únicamente. Hasta cierta edad, viví en un ambiente irreal, rodeada de enfermos mentales, muchos de ellos fueron mis maestros; experiencia imborrable que me ha servido para detectar todo tipo de desequilibrios y también, para enseñar a cada uno de mis alumnos, con sus características peculiares; también, me ha servido como intérprete, para entender el lenguaje de los compositores.

Desta forma, Monina pode ter aprendido, na prática, formas de identificar “desequilíbrios” — mesmo os considerados comuns em pessoas com perfil neurotípico — e formas de ajudar os alunos quando eles passavam por estas oscilações.

É possível também que a observação dos dramas humanos, exacerbados pelas condições de sofrimento psiquiátrico, tenham a ajudado a “entender a linguagem dos compositores”. Proponho isto com base nos relatos em que ela atribui significados que transcendem os aspectos musicais às obras composicionais. Por exemplo, ela afirmou sobre Mahler, conforme já transcrito: [...] gostava de imitar Deus na pluralidade de suas conquistas e que em sua música há calma e paixão; [...] Talvez porque sua música pareça falar com uma intenção muito especial dos segredos de nossa existência”¹⁵¹ (TÁVORA, [2006?], p. 47, grifo da autora).

Desta forma, deduzo que, na visão de Monina, a música poderia promover um constante diálogo com as diversas dimensões dos sofrimentos e alegrias humanas. Retomarei esta questão no próximo capítulo desta tese.

No parágrafo seguinte ao que Monina se compara a um aparelho de raio X, a artista relembra sua infância, promovendo uma mudança de assunto abrupta:

Apesar de sonhar acordada, eu tinha um grande interesse, incomum aos seis anos, pela política internacional. Meu pai me chamava de “Cassandra”¹⁵². Ele também era escritor e tinha o bom hábito de me dar reduções de livros de grandes escritores, **biografias** de cientistas famosos, pintores, músicos, que eu lia e relia; algumas, muitas vezes: Homero, Dumas, Hugo, Balzac, França, Chateaubriand, Shakespeare, Schiller, Racine, Molière, Cervantes, López de Vega, Tirso de Molina, Calderón de La Barca e muito mais¹⁵³. (TÁVORA, [2006?], p. 51, grifo meu).

Percebe-se, desta forma, que a artista esteve exposta desde muito nova ao gênero literário biografia, o que pode tê-la ajudado a criar parâmetros sobre como escrever uma

¹⁵¹ Desde los treinta y sete años escucho una genial grabación de la 9a Sinfonía en la versión del Director Bruno Walter que fué el mayor admirador y conocedor de la obra de Mahler: él entendió profundamente que a Mahler le gustaba imitar a Dios en la pluralidad de sus logros y que en su música hay calma y pasión; no hay nada más grande que una belleza tranquila que surge de un alma llena de pasión y no hay nada más conmoverte que esta pasión de un alma que ha sabido llegar a la paz interior. Tal vez porque su música parece hablar con una intención muy especial a los secretos de nuestra existencia.

¹⁵² Cassandra é um personagem da mitologia grega, irmã de Heleno. Tinha o dom da profecia, mas foi amaldiçoada. Ninguém acreditava nas suas profecias e era tida como louca.

¹⁵³ A pesar de soñar despierta, tenía un gran interés, poco común a los seis años; por la política internacional. Mi padre me llamaba ‘Cassandra’. Él era también escritor y tenía la buena costumbre de regalarme reducciones de libros de grandes escritores, **biografias** de famosos científicos, pintores, músicos, que yo leía y releía; algunos, muchas veces: Homero, Dumas, Hugo, Balzac, France, Chateaubriand, Shakespeare, Schiller, Racine, Moliere, Cervantes, López de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, y muchísimo más (TÁVORA, [2006?], p. 51, grifo da autora).

narrativa sobre si, sobre como contar sua história de vida¹⁵⁴. Ressalto que Monina não afirmou ter lido e relido qualquer tipo de biografia, mas especificamente as de “cientistas famosos, pintores e músicos”. Esses livros foram doados pelo pai dela, de forma que ela foi estimulada por ele a conhecer a história de vida de figuras notáveis, cuidadosamente selecionadas.

Considero este trecho um dos muitos indícios de como ela naturalmente foi entrando em contato com as ideias defendidas por seu pai, o psiquiatra Alejandro Raitzin, e se apropriando delas. A ligação não é óbvia, admito, mas peço ao leitor um pouco de paciência para que eu possa expor e explicar o meu ponto de vista.

Retomo aqui mais uma vez o conteúdo do livro *O homem normal, esse outro desconhecido...* (RAITZIN, 1949). O autor afirma:

Aparentemente, ninguém ignora o que seja um homem normal. Muito poucos, sem embargo, saberiam explicar com precisão em que consiste fundamentalmente e como se reconhece a normalidade. [...] a posição geral deste complexo problema biológico, que se projeta sobre numerosas províncias científicas da vida humana: antropologia, medicina, psicologia, **pedagogia**, sociologia, psiquiatria, criminologia, etc. (RAITZIN, 1949, p. 17, grifo meu).

¹⁵⁴ A pianista Florencia Raitzin-Legrand, irmã de Monina também pode ter sido influenciada por Alejandro Raitzin neste sentido. Ela escreveu uma autobiografia que, ao que tudo indica, foi publicada de forma modesta. O site da artista indica a autobiografia *The Tropic Birds Flights and Notes...*, que pode ser encomendada por e-mail ou comprada em uma única livraria em Paris. Tentei obtê-la por e-mail, mas até o fechamento da pesquisa não obtive resposta. Transcrevo aqui as possibilidades de aquisição do livro, conforme indicado no site da pianista: “Florencia Raitzin-Legrand escreveu recentemente sua autobiografia, *The Tropic Bird flight and notes...*, sob pseudônimo de Serena Leigh Dalban. A edição limitada de *The Tropic Bird*, oferecida por ex-alunos do P.I.M. para subvencionar bolsas de estudo, encontra-se à venda na Galignani’s, 224 rue de Rivoli, 75001 Paris ou, mediante marcação, no Instituto de Música de Paris (Tel: 0142604840). No original: Florencia Raitzin-Legrand has recently written her autobiography, **The Tropic Bird flights and notes...**, under the name of Serena Leigh Dalban. The limited edition of **The Tropic Bird**, offered by alumni of the P.I.M. to subsidise study grants, is on sale at Galignani’s, 224 rue de Rivoli, 75001 Paris or, by appointment, at the Paris Institute of Music (Tel: 0142604840). O site disponibiliza também alguns trechos da autobiografia de Florencia, entre os quais destaco o que ela fala da sua família de origem: “Minha avó materna, que estava viajando da Polônia para Nova Iorque, onde seu noivo a esperava, pegou o barco errado. E foi assim que ela se casou com meu avô, que estava viajando da Rússia para a Argentina. Provavelmente devemos nossos talentos musicais àquela senhora polonesa distraída que cantava tão bem. Meu avô paterno vinha de uma boa família austríaca; ele era mais um explorador do que um emigrante, vagando para “novas terras” mais ou menos como alguém que sai para um tiroteio. Ele gostava de luxo, uma característica que todos nós herdamos”. No original: *My maternal grandmother, who was travelling from Poland to New York where her fiancé was waiting for her, got on the wrong boat. And that is how she came to be married to my grandfather, who was travelling from Russia to Argentina. We probably owe our musical talents to that absent-minded Polish lady who sang so well. My paternal grandfather came from a good Austrian family; he was more of an explorer than an emigrant, wandering off to “new lands” rather like one goes off on a shooting party. He was fond of luxury, a trait we have all inherited* (RAITZIN-LEGRAND, 2013).

Raitzin traz em seu livro critérios para definir o que vem a ser o *homem normal*. Segundo o médico, estes critérios podem ser resumidos e ordenados, principalmente para fins didáticos, da seguinte forma: critério antropológico ou específico; anátomo-fisiológico ou de correlação sômatopsíquica; estatístico; biométrico ou de termo médio; normativo; clínico ou constitucionalista ou estrutural; tipológico ou taxionômico; psicanalítico; sociológico ou demológico; étnico e racial; criminológico e penal; médico-legal; psicológico ou normativo natural; ontológico ou apriorístico e; racional, lógico ou pragmático (RAITZIN, 1949, p. 21). Destaco três dos critérios elencados por Raitzin: o estatístico; o biométrico ou de termo médio; e o normativo.

De acordo com o médico, no critério estatístico e demográfico:

[...] a normalidade não é um problema extra ou parestatístico; é como todos os demais, um problema em que só interessam a constância, a frequência e a regularidade de certos fenômenos, para deles extrair-se a fórmula que traduz a lei. [...] Assim que se pode considerar qual o mais importante objeto da investigação estatística — a apreciação do grau de regularidade dos fenômenos sociais, a direção e intensidade dos desvios com respeito à regra. (RAITZIN, 1949, p. 25).

Desta forma, a normalidade, de acordo com o método estatístico, é alcançada quando se está em conformidade com a maioria. Tanto o muito inteligente quanto o muito pouco inteligente não seriam considerados normais.

O critério biométrico, ou de termo médio, se assemelha ao estatístico por também excluir da normalidade os extremos. Raitzin explica:

Como indica o nome, a biometria — ou *biométrica* qual a chamou o antropólogo inglês Pearson — é a ciência que trata das diferentes medições a que podem ser submetidas certas características dos seres vivos. [...] tende o critério normativo biométrico, por sua vez, a estabelecer o padrão da normalidade mediante o meio termo ou os valores centrais fornecidos pelas mensurações sistemáticas e seriadas dos diversos caracteres individuais e de grupo suscetíveis de medição, e que são conceituados, em princípio, como normais. [...]. Assim como não está positivamente assentado, no método estatístico, qual a percentagem da maior frequência que se deve tomar conta (51% ou 99%), também no método biométrico é vago o número que baliza o limite normal de tolerância e das oscilações normais que é mister atribuir ao termo médio. Como se estabelece, por exemplo, que 1,60m e 1,80m são os limites normais de altura, num grupo de indivíduos que fornece um termo médio de 1,65m? (RAITZIN, 1949, p. 31).

Diferentemente do que ocorre nos critérios estatístico e biométrico, no método normativo, o excepcional, além de ser contemplado com o rótulo da normalidade, é visto como um ideal:

Tem este critério por padrão de medida [...] um conjunto de leis, normas e cânones propostos como **ideais da humana perfeição, ou que pelo menos satisfazem de forma concreta essas aspirações ou esse sentido ideal da vida humana**. Ante este critério, toda plusvalência, toda superioridade — e com maior razão o gênio — é normal, e, ao revés do critério estatístico e biométrico, todo o comum, o medíocre, o mais encontradiço, tem sentido pejorativo e significa antes inferioridade e, em certos casos, verdadeira anormalidade. (RAITZIN, 1949, p. 35, grifo meu).

Confesso que, quando comecei a ler o livro de Raitzin, imaginei que ele fosse descrever os critérios que apresentou de forma relativamente imparcial. Mas acabei sendo surpreendida. Sem grandes rodeios, ele acaba dando sua opinião sobre as vantagens e limitações de cada critério. No trecho abaixo, por exemplo, pode-se observar um elogio ao *critério normativo* como parâmetro para estabelecer a normalidade:

Encarada com critério normativo, a mediocridade, como fórmula da normalidade, conduz a uma nivelação pejorativa, minusvalente e degradante da humanidade, contrária ao desenvolvimento dos mais nobres exemplares humanos. Segundo o critério normativo, a normalidade não depende da maior frequência, porque, mensurada com esta vara comum e mesquinha, a beleza, a bondade, o talento, a capacidade excepcional, etc., tudo aquilo que realiza do modo mais completo ou aproximado os ideais estéticos e éticos da humanidade e que constitui o mais belo privilégio da espécie humana, convertem-se de feito em ferretes de anormalidade. Como é sabido, deve-se precisamente ao critério nivelador de tipo médio e do tipo comum da estatística e da biometria a aberração de incluir os tipos superiores entre os tipos anormais, em lugar de ver reunidos neles alguns fragmentos, mais ou menos grandes, da normalidade ideal, e de reconhecê-los como antecipação do que talvez chegue a ser algum dia a humanidade. (RAITZIN, 1949, p. 37).

Desta forma, Raitzin entendia que aqueles que estão acima da média deveriam ser vistos como exemplos daquilo que poderia vir a ser, algum dia, a humanidade. Não seria lógico — para um pai com estas ideias acerca da *normalidade* — apresentar aos filhos exemplos de grandes homens e de grandes obras? Deduzo que a opção por presentear Monina com reduções de “livros de grandes escritores, biografias de cientistas famosos, pintores, músicos” (TÁVORA, [2006?], p. 51) tenha como base teórica as ideias que ele apresentou sobre a *normalidade normativa*.

Para Raitzin, a história dos excepcionais deveria servir como uma base comparativa para auxiliar no equilíbrio de cada ser humano.

Os domínios da normalidade não são, em efeito, tão estritos e limitados como os da anomalia e da moléstia — as quais se desenvolvem dentro de margens relativamente precisas — senão, pelo contrário, muito mais amplos e indefinidos. A normalidade não é unívoca e única: é variada e multifária, e desenvolve-se de concerto com diferentes categorias, planos, graus, estádios, matizes, etc. À primeira, cumpre distinguir nela duas formas essenciais: a perfeita, que emerge do critério normativo absoluto, e a imperfeita, que é mais humilde e corrente. O fato de inexistir ou ser infrequente a modalidade perfeita da normalidade, não implica a inexistência de uma normalidade imperfeita, nem que devamos contemplar esta como um estado anormal, nem que deixe de ser normal todo indivíduo que nalguma forma ou momento acuse qualquer desvio ou degradação da normalidade. Isso não significa invariavelmente anormalidade, senão simplesmente, a maioria das vezes normalidade imperfeita; porque a verdadeira anormalidade só começa e existe realmente, como logo veremos, quando o esforço de compensação e adaptação, ou de equilibração cessa de atuar, falha ou falta, como sucede nos anormais e nos enfermos propriamente ditos. O que chamamos normalidade, como em pouco veremos, é uma resultante e uma expressão terminal, uma manifestação do esforço vitorioso a pró do equilíbrio e da compensação, que o homem realiza constantemente enquanto vive, e talvez até depois de morto, pois não é o desequilíbrio — em que pese a alta afirmação do ilustre Keyserling — o que caracteriza comumente o homem normal, e sim o equilíbrio. O fato de estar o homem, ordinariamente, exposto a desequilibrar-se, indica que sua atividade procede originalmente do equilíbrio. Como é lógico só pode desequilibrar-se o que esteja em equilíbrio. E desde que se desequilibre, sua tendência natural é compensar e reparar o desequilíbrio para volver ao equilíbrio original. (RAITZIN, 1949, p. 83-84).

Raitzin defende que a busca pelo equilíbrio deve ser baseada em altos valores humanitários, éticos e morais. Ele reconhece que alcançar estes valores é algo que dificilmente ocorre em sua totalidade, mas é característica do homem normal buscá-los. De forma resumida, ou talvez simplista, o homem normal seria aquele que tem capacidade de identificar seus desequilíbrios e falhas e habilidade para regular-se através da busca do aprimoramento.

Diante do que foi exposto até aqui, tudo leva a crer que Monina, desde a infância, foi estabelecendo os parâmetros desejáveis na conduta humana através da apropriação das ideias de seu pai, o psiquiatra Alejandro Raitzin. É provável que ela tenha tomado a busca da *normalidade normativa* como uma das bases filosóficas da sua pedagogia. Afinal, Raitzin não escreveu que a questão da normalidade se projeta sobre diversas áreas, entre elas, a pedagogia (RAITZIN, 1949, p. 17)?

Mas, retomando a narrativa autobiográfica, após contar sobre sua rotina de leituras na infância, Monina revelou que “pouco a pouco” passou a selecionar mais o que lia:

Pouco a pouco, à medida que me envolvia com a música e por falta de tempo, fui seleccionando, cada dia mais, o que lia. Também acontece comigo com as gravações; pode-se encontrar em um livro ou em um CD todas as respostas ao que se busca: ESO. Ainda hoje, aos 85 anos, pratico minhas fugas para o irreal; elas me afastam do que eu não gosto, pessoas, coisas¹⁵⁵. (TÁVORA, [2006?], p. 53, grifo da autora).

No trecho acima, Monina descreveu como foi adaptando e integrando suas rotinas frente à novas demandas sejam elas musicais ou pessoais. Indica também um processo de amadurecimento na curadoria do tipo de arte que ela se disponibilizava a entrar em contato, além de ressaltar sua personalidade introvertida e imaginativa.

Depois deste trecho, ela retomou o tema casamento, que optei por apresentar anteriormente de forma linear, de forma a viabilizar a análise¹⁵⁶. Em seguida, na página 59, ela anuncia:

Até agora, comentei em traços longos, uma parte da minha vida; a partir daqui, vem um período extremamente interessante na Música; agora através do ensino. Com meus primeiros alunos, os irmãos Sergio e Eduardo Abreu; tentei lapidar (da única forma que conheço, a do alto nível na música) o dom natural dos dois. No Brasil, há uma confusão em relação ao violão clássico que começa com o nome: “violão”, para mim, isso é imperdoável, pois “violão” é popular e não exige uma escola, técnica ou posição; este, qualquer um pode tocar; a guitarra clássica é para os eleitos; há coisas essenciais: som, refinamento e criatividade mais carisma¹⁵⁷. (TÁVORA, [2006?], p. 59, grifo da autora).

Somente após passar da metade do documento autobiográfico, Monina começa a contar sobre seu trabalho com os irmãos Abreu. Algumas páginas antes (TÁVORA, [2006?], p. 58) (TÁVORA, [2006?], p. 60), entretanto, ela havia reproduzido a reportagem *A Arte de Formar*

¹⁵⁵ Poco a poco, al entrosarme con la música y por falta de tiempo, fui seleccionando, cada día más, lo que leía. También me ocurre con las grabaciones; uno puede encontrar en un libro y en un CD todas las respuestas a lo que busca: ESO. Aún hoy, a los 85 años, práctico mis huídas hacia lo irreal; me alejan de lo que me desagrada, personas, cosas.

¹⁵⁶ Conforme comentei anteriormente, eu tentei seguir a ordem proposta por Monina, mas nem sempre consegui. Neste caso, acabei antecipando alguns parágrafos sobre o tema casamento para que a análise não fosse entrecortada. Privilegie, desta forma, a comunicação com o leitor, tomando o cuidado de avisá-lo sobre a ordem original.

¹⁵⁷ Hasta ahora, he comentado a largos trazos, una parte de mi vida; a partir de aquí, viene un período sumamente interesante en la Música; ahora a través de la enseñanza. Con mis primeros alumnos, los hermanos Sergio e Eduardo Abreu; traté de pulir (de la única manera que conozco, la de alto nivel en música) el don natural de los dos. En Brasil, existe una cierta confusión en materia de guitarra clásica que comienza con el nombre: “violão”, para mí, esto es imperdonable, ya que “violão” es popular y no exige una escuela, técnica o posición; éste, cualquiera puede tocarlo; la guitarra clásica es para elegidos; hay cosas imprescindibles: sonido, refinamiento y creatividad más carisma.

Talentos, conforme já comentado. Lá, ela lembrou como conheceu o pai de Sérgio e Eduardo Abreu pouco tempo depois de ter aceitado o convite para participar da série *Ondas Musicais* (TÁVORA, [2006?], p. 60):

[...] aceitei um convite para participar de uma série de quatro apresentações no programa *Ondas Musicais*, na RÁDIO JORNAL DO BRASIL, tocando alaúde e violão. Isto foi a cerca de 15 anos. Pouco tempo depois, procurava-me um senhor que insistia para que eu ouvisse os seus dois filhos e lhes desse aulas de violão. Era o pai de Sérgio e Eduardo Abreu, que me chegavam com 9 e 10 anos tocando sem escola, quase de ouvido, com um péssimo repertório. Seus dedos, no entanto, logo me chamaram a atenção e eu vi que naqueles dois havia um enorme potencial para um trabalho artístico. Tomei-os como alunos, dando-lhes uma formação musical completa durante seis anos, em que traba- (TÁVORA, [2006?], p. 60).

[...]-lhávamos quatro a cinco horas por dia, até que os lancei em Londres, através de Yehudi Menuhin, com grande sucesso. A carreira dos Abreu teve a rápida ascensão que todos conhecem: hoje eles estão nas mãos dos melhores empresários internacionais, cumprindo anualmente séries de intensas *tournées*. Creio que transmiti aos dois o que procuro formar em todos os meus alunos: a consciência de que o artista deve estudar para toda a vida. (TÁVORA, [2006?], p. 58).

Tive a oportunidade de conversar com Sérgio Abreu sobre como se deu esse primeiro encontro. Ele não relatou a intervenção do pai dele na ponte com Monina, como lembrou a artista, mas sim a de seu avô e seu primeiro professor de violão, Antonio Rebello. Rebello teria conhecido a música de Adolfinia Raitzin de Távora pelo rádio e, entusiasmado, quis assistir a um concerto da artista presencialmente.

Ele [Antonio Rebello] foi ao [concerto]. Ele ouviu, poucos dias antes. Ele ligou o rádio, e alguém estava tocando. E ele pensou que fosse Segovia, pela qualidade. Quando terminou de tocar, anunciaram Adolfinia Raitzin de Távora, uma violonista argentina que estudou com Segovia e que ia dar um recital, aqui no Rio, dali a uma semana ou coisa assim. Meu avô ficou assustado com aquilo e foi ver o recital. E inclusive falou a outras pessoas: “olha, ouvi no rádio uma violonista extraordinária que vai dar um recital daqui a alguns dias”. Muitos violonistas do Rio de Janeiro foram assistir esse recital. E deixou uma impressão marcante em todos eles. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

É possível que Antonio Rebello tenha ouvido pelo rádio alguma das reapresentações da série *Ondas Musicais*, gravada em 1945. No texto que Sérgio Abreu escreveu em virtude do centenário da artista, o violonista e luthier contou um pouco mais sobre o concerto realizado em 1950.

Em 26 de outubro de 1950 realizou um recital na Sala Leopoldo Miguez da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro que causou assombro no meio musical carioca e foi aclamado pelo crítico musical Eurico Nogueira França no jornal “Correio da Manhã”. A partir de então passou a ser muito solicitada por vários violonistas da cidade, tendo estabelecido sólida amizade especialmente com meu avô, Antônio Rebello, que por sua vez lhe apresentou meu pai, Osmar Abreu, bem como seu aluno Jodacil Damaceno, que com ela estudaram durante relativamente breve porém extremamente proveitoso período. (ABREU, 2021).

Sérgio Abreu afirmou que seu avô tinha o hábito de ir a concertos e de guardar os programas dos concertos que ia. Mas infelizmente, ao que tudo indica, não guardou o deste específico em que conheceu Monina.

Meu avô ia muito a recitais. Ele era sócio da Cultura Artística. Então tem muitos, muitos programas de músicos, concertistas de todos os instrumentos que tocavam no Theatro Municipal. E o meu avô guardava tudo, né? Tem os programas de todos os recitais do Segovia aqui no Rio. Mas exata, justamente, o programa desse recital da Dona Monina, nunca achei nas coisas do meu avô. Infelizmente. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

O violonista e luthier contou, entretanto, que havia recebido do pesquisador e violonista Humberto Amorim, professor de violão da Escola de Música da UFRJ, uma crítica do referido concerto, escrita pelo crítico musical e musicólogo Eurico Nogueira França para o *Correio da Manhã*, crítica esta que ele citou no texto do centenário (ABREU, 2021). Sergio Abreu me enviou a digitalização do recorte, que não indicava a data da publicação. Busquei então pelo título da crítica — *Uma intérprete ao violão: Adolfinia Raitzin de Távora* — nos arquivos da Hemeroteca Digital do Museu Nacional, com o intuito de encontrá-la com a indicação da data. A crítica estava no exemplar de domingo, 29 de outubro de 1950, do *Correio da Manhã*. Reproduzo a digitalização enviada por Sérgio Abreu — por esta ter sido tratada digitalmente pelo luthier Ricardo Dias, o que propiciou um texto mais legível do que a versão que eu obtive na Hemeroteca — em anexo. Por ora, transcrevo somente os trechos da crítica que quero destacar conforme a necessidade argumentativa.

Nogueira França abordou o repertório da apresentação, embora não o tenha discriminado detalhadamente. De acordo com o crítico:

Se a crise de espaço não me convida senão a mencionar os autores pré-clássicos que compuseram o tão cativante programa da concertista — Miguel de Fuenllana, Luis Milán, Galilei, Asioli, R. de Visée, Kuhnau, Scarlatti, Carulli, Handel, registre-se, especialmente o equilíbrio de estilo, a proporção de planos sonoros e mesmo a renovação de valores expressivos que trouxe

com tanta legitimidade a páginas de uma Suíte de Bach, “Andante”, “Bourrée”, “Double”, “Gavotte”. [...] Na última parte do programa, além de Villa-Lobos [Choro nº1] trouxe-nos “Triste” de Aguirre, “Valsa” de Ponce, um “Andante” e um “Allegreto” (movimento de uma Sonata) de F Moreno Torroba. Em todos os casos, um acabamento perfeito no que se refere à difícil técnica do violão posta em jogo, e uma atitude interpretativa bem ajustada às intenções do autor. E nunca uma simples execução de virtuose. Mas sempre a presença de uma sensibilidade feminina aguçada, que se debruça senhorilmente sobre o violão e o possui com comunicativa poesia. (NOGUEIRA FRANÇA, 1950).

No trecho transcrito acima, podemos entrever o que constituiu o repertório de Monina — ou parte dele — no período em questão. Afinal, qual era o repertório de Monina Távora? Defendo que esta pergunta precisa ser respondida com mais profundidade em pesquisas posteriores, sejam elas realizadas por mim ou por outros pesquisadores. Não há como, no presente trabalho, observando os já extensos objetivos estabelecidos, abordar esta questão com o rigor que ela demanda, o que incluiria, idealmente, pelo menos, pesquisas em acervos na Argentina. Havendo ainda a dificuldade de que estes acervos precisariam ser identificados: onde eu poderia encontrar os programas dos concertos? Onde eu poderia encontrar as críticas desses concertos? Entre muitas outras perguntas.

No que se refere às gravações caseiras, fontes importantes nesta busca: Sérgio Abreu salvaguarda os fonogramas deixados pela artista, e eles têm sido divulgados, aos poucos, em meio digital. A primeira divulgação ocorreu na ocasião da morte de Monina. Mas há toda uma contenda que permeia a divulgação dos fonogramas, conforme já comentado.

Sérgio Abreu escreveu na ocasião da morte de Monina:

Pouco depois de eu trocar a carreira de concertista pela de luthier decidi fazer um violão especialmente para ela, pois sua avaliação e seus comentários seriam de valor inestimável para mim. Para minha grande surpresa e felicidade esse instrumento que lhe enviei em 1984 lhe estimulou a tocar novamente. Não em público, porém a partir de então realizou muitas gravações, utilizando um gravador de fita cassete caseiro, até que uma grave doença, conhecida como síndrome Guillain-Barré, quase lhe tirou a vida em meados da década de 1990 e lhe impediu definitivamente de tocar. Embora sem qualidade sonora profissional, ainda assim essas gravações exibem claramente seu excepcional estilo musical e violonístico, e estão comigo há quase 10 anos. Ficarei aguardando uma oportunidade de conversar pessoalmente com seu filho sobrevivente¹⁵⁸ sobre que destino dar às mesmas, **já que ela própria se opunha a que fossem divulgadas, muito menos comercializadas**. No ano 2000 retornou com o marido ao Rio de Janeiro onde ficou durante 5 anos e, já viúva, voltou à Argentina para passar seus últimos anos na casa de seu filho mais velho em Open-Door, mesma região em que havia passado a infância e a adolescência. Seu estado de saúde sofreu um abalo devastador com a morte

¹⁵⁸ Atualmente, ambos os filhos são falecidos.

inesperada em outubro do ano passado de seu filho mais novo Virgílio. Eu tinha esperança de que, passado o impacto inicial, ela conseguisse aos poucos se recuperar. Isso infelizmente não aconteceu e ela faleceu ao meio-dia de quarta-feira, 17 de agosto. **Apesar de estar contrariando suas instruções** creio que ela me perdoará por aproveitar esse momento para tornar disponíveis duas das primeiras gravações que ela me enviou pouco depois de receber meu violão: Balada para Martín Fierro do compositor argentino Ariel Ramirez e Milonga Triste, do também argentino Agustín Piana¹⁵⁹. (ABREU, 2021, grifo meu).

Como já comentado anteriormente, a relação de Monina com a divulgação póstuma de sua obra é ambígua. Sergio afirmou que ela “se opunha que fossem divulgadas, muito menos comercializadas”. Mas, por fim, esta decisão não está agora a cargo de Sérgio Abreu? Não foi esta a intenção verbalizada a Maria Luzinete, viúva do filho mais velho, Ruy Alejandro Távora? Não é justamente este o motivo de existência da cessão de responsabilidades e direitos legais de obras?

A segunda ocasião em que Sérgio Abreu divulgou fonogramas de sua professora foi na comemoração de seu centenário. Monina completaria 100 anos no dia 3 de maio de 2021 se estivesse viva. Na época, lamentei que esta pesquisa não estivesse finalizada, porque entendia que a sua divulgação naquele momento seria benéfica para a preservação da memória da artista. No intuito de não deixar que a data passasse em branco, telefonei para o luthier Ricardo Dias, para alertá-lo da chegada do centenário. Ricardo Dias, além de ser luthier e biógrafo do Sérgio Abreu, é também cronista. Seus textos são populares na comunidade do violão. Ele é o moderador do fórum de violão, *violão.org*, ao lado dos violonistas Fábio Zanon, Juan Carlos Lorenzo e Geraldo Victorazzi (amador). O fórum possui cerca de cinco mil inscritos, que debatem sobre temas variados, sempre dentro do universo do violão clássico. Sugeri que Ricardo escrevesse um texto sobre Dona Monina, porque, na ocasião, eu estava me recuperando de uma doença gástrica sem diagnóstico, possivelmente decorrente das sequelas da COVID-19,

¹⁵⁹ Os links para baixar os arquivos dos fonogramas no *fórum de violão* (ABREU, 2011) estão corrompidos. Entretanto as gravações foram copiadas para o *YouTube* e podem ser encontrados em <https://www.youtube.com/watch?v=PQC8Bs97dSo> (ADOLFINA RAITZIN DE TÁVORA TOCANDO BALADA PARA MARTIN FIERRO DE ARIEL RAMIREZ, 2019) e https://www.youtube.com/watch?v=8L2Sx61s_oY (MILONGA TRISTE (SEBASTIÁN PIANA/ AGUSTÍN CARLEVARO, 2021). Acesso em: 22 de abr. de 22. Embora o problema da acessibilidade tenha sido temporariamente resolvido, acredito que seja necessária a discussão de como promover um acervo digital que tenha como objetivo salvaguardar, ao menos, os fonogramas já divulgados por Sérgio Abreu em meios digitais. Há também uma gravação de Monina tocando *Gallarda* de John Dowland, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sDWwmp8XI_4. Esta, ao que tudo indica, não foi divulgada diretamente por Sergio Abreu, sendo uma espécie de vazamento do arquivo do luthier e violonista (JOHN DOWLAND: GALLARDA; MONINA TAVORÁ, GUITARRA., 2014).

e estava sem condições de saúde para escrever. Tentei delegar a função para Ricardo Dias, que passei a considerar um amigo e aliado na missão de divulgar a vida e a obra de Dona Monina durante o decorrer da pesquisa.

Mas, em vez de tomar a responsabilidade para si, Ricardo pediu a Sérgio Abreu que escrevesse um texto sobre a professora. Felizmente, Sérgio não só escreveu o texto como tomou a decisão de tornar públicas outras gravações de Monina.

Em poucos dias, com a ajuda do luthier Mario Jorge Passos e do músico Cesar Tessarin, Ricardo construiu o *site* Monina Távora¹⁶⁰, onde foram disponibilizados tanto o texto comemorativo de Sérgio Abreu quanto algumas gravações de Monina. Na rede social *Facebook* de Ricardo Dias, o luthier disponibilizou também a comunicação que escrevi para ABEM sobre Monina Távora (MOURIM, 2019), e o *post* foi bastante compartilhado entre os amantes de violão presentes na rede.

Sobre os fonogramas que disponibilizou, Sérgio afirmou: “Há bastante tempo venho tentando organizar e digitalizar as gravações deixadas por Dona Monina com o objetivo de preservá-las e divulgá-las. Penso então ser uma justa homenagem a seu centenário dar uma merecida continuidade a esse trabalho” (ABREU, 2021).

Abaixo, reproduzo a parte do site *Monina Távora*, onde Sérgio Abreu disponibilizou os fonogramas gravados por Monina.

Figura 14: Fonogramas disponibilizados no site Monina Távora

Gravações caseiras, usando um violão Abreu número 7

Para baixas as faixas clique com botão direito no nome da faixa e escolha baixar aqui. Para ouvir clique no nome da faixa.

1. Joaquín Turina Sonata
 - I. Allegro
 - II. Andante
 - III. Allegro vivo
2. Diversos
 - a. Manuel Ponce Preludio em Fa# menor
 - b. Paquita Madriguera Humoresque
 - c. Anónimo Canción Sefardita (arranjo de Oscar Casares)
 - d. Vladimir Rebikov Plegaria
 - e. Joaquín Rodrigo Tiento Antiguo
3. Jorge Gomes Crespo
 - a. Danza Argentina
 - b. Norteña
4. Milan Tesar
 - a. Nature Morte
 - b. Intermezzo
5. Alberto Ginastera Triste

Fonte: www.moninatavora.com

¹⁶⁰ www.moninatavora.com. Acesso em: 22 de abr. de 22.

Pelo que foi exposto até aqui, é possível afirmar que o repertório de Monina Távora incluía compositores do período pré-clássico, do barroco e do renascimento, compositores clássicos e também contemporâneos, com destaque para compositores latinos, entre eles: Turina – nacionalista espanhol; Ponce — mexicano, pesquisador da música folclórica; Paquita Madriguera — pianista e compositora catalã que teve como segundo marido, Andrés Segovia; Joaquín Rodrigo; Jorge Gomes Crespo — compositor argentino; Alberto Ginastera, argentino também ligado ao movimento nacionalista; entre outros.

Também fomos informados sobre a participação da artista em conjuntos de câmara tocando alaúde. Primeiramente em Buenos Aires, quando fez parte da *Agrupación de Instrumentos Antigos* (ADOLFINA RAITZIN NAS ONDAS MUSICAIS, 1945), e, posteriormente, em Nova Iorque, na década de 1950, quando participou do “conjunto de instrumentos antigos” coordenado por Susan Bloch (TÁVORA, [2006?], p. 60). De acordo com Sérgio Abreu ela estudou também com Wanda Landowska — renomada cravista e musicóloga¹⁶¹ — a interpretação de música renascentista e barroca (ABREU, 2021).

Na reportagem *A Arte de Formar Talentos*, Monina falou sobre sua dedicação ao Alaúde:

Ao mesmo tempo em que me aperfeiçoava no violão, tive a atenção despertada para o alaúde, através de um famoso quarteto de alaudistas espanhóis, os *Irmãos Aguillar*, conjunto excepcional, ao qual os melhores compositores do gênero (Turina, Mompou e outros) sempre dedicavam suas obras. Por conselho do irmão mais velho do grupo, passei a estudar o alaúde e, em pouco tempo, eu integrava o Conjunto de Instrumentos Antigos da Argentina, ao lado de minha irmã, Florencia (cravista), que foi aluna de Wanda Landowska¹⁶². (TÁVORA, [2006?], p. 60).

Desta forma, ela transitou por diversos períodos e estilos musicais, além de ter atuado em grupos de câmara tocando alaúde, o que fez com que ela adquirisse todo um arcabouço cultural ou um *capital cultural*, no sentido descrito por Bourdieu.

Segundo Bourdieu, há três formas em que o *capital cultural* se apresenta:

[...] no estado incorporado, ou seja, sob a forma de disposições duráveis no organismo; no estado objetivado, sob a forma de bens culturais — quadros, livros, dicionários, instrumentos, máquinas, que constituem indícios ou a realização de teorias ou de críticas destas teorias, problemática, etc.; e enfim, no estado institucionalizado, forma de objetivação que é preciso colocar à

¹⁶¹ Para saber mais sobre Wanda Landowska ver Juliana Smith (2015). Também há no *YouTube* alguns vídeos da performance, entre eles, o *Wanda Landowska Bach at home in 1953* (WANDA LANDOWSKA PERFORMING BACH AT HOME IN 1953, 2021). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X9TtRNmK19Q>. Acesso em: 22 de abr. de 22.

¹⁶² Com quem ela própria foi estudar, em Nova Iorque, conforme já comentado.

parte porque, como se observa em relação ao certificado escolar, ela confere ao capital cultural — de que é, supostamente, a garantia — propriedades inteiramente originais. (BOURDIEU, 2007b, p.74).

O *capital cultural incorporado* de Monina Távora, resultado de anos de dedicação à repertórios de instrumentos, períodos e estilos variados — “em forma de disposições duráveis no organismo” — esteve sempre presente enquanto ela ensinava seus alunos.

Por esta razão, defendo que todos os aspectos que dizem respeito a escolha e a apreciação de repertórios — *gostos*, preferências, entre outros — sejam de suma importância para os objetivos desta pesquisa. Tudo isso, em grande parte, determinou a forma como ela atuou como professora.

Monina disse, em entrevista, que os irmãos Abreu chegaram até ela com “péssimo repertório” (TÁVORA, [2006?], p. 60). Sérgio Abreu relatou, entretanto, não se lembrar de quais músicas apresentou para Monina no dia em que a conheceu. Confesso que fiquei um pouco frustrada com o esquecimento de Sérgio, porque gostaria de saber o que seria um “péssimo repertório” para Dona Monina.

O violonista e luthier, por outro lado, lembrou a história de seu avô e professor Antonio Rebello. Trazer estas memórias para esta pesquisa pode nos ajudar, ao menos, a entender um pouco do universo musical que circundava os irmãos Abreu; e a termos uma ideia da *rede* em que a família Abreu estava inserida antes deles terem iniciado o trabalho com Dona Monina.

Estas lembranças começaram a aparecer quando eu perguntei: “o que vocês ouviam antes de conhecer Dona Monina?”

Sérgio Abreu contou:

Meu avô era açoriano. Ele, na juventude, estudou no Liceu, Liceu de Angra do Heroísmo, na Ilha Terceira dos Açores, ele tinha chegado a frequentar... Não sei bem qual é [o nome], mas o objetivo dos pais dele é que ele se tornasse padre. Então ele foi para o seminário. Só que, lá numa certa altura, ele foi para o pai dele e disse: “olha, eu realmente não quero seguir a vida eclesiástica. Inclusive ele fez um comentário [...]: “Eu prefiro ser um bom marido a um mal padre. E eu não sei se foi por conta disso, [mas] eu sei que ele, acho que com 18 anos, acho que foi com 18 ou 20 anos, veio com o pai. Ele é de 1902 [...] com 18, 19 anos, 20 no máximo, ele e o pai dele vieram para o Rio. [...]. O pai dele montou um açougue, e os dois trabalharam nesse açougue durante muitos anos. Eu não sei a história do meu bisavô. Se ele ficou aqui até o final da vida. [...] Eu até ainda tenho parentes, especialmente uma prima que é filha de um irmão mais novo dele, que conhece mais a história da família do que eu. Mas, enfim, o meu avô tinha estudado música no seminário. E manteve o gosto pela música quando chegou aqui no Rio. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Tendo como base o depoimento de Sérgio Abreu, infiro que a formação inicial de Antonio Rebello tenha incluído noções de leitura e escrita musical, por ele ter sido seminarista. O violonista e luthier prosseguiu:

Eu sei que, de um certo momento, ele [Antonio Rebello] começou a estudar violão com Quincas Laranjeiras. Acho que foi com o Quincas Laranjeiras, o primeiro professor de violão dele, depois o [Isaías] Sávio. Mas ele gostava muito de música em geral. Então ele frequentava os concertos do Theatro Municipal, de orquestra, solistas. E eu sei que ele era sócio da Cultura Artística também. Então, em casa, ele tinha uma discoteca respeitável. A gente ouvia muito Bach, Beethoven, Mozart, Schubert. E ele aconselhou os filhos a estudarem música. Ele tinha dois filhos. Minha mãe estudou piano. Eu me lembro muito bem da minha mãe tocando piano. Inclusive, por influência dela, eu inicialmente comecei a estudar piano, a tocar piano, antes de tocar, de estudar violão. Um outro filho dele estudou violão, e o terceiro violino. Então, tinha muita música em casa, né? (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

O pernambucano Quincas Laranjeiras (1873-1935) foi pioneiro no ensino do violão clássico no Brasil — ou da aprendizagem “por música”, como se falava na época (FERNANDES PEREIRA; GLOEDEN, 2012). Mas também tinha uma forte atuação como músico acompanhador. O uruguaio radicado no Brasil, Isaías Sávio, por sua vez, atuava como professor, concertista e compositor. Foi elogiado por Prat em seu *Dicionário de Guitarristas* (PRAT, 1934, p. 286). Prat transcreveu uma crítica, em português, do *O Globo* sobre um concerto de Sávio no Teatro Municipal de Minas Gerais, realizado em 1932. Desta crítica, destaco um trecho que, além de nos dar uma ideia do estilo do violonista-compositor nos palcos, nos fala sobre a visão que o crítico da época tinha sobre a recepção dele pelo público:

O Sr. Isaías Savio é um artista capaz de arrebatrar o auditório violonístico mais culto, menos talvez pelo anseio de expressão musical, propriamente melódica, do que pela linha de severidade e boa dose de sabor clássico, que ele põe na execução das partituras. Mesmo assim, o folclore tem nele um intérprete cheio de vida e de brilho. (PRAT, 1934, p. 286).

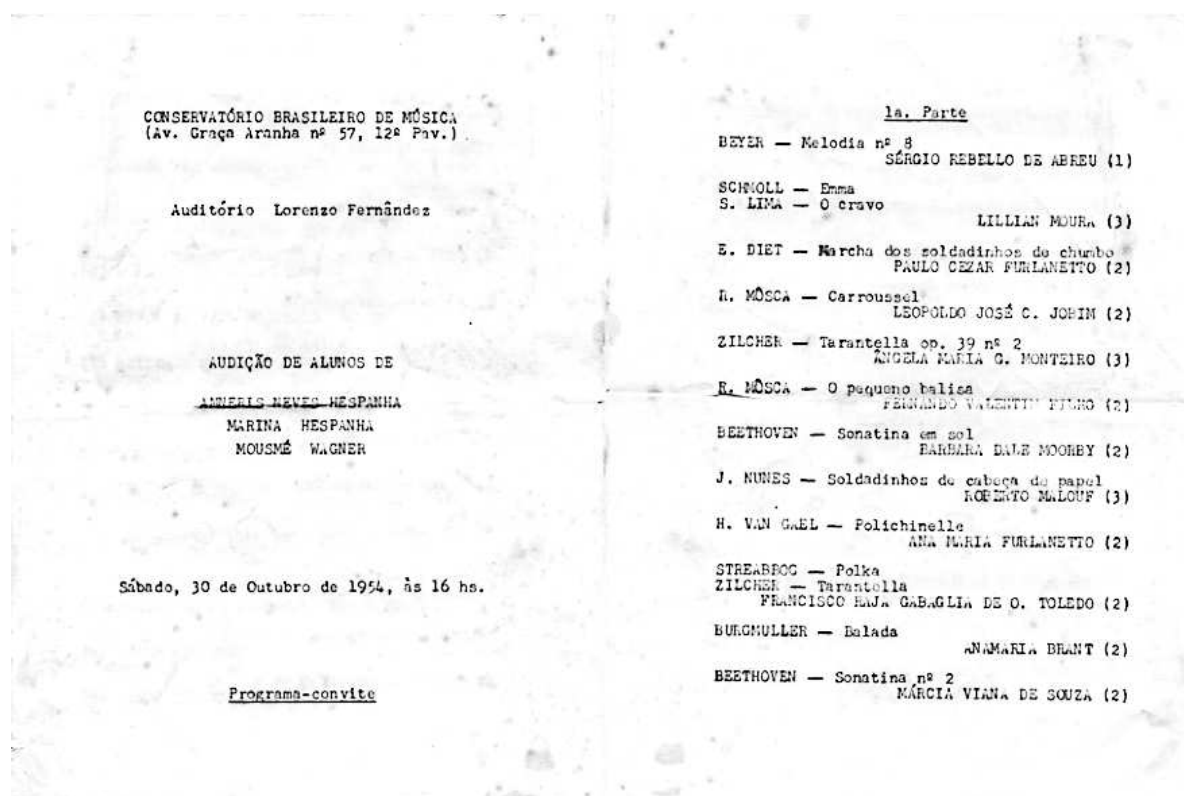
Destaco que o crítico do *O Globo* afirmou que Isaías Sávio era capaz de “arrebatrar o auditório violonístico mais culto”, apesar de identificá-lo com “o folclore”.

Sérgio Abreu falou também em seu relato, que, por “influência da mãe”, iniciou os estudos de piano, antes de estudar violão. Aqui está outro ponto em que a *rede* de Monina se integra a *rede* de Liddy Mignone. Sérgio contou a Apro:

Recentemente descobri que, na verdade, tive um primeiro encontro com o Mignone pela primeira vez aos cinco anos de idade. Eu me lembrava vagamente de ter estudado piano durante algum tempo, quando bem criança, com uma professora chamada Musmée, e, pouco antes de falecer, minha mãe me revelou que, tanto ela (minha mãe) como eu, havíamos conhecido a Monina Távora bem antes do que eu imaginava. Bastante tempo depois de eu e meu irmão começarmos a ter aulas com a Profa. Monina, minha mãe teve oportunidade de conhecê-la, e, imediatamente, a reconheceu como sendo a jovem e bela senhora, cujo filho, Ruy, também tinha aulas com a Profa. Musmée, entre 1953 e 1954, no horário logo após o meu. Nem de longe minha mãe desconfiou, na época, que poderia se tratar da fabulosa violonista de quem meu avô falava tão bem, e com quem meu pai também havia tido algumas aulas. Há poucas semanas, após um recital do Turíbio Santos no IBAM, fui surpreendido por uma idosa senhora que me perguntou se meu avô havia sido um conceituado professor de violão aqui no Rio. Eu lhe disse o nome de meu avô, Antonio Rebello, e ela me disse que há muitos anos tinha curiosidade de me encontrar, pois achava que eu tinha sido aluno dela, o que agora se confirmava, e se apresentou como sendo a Profa. Musmée. E disse que tinha até uma foto minha, com dedicatória, tocando num recital de alunos no Conservatório Brasileiro de Música. Por coincidência (poucos dias antes!!!), eu também havia achado as fotos e o programa dessa apresentação, tendo ficado bastante curioso em saber quem era essa professora, identificada no programa como Musmée Wagner (detalhe: apenas poucos dias separaram meu achado do programa e das fotos do reencontro com a Profa. Musmée, que eu havia visto pela última vez 50 anos antes!!). Pois a Sra. Musmée me contou que naquela época era assistente da Sra. Liddy Mignone, primeira esposa do maestro, e meu avô havia me levado para tocar para o Mignone pedindo sua opinião e a recomendação de um professor de piano apropriado para uma criança de tão pouca idade. A Sra. Liddy também esteve presente, e, imediatamente, me recomendou à Profa. Musmée de maneira extremamente elogiosa. A emoção que tomou conta de mim quando a Profa. Musmée me contou isso não dá para descrever. (ABREU *apud* APRO, 2004).

Desta forma, Sérgio Abreu estudou piano com Musmée no início da década de 1950 por recomendação de Liddy Mignone. Apresento a seguir o programa do recital de alunos, citado por Sérgio Abreu:

Figura 15: Programa de audição de alunos do Conservatório Brasileiro de Música (1954)



Fonte: (DIAS, 2015, p. 52)

Mas, voltando à entrevista com Sérgio Abreu: o violonista e luthier contou também que seu avô apreciava “alguma coisa de música brasileira” e explicou:

Ele tinha amizade com vários músicos da época. Ele conhecia bem o Jacob do Bandolim. [O] Quincas Laranjeiras e pessoas ligadas ao Quincas. E tinha um músico, que tocava cítara, que ia muito lá em casa, era [o] Avena de Castro, que eu me lembro bem dele. Várias vezes, ele lá em casa, tocando a cítara dele. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Depois de me ambientar com as músicas e os músicos que eram apreciados na *rede* de Sérgio e Eduardo Abreu, eu ainda continuava curiosa para saber o que, dentro deste universo descrito, poderia ter sido considerado um “péssimo repertório” por Monina. Conforme já dito, Sérgio não se lembrava do que tocou para ela na primeira audição, mas eu insisti: “Você lembra de alguma peça que vocês tocavam antes de conhecer Dona Monina? Como era a rotina de estudos ante de conhecê-la?” Sérgio respondeu:

Olha, antes de conhecê-la nós tocávamos, vamos dizer, algumas coisas de Sor: minuetos, estudos. Do [Isaías] Sávio também, ele era aluno¹⁶³ do meu avô. Algumas composições do meu avô. Algumas coisas do Giuliani, Tárrega. Um repertório assim. É alguma coisa das edições do Segovia, né? Alguma coisa de Torroba, a gente chegou a tocar antes de conhecer Dona Monina. Enfim, um repertório violonístico mais erudito. E alguma coisa do Villa-Lobos também nós já tocávamos antes de conhecer Dona Monina. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Embora Sérgio não se lembre exatamente o que ele e seu irmão apresentaram na audição, deduzo que seja algo dentro do universo de peças descrito acima. Mas o que Monina teria considerado “péssimo” dentro deste repertório? Seriam as composições que flertam com a música popular?

Levantei esta suspeita porque a artista apontou a “confusão” que ocorria no Brasil entre o violão popular, que “não exige uma escola, técnica ou posição” e que “qualquer um pode tocar” (TÁVORA, [2006?]. p. 59) e a guitarra clássica, a dos “eleitos”. Esta diferenciação entre o “violão” e a “guitarra clássica” me direcionou a pensar que ela tivesse, talvez, um preconceito com os gêneros populares brasileiros como, por exemplo, o choro.

Desta forma, quando tive acesso à crítica do concerto de 1950, realizado na Escola Nacional de Música, fui tomada pela surpresa. Entre as peças interpretadas por Adolfinia, estava o *Choro n°1*, do Villa-Lobos. A peça já constava no programa da primeira apresentação do *Ondas Musicais* — o qual eu havia tido acesso pela nota do jornal — mas eu não havia dado, a este fato, a devida atenção. Considero que o *Choro n°1*, estilisticamente, seja praticamente uma música popular, aproximando-se de peças de compositores como Dilermando Reis e João Pernambuco. Ressalto, por outro lado — após ter sido alertada por Nogueira França — o contexto em que a peça para violão solo se apresentou dentro da obra de Villa-Lobos.

Nogueira França destacou a função da peça no contexto da série *Choros*: “Nada mais honrosamente significativo para o violão, de fato, do que vê-lo representar a primeira etapa de uma série de obras que é em conjunto da mais alta importância na música brasileira” (NOGUEIRA FRANÇA, 1950). Será que Monina levou em consideração esta função simbólica da peça ao violão ao incluí-la em seu concerto? Ou, talvez, será que ela tenha querido apresentar uma peça capaz de tocar o público carioca da década de 1950?

O crítico e musicólogo Eurico Nogueira França começou sua crítica também comparando a guitarra espanhola ao violão brasileiro, assim como fez Monina, o que indica que

¹⁶³ Aqui Sérgio Abreu possivelmente se enganou com as palavras e quis dizer professor. Em outro momento da entrevista ele afirma que seu avô, Antonio Rebello, foi aluno de Isaías Sávio e não o contrário. Fato este que já é bem conhecido no meio violonístico.

esta comparação deveria ser comum nos anos de 1950 nos círculos musicais e violonístico do Brasil:

Há um traço altamente significativo que liga a musicalidade hispânica à brasileira: o mesmo instrumento — guitarra, na Espanha, e violão, no Brasil, é nos dois países, o instrumento nacional. Se no Brasil entretanto, afora raras exceções, como o do violonista Carlos Collet formado pelo prof. Oswaldo Soares, o violão se confina via de regra a um âmbito plebeu, onde a riqueza folclórica se mistura ao amadorismo degradante — na Espanha não só tem servido tradicionalmente às expansões da musicalidade popular, mas também suscitado ainda em nosso tempo admirada literatura, além de se elevar às culminâncias artísticas nas mãos de seu intérprete máximo Andrés Segovia, entre cujos discípulos se encontra a guitarrista Adolfinia Raitzin de Távora, que se apresentou ao nosso público quinta-feira [26 de outubro de 1950] à noite na Escola Nacional de Música. Curioso é que a atitude dos nossos compositores nacionalistas, em face do violão, tem sido a de transpor para outros instrumentos, e para um plano de arte mais depurada, as sugestões de brasilidade musical que esse instrumento oferece. Quase nunca, entretanto, à exceção de Villa-Lobos, com seus Estudos, ou com o “Chôros” n.1, esses compositores escreveram como fora lógico esperar para o próprio violão que tanto os atrai, e que naturalmente seria veículo adequado à criação de saborosas e genuínas obras musicais brasileiras. O destino de um repertório artístico nacional de violão se subordina é certo à existência dos respectivos intérpretes, que justamente entre nós, onde sua raridade tanto se acusa, desejável se torna que se multiplicassem. (NOGUEIRA FRANÇA, 1950).

O crítico lamentou que os compositores brasileiros não utilizassem o violão como “veículo” na criação de “saborosas e genuínas obras musicais brasileiras”, com exceção de Villa-Lobos. Será que Dona Monina teve a intenção deliberada de promover o violão como instrumento de concerto nas obras brasileiras ao escolher interpretar *O Choro n° 1*?

Para Nogueira França, havia uma deficiência no panorama artístico nacional da época, uma escassez de intérpretes disponíveis para a performance de obras violonísticas de cunho nacionalista: “[...] afora raras exceções, como o do violonista Carlos Collet formado pelo prof. Oswaldo Soares, o violão se confina via de regra a um âmbito plebeu, onde a riqueza folclórica se mistura ao amadorismo degradante”; “O destino de um repertório artístico nacional de violão se subordina é certo à existência dos respectivos intérpretes, que justamente entre nós, onde sua raridade tanto se acusa, desejável se torna que se multiplicassem” (NOGUEIRA FRANÇA, 1950).

Não é objetivo desta pesquisa avaliar os violonistas populares em atividade na época, nem dizer se eles estavam ou não aptos a interpretar “um repertório artístico nacional de violão”, nem eu teria tal pretensão. Defendo, de uma forma geral, que violonistas vindos do popular podem, em tese, ter a capacidade de reconhecer padrões rítmicos, *clichês*, entre outros

elementos da música popular urbana, folclórica ou tradicional, que justifiquem sua inserção no mundo dos concertos. Sem dúvidas, eles podem trazer um diferencial interpretativo, como já se pôde presenciar em diversos momentos nos séculos XX e XXI, como quando Dilermando Reis tocou o *Concerto n.º 1* para Violão e Orquestra de Radamés Gnattali.

Mas, no universo do violão clássico — com suas musas e heróis — há todo um *habitus* que define o *gosto*, no sentido dado por Bourdieu (BOURDIEU, 2007a). Seria improvável que certos parâmetros estéticos considerados de bom gosto no meio popular agradassem os adeptos do violão clássico ou da *guitarra* dos *eleitos*.

Não quero, com o parágrafo que escrevi acima, defender que as diferenças estilísticas sejam retóricas, pequenas ou inexistentes. Por outro lado, defendo que seria uma pesquisa a parte definir com precisão quais seriam essas diferenças. Grosso modo, elas estão ligadas aos *timbres* possíveis de serem tirados do violão; ao *legato* das frases; ao volume e à projeção; à limpeza das notas, à definição de planos sonoros, entre muitos outros critérios estéticos e estilísticos. Nas palavras de Monina, para os violonistas clássicos “há coisas essenciais: som, refinamento e criatividade mais carisma” (TÁVORA, [2006?], p. 59). Os *violonistas* e os *guitarristas clássicos* são grupos com *gostos* diferentes.

De acordo com Bourdieu:

De fato, por intermédio das condições econômicas e sociais que elas pressupõem, as diferentes maneiras, mais ou menos separadas ou distantes, de entrar em relação com as realidades e as ficções, de acreditar nas ficções ou realidades que elas simulam, estão estreitamente associadas as diferentes posições possíveis no espaço social e, por conseguinte, estreitamente inseridas nos sistemas de disposições (*habitus*) características das diferentes classes e frações de classe. O **gosto** classifica aquele que precede a classificação: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar, por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas. E, deste modo, a análise estatística mostra, por exemplo, que oposições de estrutura semelhantes as que se observam em matéria de consumo cultural encontram-se, também, em matéria de consumo alimentar [...]. (BOURDIEU, 2007, p. 13, grifo meu).

Desta forma, Bourdieu destaca que o que é considerado “belo”, “feio”, “distinto” e “vulgar” depende diretamente das condições econômicas e sociais e das diferentes maneiras de entrar em contato com as realidades e ficções que permeiam nossa existência.

Nogueira França, elogiou a interpretação do *Choro n.º 1*, afirmando que Monina “obteve então junto ao público um êxito que desdobrava dos limites propriamente musicais, porque atingia a afetividade mais profunda dos ouvintes”. Ao que tudo indica, ela conseguiu transmitir a ideia nacionalista do compositor seguindo os parâmetros estéticos da *guitarra clássica* ou

— como ela talvez dissesse — conseguiu colocar-se na *pele do compositor* depois de ter sua própria concepção da obra.

De acordo com Nogueira França:

Não somos porventura no plano popular, como a Espanha, um país que tem no violão um verdadeiro símbolo de sua musicalidade? Mas mesmo à margem dos intérpretes brasileiros, a obra valiosa artisticamente esperando algo do que há de mais íntimo em nossa música, projetar-se-ia através dos guitarristas de plano internacional, entre os quais se encontra legitimamente a sra. Adolfinia Raitzin de Távora, que de resto tem agora função nacional brasileira dada a sua permanência em nosso país depois de ter atuado com largo êxito nos Estados Unidos. E sublinho sob esse aspecto do seu concerto o vivaz encanto da sua interpretação do “Chôros” n. 1 de Villa Lobos quando tão graciosamente soube captar e transmitir uma página da música que promana em linha reta do que há ao mesmo tempo de mais puro e mais sentimentalmente irrequieto no lirismo musical do nosso povo [...]. (NOGUEIRA FRANÇA, 1950).

Monina afirmou que o violão popular não exigia “escola, técnica ou posição”, o que me fez pensar que, em oposição, “a guitarra clássica” exigia. E pode-se dizer que Monina teve acesso direto e privilegiado à *escola da guitarra* clássica espanhola, justamente por ter sido aluna de Segovia.

Não por acaso, a artista contou em três ocasiões diferentes durante a narrativa autobiográfica que optou pelo violão clássico em detrimento do piano após ouvir “uma nota” produzida por Segovia, provavelmente o representante máximo tanto do violão clássico quanto da *guitarra espanhola*.

Quadro 3: Monina conta como decidiu optar pelo violão aos 13 anos de idade

Lembro que, aos 13 anos, troquei o piano pelo violão, depois de ouvir (<u>uma nota</u>) que Andrés Segovia produziu em “Torre Bermeja” de Issac Albéniz (judeu como Granados, Rodrigo e muitos outros) ¹⁶⁴ .	(TÁVORA, [2006?], p. 49, grifo da autora)
Aos 13 anos, depois de tocar para o <u>Grande Guitarrista</u> Andrés Segovia, escrevi em meu diário: “Prometo me tornar uma <u>grande artista</u> ”, eu já tinha um <u>grande amor</u> pelo violão e passava horas apoiando meu ouvido sobre essa caixinha sonora, escutando <u>extasiada</u> o som que dela eu obtinha; para mim era uma pequena e belíssima orquestra; nunca toquei em violões de má qualidade; recentemente, li que Franz Liszt fazia a mesma coisa no piano ¹⁶⁵ .	(TÁVORA, [2006?], p. 61, grifo da autora)

¹⁶⁴ Recuerdo que a los 13 años dejé el piano por la guitarra, después de oír (una nota) que produjo Andrés Segovia en “Torre Bermeja” de Isaac Albéniz (judío como Granados, Rodrigo y a muchos otros).

¹⁶⁵ A los 13 años, después de tocar para el Gran Guitarrista Andrés Segovia, escribí en mi diario: “Prometo llegar a ser una gran artista”, ya entonces tenía un gran amor a la guitarra y pasaba horas apoyando mi oído sobre esa cajita sonora, escuchando extasiada el sonido que de ella obtenía; para

<p>Depois de tocar para Segovia, apresentada por um crítico, voltei para casa e escrevi em meu diário: “Hoje, 23 de setembro, A. Segovia me ouviu e gostou. Prometo ser uma <u>grande artista</u>. (era o ano de 1943¹⁶⁶ e eu tinha <u>13 anos</u>); eu não escrevi que desejava dar <u>concertos nem ter sucesso ou ganhar muito dinheiro</u>¹⁶⁷.”</p>	<p>(TÁVORA, [2006?], p. 79, grifo da autora).</p>
---	---

A artista destacou também a formação que recebeu de Domingo Prat (1886-1944), segundo ela, discípulo direto de Francisco Tárrega (1852-1909), outro dos grandes pilares da *guitarra* clássica espanhola: “Meu professor, na época [aos 13 anos da artista], era o catalão Domingo Prat, discípulo direto de Francisco Tárrega (companheiro de estudos de Segovia)”¹⁶⁸ (TÁVORA, [2006?], p. 61).

Entretanto, em seu dicionário, Prat não se identificou como aluno de Tárrega:

PRAT MARSAL, Domingo — Autor deste “Dicionário”. Nasceu em Barcelona, Espanha, em 17 de março de 1886. Estudou teoria musical, harmonia e composição, com os professores Nieves Margarit, na Escola Municipal de Música de Barcelona, (S. M.) continuando-os particularmente e depois com Manuel Burgés e Joaquin Casados. Esse ensino começou em 1895 e em 1898 ele empreendeu o estudo do violão com Miguel Llobet até o ano de 1904. Razões muito elementares de compreensão nos impedem de expandir¹⁶⁹. (PRAT, 1934, p. 251).

Sendo assim, há uma divergência no que toca a formação de Prat. O próprio, em seu dicionário, disse ter sido aluno de Miguel Llobet (1878-1938). Llobet, por sua vez, foi aluno de Tárrega (SEGOVIA, 1976, p. 43). Desta forma, Prat teria sido uma espécie de neto violonístico de Tárrega, em vez de filho. Será que Monina não sabia sobre a formação de seu professor? Por qual razão ela o ligava diretamente a Tárrega?

mí era una pequeña y bellísima orquesta; nunca toqué en guitarras de mala calidad; recientemente, leí que Franz Liszt hacía la misma cosa en piano.

¹⁶⁶ Aqui é provável um erro de digitação, no ano de 1934, Monina tinha 13 anos, não em 1943.

¹⁶⁷ Después de tocar para Segovia, presentada por un crítico, regresé a mi casa y escribí en mi diario: “Hoy 23 de septiembre A. Segovia me ha escuchado y le gustado. Yo prometo ser una gran artista. (corría el año 1943 y yo, tenía 13 años); no escribí que deseaba dar conciertos ni tener éxito o ganar mucho dinero.

¹⁶⁸ Mi maestro, en aquella época, era el catalán Domingo Prat, discípulo directo de Francisco Tárrega (compañero de estudios de Segovia).

¹⁶⁹ PRAT MARSAL, Domingo — Autor de este “Diccionario”. Nació en Barcelona, España, el 17 de Marzo de 1886. Hizo los estudios de solfeo, armonía y composición, con los profesores Nieves Margarit, en la Escuela Municipal de Música, Barcelona, (S. M.) continuándolos particularmente y más tarde con Manuel Burgés y Joaquin Casado. Esta enseñanza fue comenzada en 1895 y en 1898 emprendió el estudio de la guitarra con Miguel Llobet hasta el año de 1904. Razones muy elementares de comprender nos impiden extendernos en absoluto.

Monina também usou um parênteses que gerou ambiguidade: “(companheiro de estudos de Segovia)”. Ela se referia a Tárrega ou a Prat?

Sabe-se que Segovia não conheceu Tárrega (SEGOVIA, 1976, p. 59). Em sua autobiografia, ele contou como tentou convencer um aluno de Tárrega — Fortea — a ceder algumas das transcrições inéditas de Tárrega. O violonista descreveu sua decepção com Fortea, porque idealizava o mestre Tárrega e esperava encontrar um pouco dele no aluno, o que, segundo Segovia, não ocorreu. (SEGOVIA, 1976, p. 59). Por isso, concluí que Segovia não foi “companheiro de estudos” de Tárrega, mas de Prat.

Há toda uma discussão sobre Segovia ter sido autodidata ou não. Muitos não acreditam que o único professor de Segovia tenha sido um violonista flamenco andarilho que o liberou após um mês e meio de aulas (SEGOVIA, 1976, p. 3). A este respeito, Moraes afirmou: “Ele [Segovia] provavelmente completou sua formação com Miguel Llobet, devido a fotografias, relatos e semelhanças interpretativas evidentes entre suas primeiras gravações e as últimas de Llobet” (MORAIS, 2007, p. 43). Dias também abordou este assunto. Ele contou: “[Segovia] sempre se intitulou autodidata, então é curiosa a informação que Sérgio coletou em visita ao ateliê de Hauser, onde conheceu seu filho, também Hermann Hauser. Um antigo funcionário da oficina chamava Segovia de “aluno de Llobet” — fica aí o gancho para algum musicólogo que queira se aprofundar” (DIAS, 2015, p. 23).

Por outro lado, apesar de se afirmar autodidata — “eu deveria ser meu professor e meu aluno”¹⁷⁰ (SEGOVIA, 1976, p. 7) — Segovia não negou que tenha passado por um processo de ensino e aprendizagem com Llobet. Ele contou:

Eu queria tanto pedir a Llobet cópias de *Granado's Dances* e *El Mestre*. Mas me lembrei de como Fortea em Madri havia negado meu pedido de outras transcrições. Eu estava errado. Llobet era diferente. Quando reuni coragem para abordar o assunto timidamente, ele respondeu imediatamente: “Na verdade, ainda não escrevi essas obras. Mas, por que você não vem à minha casa de manhã e as aprende comigo?” “Traga seu violão. Eu toco as peças no meu e passo a música para você, frase por frase. O que você acha? “O que eu pensei? Eu pulei de alegria, o abracei, e disse: “Obrigado... Obrigado...”. Eu não estava sozinho com Llobet nessas sessões. Amigos dele, aficionados do violão e aspirantes a professores, testemunharam a transferência dessas obras, segmento a segmento¹⁷¹. (SEGOVIA, 1976, p. 106).

¹⁷⁰ [...] I was to be both my teacher and my pupil [...].

¹⁷¹ I wanted so much to ask Llobet for copies of Granados' Dances and El Mestre. But I remembered how Fortea in Madrid had denied my request for other transcriptions. I was wrong. Llobet was different. When I did muster the courage to broach the subject timidly, he answered immediately, “Actually, I haven't written down those works yet. But, why don't you come to my home in the mornings and learn them from me? Bring your guitar. I'll play the pieces on mine and pass the music on to you, phrase by phrase. What do you think?” What did I think? I jumped to my feet,

Será que Prat estava entre este grupo descrito por Segovia? Ou será que ambos, Prat e Segovia, foram alunos de Llobet e, por isso, Monina disse que eram companheiros de estudos? É possível também que Monina tenha apenas nos contado que Prat e Segovia tinham o hábito de estudar juntos. Como diria Dias, está aí um “gancho”, caso algum outro pesquisador queira se aprofundar.

Monina, em sua narrativa autobiográfica, discorreu também sobre as diferenças nas abordagens pedagógicas de seus dois professores:

[...] Prat era anti-Segovia, era professor; Segovia, muito carismático. Lembro que Prat tinha 13 guitarras magníficas; eu passava por todas elas e acabei tocando em um Hauser (de Segovia) que por sua vez foi substituído por outro maravilhoso Hauser; este não aguentou o calor da calefação em Nova Iorque (nem o meu) e foi num péssimo Fleta com que o ouvi, pela última vez, em Nova Iorque. Lembro-me com carinho de ambos, mas não fui influenciada por nenhum deles. Para o mal ou para o bem, eu sou por mim mesma¹⁷². (TÁVORA, [2006?], p. 61-63, grifo da autora).

Monina desta forma, afirmou que não foi influenciada por seus professores: afirmação, obviamente, questionável sob diversos aspectos. Como ela teria tido acesso ao repertório que teve sem a intervenção de seus professores? Por que será que Antonio Rebello achou que ouvia Segovia ao rádio quando na verdade ouvia Monina? Não havia nenhuma convergência entre o estilo de ambos?

Em outro trecho, mais a frente na narrativa autobiográfica, ela falou sobre seu processo de aprendizagem com Segovia: “Com Segovia, quase se aprendia por osmose, ouvindo-o, algum conselho, um pensamento. Creio que só aqueles que tiveram grande afinidade com ele aproveitaram seus ensinamentos e depois os adaptávamos a nossa personalidade, transmitindo-os aos nossos alunos¹⁷³ (TÁVORA, [2006?], p. 83, grifo da autora).

embraced him, and said, “Thank you... Thank you...”. I was not alone with Llobet at those sessions. Friends of his, guitar aficionados and would-be teachers, witnessed the transfer of those works, segment by segment.

¹⁷² [...] Prat, era el anti-Segovia, era maestro; Segovia, muy carismático. Recuerdo que Prat tenía 13 magníficas guitarras; yo pasé por todas y acabé tocando en una Hauser (de Segovia) que a su vez éste reemplazó por otra maravillosa Hauser; está no soportó el calor de la calefacción en New York (tampoco la mía) y fué en una pésima Fleta con la que lo oí, por última vez, en New York. Recuerdo, con mucho cariño, a ambos, pero no sufrí la influencia de ninguno de los dos. Para mal o para bien, yo soy por mi misma.

¹⁷³ Con Segovia, casi se aprendía por ósmosis, oyéndolo, algún consejo, un pensamiento. Creo que solo aquellos que tuvimos gran afinidad con él, aprovechamos sus enseñanzas y luego las adaptamos a nuestra personalidad, transmitiéndolas a nuestros alumnos.

O trecho acima não pode ser considerado uma declaração de que ela foi, sim, influenciada por Segovia inclusive em sua pedagogia? Há, desta forma, um indício da apropriação da música de Segovia por Monina, que contou também adaptar os ensinamentos segovianos à pedagogia.

Bem mais à frente, no documento autobiográfico, ela atribuiu a Segovia os méritos de ser responsável pela ascensão do violão às salas respeitáveis de concerto; e de ampliar o repertório para o instrumento.

Segovia se ofereceu espontaneamente para me dar aulas; naquela época, morava em Montevideu, mas vinha com frequência a Buenos Aires; sua carreira, principalmente nos Estados Unidos, ainda não o exigia muito. Sua fama aumentaria, até sua morte; no entanto, o melhor Segovia, o de grande carisma, foi o que eu conheci. Naquela época, o violão clássico era quase desconhecido; os que tocavam não eram como Segovia; os que melhor me lembro, me deixaram: María Luisa Anido, M. Llobet e, principalmente, Jorge Gómez Crespo. A admiração e respeito que Segovia despertou, sempre em salas cheias, (dava vários concertos por temporada) fez com que a guitarra clássica fosse ouvida em todas as grandes salas do mundo e que o repertório aumentasse em quantidade e qualidade; principalmente, por aqueles compositores que viveram com Segovia; entre outros, A. Tansman, Roussel, Falla, Turina, Mompou, Rodrigo, Milhaud, Ponce, Castelnuovo-Tedesco, Villa-Lobos, Britten, a guitarra é solista numa orquestra, graças a Segovia¹⁷⁴. (TÁVORA, [2006?], p. 79, grifo da autora).

Em consonância com os objetivos de Segovia, a artista indicou também que ela própria estava empenhada em impulsionar a *guitarra clássica* no Brasil. Ela declarou seu empenho em promover esta estética específica ao violão em sua atividade como professora, o que defendo ser um indício de que Monina se engajou em colaborar com os esforços de Segovia em prol da *guitarra clássica*.

Mais à frente, na autobiografia, a artista afirmou:

Com os Abreus, comecei na Arte de Ensinar. Foi um começo feliz; tenho certeza de que lhes fiz conhecer um outro tipo de violão do que se praticava

¹⁷⁴ Segovia se ofreció, espontáneamente, para darme clases; en esa época, vivía en Montevideo pero, venía muy seguido a Buenos Aires; su carrera, principalmente en los EE.UU. aún no lo exigía demasiado. Su fama iría en aumento, hasta su fallecimiento; sin embargo, el mejor Segovia, el de gran carisma, fué el que yo conocí. En aquella época, la guitarra clásica era casi una desconocida; los que tocaban, no eran como Segovia; los que mejor recuerdo me dejaron: María Luisa Anido, M. Llobet y, principalmente, Jorge Gómez Crespo. La admiración y respeto que despertaba Segovia, siempre ante salas llenas, (daba varios conciertos por temporada) hizo que la guitarra clásica fuera oída en todas las grandes salas alrededor del mundo y que, el repertorio fuera aumentando en cantidad y calidad; principalmente, por aquellos compositores que convivieron con Segovia; entre otros, A. Tansman, Roussel, Falla, Turina, Mompou, Rodrigo, Milhaud, Ponce, Castelnuovo-Tedesco, Villa-Lobos, Britten, la guitarra es solista en una orquestra, gracias a Segovia.

no Brasil naquela época e do que se pratica ainda hoje em todo o mundo. Com a guitarra clássica não pode haver vários níveis; é muito alto ou não serve; pelo menos para mim¹⁷⁵. (TÁVORA, [2006?], p. 63, grifo da autora).

Ao analisar a crítica de Nogueira França, avaliei também que ele atribuiu à intérprete, por sua atuação no concerto de 1950, uma função mediadora. De acordo com o crítico:

Ocorre aqui um fenômeno interessante, dir-se-á que o público acorreu pressuroso ao concerto da violonista atraído pelas afinidades que o instrumento guarda conosco. Mas o repertório do violão, mesmo em transcrições cuja adequação artística não padece dúvidas, é por vezes da mais elevada hierarquia sonora. Bach, por exemplo, confere brasões de nobreza ao violão. O público assim atraído por um instrumento que goza de enorme prestígio popular iria vogar através das interpretações de Adolfinia Raitzin de Távora, em plena grande música. E que a recitalista serve a essa música de alto preço com técnica escorreita e sonoridade nobre. (NOGUEIRA FRANÇA, 1950).

Entendo que, na avaliação de Nogueira França, Monina atraiu o público mais popular do violão — que foi ao concerto pelas afinidades com o instrumento — e lhes apresentou um repertório “da mais elevada hierarquia sonora”. Como uma embaixadora da *guitarra espanhola*, mas também da música pré-clássica e do alaúde, ela soube apresentar uma estética de violão ainda pouco conhecida no país. Com o *Choro nº1* ela teria conseguido aplicar suas intenções — forjadas no *capital cultural* dela — às composições brasileiras. Será que Monina intencionou exercer este papel mediador apontado por Nogueira França? Pode ser que sim!

Havia, em congruência aos objetivos de Monina, na década de 50, toda uma *rede* de mediadores que pretendiam elevar o violão ao *status* de instrumento de concerto no Brasil. Chegando muitos deles a se organizar em grupos.

Sandra Mara Alfonso, violonista e pesquisadora que escreveu a tese *Jodacil Damaceno e seu legado para o violão brasileiro: a prática de um professor*, contou sobre a fundação da *Associação Brasileira de Violão*, no dia 30 de janeiro de 1952, dedicada a promover a ascensão do violão ao *status* de instrumento de concerto:

Em 1952 Jodacil Damaceno¹⁷⁶ conheceu o professor particular de violão Antonio Rebello e seus estudos com ele seguiram até o ano de 1960. Na

¹⁷⁵ Con los Abreu, me inicié en el Arte de la Enseñanza. Fué un comienzo feliz; tengo certeza de que les hice conocer otro tipo del guitarra de que se practicaba en aquel entonces en Brasil y del que se practica, aún hoy, en todo mundo. Con guitarra clásica, no pueden haber varios niveles; es muy alto o no sirve; por lo menos para mi.

¹⁷⁶ Jodacil Damaceno também foi aluno de Monina por um breve período conforme contou Sérgio Abreu: [...] “passou a ser muito solicitada por vários violonistas da cidade, tendo estabelecido

década de 1950, além das aulas e do contato com esse professor, dos diálogos com Hermínio Bello de Carvalho, uma importante associação foi idealizada com a finalidade de reunir violonistas e divulgar o instrumento. No dia 30 de janeiro de 1952 foi fundada, no Rio de Janeiro, a Associação Brasileira de Violão (ABV). [...] A associação promoveu concertos de instrumentistas como Abel Fleury, María Luisa Anido, Isaias Sávio, Carlos Collet, Carlos e José Carrion, Narciso Yepes, Oscar Cáceres, Antonio Carlos Barbosa Lima, Manuel Lopes Ramos, Griselda Ponce de Leon e Avena de Castro. Jodacil afirma que a ABV incentivou como instrumento de concerto, principalmente com a promoção de concertistas internacionais. Comenta que até a década de 1950 o violão era, principalmente, um componente dos conjuntos regionais, acompanhando cantores, calouros em programas de auditório, embora os violonistas Agostín Barrios, Josefina Robledo, Juan Rodrigues Sanz de La Maza e Andrés Segovia já tivessem vindo no Brasil. (ALFONSO, 2017, p. 25-26).

Desta forma, havia todo um clima e uma *rede* que se formava na década de 1950 no Rio de Janeiro com o intuito de elevar o violão às salas de concerto. Monina, embora estivesse inserida neste contexto social e se relacionasse pessoalmente com alguns dos artistas e mediadores citados — era próxima de Antonio Rebello, María Luisa Anido, etc. — mantinha certo afastamento do meio violonístico carioca da época e, até onde se sabe, não participou ativamente em grupos organizados. O que não quer dizer que ela não tenha sido uma mediadora fundamental para a ascensão do violão às salas de concerto no Brasil.

Gostaria de me ater a este ponto, porque ele não é consenso entre os pesquisadores da área. Morais afirmou:

Quando observamos que a trajetória do violão foi conduzida no Rio de Janeiro por músicos que tiveram dificuldades em desenvolver uma formação musical formal, como é o caso de Jodacil Damasceno e de seus colegas, Turíbio Santos, Hermínio Bello de Carvalho e outros, percebemos que certas preocupações estavam ausentes da vida do duo Abreu, justamente por terem começado desde crianças com um direcionamento bem definido do que poderia ser o violão dentro da música erudita. Como a professora Adolfina era descrita como uma dama da alta sociedade que não tinha preocupações financeiras relacionadas ao violão, nos parece razoável supor que o violão foi apresentado a Sérgio e Eduardo Abreu como um instrumento acabado, pronto, como uma história e uma escola madura da qual ela mesma pode ser considerada um representante importante. Não havia a preocupação de abrir espaço para o violão no mundo que circundava a professora Adolfina Távora. Esse mundo já estava aberto, **ela não participava da luta pelo violão nas salas e concertos do Brasil, que sempre aparece relacionada aos condutores do violão em recitais, e círculos de ensino privado da geração que atuou em meados do século XX, a saber: Antonio Rebello, Isaias Sávio, Turíbio Santos, Jodacil Damasceno, e outros que estiveram**

sólida amizade especialmente com meu avô, Antônio Rebello, que por sua vez lhe apresentou meu pai, Osmar Abreu, bem como seu aluno Jodacil Damasceno, que com ela estudaram durante relativamente breve porém extremamente proveitoso período” (ABREU, 2021).

envolvidos nas muitas vezes conturbada história da criação de cursos formais de violão em conservatórios e universidades brasileiras. (MORAIS, 2007, p. 51, grifo meu).

Discordo veementemente de Moraes. Como assim ela não participava da luta que pretendia levar o violão às salas de concerto do Brasil? Não me parece que esta seria a opinião de Nogueira França, que através de sua crítica, deixa transparecer a avaliação que fez do papel mediador que Dona Monina assumiu a partir da apresentação da sua *guitarra clássica*. Monina — com uma série de quatro participações na rádio e um concerto realizado na sala Leopoldo Miguez — conseguiu encantar Antonio Rebello ao ponto de ele ter se dedicado ativamente para que seus netos fossem orientados por ela. E a atuação na formação de concertistas? Não faz parte da tal luta pelo violão nas salas de concertos? Houve uma óbvia colaboração entre Monina e os nomes citados por Moraes. Ela inclusive chegou a dar aulas para Jodacil Damasceno. A narrativa tecida por Moraes, a meu ver, só descortina o jogo das disputas por protagonismo, nas relações ora colaborativas ora irruptivas, estabelecidas entre intelectuais e mediadores em suas *redes de sociabilidade*.

Defendo que Dona Monina exerceu sua influência — a partir de seu *habitus* e *gosto* — para abrir caminhos para o violão nas salas de concerto. Sérgio Abreu foi categórico ao dizer: “Convivi com ela desde que eu tinha 12 anos de idade e posso dizer, sem nenhuma dúvida ou exagero, que sem ela eu não teria tido a carreira que tive, nem como músico nem como luthier” (ABREU, 2011).

Foto 12: Sergio y Eduardo Abreu (Londres, 1963)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 62)

Em consonância, Sérgio Assad afirmou:

[...] ter o aval de D. Monina no meio musical carioca nos idos de 70 era uma bênção. O **seu nome** e a qualidade de seu trabalho era amplamente reconhecido e **abria qualquer porta de teatro musical no Rio**. Assim foi que debutamos no Rio logo em 1972 no “foyer” do Teatro Municipal e demos início a nossa carreira. Muitos outros alunos passaram por D. Monina que transformou-se numa figura mítica naqueles anos. (ASSAD, 2011, grifo meu).

Os bons resultados do trabalho de Adolfina chegaram a transcender os objetivos traçados pelos mediadores citados por Moraes. Mais do que abrir espaço para o violão de concerto no Rio de Janeiro, ela foi fundamental para levar o violão clássico brasileiro para as principais salas de concerto do mundo.

Além disso, na década de 70, Monina preocupou-se com a inserção de jovens talentos no universo dos concertos também na Argentina, não limitando-se nem aos violonistas nem ao Brasil.

O jornalista Ronaldo Miranda (1975), na reportagem *A Arte de Formar Talentos* (TÁVORA, [2006?], p. 60), revelou que Monina dedicou-se a promover concertos de jovens artistas na Argentina: “tentando abrir-lhes as portas para um mercado de trabalho promissor, mas de difícil penetração” (MIRANDA, 1975). O jornalista relatou que ela organizou, em 1974, em Buenos Aires, o *Ciclo de Artistas Jovens*: “com grandes sacrifícios de ordem pessoal, mas atingindo um objetivo em que ela acredita firmemente do panorama artístico com a entrada de novos valores no mercado de trabalho” (MIRANDA, 1975).

Sobre o *Ciclo de Artistas Jovens* que promoveu, Monina contou:

Essa primeira experiência, artisticamente, obteve um prestígio altíssimo. Apresentei sete concertos no Teatro Odeón, todos de ótimas qualidades. Os intérpretes foram Arnaldo Cohen, Alberto Reys, Antônio Barbosa, Sérgio e Eduardo Abreu, Sérgio e Odair Assad, Eda Maria Sangrigoli e Cláudio Evelson. Comercialmente, a iniciativa ainda foi incipiente: somente Evelson e os Assad tiveram casas cheias. As apresentações restantes enfrentaram o problema da dificuldade de divulgação e o clima político instável da Argentina, que tira bastante do público de concertos. Mas os resultados para os artistas já são perceptíveis e bastante promissores, haja vista, por exemplo, o disco da RCA que apareceu para os Assad e o convite que Antônio Barbosa recebeu para participar da temporada de 1975 do Teatro Colón. (TÁVORA, [2006?], p. 60).

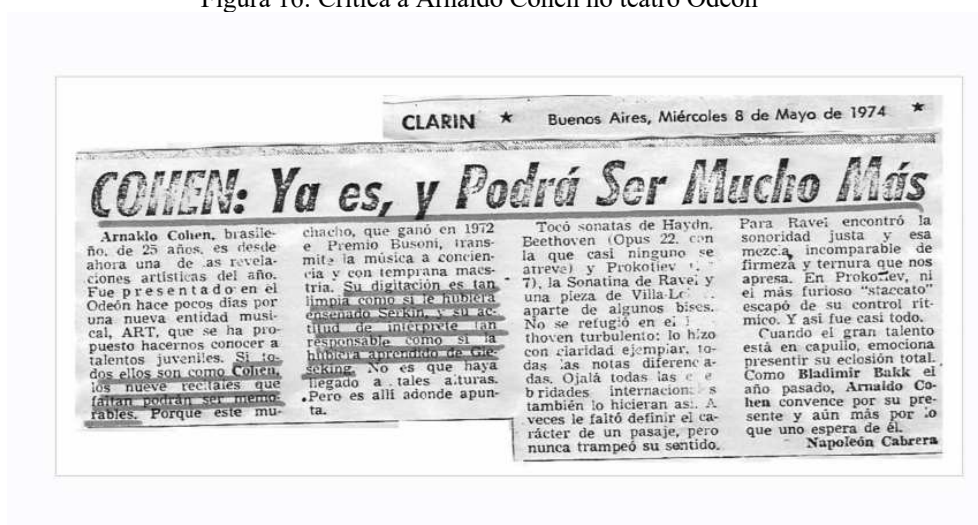
Durante a entrevista que realizei com Arnaldo Cohen para o presente trabalho, o pianista se lembrou deste concerto no Teatro Odeón, citado por Monina. A narrativa que ele criou para

contar esta passagem de sua vida pode nos servir como um exemplo de como Monina agiu para promover a música de concerto. De acordo com Cohen:

A Monina resolveu: “você precisa ir para Buenos Aires!” Eu disse: “mas não, tem uns empresários”. Ela disse: “Não! Eu vou te levar para Buenos Aires”. E a Monina me levou para Buenos Aires, e eu toquei. Até antes de falar com você, eu fui ver nos meus arquivos, eu toquei no dia 3 de maio de 74, no teatro Odeón. Se você me perguntar onde fica, eu não tenho ideia. [...] Ela foi me esperar no aeroporto. Ela foi como empresária. Ela foi a empresária. Não me pergunte quem pagou a minha passagem. Eu, naquela época, em 74, eu não sabia nada do que era uma carreira. Eu caí de paraquedas. Eu estudava engenharia, tinha acabado de ganhar meu prêmio. Eu não sabia o que era empresário. Eu não sabia nada. Ela disse: “eu vou te mandar a passagem, você vai receber tanto de cachê e tudo bem”. Eu disse: “está bom. Como você quiser, eu deixo tudo com você”. E acabou-se. (Entrevista concedida por Cohen em 5 de novembro em 2021).

Reproduzo a seguir a digitalização do recorte de jornal, gentilmente, cedida por Cohen:

Figura 16: Crítica a Arnaldo Cohen no teatro Odeón



Fonte: acervo pessoal de Arnaldo Cohen

Na crítica acima reproduzida, o jornalista Napoleón Cabrera afirma que Arnaldo Cohen foi apresentado ao teatro Odeón por um uma “nova entidade musical, ART, que se propôs a nos fazer conhecer talentos juvenis” [tradução livre]. “ART” é tanto a palavra inglesa que designa arte quanto as iniciais de Adolfinia Raitzin de Távora. Outro detalhe que me chamou atenção, e que talvez não passe de uma simples curiosidade: o concerto de Arnaldo Cohen se deu no dia 3 de maio de 1974, data do aniversário de 53 anos de Adolfinia Raitzin de Távora.

Neste ponto da tese — após um longo aposto onde pude estabelecer diálogos com outras fontes e pesquisadores — retomo a guiança da narrativa autobiográfica da artista. Conforme já transcrito, ela começou a contar sobre a sua experiência no ensino com os irmãos Abreu. Logo, em seguida, falou também sobre seu trabalho com os irmãos Assad.

A experiência com os Abreus abriu caminho para os irmãos Sergio e Odair Assad. Com habilidade para o instrumento, tanto que no dia em que os conheci, o caçula, Odair (8 anos), para me impressionar, tocou uma peça chamada “A disparada” ... Renomeei: “O disparate”. Eu disse a ele: “isso não é música”... O que é? Peguei a *guitarra* e lhe mostrei. Muitos anos depois me perguntou: “o que é refinamento?” Respondi: “algo indefinível, se tem ou não”¹⁷⁷. (TÁVORA, [2006?], p. 63-65, grifo da autora).

Foto 13: Sergio e Odair Assad (Confraternización em Rio, 2002)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 64)

Pouco antes na autobiografia, ela havia falado, genericamente, sobre os “brasileiros”:

¹⁷⁷ La experiencia con los Abreu, abrió el camino para los hermanos Sergio y Odair Assad. Con habilidad para el instrumento, tanto es así que el día que los conocí, el menor Odair (8 años), para impresionarme, tocó una pieza llamada “La disparada” ... yo la rebauticé: “El dispárate”. Le dije: “eso no es música” ... Qué es? Tomé la guitarra y, le mostré. Muchos años después, me preguntó: “que es refinamiento? respondí: “algo indefinible, se tiene o no”.

Os brasileiros têm grande habilidade técnica, bom ouvido e ritmo em qualquer instrumento, mas são frutas que amadurecem prematuramente e, em geral, caem da planta antes do tempo. Atualmente, observo com muita cautela os meninos prodígios. O grande Arthur Rubinstein costumava dizer que os superdotados devem ser deixados amadurecer lentamente. Assim como as frutas. Muitas crianças se perderam ou tiveram sérios problemas; por pressão, ambição e dinheiro, parentes ou divismo de seus professores para conseguir mais alunos; eu nunca tive esse último problema, porque nunca cobrei por minhas aulas longas e exaustivas; não por ser excêntrica ou milionária, mas por idealismo¹⁷⁸. (TÁVORA, [2006?], p. 61, grifo da autora).

Monina teceu comentários gerais sobre as aptidões — talvez tidas como inatas dos brasileiros — e sobre como lidar com a superdotação, sendo professora. Será que ela considerou os irmãos Abreu e Assad superdotados? Se sim, qual critério ela usou para classificá-los? Retomarei estes tópicos em breve.

Ela também ressaltou que nunca cobrou por suas aulas, um outro fator que deve ter sido determinante para viabilizar a formação dos duos.

Sob outra perspectiva, observo que, na narrativa autobiográfica, a autora não nos deu muitos detalhes sobre como os irmãos Abreu e Assad chegaram até ela.

Mas as histórias contadas sobre estes encontros vêm sendo divulgadas em entrevistas e matérias jornalísticas, de forma que são conhecidas por grande parte dos admiradores dos duos. São histórias que contextualizam as condições sob as quais os duos iniciaram seus processos de aprendizagem, além de serem interessantíssimas, como a contada por Sérgio Abreu, acerca da intervenção de seu avô, Antonio Rebello.

Sérgio Abreu falou sobre o ambiente de expectativa que envolveu seu primeiro encontro com a professora. Relembro que o concerto da Leopoldo Miguez ocorreu em 1950, quando Sérgio Abreu tinha apenas 2 anos de idade. Ele contou:

Ele [Antonio Rebello] nos levou para conhecer a Dona Monina em 61. Desde que a gente começou a estudar violão, ele nos falava muito dela. De tudo! Até que, passado algum tempo, ele dizia para a gente: “olha, eu estou tentando combinar de vocês irem conhecer a Dona Monina. Mas sempre havia algum problema. Era uma época em que ela teve sérios problemas de saúde, teve que fazer uma cirurgia séria e depois ir para a Argentina. Até que, finalmente, ele

¹⁷⁸ Los brasileños tienen una gran habilidad técnica, buen oído y ritmo en cualquier instrumento pero, son frutas que maduran prematuramente y, en general, caen de la planta antes de tiempo. Actualmente, observo con mucha cautela a los niños prodígios. El gran Arturo Rubinstein decía que, a los súper dotados, hay que dejarlos madurar lentamente. Igual que a las frutas. Muchos niños se han perdido o tenido graves problemas; por presiones, ambición y dinero, familiares o divismo de sus maestros para conseguir más alumnos; yo nunca tuve este último problema, porque nunca cobré por mis clases largas y agotadoras; no por excéntrica ni millonaria, sino por idealismo.

conseguiu me levar para conhecer a Dona Monina. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Sérgio relatou ter esperado anos para conhecer Dona Monina. Mas, a professora não enfatizou o tempo de espera. Ela contou como se tudo tivesse acontecido em relativo fluxo. Trago, por outra vez, a lembrança de Monina sobre os primeiros contatos com os irmãos Abreu, porque acredito que irá ajudar o leitor a acompanhar a minha tentativa de remontar a cronologia destes encontros. Em entrevista ao jornalista Ronaldo Miranda (MIRANDA, 1975), Adolfina contou:

Quando cheguei ao Brasil, há 30 anos, nada se sabia sobre o violão clássico: não havia concertos nem discos do gênero. Mantive-me completamente afastada de qualquer manifestação artística até que, por intermédio de uma amiga, a harpista Lea Bach, aceitei um convite para participar de uma série de quatro apresentações no programa *Ondas Musicais*, na RÁDIO JORNAL DO BRASIL, tocando alaúde e violão. Isto foi há cerca de 15 anos. Pouco tempo depois, procurava-me um senhor que insistia para que eu ouvisse os seus dois filhos e lhes desse aulas de violão. Era o pai de Sérgio e Eduardo Abreu, que me chegavam, com 9 e 10 anos [...]. (TÁVORA, [2006?], p. 60).

Precisei me ater a estas datas. A matéria que em parte transcrevi acima é de janeiro de 1975. Monina já estava no Brasil desde seu casamento em 1943. Logo, ela vivia no Brasil — entre idas e vindas e estadas nem tão breves no exterior — por 32 anos. O próprio jornalista, Ronaldo Miranda, ressaltou este ponto: [...] “talvez os dois duos não tivessem sequer chegado a existir se não fosse a presença no Brasil de Monina Távora, primeira aluna de Segovia que aqui chegou a 30 anos” (MIRANDA, 1975).

A artista disse que se manteve “completamente afastada” de qualquer manifestação artística até aceitar participar da série *Ondas Musicais*. E complementou: “isso foi há cerca de 15 anos”, ou seja, em 1960 ou arredores, dada a data da reportagem. Mas, de acordo com os dados obtidos nos jornais da época, as gravações tinham ocorrido em 1945, quase 30 anos antes da entrevista, em vez de 15, como ela contou. As apresentações se deram apenas 2 anos após ela ter chegado ao Brasil. O que quer dizer que ela se manteve afastada de qualquer manifestação artística por 2 anos, em vez de 15.

Monina prossegue: “pouco tempo depois [das apresentações no rádio realizadas em 1945, mas que para ela foram em 1960], procurava-me um senhor que insistia para que eu ouvisse os seus filhos [...] Era o pai de Sérgio e Eduardo Abreu, que me chegavam com 9 e 10 anos” (TÁVORA, [2006?], p. 60). O mais curioso deste relato é que em 1945, ano das apresentações no Rádio, nem Eduardo nem Sérgio tinham nascido, o que torna a narrativa

factualmente muito improvável. Osmar Abreu, pai dos irmãos Abreu, teria que ter insistido para que Monina desse aulas para os filhos que ainda não havia tido. Sérgio Abreu só nasceu em 5 de junho de 1948, e Eduardo Abreu em 19 de setembro de 1949.

O “pouco tempo depois” das lembranças de Monina foram, factualmente, muitos anos. Entre as gravações, em 1945, e o período em que os irmãos chegaram até ela, com 9 e 10 anos — também segundo o que ela relatou — teriam se passado 13 anos.

A cronologia das memórias narradas por Sérgio Abreu é mais factível. Ressalto que o concerto de 1950 não contou com a presença dos irmãos Abreu na plateia. Eles eram muito pequenos na época, com 1 e 2 anos de idade. Sérgio confirmou esta ausência: “Não! Eu não fui, não. Eu nunca assisti a um recital dela” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020). O encontro entre Sérgio e Monina só teria se dado em 1961, quando ele tinha 12 anos, em vez de 10, como lembrou a artista. Esta informação foi tornada pública, não só na entrevista que ele me concedeu, mas em outros momentos:

Convivi com ela desde que eu tinha 12 anos de idade [...]. **Levados pela mão de nosso avô, eu e meu irmão Eduardo percebemos desde o nosso primeiro encontro estar lidando com um ser humano sem par, sabíamos estar recebendo um privilégio único**, sendo que sua presença amiga permaneceu conosco durante esse meio século que se passou desde então, por maior que fosse a distância física nos separando. (ABREU, 2011, grifo meu).

Antonio Rebello, eu suponho — por mais incrível que isso pareça — desejou, ou sonhou, que seus netos fossem alunos de Dona Monina desde antes de eles terem tido seu primeiro contato com o violão. Sérgio afirmou em entrevista: “Desde que a gente começou a estudar violão, ele nos falava muito dela” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020). O que implica dizer que existiu um tempo pregresso, onde os meninos não tocavam, e Antonio Rebello já conhecia Monina Távora e sua arte.

Com tamanha expectativa criada no ambiente familiar, era de se esperar que Sérgio logo tenha percebido, ou julgado, desde o primeiro encontro, que estava “recebendo um privilégio único” (ABREU, 2011).

Em sua biografia autorizada, escrita por Dias (2015), Sérgio Abreu também relembrou o dia em que conheceu sua professora:

Fomos levados a conhecer a famosa Dona Monina, de quem tínhamos ouvido muito falar. Ao chegar, nos surpreendemos, pois se esperávamos uma velhinha, fomos recebidos por uma moça bonita e charmosa, uma pessoa muito impressionante. Ela logo nos deixou muito à vontade, e pediu que tocássemos para ela. (ABREU, Sérgio *apud* Dias, 2015, p. 22).

Naquele encontro, enfim, o feliz resultado de algo que vinha sendo engendrado há anos por um avô em benefício de seus netos.

Como o presente trabalho está sendo desenvolvido dentro da subárea de ensino e aprendizagem em música, acredito que seja imprescindível destacar este contexto familiar. É certo que muitos pais e avós projetam em seus descendentes sonhos e realizações. Grande parte das vezes, isso causa frustrações tanto nos tutores quanto nas crianças. Mas o que pode acontecer quando uma família se engaja ativamente, durante anos, para motivar crianças vocacionadas?

Neste caso específico, tudo parece ter convergido para a formação de dois grandes concertistas, entre outros aspectos: uma família engajada; uma professora com conhecimentos e habilidades incomuns; e crianças motivadas e vocacionadas ao ofício.

Sobre o engajamento da família: defendo que este tenha sido um ponto fundamental na formação dos dois Duos.

Na família Assad não foi diferente. Os esforços para que os irmãos Sérgio e Odair pudessem ter aulas com Monina foram relatados pelos violonistas em entrevista ao também violonista Marcelo Kayath, para a página da *GuitarCoop* no *YouTube* (ASSAD; ASSAD, 2020a). Pessoalmente, considero esta passagem da vida dos irmãos uma das mais comoventes que eu já ouvi entre tantas outras histórias do violão brasileiro.

Odair lembrou que, em Ribeirão Preto, conheceu Oromar Terra, um jornalista do *O Globo* conhecido de Dona Monina. Este jornalista teria contado ao pai dos irmãos Assad, Jorge Assad, sobre o trabalho da professora com os Abreu, o que acabou motivando-o a procurá-la.

Ainda de acordo com Odair, esta não teria sido a primeira vez que o patriarca saiu de sua cidade, no interior de São Paulo, em busca de orientação para seus filhos:

[...] a gente já tinha vindo aqui, em São Paulo, para conhecer o [Isaiás] Sávio. E o Sávio não se interessou muito. “As crianças maravilhosas!” Na cabeça dele [do pai], era uma coisa incrível. E ele ficou, assim, magoado com o Sávio. E quando soube da Monina [disse]: “Vamos lá, visitar!” (ASSAD; ASSAD, 2020a).

O primeiro encontro entre os irmãos Assad e a professora aconteceu em 1968 (ASSAD; ASSAD, 2020a). Neste dia, Dona Monina quis fazer um teste com eles. Na reportagem *A Arte de Formar Talentos* (MIRANDA, 1975) (TÁVORA, [2006?], p. 58), ela mesma contou sobre o teste.

Sérgio e Odair Assad me foram apresentados há seis anos, através de um jornalista. Vieram do interior de São Paulo com um repertório ainda pior do que o dos Abreu e resolvi fazê-los passar por um teste decisivo:

dei-lhes 16 peças de repertório tradicional de violão (Telemann, Vivaldi, etc.) para que me aprontassem dentro de um mês. Em 20 dias, o pai deles me telefonou dizendo que os meninos já podiam vir para a aula e foi realmente espantoso: embora com falhas técnicas, as peças estavam apreendidas e até decoradas! (TÁVORA, [2006?], p. 58).

Nas narrativas sobre o encontro entre Monina e os irmãos Assad, as datas praticamente coincidem. Os irmãos afirmam que eles se conheceram em 1968; Monina, dada a data da reportagem, em 1969. Logo, se dermos o necessário desconto a exigência de precisão temporal que a memória cotidiana pode nos proporcionar, as versões se afinam.

Mas no que se refere ao prazo que Dona Monina deu para que os irmãos preparassem o repertório do teste, há uma divergência mais significativa. Monina diz ter dado 30 dias para que eles vencessem o desafio, dentre os quais, eles utilizaram 20. Os irmãos Assad, entretanto, afirmam que ela lhes deu o prazo de apenas uma semana (ASSAD; ASSAD, 2020a). Sobre o repertório exigido por Monina, Sérgio comentou:

Tinha coisas da renascença. Mas eu não me lembro exatamente. Mas eram peças curtas. Mas era um repertório que a gente não tinha familiaridade nenhuma. E ela queria ver como é que a gente se sairia em um repertório que não fosse aquele tradicional que a gente estava, conhecido [inaudível], que a gente fazia. (ASSAD; ASSAD, 2020a).

Kayath teve a curiosidade de saber o que os irmãos tocaram para a professora antes de serem desafiados. De acordo com Sérgio Assad:

A gente tocava uma *Alla Turca* do Mozart. [...] E eu comecei a fazer uns segundos violões para tocar com ele. Mas tocava, assim, *A Disparada*, do Vandré¹⁷⁹. Tinha chorinho no meio. A gente fazia aquela mistura toda, e ela achou aquilo abominável. Assim: “Não. Não pode fazer isso. Vamos ver como vocês se saem com isso aqui: nos deu música renascentista. Nem sabia o que era. Um pouco de música barroca. Mas a gente tinha uma intuição forte. A gente leu aquilo e voltou lá tocando mais ou menos decente, né? (ASSAD; ASSAD, 2020a).

Odair contou a Kayath o que aconteceu nessa segunda audição: “Dessa vez ela disse: ah! O fenômeno Abreu se repete” (ASSAD; ASSAD, 2020a). Neste ponto da entrevista, os irmãos brincam entre si. Sérgio diz: “aí meu pai ficou feliz”. Ao que Odair responde aos risos: “Principalmente o nosso pai” (ASSAD; ASSAD, 2020a).

Os irmãos prosseguem contando sobre o que foi necessário fazer para que as aulas com Dona Monina fossem viabilizadas. De acordo com Sérgio:

¹⁷⁹ Música de Geraldo Vandré e Theo de Barros.

Ele [Jorge Assad] ficou hiperfeliz, né? Ele ficou numa felicidade toda. Ele falou assim: então? Como a gente faz para que eles tenham aula com a senhora? “Ah! Seria bom se fosse uma vez por semana, né?” Então a gente veio. “A gente muda para cá. [...] Aí a gente mudou”. (ASSAD; ASSAD, 2020a).

Odair observou em seguida: “Não é incrível isso? A determinação de um pai em função dos filhos. Acreditar nisso, né? Eu fico mais impressionado com isso do que com a gente”. (ASSAD; ASSAD, 2020a).

Os irmãos contaram que os pais tiveram que fazer mudanças estruturais na vida da família para que pudessem vir morar no Rio de Janeiro. De acordo com Sérgio, até então, o pai era relojoeiro e tinha seu próprio negócio no interior de São Paulo. Veio para o Rio e acabou arrumando um emprego, tendo trabalhado para outras pessoas, até se reestabelecer profissionalmente (ASSAD; ASSAD, 2020a). Odair complementou que todos os amigos de seu pai acharam que ele estava “louco”: “os amigos dele: que isso, Seu Jorge?” (ASSAD; ASSAD, 2020a). Mas, segundo Sérgio Assad: “eles tinham orgulho de dizer: meus filhos vão ser concertistas. Ele achava aquilo o máximo” (ASSAD; ASSAD, 2020a).

A relação simbiótica e afetiva entre Jorge e seus filhos é abordada desde o início da entrevista que foi muito sensivelmente conduzida por Kayath. Os três vídeos de entrevistas produzidos pela *GuitarCoop* são documentos riquíssimo sobre a carreira dos Assad e, certamente, um dispositivo da preservação da memória dos violonistas e da família. A longa entrevista é interessantíssima, e eu tive que me conter para conseguir selecionar as partes que melhor se adequavam ao recorte deste trabalho.

Destaco uma parte, logo no início da entrevista, quando os irmãos contam a Kayath como começaram a tocar violão e como isso influenciou na dinâmica familiar e afetiva da casa.

Sérgio Assad contou que começou a tocar violão antes de Odair, um dia antes:

Eu tinha 12 anos e tinha uma vontade louca de aprender violão. Mas o meu pai, que era músico, tocava bandolim, vivia na comunidade de músicos amadores. Ele achava que violão não era coisa para criança. Então ele nunca dedicou um minuto sequer para me ensinar o que quer que fosse. [...] [Ele] tocava um pouquinho, tocava um pouco de violão também. [...] Eu precisei que um tio meu, irmão da minha mãe, viesse a nossa casa, nos visitar. Ele sabia fazer uma ré menor, um lá menor. Ele me passou aqueles primeiros acordes. Só eu fazendo aqueles acordes, mostrando para o meu pai que eu sabia tocar no tempo, que fez com que ele parasse um pouquinho e: “Ah! Então vem cá! Me acompanha aqui, nisso aqui”. Aí tocou uma valsinha, daquelas valsas antigas, eu consegui acompanhar bem. E ele ficou empolgadíssimo. Aí, no dia seguinte, o Odair viu aquela história toda, ele todo entusiasmado comigo, e pegou o violão também. Meu pai passou para o Odair, e ele fez aquilo bem até mais fácil do que eu. Foi mais fácil nas mãos dele do

que nas minhas. No mesmo dia apareceu um segundo violão em casa, que só tinha um. Então foi, desde o início, um dia de diferença que a gente começou a tocar com o nosso pai. Fazendo harmonias de choro, né? Que era o repertório que ele tocava. (ASSAD; ASSAD, 2020a).

Se Sérgio Assad disse que Odair ficou “entusiasmado” com ele, Odair preferiu usar a palavra “enciumado”. Kayath perguntou: “Você lembra disso Odair?” Odair respondeu: “É claro que eu lembro disso. Eu fui o menorzinho, né? O menorzinho ficou enciumado” (ASSAD; ASSAD, 2020a).

Destaco também, do trecho acima, a prontidão — o mesmo dia — com que “apareceu” um segundo violão. Demonstra como os responsáveis se colocaram rapidamente a postos para promover as melhores condições possíveis para a aprendizagem dos irmãos naquele momento.

Sérgio e Odair ressaltaram a diferença de idade entre eles, de “três anos, quase quatro” (ASSAD; ASSAD, 2020a). Sérgio Assad nasceu em 26 de dezembro de 1952, e Odair Assad em 24 de outubro de 1956. O que dá entre eles uma diferença de 3 anos e 9 meses. Sérgio tinha 12 anos, e Odair 8.

Pouco depois, durante a entrevista, Sérgio considerou:

Mas o interessante também é que a gente queria que o nosso pai nos desse mais atenção, mas ele vivia mais fora de casa do que ali, no ambiente familiar. Com essa coisa de música, sempre seresteiro. A partir do momento em que ele viu que a gente podia suprir aquela parte dos acompanhantes, ele não saía mais de casa. Aí passou a ser o contrário, a gente queria que ele sáisse [risos], e ele, não! Ele ficava ali naquela secura de nos ensinar. E começou a fazer coisas que, que ele fazia tudo de ouvido, né? daquelas passagens obrigatórias de choro, ele passava uma das passagens para o Odair, ele fazia a parte de terça, colocava eu para fazer as terças. E tal... (ASSAD; ASSAD, 2020a).

É impressionante a consciência de Sérgio Assad sobre como a prática ao violão fortalecia a relação deles com o pai. O violão, além de ser objeto de interesse, por si só, era também um meio que os irmãos utilizaram para se aproximar do pai, de quem eles queriam aprovação e afeto. Na experiência, todos parecem ter tido seus interesses musicais e emocionais contemplados, e o período foi lembrado com carinho durante a entrevista.

Voltando ao fio condutor da narrativa autobiográfica, Monina utilizou quatro parágrafos para falar sobre o início de sua jornada como professora dos irmãos Abreu e Assad. Mas a artista não descreveu como se deu o desenrolar das aulas na autobiografia, o que, infelizmente, dificultou muito o meu trabalho. Na sequência destes quatro parágrafos, põe-se a falar do papel do professor e do músico-aluno:

Antes de se contentar com o sucesso público, eles devem se contentar com eles mesmos. Desenvolver uma grande e sábria autocrítica, adquirir uma grande cultura e refinamento, passar pelas notas com o mesmo cuidado que pelas palavras. Na verdade, pouquíssimos músicos o fazem, tocam desde os dedos para fora e não, como deveria ser, do coração e do cérebro para os dedos que são simplesmente ferramentas; aqueles músicos que estudam horas e horas para tocar rápido e provocar suspiros no público (e muitos críticos), estão muito longe do caminho para chegar à Música; assim com M. O grande papel de um Mestre é ensinar o aluno a amar a Música¹⁸⁰. (TÁVORA, [2006?], p. 65, grifo da autora).

Monina disse que os músicos devem “adquirir grande cultura e refinamento”. Este parece ser um ponto central de sua pedagogia. Questionei Sérgio Abreu se era comum, nas aulas, que ela dedicasse algum tempo a apreciação musical. Ele respondeu que não. Mas que ela emprestava LPs para que eles ouvissem em casa. Eu quis saber se os empréstimos eram frequentes, e ele respondeu:

Sim. Era o tempo todo! Ela recomendava: ouçam muita música. Só não ouçam violão. Ouçam muita música, especialmente música de câmara, música de orquestra, cantores. Ela recomendava assim: ouçam os cantores. Observe como eles respiram, como eles separam as frases. Os grandes cantores, né? Um cantor que ela apreciava muito é o Dietrich Fisher-Dieskau. Um cantor alemão fabuloso. Morreu há poucos anos. Mas é realmente um músico inacreditável. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Desta forma, infiro que Monina os conduzia a criarem seus parâmetros estéticos apresentando gravações que ela considerava de bom gosto. O que poderia ser, por exemplo, considerado de bom gosto em termos de fraseologia?

Defendo que o exemplo de Dietrich Fisher-Dieskau seja significativo para entendermos a estética que Monina incentivava os alunos a alcançar. Um artista com dicção clara e com uma característica de naturalidade e fluidez em seu canto.

Por outro lado, acredito que a maior parte dos violonistas clássicos concordaria que o violão não é um instrumento onde construir uma frase com *legato* seja algo banal. Nós,

¹⁸⁰ Antes de conformarse con el éxito de publico, deben conformarse con ellos mismos. Desarrollar una gran y sabia autocritica, adquirir una gran cultura y refinamiento, pasar por las notas con el mismo cuidado que por las palabras. En verdad que muy pocos músicos lo hacen, tocan desde los dedos hacia afuera y no, como debería ser, desde el corazón y el cerebro hacia los dedos que son, simplemente, herramientas; aquellos músicos que estudian horas y horas para tocar rápido y provocar suspiros en el público (y muchos críticos), están muy lejos del camino para llegar a la Música; así con M. El gran papel de un Maestro, es enseñar al alumno a amar la Música.

violonistas, não temos o recurso da produção contínua de som, como ocorre nos instrumentos de cordas friccionadas. Também não temos, a nossa disposição, o pedal, como os pianistas têm. Manter a nota soando no instrumento é muitas vezes um desafio. O corte na frase, ou a respiração, vem, por vezes, da dificuldade técnica do violonista, da digitação, dentre outros fatores, em vez de vir da própria intenção do intérprete.

Marcus Tardelli, meu professor de violão, vem me atentando para isto há anos: muitas vezes nós nos damos um desconto e respiramos em um lugar da frase que não seria natural se estivéssemos, por exemplo, cantando. É como se assumíssemos, implicitamente, que no violão seria impossível fazer.

Sendo assim, talvez seja mais fácil adquirir bons parâmetros estéticos para a fraseologia tendo como base a voz, instrumentos de sopro, cordas friccionadas, e até mesmo o piano.

Pouco antes, na entrevista, Sérgio contou:

Uma coisa que ela queria muito, é que nós nos preocupássemos com a música. O objetivo era a música, não era acertar as notas no violão. Era fazer música, né? E, inclusive ela recomendava: “Olha, vocês podem ouvir outras gravações de violão, mas ouçam muito pouco. Agora, ela tinha uma discoteca extraordinária. De todo o tipo de música. Então, a cada aula, ela pegava dois ou três LPs: “Olha, agora vocês vão [inaudível]. Era música de câmara, eram grandes cantores, música de orquestra, pianistas... Enfim: “Procurem ouvir os grandes músicos dos outros instrumentos, e não ouçam muito violão”. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

O violonista e luthier ressaltou todo um cuidado no sentido de preservar a originalidade de cada um dos irmãos, o que também seria um motivo capaz de explicar por que ela não os aconselhava a ouvirem outros violonistas:

Uma coisa interessante, que ela depois me falou. Nós trabalhávamos peças em duo e peças em solo. Eu e meu irmão, né? Ela não gostava que nós tocássemos o mesmo repertório. Ela fazia questão que eu tivesse um repertório, e o meu irmão outro. E depois, mais tarde, ela me disse que fazia isso de propósito, para eu não o influenciar e nem ele influenciar a mim. Ela queria que cada um se desenvolvesse por si. E outra coisa: eu só a ouvi tocar violão uma única vez, que foi quando eu a conheci. E ela tocou, sei lá, duas ou três peças¹⁸¹ na presença do meu avô, antes de a gente começar a ter aula. Depois ela nunca mais pegou no violão. Não mostrava nada para gente. Ou ela cantava ou ela tocava no piano. E anos mais tarde, quando ela retornou ao Rio, ela disse: “olha, você deve ter se perguntado por que eu nunca peguei no violão para mostrar nada para vocês. Eu não queria que vocês me copiassem. Eu queria

¹⁸¹ Sérgio revelou a Dias que se lembrava do que ela tinha tocado para eles: “Ela tocou *El Noy de La Mare*, arranjo de Domingo Prat, e *Saltarello*, de Galilei” (ABREU, Sérgio *apud* Dias, 2015, p. 22).

que vocês se desenvolvessem cada um a sua maneira”. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Apesar de lembrar-se de muitos dos conceitos sobre música e interpretação proferidos por Monina, Sérgio disse que não tinha lembranças muito claras das aulas no que se refere à pedagogia da artista:

Me deixe eu te dar uma coisa. Eu não tenho, aliás, sequer muita lembrança do que ela falava nas aulas. Quer dizer, tenho uma noção vaga. Mas, digamos, se alguém me pedisse para escrever sobre as aulas dela, eu teria que pensar muito. Eu não saberia nem dizer. E uma coisa que eu já reparei é que, ela, para diferentes alunos, ensinava de maneiras diferentes. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Monina falou que “o grande papel de um mestre é ensinar o aluno a amar a Música”¹⁸² (TÁVORA, [2006?], p. 65, grifo da autora). Seriam os caminhos para levar alguém a amar a música sempre os mesmos?

Após este parágrafo — em que falou sobre o papel do músico-aluno e do professor — Monina começou a contar sobre outro de seus alunos: Claudio Evelson, pianista argentino¹⁸³.

Sim! Dona Monina formou um pianista concertista excepcional, além de dois grandes duos de violão. Ela contou:

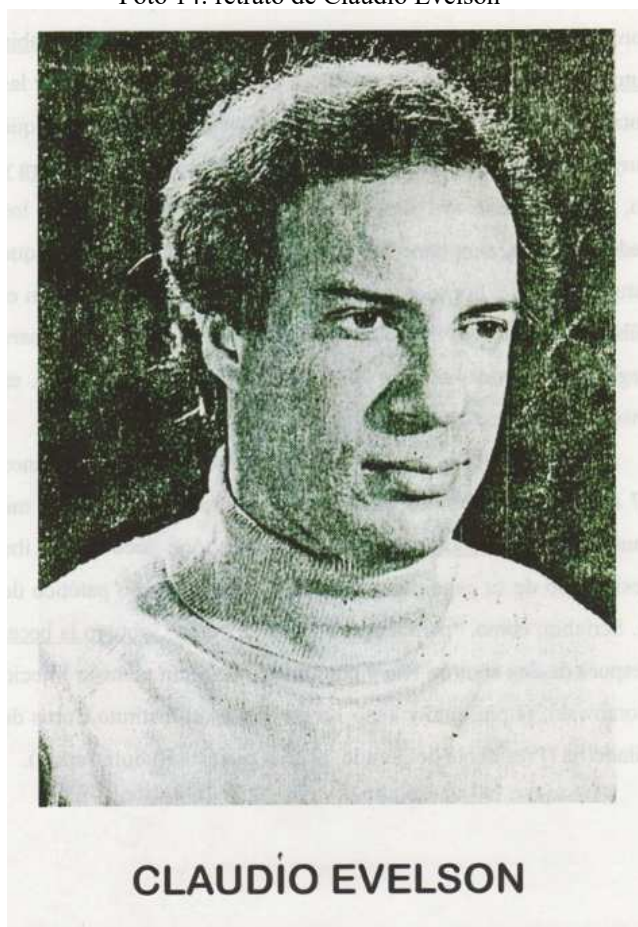
Claudio Evelson veio a minha casa com a mãe, tinha uns 17 anos (estava procurando três possíveis bolsistas para levar para o Rio), me causou uma péssima impressão nas obras que tocou e já estava desistindo de sua candidatura quando atacou o *Estudio patético* de A. Scriabin; como “para uma amostra basta um botão”, obteve a bolsa; depois de dois anos no Rio, e a conselho do grande pianista Miecio Horzowski, se apresentou e ganhou o 1º prêmio do Instituto Curtis da Filadélfia (presidente do júri, o grande pianista Rudolf Serkin)¹⁸⁴. (TÁVORA, [2006?], p. 65, grifo da autora).

¹⁸² El gran papel de un Maestro, es enseñar al alumno a amar la Música.

¹⁸³ Indico aqui a página do pianista no *YouTube*: <https://www.youtube.com/channel/UCwjRWwZDw4v7RnZn1m0IsFg>. Acesso em: 1 de mai. de 22 (EVELSON, [s. d.]).

¹⁸⁴ Claudio Evelson llegó a mi casa con su madre, tendría unos 17 años (yo buscaba tres posibles becados para llevar e Rio), me causó muy mala impresión en las obras que tocó y ya iba desistiendo de su candidatura cuando atacó el Estudio patético de A. Scriabin; como, “para muestra basta un botón”, obtuvo la beca; después de dos años en Rio y por consejo del gran pianista Miecio Horzowski, se presentó y ganó 1er premio en el Instituto Curtis de Filadelfia (Presidente del jurado, el gran pianista Rudolf Serkin).

Foto 14: retrato de Claudio Evelson



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 66)

Tive a oportunidade de conversar com Claudio Evelson, que mora em Buenos Aires, por telefone, logo no início da pesquisa exploratória. Ele me mandou alguns áudios por *WhatsApp* contando sua experiência como aluno de Dona Monina.

De acordo com Evelson:

O que vou dizer de antemão é que eu fui o único aluno de piano¹⁸⁵ que ela teve. E muito mais tempo foi dedicado praticamente a mim do que aos Assad e aos Abreus. Então, além dos duos de guitarra, bem, ela estudou, digamos, 20 anos seguidos, todos os dias comigo, seis horas por dia. Além de mais 18 anos, de uma forma mais normal [...] ¹⁸⁶. (Entrevista concedida por Evelson em 5 de março de 2019).

¹⁸⁵ Há controvérsias sobre isto, de acordo com Apro, ela também deu aulas para Nelson Göner (APRO, 2004, p. 10), o que o *site* do pianista argentino não confirma.

¹⁸⁶ Conforme o pianista contou por *WhatsApp*, ele teve aulas com ela presencialmente no Brasil e na Argentina, mas também, quando a distância geográfica não permitia o encontro, através de envios de gravações em fita K7, que eram posteriormente corrigidas, e até por telefone (Entrevista concedida por Evelson em 6 de março de 2019).

Defendo que o depoimento de Evelson — ainda que tenha sido dado durante a pesquisa exploratória — seja uma fonte importante para esta pesquisa, por ele ter tido uma interlocução privilegiada com Dona Monina e sua pedagogia. Claudio, de acordo com Sérgio Abreu, chegou a morar com Monina e sua família por cerca de cinco anos (Entrevista concedida por Sérgio em 20 de agosto de 2020).

Assim como sua professora, Evelson lembrou o episódio da seleção para a bolsa:

A gente se conheceu quando um crítico de um jornal francês, quando ela lhe perguntou a quem ele poderia indicar para ir, digamos, a Petrópolis, para fazer um curso internacional. Ele disse que a única pessoa que poderia recomendar seria Claudio Evelson, para uma bolsa. Era para ir lá, em Petrópolis, participar de um curso internacional. Mas antes disso, ela me ligou por telefone, e fui vê-la. Quando a conheci toquei para ela, e ela me disse que parecia que eu tinha cinco mil anos de idade [...]. Mas antes disso, anos antes, eu e minha mãe estávamos no Museu de Arte Decorativa Moderna, aqui em Buenos Aires, e ouvimos um concerto dos Abreus, e ela estava presente. Então, antes de nos conhecermos, já tínhamos o contato de termos estado no mesmo espaço e tempo. Embora ainda não nos tenhamos apresentado. Não falamos. Então, assim começou a nossa relação. [...]. (Entrevista concedida por Evelson em 6 de março de 2019).

Claudio explicou que Monina, na ocasião, era a pessoa responsável por escolher quem deveria receber uma bolsa Proarte para um curso internacional que foi realizado em Teresópolis¹⁸⁷ (Entrevista concedida por Evelson em 6 de março de 2019). A partir disso, a longeva relação começou.

O pianista contou ter sido um “menino prodígio”, mas que foi arrasado pela má condução de um professor que teve, antes de conhecer Monina (Entrevista concedida por Evelson em 6 de março de 2019). Ressaltando esta condição — a de ter sido prejudicado tecnicamente e musicalmente pelo trabalho do professor anterior — Evelson contou sua rotina de estudos com a professora.

[...] Claro que era muito difícil estudar com um gênio, por exemplo, ela me fazia estudar 5 horas seguidas interrompidas por nada mais do que 5 minutos, para tomar um café. Me exigia uma concentração absoluta a ponto de não me permitir errar uma só nota. Ela me ensinou a arte de aprender a estudar, a arte de estudar ou a ciência de estudar, ela chamava. Porque era [inaudível] especialmente em um caso como o meu, que havia sido destruído. Primeiro, estudar a parte técnica e, depois, ter liberdade para expressar a parte musical. Mas tinha que consertar tudo que tinha sido bagunçado, certo? (Entrevista concedida por Evelson em 6 de março de 2019).

¹⁸⁷ Evelson se corrigiu. Lembrou que o curso havia sido em Teresópolis, não em Petrópolis como tinha dito anteriormente.

Diferentemente de Sérgio Abreu, Evelson tinha lembranças vívidas de como eram as aulas com Monina. Ele disse que a artista cantava para ele. Sérgio também havia dito, mas Evelson contou detalhes surpreendentes!

Bom, ela guiava a parte musical cantando, mas cantava de um jeito que eu nunca vi ninguém cantar. Porque não cantava com a voz diretamente, como uma cantora, mas como um vento [...] produzia, como se tivesse uma varinha mágica, produzia pelo grande magnetismo que tinha, e o que transmitia com essa forma tão única e especial de cantar nunca vi ninguém fazer. E como que transformava um músico que era medíocre, o transformava em um gênio. Diretamente, somente com o canto. O outro seguia o canto, não? Te digo por que não passou somente comigo, mas aconteceu com outras pessoas que vi, que ela cantou e elas mudaram no momento. Como se não fosse nada. Como se a tocasse com uma varinha mágica, não?¹⁸⁸ (Entrevista concedida por Evelson em 6 de março de 2019).

A aula descrita por Evelson tem um quê de realismo fantástico. Não pretendo negar que o processo de ensino e aprendizagem tenha sido raro e assombroso, mas me proponho — ao máximo que conseguir, dada a natureza do tópico — fazer uma análise pragmática do assunto. Evelson falou de uma “varinha mágica”. Ele nos traz a ideia de que algo extraordinário — do campo da magia — foi criado pelo sopro de Monina. Embora, conforme veremos a diante, os efeitos desta “mágica” não fossem permanentes.

Pessoalmente, passei por processos parecidos: já senti — por mais de uma vez — que estava absorvendo a musicalidade de meu professor de violão. Vou descrever a sensação: em um dado momento da aula, eu percebi que comecei a tocar com menos tensão nos braços e nos dedos; tocar passou a ser subitamente mais fácil; e eu comecei a perceber com mais clareza as estruturas musicais da peça. Eu sentia como se a musicalidade que fluía em mim fosse mais dele do que minha. Depois tudo foi voltando ao normal, embora, em longo prazo, eu perceba que venho incorporando aspectos da musicalidade do meu professor.

O que estou querendo deixar claro é que já experimentei estados de consciência diferentes da do dia a dia durante minhas aulas de violão. E que estes estados de consciência alteraram a percepção e a execução da música que eu estava realizando. Prefiro contar isto no

¹⁸⁸ No original: “Bueno, ella se guiaba a la parte musical cantando, pero cantaba de una manera como yo nunca vi a nadie, porque no cantaba con la voz directamente como un cantante, sino que era como un viento, no? Que no modulaba y producía como si tuviese una varita mágica, producía por el gran magnetismo que tenía y lo que transmitía con esa forma de cantar tan única y especial que vi a nadie hacer eso. Es como que transformaba a un músico que era mediocre, lo transformaba en un genio. Directamente, solamente con el canto, el otro seguía al canto, no? Te digo porque no solo pasó conmigo, sino que pasó con otras personas que yo vi que ella cantó y cambiaron en el momento como si fuese un nada que la tocase con una varita mágica, no?”

corpo do texto, em vez de em nota de rodapé, por entender que me colocar neste sentido é essencial para definir de qual ponto eu parto: não estou colocando em dúvida a mágica descrita por Evelson, porque eu mesma já passei por mágicas semelhantes.

É da natureza do homem querer transcender seus próprios limites, e a arte sempre colaborou neste sentido. De acordo com Ernest Fischer:

Se fosse da natureza do homem o não ser ele mais do que um indivíduo, esse desejo seria absurdo e destituído de sentido porque então, como indivíduo, *seria* um ser pleno: seria tudo o que era capaz de ser. O desejo do homem de se desenvolver e completar indica que ele é mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude se se apoderar da experiência alheia que potencialmente poderia ser a dele. Todavia o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo de que a humanidade, como um todo, é capaz. A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade para a associação, para compartilhar experiências e ideias. (FISCHER, 1963, p. 11).

Fischer é um autor marxista. Em seu livro, *A necessidade da Arte*, ele discorre, em grande parte, sobre a função da arte no contexto da luta de classes. Mas nem ele, nem mesmo Marx, negaram esta característica mágica na origem da Arte. Segundo Fischer:

Se é certo que a função essencial da arte para uma classe destinada a transformar o mundo não é a de criar *magia* mas a de esclarecer e de estimular a *ação*, não é menos verdadeiro que um resíduo mágico não pode ser totalmente eliminado da arte porque, sem esse ínfimo resíduo da sua natureza original, a arte deixa de ser arte [...]. A arte é necessária a fim de que o homem possa conhecer e transformar o mundo. Mas é igualmente necessária em virtude da magia que lhe é inerente. (FISCHER, 1963, p. 18).

Se até mesmo um teórico como Fischer admite a natureza mágica da arte, por que professores do campo da música não poderiam fazer o mesmo? Em linhas gerais, Evelson afirmou que com o poder de seu sopro, de sua “varinha mágica”, Monina transformava um músico medíocre em um gênio por um curto período de tempo.

Para entendermos o que se passa, em termos cerebrais, neste processo professor-encantador/aluno-encantado seriam necessários estudos do campo da neurociência. Espero que, no futuro, o diálogo entre os campos seja intensificado e que trabalhos como este que acabo de sugerir sejam viáveis e se tornem numerosos. Mas ainda assim, eles não seriam capazes, sozinhos, de dar conta do objeto. Há todo um contexto cultural neste processo de transmissão/construção de conhecimento que precisa ser levado em consideração.

Desta forma, justifico o uso de referencial teórico do campo da etnomusicologia para analisar a fala de Evelson. A cultura, em grande parte, determina como o corpo — o que inclui o cérebro — vai se comportar. É na cultura que os seres humanos têm encontrado os meios materiais para aprender e ensinar. A música, a alta performance e o *expertise* existem muito antes da neurociência e da neuropedagogia se constituírem como campo. Estudos excessivamente focados no funcionamento do cérebro e do corpo podem até mesmo ser prejudiciais para nos ajudar a entender como aprendemos, se estes desconsiderarem toda a base sociocultural que necessariamente dá sustento às ações.

Suponho, com base na minha própria experiência, que Evelson precisou entrar em um estado alterado de consciência para que a “varinha” de Monina funcionasse.

Relacionar transe à música é algo comum no campo da etnomusicologia. Apesar disso, eu nunca me deparei com trabalhos acadêmicos que relacionassem o transe com os processos de ensino e aprendizagem em música em situações de forte herança cultural europeia, como as de formação de instrumentistas via relações de mestre-aprendiz.

Entretanto, defendo que as abordagens com enfoque não ocidental sejam funcionais para que eu consiga conceituar alguns dos termos e expressões que comecei a usar aqui: o que é *estado alterado de consciência*? Como o *transe* pode ser definido? Do que exatamente estamos falando? No abrangente trabalho *Music and Trance: A Theory of Relations between Music and Possession*¹⁸⁹, o etnomusicólogo Gilbert Rouget se empenhou em conceituar alguns destes termos. Ainda que eles tenham sido utilizados em contextos culturais completamente diferentes daquele que eu descrevo, avalio que seja possível aplicá-los a minha pesquisa: desde que estas diferenças sejam destacadas.

Rouget partiu de uma pergunta: por que o transe com frequência é associado à música?

O estado de transe, fenômeno observado em todo o mundo, está associado na maioria das vezes à música. Por quê? Essa é a pergunta que este livro tentará responder. Por quê? as pessoas, sem dúvida, perguntarão. Muito simples, porque é a música que leva as pessoas ao transe! Não há necessidade de procurar mais. Agora, e se as coisas não fossem de fato tão simples? Basta olhar para eles um pouco mais de perto para afirmar que as relações entre música e transe não poderiam ser mais mutáveis ou mais contraditórias. Em um lugar, a música o desencadeia; em outro, ao contrário, o acalma. Às vezes, tambores estrondosos levam o sujeito ao transe; em outros, é o sussurro muito fraco de um chocalho. Entre certas pessoas, diz-se que um instrumento musical produz esse efeito, enquanto, entre outras, é a voz humana. Alguns

¹⁸⁹ *Música e Transe: uma teoria das relações entre música e possessão*. O livro não possui tradução para o Português.

sujeitos entram em transe enquanto dançam, outros deitados de bruços em uma cama¹⁹⁰. (ROUGET, 1985, p. xvii).

Ao tratar das relações entre *transe* e *música*, Rouget trabalha com dois termos de difícil definição. Ele define música, não como uma arte, mas como uma prática¹⁹¹. As ideias do autor acerca da música, embora não sejam totalmente convergentes com as que proponho aqui, não impossibilitam que eu me aproprie dos conceitos que ele define. Meu trabalho — ao menos nesta parte em que abordo o *transe* — discorre sobre práticas musicais. Desta forma, a música a que me refiro está contida dentro das amplas fronteiras definidas por Rouget, o que me permite usar os conceitos tais quais foram descritos pelo etnomusicólogo.

¹⁹⁰ The trance state, a phenomenon observed through the world, is associated most of time with music. Why? That is the question this book will attempt to answer. Why? people will no doubt ask. Quite simple, because it is music that throws people into a trance! There is no need to look any further. Now what if things were not in fact quite so simple? Looking at them a bit more closely is enough to show that relations between music and trance could not be more changeable or more contradictory. In one place music triggers it; in another on the contrary, it calms it. Sometimes thunderous drums send the subject into trance; at others, it is the very faint susurrations of a rattle. Among certain people a musical instrument is said to produce this effect, whereas among others it is the human voice. Some subjects go into trance while dancing, others while lying prone on a bed.

¹⁹¹ O autor conceitua música como uma prática: “O que significará a palavra “música” neste livro? Dado o seu contexto, o de transe, a palavra música será usada para significar qualquer evento sonoro que esteja ligado a esse olhar, que não pode ser reduzido à linguagem — pois então teríamos que falar de palavras, não de música — e que apresenta um certo grau de organização rítmica ou melódica. A música será, portanto, tomada em seu sentido mais empírico e mais amplo. Ou seja, não será tratado aqui como uma arte, mas como uma prática que apresenta a maior variedade possível de aspectos, estendendo-se desde o mais discreto farfalhar produzido pelo sacudir de um chocalho de cestaria até o desencadeamento ensurdecedor de um grande grupo de tambores, desde o soar solitário de um minúsculo sino de ferro aos esplendores orquestrais de um gamelão balinês, da mais elementar monodia, cantada *mono tono*, às polifonias vocais mais complexas (como as dos bosquímanos), da linearidade de um simples motivo produzido pelo bater de palmas ao jogo extremamente complexo de um grande conjunto de percussão, desde o refinamento de uma runa de violino habilmente variada por um virtuoso profissional ao som rústico de um chamado berrante através de um chifre de animal ou tampado com um prego na lateral de uma garrafa de cerveja vazia” (ROUGET, 1985, p. 63). No original: “What will the word “music” mean in this book? Given its context, that of trance, the word music will be used to signify any sonic event that is linked with this stare, that cannot be reduced to language — since we would then have to speak of words, not music — and that displays a certain degree of rhythmic or melodic organization. Music will therefore be taken in its most empirical and broadest sense. In other words, it will not be treated here as an art but as a practice displaying the greatest possible variety of aspects, extending from the most discreet rustling sounds produced by the shaking of a basketry rattle to the deafening unleashing of a large group of drums, from the solitary tinkling of a tiny iron bell to the orchestral splendors of a Balinese gamelan, from the most elementary monody, chanted *recto tono*, to the most complex vocal polyphonies (such as those of the Bushmen), from the linearity of a simple motif produced by clapping hands to the extremely complex interplay of a large percussion ensemble, from the refinement of a violin rune skillfully varied by a professional virtuoso to the rustic sound of a summons bellowed through an animal horn or capped out with a nail on the side of an empty beer bottle”.

A definição que Rouget traz para *transe*, por sua vez, parte de uma perspectiva exterior ao sujeito que experimenta tal estado. Ele afirma:

Um estado de consciência, o transe consiste, para o sujeito, em uma experiência particular composta por uma série de eventos que só podem ser descritos por quem os viveu. Embora constitua a própria essência do fenômeno, por toda sorte de razões não farei uso dessa experiência subjetiva para delimitar o conceito de transe. Em vez disso, vou defini-la referindo-me às suas manifestações externas, ao contexto em que podem ser observadas e às representações das quais são o objeto¹⁹². (ROUGET, 1985, p. 3).

Rouget trouxe categorias para o *transe*. Ele diferenciou o *transe* do *êxtase*: sendo o primeiro ligado às manifestações físicas, como o canto e a dança de um xamã; e o segundo à momentos de interiorização e imobilidade, como os relatados por Santa Tereza D'Ávila. No *transe* a consciência seria perdida, ao passo que, ao final do processo, o indivíduo não seria capaz de se lembrar de nada do seu estado anterior. No *êxtase*, por outro lado, há tomadas de consciência que são lembradas no retorno ao estado normal. Rouget, reconhece, entretanto, que existem relatos em que os estados de movimentação são acompanhados de tomadas de consciência. O etnomusicólogo defende que as duas definições devem ser tomadas como polos opostos de uma mesma linha, existindo gradações nos estados possíveis, ora se aproximando de um polo ora de outro (ROUGET, 1985, p. 6-11).

O etnomusicólogo ressalta também que o transe é necessariamente temporário:

O transe é um estado temporário de consciência, ou, como a própria palavra indica, é transitório. Alguém deixa seu estado usual de consciência e entra em um transe e, ao final de certo período de tempo, cuja duração varia consideravelmente de caso para caso, e volta ao estado anterior. O transe é, portanto, um estado incomum. Pode-se concebermente dizer que alguém vive em um transe perpétuo, mas o fato é que tal estado é considerado incomum ou, neste caso particular, incomumente usual¹⁹³. (ROUGET, 1985, p. 12).

¹⁹² A state of consciousness, trance consists, for the subject, in a particular experience composed of a series of events that can only be described by those who have lived through them. Although it constitutes the very essence of the phenomenon, for all sorts of reasons I shall not make use of such subjective experience in order to delimit the concept of trance. Instead, I shall define it by referring to its external manifestations, the context in which they can be observed, and the representations of which they are the object.

¹⁹³ Trance is a temporary state of consciousness, or, as the word itself indicates, it is transitory. One leaves one's usual state when one enters into trance, and at the end of a certain period of time, the duration of which varies considerably from case to case, one returns to one's previous state. Trance is thus an unusual state. One might conceivably say of someone that he or she lives in perpetual trance, but the fact remains that such a state is regarded as unusual, or in this particular case as unusually usual.

Conforme dito anteriormente, os efeitos do sopro de Dona Monina não eram eternos. De acordo com Evelson: Isso durava um tempo, a pessoa ficava impregnada dela, mas depois ia perdendo, digamos, aquela mudança mágica [...] ¹⁹⁴ (Entrevista concedida por Evelson em 6 de março de 2019).

Entendo que o estado relatado por Evelson é um *transe*, no sentido descrito por Rouget, embora apresente uma das características principais do *êxtase*, que é a lembrança da tomada de consciência. A transitoriedade do estado descrito por Evelson pode ser considerado também um indicativo de um estado de *transe*.

Rouget, de uma forma mais objetiva, definiu *transe*:

O indivíduo em estado de transe é assim reconhecível pela face de que: (1) ele não está em seu estado habitual; (2) sua relação com o mundo ao seu redor é perturbada; (3) pode ser vítima de certos distúrbios neurofisiológicos; (4) suas habilidades são aumentadas (na realidade ou de outra forma); (5) essa capacidade aumentada é manifestada por ações ou comportamentos observáveis por outros. A imagem pode obviamente ser mais ou menos completa ou incompleta, dependendo do caso individual. Em caso de dúvida, o contexto indicará se é ou não justificado dizer que o transe está envolvido ¹⁹⁵. (ROUGET, 1985, p. 14).

Desta forma, o que foi descrito por Evelson se encaixa quase que totalmente nos tópicos definidos por Rouget. O pianista descreveu ter tido suas habilidades aumentadas e observou o mesmo efeito em outras pessoas. Desta forma, a relação dos alunos com o mundo foi perturbada por um período de tempo limitado. Assim como em muitos dos rituais descritos por Rouget, o *transe* foi induzido pela música, pelo sopro cantado de Monina.

Um dos pontos que eu gostaria de destacar é que o *transe* ocorre em várias culturas. Rouget, ao delimitar seu objeto de estudo, comentou:

Consequentemente, quase não haverá menção aos estados de transe observados no mundo ocidental moderno, seja entre seitas cristãs europeias ou americanas, devotos da música pop ou adeptos da bioenergia. Não que eu considere tais fenômenos menos interessantes, mas uma linha tinha que ser

¹⁹⁴ Eso duraba un tiempo, una quedaba impregnado de eso, pero después se iba perdiendo, digamos, ese cambio tan mágico [...].

¹⁹⁵ The individual in a trance state is thus recognizable by the face that (1) he is not in his usual state; (2) his relationship to the world around him is disturbed; (3) he can fall prey to certain neurophysiological disturbances; (4) his abilities are increased (either in reality or otherwise); (5) this increased ability is manifested by actions or behavior observable by others. The picture can obviously be either more or less complete or incomplete depending on the individual case. In case of doubt, the context will indicate whether or not one is justified in saying that trance is involved.

traçada em algum lugar. Além disso, especialmente nos dois últimos casos, a informação é bastante escassa¹⁹⁶. (ROUGET, 1985, p. xvii).

O ponto que quero ressaltar é que é da natureza humana entrar em transe, ou melhor, a biologia humana permite que o homem entre em transe:

A universalidade do transe indica que ele corresponde a uma disposição psicológica inata na natureza humana, embora, é claro, desenvolvida em graus variados em diferentes indivíduos. A variabilidade de suas manifestações é resultado da variedade de culturas pelas quais está condicionada. (ROUGET, 1985, p. 3).

Em um ponto anterior do livro, ele comenta que, embora o fenômeno do *transe* seja “quase universal”, ele é muito mais difundido entre os povos que ele pesquisou do que entre outros (ROUGET, 1985, p. xvii).

Partindo destas observações, argumento que o *transe* na sociedade em que vivemos, de forte herança rankeana e positivista, não seja algo bem-visto ou socialmente aceito. Seria possível imaginar que nos dias de hoje, no Rio de Janeiro por exemplo, num contexto de ensino e aprendizagem de violão, o *transe* pudesse ser visto como um sinal de loucura. Talvez isso fosse até o mais provável, porque, de fato, os sintomas do *transe* e da loucura muitas vezes são os mesmos.

De acordo com Rouget:

Gostemos ou não, os sinais que listei como característicos do transe lembram muito claramente a histeria para evitar uma discussão sobre esse assunto aqui. Ou seria apenas a histeria que deveria ser considerada. Os estados de transe também têm sido comumente associados à loucura. [...] Desde Platão (e sem dúvida antes dele), a questão dos aspectos psiquiátricos do transe tem causado um grande fluxo de tinta, se assim podemos dizer. O debate parece ter feito pouco progresso, no entanto, e é claro que não entrarei nele. Primeiro, porque está absolutamente fora de minha competência; segundo, porque a única maneira válida de fazê-lo exigiria uma abordagem interdisciplinar. Mesmo assim, é de duplo interesse para nós. Primeiro por si mesmo, e porque é fundamental; segundo, porque o problema psiquiátrico do transe está intimamente ligado ao da relação entre sua psicologia e sua fisiologia. E é na junção desses dois componentes do transe que reside, pelo menos em parte, o problema dos “efeitos” da música. Deve-se reconhecer que, para um

¹⁹⁶ Consequently there will be almost no mention of trance states observed in the modern Western world, whether among European or American Christian sects, devotees of pop music, or bioenergy adepts. Not that I regard such phenomena as less interesting, but a line had to be drawn somewhere. In addition, especially in the last two cases, information is rather scarce.

empreendimento como o meu, a ausência de qualquer teoria geral do transe como ponto de referência não simplifica a tarefa¹⁹⁷. (ROUGET, 1985, p. 15).

Seguindo o exemplo de Rouget, apesar de apontar esta associação, entre *transe* e loucura, não irei entrar profundamente na questão. Em parte, pelos mesmos motivos que ele: por estar fora da minha competência; e por exigir uma abordagem interdisciplinar que eu não estou apta a realizar. Além disso, estas discussões tangenciam o objetivo desta pesquisa, não sendo a questão central dela.

De acordo com Rouget — que toma como base os trabalhos da antropóloga Erika Bourguignon¹⁹⁸ para esta afirmação — tem havido nos Estados Unidos uma tendência a fugir da discussão se o transe seria um sintoma da loucura. Esta fuga teria se dado pelo uso da expressão “estado alterado de consciência”:

Nos Estados Unidos há quem tenha tentado resolver o problema recorrendo a um conceito psiquiatricamente neutro, o de “estado alterado de consciência”. De acordo com essa linha de pensamento, o transe, seja xamânico, possessivo, mediúnico, ou de qualquer outro tipo, seria apenas um “estado alterado de consciência” entre quaisquer outros, e este termo abrangeria não só o que a literatura etnográfica identifica como “estados de dissociação e fuga, histeria, alucinações, catalepsia, epilepsia, hipnose, sonambulismo, etc., mas estados como aqueles induzidos pelo caminho da hipnose ou da lavagem cerebral, por um lado, e possessão pelo Espírito Santo pelo outro¹⁹⁹. (BOURGUIGNON, 1973, p.4-8 apud ROUGET, 1985, p. 16).

¹⁹⁷ Whether one likes it or not, the signs I have listed as characteristic of trance are far too clearly reminiscent of hysteria " to avoid a discussion of this matter here. Or is it merely hysteria that should be considered. Trance states have also commonly been associated with madness. [...] Ever since Plato (and doubtless before him), the question of the psychiatric aspects of trance has caused a great deal of ink to flow, if we may say so. The debate seems to have made little headway, however, and I shall not, of course, enter into it. First, because it is absolutely outside my competence; second, because the only valid way of doing so would require an interdisciplinary approach. All the same, it is of twofold interest to us. First for its own sake, and because it is fundamental; second, because the psychiatric problem posed by trance is closely linked to that of the relationship between its psychology and its physiology. And it is at the juncture of these two components of trance that the problem of the "effects" of music lies, at least in part. It must be acknowledged that, for an undertaking such as mine, the absence of any general theory of trance as a reference point does not simplify the task.

¹⁹⁸ A autora é conhecida por seus trabalhos sobre transe e possessão. Neste ponto, o autor cita o capítulo *Introduction: A framework for the comparative study of altered states of consciousness* do livro *Religion, altered states of consciousness and social change* (BOURGUIGNON, 1973, p.4-8 apud ROUGET, 1985, p. 16)

¹⁹⁹ In the United States there are those who have attempted to resolve the problem by resorting to a psychiatrically neutral concept, that of “altered states of consciousness.” According to this line of thought, trance, whether it is shamanic, possessive, mediumistic, or any other kind, would be just one “altered state of consciousness” among any others, and this term would cover not only that which ethnographical literature identifies as “states of dissociation or fugue, hysteria, hallucinations, catalepsy, epilepsy, hypnosis, somnambulism, and so on, “but also such states as

Defendo que esta “neutralidade” da expressão apontada por Rouget não seja algo que comprometa o trabalho que estou realizando aqui. Sendo assim, utilizo o termo *estado alterado de consciência* para designar qualquer estado mental que não seja o usual, do dia a dia.

O ponto em que quero chegar, trazendo esta discussão, é que, Monina, por sua convivência com os internos do *Open Door* desde criança, muito provavelmente, não se assustava com os estados de *transe* e, talvez, até gostasse deles: “O certo é que passar do irreal para o real me custa enormemente”²⁰⁰ (TÁVORA [2006?], p. 13).

Há outros indícios que corroboram com o que eu acabo de dizer. Conforme já descrito, Monina dedicou-se a pintura de forma amadora. Ela reproduziu autorretratos em sua autobiografia. Em um deles, a artista se representa com uma marca na testa, na altura do vão entre as sobrancelhas, região conhecida também como *terceiro-olho*. Em outros — telas *Siempre Mahler e Médium*²⁰¹ — reproduz somente seus olhos e o *terceiro-olho*. Há também as telas em que Monina desenha um ou dois de seus olhos: *Mahler; Largo do Boticario (Rio); e Primavera en Puertabierta*²⁰². Qual a razão desta recorrência? Inferi que o motivo fosse a carga simbólica que tanto o *olho* quanto o *terceiro-olho* trazem.

De acordo com o verbete “olho” do *Dicionário de Símbolos*:

O olho, órgão da percepção visual, é, de modo natural e quase universal, o símbolo da percepção intelectual. É preciso considerar, sucessivamente, o *olho físico*, na sua função de recepção de luz; o *olho frontal* — o **terceiro olho** de Xiva; enfim o *olho do coração*. Todos três recebem a luz espiritual. *Aquele que tem olhos* é a designação expressa, entre os esquimós, do xamã, o clarividente. Tanto no *Bhagavad-Gita* como nos *U panixades*, os dois olhos são identificados com os dois luzeiros: o Sol e a Lua; são os dois olhos de Vaishvanares. Da mesma forma, o Sol e a Lua são, no taoísmo, os dois olhos de P’anku ou de Lao-kium; no Xintô, os de Izanagi. Tradicionalmente, o olho direito (Sol) corresponde à atividade e ao futuro, o olho esquerdo (Lua) à passividade e ao passado. A resolução dessa dualidade faz passar de percepção distintiva à percepção unitiva, à visão sintética. O caracter chinês ming (luz) é a síntese dos caracteres que designam o Sol e a Lua: *Meus olhos representam o caracter ming*, lê-se num ritual de sociedade secreta. Esta percepção unitiva é a função do **terceiro olho**, o olho frontal de Xiva. (CHEVALIER; GHEERBRABT, 1982, p. 655-656, grifo meu).

those induced by highway hypnosis or brainwashing on the one hand and possession by the Holy Ghost on the other”.

²⁰⁰ Lo cierto es que, pasar de lo irreal a lo real, me cuesta enormemente.

²⁰¹ Consultar anexos.

²⁰² Consultar anexos.

Conforme pode ser visto no verbete transcrito acima, o *olho* e o *terceiro-olho*, simbolicamente estão ligados ao mundo do *transe* e dos *estados alterados de consciência*. O xamã e o clarividente seriam aqueles que têm olhos. O verbete fala também sobre o terceiro-olho de Xiva, ou *Shiva*. Reproduzo abaixo, uma representação de *Shiva* e de seu *terceiro-olho*:

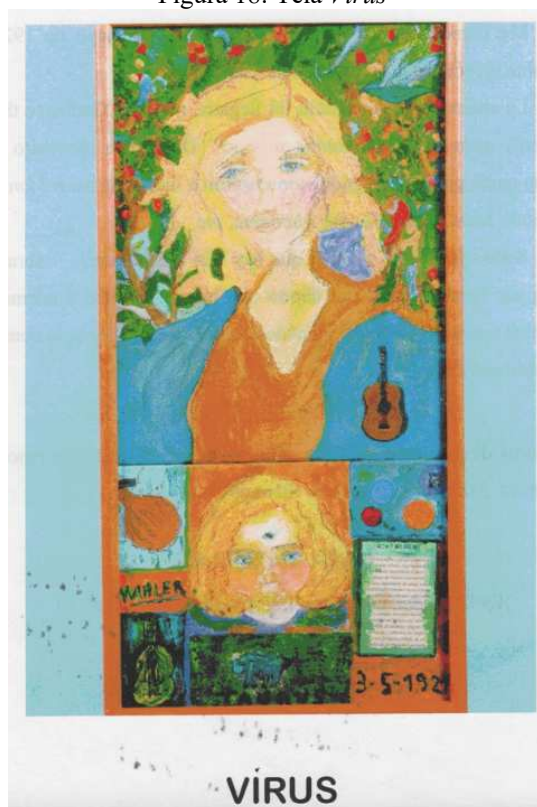
Figura 17: *terceiro-olho* de Shiva



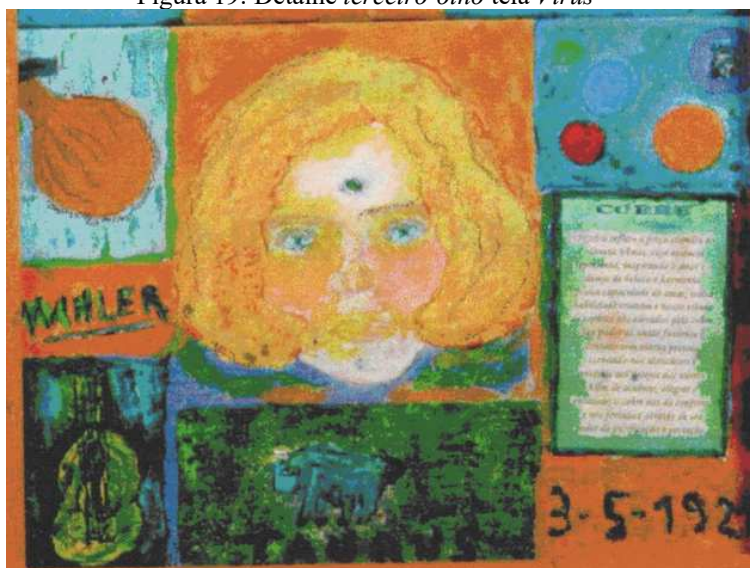
Fonte: Quadro decorativo (autor desconhecido)

Reproduzo agora a tela *virus* (TÁVORA, [s.d.], p. 4) e, em seguida, um detalhe da própria tela. Peço ao leitor que observe a similaridade entre a autorrepresentação e a representação de *Shiva*. Nos dois casos, há a presença do *terceiro-olho*.

Figura 18: Tela *Virus*



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 4)

Figura 19: Detalhe *terceiro-olho* tela *Virus*

Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 4)

Monina desenhou seu *terceiro-olho*, o que interpretei ser uma representação dela própria em algum *estado alterado de consciência*.

Ao lado de seu autorretrato, escreveu o nome de Mahler. Esta menção me remeteu a uma passagem, já abordada, em que ela falou sobre o compositor:

Nesses poucos compassos estavam todos os momentos que vivi durante minha terrível enfermidade; nesses poucos minutos, havia dor pungente, inconformismo, fatalismo, resignação, renúncia e encontro com (meu Deus). Encontrei, em suas notas, o que havia sentido durante minha longa doença e de onde saí, pouco a pouco, pelas mãos de meu Deus e seu intermediário, o grande médico e escritor brasileiro Pedro Bloch²⁰³. (TÁVORA, [2006?], p. 45, grifo da autora).

O estado descrito por Monina, acima, pode ser entendido também como um estado de *trance*, conforme definido por Rouget. Com a peculiaridade da ausência da amnésia, tendo havido uma tomada de consciência que pôde ser lembrada pela artista.

Indicando a mesma direção, na autorrepresentação contida na pintura *Siempre Mahler*, Monina representou o *terceiro-olho* outra vez:

²⁰³ En esos pocos compases estaban todos los momentos que yo había vivido durante mi terrible enfermedad; en esos pocos minutos, había dolor pungente, inconformidad, fatalismo, resignación, renuncia y encuentro con (mi Dios). Encontré en sus notas lo que había sentido durante mi larga enfermedad y de la cual salí, poco a poco, por las manos de mi Dios y de su intermediario, el gran médico y escritor judío brasileño, Pedro Bloch.

Figura 20: *terceiro-olho* em pintura *Siempre Mahler*



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 44)

Monina também disse: “Eu poderia continuar escrevendo páginas e páginas sobre o que aconteceu ou acontece comigo toda vez que escuto a música de Mahler”²⁰⁴ (TÁVORA, [2006?], p. 49). Estes relatos, associados às pinturas em que o *terceiro-olho* é representado, me fizeram supor que a música de Mahler — em especial a 9ª Sinfonia — conduzia Monina ao *transe*.

Desta forma, há indícios de que Monina induzia alguns de seus alunos ao transe através de seu canto soprado e de que ela entrava em transe ao ouvir Mahler. Mas será que ela tocava em transe? Será que os duos Abreu e Assad tocavam em transe?

A artista disse que para ser um bom intérprete era preciso ser médium. O médium, no contexto religioso, em geral, é assim definido justamente por sua capacidade de entrar em *transe* e comunicar-se com outras realidades.

Infelizmente, Monina já se foi e não poderá responder se ela tocava em *transe* ou não. Também não consegui realizar as entrevistas com os irmãos Assad, conforme já comentado. Mas, abordei o assunto na entrevista com Sérgio Abreu.

Depois de falar sobre os autorretratos, eu disse: “ela falou de mediunidade. Eu deduzi que, talvez, quando ela falou que tem que ser médium, ela estivesse sugerindo que quando você está tocando em alto nível você está em um estado mental diferente”. Sérgio comentou: “Isso, com certeza! Isso, com certeza!” Pedi para que ele explicasse melhor.

De acordo com o violonista e luthier: “Isso eu sinto também. A música, quando acontece, é uma coisa. **É um outro estado mental. Não é essa realidade aqui, do dia a dia.** Só que, no meu entender, isso é uma coisa da nossa cabeça, não necessariamente de outro mundo (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020, grifo meu).

Eu sugeri: “É um estado alterado de consciência, talvez?”. Ele confirmou: “Sim. É” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020, grifo meu).

²⁰⁴ Podría seguir escribiendo páginas y mas páginas sobre lo que me ocurrió y ocurre cada vez que escucho la música de Mahler.

Observe que Sérgio Abreu não disse que tocava em um estado alterado de consciência às vezes, mas “quando a música acontece”, o que é bastante significativo para indicar que possivelmente este estado mental diferenciado seja determinante na qualidade da performance.

Retomo, agora, as memórias de Evelson sobre as aulas de Monina para analisar outros aspectos, além do *transe*:

Primeiro, então, ela me fazia estudar de todas as maneiras: tecnicamente, musicalmente também. Por exemplo, passado de lenta à rápido, mais rápido do que o tempo²⁰⁵, mas musical. A mesma coisa que eu fiz pela primeira vez tecnicamente. Eu estudava de todas as maneiras. Me dizia que o dia em que você se divertiu estudando, porque usou tua criatividade para isso, nesse dia foi feito um grande avanço, um grande salto. (Entrevista concedida por Evelson em 6 de março de 2019).

Desta forma, o pianista descreve procedimentos indicados por Monina durante o estudo musical. Estas etapas não deveriam, entretanto, aborrecer ou entediar o aluno. O aluno deveria encontrar maneiras de se divertir durante o processo.

Curiosamente, Sérgio Abreu comparou sua rotina de estudos aos jogos de videogame: “Tocar é como um daqueles joguinhos eletrônicos. Você fica obsessivamente fazendo aquilo e aí passa de nível”²⁰⁶ (ABREU *apud* DIAS, 2015).

Embora haja convergências entre os relatos e até entre ideias apresentadas por Evelson e Sérgio Abreu, há também divergências. Estas divergências foram ressaltadas por Sérgio Abreu: [...] “conversando com Claudio... Eu tenho a sensação, por algum motivo, de que a maneira de ensinar, dela com o Claudio, era o oposto da nossa” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

A primeira diferença descrita por Sérgio diz respeito a periodicidade das aulas:

Inclusive, quando nós começamos, ela sugeriu: vamos ter aula a cada quinze dias. Não sei se foi o meu avô quem perguntou ou se foi o meu irmão, não me lembro agora: “não seria melhor uma vez por semana? Não sei exatamente a resposta dela, mas me deu a sensação de que ela achava que uma vez por semana seria demais. Ela preferia que a gente tivesse mais flexibilidade, não ter tanta influência assim. E, por outro lado, com o Claudio, parece que ela estudava junto com ele todos os dias. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

²⁰⁵ Imagino que Evelson tenha se referido ao andamento recomendado para a música. Tocar a música acima do andamento.

²⁰⁶ Depoimento concedido a Ricardo Dias [s.d].

Sérgio contou só ter descoberto isto — que Monina estudava com Claudio diariamente — depois de ter parado de tocar. Ele disse: “Eu sabia que o Claudio tinha morado com ela, mas eu não tinha ideia de que eles estudavam juntos todos os dias. Isso era o oposto do que Dona Monina teria feito com a gente, né?” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

O violonista e luthier me perguntou se eu havia visto a entrevista dos irmãos Assad na *Guitarcoop*. Respondi que sim. Sobre a entrevista, ele comentou: “Ouvindo essa entrevista dos Assad, eu digo: ué? Isso não é a Dona Monina que eu conheci” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Sérgio Abreu também ressaltou que os Assad tinham lembranças mais vívidas das aulas do que ele: “Me chamou a atenção que eles têm muito mais lembrança do contato com ela do que eu (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Na referida entrevista, os Assad abordaram por diversas vezes o processo de ensino e aprendizagem junto a Monina. Diferente dos Abreu, que tinham aulas quinzenalmente, e de Evelson, que estudava com a professora todos os dias, os Assad tinham aulas semanais.

Na entrevista à *Guitarcoop*, Odair também relatou diferenças na abordagem de Monina, em relação aos Abreu: “Ela determinou, desde o início, que nós, diferentemente dos Abreu, deveríamos [tocar] sempre em duo” (ASSAD; ASSAD, 2020a). De acordo com Sérgio Assad:

Ela dizia que os Abreus tinham a sua marca, a sua forma de fazer as coisas, e o formato de apresentar os concertos, onde eles eram solistas e duo. O que era verdade. E ela achou, da cabeça dela, que para a gente fazer alguma coisa que diferenciasse dos Abreus, a gente deveria se consagrar como duo. (ASSAD; ASSAD, 2020a).

Odair prosseguiu contando sobre as aulas, desta vez apresentando convergências. Também no caso dos Assad, Monina não tocava ou dava exemplos ao violão:

A Monina, ela era superintuitiva. Assim, completamente intuitiva. Ela cantava. Ela nunca deu exemplo técnico, nunca pegou no instrumento. Ou seja, nós somos bastante autodidatas em técnica do instrumento. E, o que era impressionante, que eu me lembro, assim, que me assustava um pouco, tanto a mim quanto ao Sérgio, crianças, quando ela cantava²⁰⁷. Não importa qual estilo, ela nos forçava a interpretar de uma certa maneira. Escrevia na partitura: aqui, fortíssimo! E exagerava na interpretação. Queria puxar a energia daquelas crianças ali, né? E a gente voltava para casa. A gente tinha

²⁰⁷ O canto que provavelmente induzia o adolescente Evelson ao transe, assustava as crianças Assad. Mas Odair entende que ela “queria puxar a energia” daquelas crianças. Como será que isso se dava? Mesmo assustadas, talvez elas entrassem em *transe*.

aula, aos domingos, na casa dela. Então, passava uma semana, a gente voltava no domingo, tocava a mesma música tentando fazer o que ela tinha nos explicado. E, incrível o que acontecia, é que ela modificava completamente a interpretação. Ela reinterpretava aquela música a partir do que a gente tinha, do que ela estava ouvindo, que a tentativa nossa do que ela tinha pedido para a gente fazer na semana anterior. Isso foi, assim, a base do que é o Duo Assad, né? De que a interpretação, você não pode fabricá-la em casa. Tem que ser algo espontâneo, e isso é a nossa marca, eu creio. (ASSAD; ASSAD, 2020a).

Um pouco mais à frente, na entrevista a Marcelo Kayath, Sérgio reforçou este relato de Odair:

Esse ponto que o Odair tocou, eu acho que é o mais importante. Porque essa parte da dinâmica, o que faz a música ser o que ela é, aquela coisa que pode ser explosiva. Então. Ela não tinha uma visão determinada de uma obra. Então, ela podia modificar. E ele [Sérgio Assad aponta para Odair] não está exagerando. Coisas que culminavam no fortíssimo, de repente, ela pedia para fazer o contrário. E funcionava também. Isso, o professor está dizendo: “Olha! Você pode ter esse tipo de liberdade”. Você fica livre, digamos, dessas amarras. Você fica livre. (ASSAD; ASSAD, 2020a).

Sérgio Abreu também falou sobre esta estratégia pedagógica de Monina:

Ela tinha muito disso aí. Ela não era insistente, não. Tipo, tem que ser assim. Aí uma hora fazia uma sugestão: “Não, não! O que você acha de um crescendo aqui?” Da outra vez: “esse crescendo não ficaria melhor lá? Ou em vez de um crescendo, um diminuindo”. Ela, às vezes, mudava de ideia, né? Mas se ela sugerisse uma coisa, e eu fizesse outra, por qualquer motivo, mas que fizesse sentido, ela não era assim de cobrar: “não! você não está fazendo o que eu te pedi! Ela não era muito de ficar cobrando exatamente o que ela pediu”. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

A estratégia de propor diferentes interpretações para a mesma música foi citada também por Flávio Apro. Ele contou:

Ela me ensinou a ter flexibilidade na interpretação. Então, numa mesma peça, ela permitiria você fazer abordagens diferentes: uma abordagem, por exemplo, em que você tem um ritmo mais incisivo; outra interpretação em que você explora mais a melodia; primeiro plano bem definido, e o acompanhamento mais em segundo plano; ou uma interpretação que você — dependendo, claro da peça — possa dilatar o andamento para as coisas começarem a fazer mais efeito do ponto de vista harmônico. E como ela tinha ideia do que ela estava fazendo, me causou um certo estranhamento, mas ao mesmo tempo, uma compreensão de como ela formou gente como os Abreu e os Assad. Você lembra daquela história, que ontem a gente estava com o Sérgio [Abreu], e ele dizia que ela mudava de ideia de um mês para outro, e não se lembrava do que ela tinha [dito]? Ela fez isso comigo, intencionalmente, dia a dia. Ela organizava uma estratégia interpretativa para uma das peças, por exemplo, e

pedia para eu estudar à noite e trazer no dia seguinte, para ela ouvir. Eu lembro que o Ponce especialmente, foi o que a gente trabalhou mais, em profundidade, a sonatina do Ponce. Eu saí de lá tocando umas três versões completamente diferentes dela. (Entrevista concedida por Apro em 21 de julho de 2019).

Apro também contou sobre Monina usar o canto como um instrumento para exemplificar a intenção desejada: “Ela tinha uma coisa elegante no canto, da velha tradição. Ela usava muito vibrato na voz, então, lembrava cantores líricos da primeira metade do século XIX, assim, da tradição romântica, né?” (Entrevista concedida por Apro em 21 de julho de 2019). Além disso, o violonista disse que, assim como relatado por Odair Assad e Sérgio Abreu, ela não tocava violão para dar exemplos.

Odair Assad avaliou que, por ela nunca pegar o instrumento para dar exemplos, ele e Sérgio Assad eram “bastante autodidatas” no que se refere a técnica. Sérgio Assad complementou dizendo que nunca teve uma orientação “formal” sobre a base técnica:

Essa coisa formal, do professor que ensina a base técnica, a gente nunca teve. Eu imagino que ela não tenha tido esse trabalho também com os Abreu. Eles tiveram que, de certa forma, reinventar a coisa da estrutura mesmo do que faziam com os dedos. Ela explicava um pouco as coisas, tipo: economia de movimento: “você tenta fazer o mínimo de movimento possível”. Que já é uma grande base, né? E dizia, em relação à mão direita, para enrijecer a ponta dos dedos. E pronto. (ASSAD; ASSAD, 2020a).

Fiquei intrigada sobre o que seria, exatamente, “enrijecer a ponta dos dedos” da mão direita. Como não tive acesso direto aos Assad, pedi que Sérgio Abreu comentasse esta orientação. Ele explicou: “A ponta do dedo firme. Ou seja: na verdade, o que isso fazia, era fazer o esforço, vamos dizer, a partir da parte de cima dos dedos. Ou seja, não virar a ponta do dedo. Mas tocar com o dedo inteiro” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Presumindo ter entendido, resolvi confirmar: “aquela falangezinha, né? Aquela última falange do dedo, não deixar entrar [dobrar]”.

De acordo com Sérgio Abreu: “É. É uma coisa muito comum, em violonista, tocar só com a ponta do dedo. E não sai quase som nenhum. Se você deixa o dedo firme, e toca a partir da falange de perto da mão, você, com pouco esforço, dá muito mais som ao violão” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Retomo a entrevista dos Assad. Odair reforçou: “Só! Que ângulo, esse negócio de postura, puft! [Ele faz um som vibratório e gesticula negativamente] Era tudo por nossa conta” (ASSAD; ASSAD, 2020a).

Marcelo Kayath, entretanto, insistiu: “Mas ela ensinava coloridos? Pedia para que vocês tocassem com coloridos diferentes?” E Odair respondeu: “Ela falava. É! Mudar a mão direita de posição”²⁰⁸ (ASSAD; ASSAD, 2020a).

Sérgio Abreu também destacou esta liberdade técnica dada por Monina. Em depoimento a Ricardo Dias, afirmou:

Ela não acreditava em técnica pura, era tudo complementar. Ela nos passava as escalas de Segovia ou os arpejos de Giuliani, mas devíamos fazê-los sempre com algum detalhe interpretativo em mente, um crescendo, uma variação rítmica, algo assim. Eu acabava estudando apenas técnica também, pois gostava, me sentia bem, mas concordo plenamente com a ideia dela. (ABREU apud DIAS, 2015, p. 23).

Diante destes relatos, infiro que Monina não separava o aspecto técnico da interpretação em geral, o que não quer dizer que ela não fosse inserindo as informações e conceitos que levariam a uma boa construção técnica durante suas falas em aula. Pelo menos, no caso dos irmãos Abreu e Assad.

Mas, no caso de Evelson, é possível que ela fosse mais explícita no direcionamento da técnica. Evelson disse que Monina o orientava a tocar de diversas maneiras, sendo uma delas “tecnicamente”. Talvez ela seguisse esta conduta para conseguir consertar o resultado do trabalho do professor anterior, que o havia “destroçado”, nas palavras do pianista. Isso explicaria, assim eu deduzo, a necessidade de acompanhá-lo diariamente.

Outro ponto de divergência, diz respeito a orientação sobre a quantidade de horas de estudo e repetições preconizadas pela professora. Para discutir este ponto, introduzo também o depoimento da violonista e professora Graça Alan, que leciona na Escola de Música da UFRJ e foi aluna de Monina por cerca de um ano²⁰⁹.

²⁰⁸ É muito característico da performance dos irmãos Assad essas mudanças no colorido. Quando a mão direita se aproxima do braço do violão, indo para a esquerda, o som tende a ficar mais doce; quando se aproxima do cavalete, indo para a direita, mais metálico.

²⁰⁹ Graça Alan contou que conheceu Dona Monina quando tinha 16 anos. Ela foi levada, por seu irmão mais velho, Evandro, ao apartamento da professora no Rio de Janeiro, na rua Ruy Barbosa no Flamengo. De acordo com Graça, Monina relatou ter entrado em contato com a família Alan para dar aulas para o violonista e compositor Marcos Alan (1956-1973), irmão de Graça que faleceu precocemente, aos 17 anos. Infelizmente, não houve tempo suficiente para que o encontro acontecesse, em virtude da morte prematura do violonista. Após um encontro de três horas, entretanto, Monina decidiu aceitar Graça como aluna. As aulas eram quinzenais, e os encontros

Na entrevista da *GuitarCoop*, Marcelo Kayath perguntou como era a pedagogia dos irmãos Assad no final da década de 1970 e início da de 1980, quando ambos davam aulas particulares de violão no Rio de Janeiro. Odair Assad comentou: “Não era muito fácil copiar a Monina. A Monina falava que você tem que estudar oito horas por dia” (ASSAD; ASSAD, 2020b). Kayath, em seguida, questionou se ele estudava muito quando era adolescente. Odair respondeu: “Não. Algum período tocava, na véspera da prova”.

Por outro lado, no caso dos irmãos Abreu, Monina demonstrava uma preocupação contrária: ela temia que eles estudassem horas demais. Segundo Sérgio:

Ela sabia pelo meu avô, que a gente estudava muito. Então, quando ela falava alguma coisa, seria no sentido de evitar o excesso: “Olha: não precisam estudar demais. Não é a quantidade de horas que é tão importante, mas o aproveitamento desse tempo”. Bom. Não sei. Ela se preocupava mais, provavelmente influenciada pelo meu avô, porque quando a gente começou a estudar violão, a gente não queria fazer mais nada. A gente não queria sair de casa. [...]. Então, ela meio que: “Você precisa sair um pouco na rua, pegar um pouco de sol, não sei o quê”. E a gente não dava a menor bola! (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Tendo como base as declarações de Odair Assad e Sérgio Abreu, deduzo que Monina levou a inclinação natural de seus alunos ao recomendar as horas diárias de estudo. Como Odair tendia a estudar poucas horas, segundo ele relatou, ela recomendava que estudasse 8 horas por dia. Os irmãos Abreu, por outro lado, tocavam obsessivamente, e a professora recomendou ponderação.

Sérgio Assad também falou, eu outra ocasião, sobre a recomendação da professora em relação às repetições de trechos musicais. Entre “as inúmeras coisas aprendidas” com Monina destacou: “Paciência metódica e perseverança com ênfase na **repetição** de passagens pré-determinadas a um ritmo muito lento” (ASSAD, 2011, grifo meu).

Mas nenhum dos dois duos, nos depoimentos que tive acesso, relatou indicações sobre o número de repetições das peças, trechos, estudos ou exercícios: o que parece ter sido um dos fundamentos da pedagogia de Monina com Graça Alan para estabelecer a consolidação da base técnica. Graça contou:

ocorreram por cerca de um ano, quando Monina voltou a morar na Argentina (Entrevista concedida por Graça Alan em 22 de março de 2022). Apesar ter sido aluna de Monina por um período relativamente curto, um ano, o crítico Antônio Hernandez, amigo de Monina, ao anunciar um concerto em que Graça interpretou Federico Mompou ressaltou a ligação dela com a professora: “A violonista [Graça Alan] foi iniciada em casa e sob a orientação da professora Monina Távora. Quando a professora deixou o Brasil, Graça continuou seus estudos na classe de Jodacil Damasceno” (HERNANDEZ, 1992).

Ela me dizia o seguinte, porque ela era alaudista, você sabe, né? E o que ela mais prezava era o ensino e o aprendizado, a prática, a leitura, o estudo dos compositores renascentistas e barrocos, porque ela dizia que era a base, a base da técnica do violão. Mas isso ela falou para mim, não sei... Essa era a necessidade que ela viu que eu tinha. Para consolidar uma técnica. Então, ela me ensinava. Os renascentistas e barrocos. Entende? Weiss, eu sempre toquei a *Passacalle* de Weiss, e ela é difícilíssima. [Graça canta]. Enfim, o meu trabalho com ela foi no sentido de me orientar e me deixar pronta, com bases firmes, consolidadas, no que se refere à técnica violonista. E à performance. Ela não abria mão da performance. Ela não abria mão da parte artística. Então eu estudei os exercícios do Giuliani, os 120 exercícios, e ela falou, cada um desses você pode fazer em torno de 50, 70 vezes. Um! São 120. (Entrevista concedida por Graça Alan em 20 de agosto de 2022).

Fiquei um pouco confusa com a recomendação sobre as repetições. Era para fazer cada um dos estudos 50 vezes uma vez? Ou seria todo dia? Achei que tivesse entendido errado e cheguei a comentar: “Mas ninguém aguenta fazer o mesmo exercício 50 vezes todos os dias!” Graça respondeu:

Não era que ninguém não aguentasse. [...]. A questão era aguentar fazer 50 vezes. Essa era a questão. Então, se eu fizesse em cinco minutos, 50 vezes, o item 2 dos 120 exercícios de arpejo da edição Segovia. Se hoje eu fizesse em cinco [minutos], amanhã caia para quanto e meio, quatro. Quer dizer: o que ela buscava? Velocidade. Não vertiginosidade, porque ela não queria um som sujo. (Entrevista concedida por Graça Alan em 20 de agosto de 2022).

Questionei quantos exercícios ela fazia por dia. Graça continuou:

Bom, a primeira vez que eu fiz, eu falei assim: “essa mulher está doida. Que 50? Vou estudar esses 20 primeiros que ela pediu, aí eu fazia 20, 30 vezes cada um”. Quando eu retornei a ela, que eu pus a mão no violão, ela falou assim: “Eu falei 50. Você, eu acho que não fez nem 30”. Aí eu falei: “A senhora tem razão. Eu farei”. Mais 15 dias. Fui. Estudei. A mão ficou velocíssima. Eu comecei a estudar e comecei a enjoar. Fiquei enjoada. Me deu ânsia de vômito. Tem alguma coisa errada. Aí eu falei: “Ah! Ela está de onda!” Estava, não. Porque eu falei assim: “Ah é? Aí eu tomei gosto”. [Ela canta]. E assim foi. Eu me animei tanto, que fiquei velocíssima. Cheguei a fazer 70, 80 vezes, cada item. (Entrevista concedida por Graça Alan em 20 de agosto de 2022).

Graça contou que somente depois de seguir, ou melhor, extrapolar a indicação da professora no que se refere ao número de repetições, obteve a aprovação de Monina: “Quando eu voltei, que eu pus a mão no violão, eu não toquei nem a segunda nota, nem o segundo acorde do Giuliani. Ela falou: “ah! Agora você fez muito mais que 50”. Pela sonoridade, pela forma como eu peguei no instrumento e toquei. Aí eu falei: “ela é boa! E não adianta esconder” (Entrevista concedida por Graça Alan em 20 de agosto de 2022).

O depoimento de Graça Alan aponta que Monina deu ênfase à repetição de exercícios técnicos, o que é uma divergência em relação aos processos de ensino e aprendizagem descritos por Sérgio Abreu e os irmãos Assad.

Graça contou que as numerosas repetições dos 120 estudos de Mauro Giuliani para mão direita tinham como objetivo — ou como consequência mais evidente — o desenvolvimento da velocidade. Os estudos de Giuliani também foram citados por Sérgio Abreu, mas, para ele, a orientação era de que eles fossem sempre tocados com “algum detalhe interpretativo em mente, um crescendo, uma variação rítmica” (ABREU apud DIAS, 2015, p. 23). Estes relatos indicam que, partindo da aplicação de um mesmo material didático — os *estudos* de Giuliani — Monina poderia buscar, para cada aluno, resultados diferentes. O que poderia implicar também na adaptação dos exercícios, caso a caso.

Para Sérgio Abreu, a orientação geral era que a técnica fosse criada com base em uma demanda musical. Infiro isto com base em alguns comentários feitos por Sérgio Abreu quando conversávamos sobre interpretação musical: “O objetivo é a música. A técnica era a serviço da música” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020). Ele disse:

Na música tinha uma escala que estava desequilibrada: “Olha, se você for estudar escala, você tem que ouvir as notas todas por igual. Não pode ser mais forte uma que a outra. Aqui, procurem fazer um crescendo. Esse crescendo tem que ser bem dosado, não pode ser, digamos, aos solavancos: de repente cresce demais e não tem mais o que crescer”. Aí desenvolvia a técnica de controlar a sonoridade, de controlar os dedos, para conseguir esses resultados musicais. Uma frase estava meio cortada, né? “Isso aí, essa frase tem que cantar. Tem que ligar, né? O dedo não pode se levantar antes da hora”. Às vezes, o dedilhado: “Esse dedilhado está cortando a música, tem que haver uma continuidade”. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Ainda no que se refere à técnica violonística, tanto Sérgio Abreu quanto Graça Alan citaram as escalas de Segovia²¹⁰: “Ela nos passava as escalas de Segovia²¹¹” (ABREU apud DIAS, 2015, p. 23); “A parte técnica. As escalas de Segovia. Aquela em dó maior [...]. Só que nesse miolo, ela passou para mim: ‘Você não vai fazer si, dó, dó, ré, você vai fazer si, dó, ré, ré, mi’. Eu falei: ‘Sim, senhora. Nem discuti’” (Entrevista concedida por Graça Alan em 22 de

²¹⁰ (SEGOVIA, [1928?])

²¹¹ Que assim como os exercícios de Giuliani deveriam ser feitos com “algum detalhe interpretativo em mente, um crescendo, uma variação rítmica”, conforme já transcrito (ABREU, S. apud DIAS, 2015, p. 23).

março de 2020). Também no caso das escalas, Monina possivelmente adaptou o material didático em função de seus objetivos, tendo mudado a digitação indicada²¹².

Outra parte do depoimento de Graça Alan que me chamou a atenção foi a afirmação de que “o estudo dos compositores renascentistas e barrocos” eram “a base da técnica do violão” (Entrevista concedida por Graça Alan em 22 de março de 2020). Esta afirmação converge com o que foi levantado sobre o repertório de Monina, uma vez que a artista se dedicou a performance de obras de compositores pré-clássicos não só de forma individual, como artista solo, mas também em conjuntos de música de câmara, onde tocava alaúde.

Graça falou ainda sobre a apropriação do gestual de mão direita do alaúde para o violão pela professora. Ela explicou como isso se dava tocando uma passagem onde havia uma sequência de acordes acompanhando uma melodia. Os dedos da mão direita da violonista se projetaram levemente para frente após o ataque. O objetivo seria aumentar o *legato* da frase melódica e a permanência dos sons que formam os acordes (Entrevista concedida por Graça Alan em 22 de março de 2022).

Retomando as diferenças de abordagem especificamente na formação dos duos Abreu e Assad, passo a discutir a atividade dos alunos-músicos como arranjadores. Sérgio Abreu contou que Monina os incentivava a fazer arranjos para dois violões através da sugestão de músicas. Questionei se Monina lia, corrigia ou dava sugestões nos arranjos. Ele respondeu:

Olha, não. Desde o início — como o repertório para dois violões, na época, não era muito extenso — tinham muitas coisas que eu via, que nós gostaríamos de tocar. Bach, por exemplo, se prestava muito a dois violões. Então, eu gostava de fazer arranjos, meu irmão também. Inicialmente, ele chegou até a fazer alguns arranjos, ele mesmo, né? Mas ela não [corrigia]. Ela não. Nós éramos muito cuidadosos. A influência dela era mais no sentido de sugerir alguma coisa. [...]. Uma peça que eu me lembro muito bem que ela achava que ficaria bem em dois violões é *El puerto*, de Albéniz. A gente sabia que existia um arranjo de Llobet. Supostamente, né? Ou do Pujol, agora não lembro. Nós tentamos conseguir isso e nunca achamos, nem sei se realmente houve. [...]. Ela: “Por que você não tenta fazer o arranjo?” Eu fui lá, me meti, meti a cara e, para minha surpresa, funcionou. Mas eu já tinha feito arranjos menos ambiciosos, esse foi o primeiro arranjo, assim, mais cabeludo, digamos assim. A sugestão foi dela. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Por outro lado, Sérgio Assad contou só ter começado a fazer seus próprios arranjos quando já havia deixado de ser aluno de Monina. Possivelmente, isso se deu por causa do gosto

²¹² Partindo apenas dos depoimentos que coletei, não consegui inferir o motivo da mudança de digitação. Há aqui um ponto que pode ser abordado em pesquisas futuras.

musical dos Assad, sempre ligados ao universo da música popular brasileira. De acordo com Sérgio Assad:

Eu acho que o fato de nós estarmos estudando com a mesma professora, e eu ter o mesmo nome do Sérgio Abreu, Sérgio também. Isso já era uma coisa que não ajudava muito, né? E, terceira coisa, tentar fazer exatamente o que eles faziam, aquilo era um absurdo tentar fazer! E a própria Monina dizia: “Vocês têm que tentar ser vocês mesmos”. Mas ao mesmo tempo, tentar ser uma coisa nova, ela não deixava por questões de [pausa] da mentalidade da época, de você não misturar certos elementos musicais. Ela achava que você não podia transgredir: “Você não pode fazer música tradicional, você tem que fazer música erudita. É isso que você tem que fazer”. Ela preparou muito a gente, neste sentido: “Vocês vão pra Europa, vocês vão viajar, vocês vão fazer uma carreira fora, mas vocês não podem tocar essas coisas que vocês tocam aí, que vocês gostam”. E a Monina acabou indo embora do Brasil e deixou a gente sozinho. (ASSAD; ASSAD, 2020a).

Partindo das considerações de Sérgio, Odair complementou: “E a gente pôde começar a fazer o que a gente sempre gostou de fazer. [...] Aí entra o arranjador, compositor, que sempre foi o Sérgio. Eu nunca tive esse talento. Começou a fazer arranjos de Piazzolla, por exemplo” (ASSAD; ASSAD, 2020a).

Como Sérgio Assad afirmou nesta mesma entrevista: “A gente tinha a nossa noção musical também do que era bom” (ASSAD; ASSAD, 2020a). A questão é que esta noção própria dos irmãos Assad não convergia com os gostos de Monina e com o que ela considerava adequado para a carreira internacional deles. Presumo, em virtude deste contexto, que, para evitar que os irmãos Assad tocassem as músicas que gostavam, Monina não os incentivava a desenvolver seus próprios arranjos.

Diante do que foi discutido até aqui, defendo que há uma boa quantidade de indícios de que Monina não trabalhava com um modelo pronto, estruturado, de suas práticas de ensino. Ao que tudo indica, ela adaptava sua pedagogia a cada um de seus alunos.

A centralização do processo de ensino e aprendizagem nas necessidades da criança, considerando a individualidade de cada aluno, remete ao movimento da *Escola Nova*. Esta observação foi feita, durante a qualificação do presente trabalho, pela professora Dr(a) Ana Crystina Mignot, que destacou o fato de Monina ter citado Afrânio Peixoto — segundo signatário do *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*²¹³ (DE AZEVEDO et al., 2010) — como uma das personalidades que visitou o *Open Door* (TÁVORA, [2006?], p. 109).

²¹³ O *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova* é uma declaração formal de propósitos que objetivava uma reforma educacional no Brasil seguindo um modelo que ficou conhecido como Escola Nova. Os signatários deste manifesto defendiam a necessidade de uma base filosófica para

Na ocasião, entretanto, não fiquei convencida da influência *escolanovista*. Conforme já comentado, a colônia psiquiátrica se tornou um polo cultural na Buenos Aires da época. Muitas personalidades frequentaram o local. A simples visita de um artista ou intelectual não poderia ser considerada um indício de apropriação de ideias. Senti a necessidade de observar esta possibilidade com mais cuidado.

Com base na comparação dos conceitos trazidos por Monina com os descritos por seu pai, Alejandro Raitzin (RAITZIN, 1949), deduzi que as bases filosóficas da pedagogia da professora eram constituídas, em grande parte, pela apropriação das ideias e das práticas de Raitzin no *Open Door*. Imaginei a possibilidade de ela ter observado a individualização das condutas terapêuticas, o que poderia tê-la influenciado em sua pedagogia. Entendo que estas adaptações ocorriam no *Open Door*, porque, conforme já comentado, Cabred, ao definir o método *Open Door* preconizou: “dar ao estabelecimento a aparência de um bairro, a proporcionar aos seus habitantes **a maior liberdade compatível com a sua loucura** (CABRED, 1894 e 1899 *apud* MARQUIEGUI, 2016, p. 62, grifo meu).

Monina falou tangencialmente sobre a individualização de suas práticas de ensino. De acordo com a professora, a habilidade de ensinar a cada um de seus alunos, “com suas características peculiares” foi adquirida no convívio com os internos da clínica psiquiátrica (TÁVORA, [2006?], p. 51). Monina contou, conforme transcrito anteriormente:

Sempre observo as pessoas por dentro; sou um verdadeiro aparelho de raio X. Jamais julgo os seres humanos por sua forma, unicamente. Até certa idade, vivi em um ambiente irreal, rodeada de doentes mentais, muitos deles foram meus professores, experiência indelével que me serviu para detectar todo tipo de desequilíbrio e também para ensinar a cada um dos meus alunos, com suas características peculiares; também me serviu como intérprete, para entender a linguagem dos compositores²¹⁴. (TÁVORA, [2006?], p. 51, grifo da autora).

os esforços práticos que deveriam construir uma nova base para o sistema educacional do país. Eles definiram: “A nova doutrina, que não considera a função educacional como uma função de superposição ou de acréscimo, segundo o qual o educando é “modelo exteriormente” (escola tradicional), mas uma função complexa de ações e reações em que o espírito cresce de “dentro pra fora”, substitui o mecanismo pela vida (atividade funcional) e transfere para a criança e para o respeito de sua personalidade o eixo da escola e o centro de gravidade do problema da educação. Considerando os processos mentais, como “funções vitais” e não como “processos em si mesmo”, ela os subordina à vida, como meio de utilizá-la e de satisfazer às suas múltiplas necessidades materiais e espirituais. A escola vista desse ângulo novo que nos dá o conceito funcional da educação, deve oferecer à criança um meio vivo e natural, “favorável ao intercâmbio de reações e experiências”, em que ela vivendo sua própria, generosa e bela de criança, seja levada “ao trabalho e à ação por meios naturais que a vida suscita quando o trabalho e a ação convêm aos seus interesses e às suas necessidades” (DE AZEVEDO; et al., 2010, p. 49).

²¹⁴ Siempre observo a las personas por dentro; soy un verdadero aparato de rayos X. Jamás juzgo a los seres humanos por su forma, únicamente. Hasta cierta edad, viví en un ambiente irreal, rodeada de enfermos mentales, muchos de ellos fueron mis maestros; experiencia imborrable que me ha

Desta forma, segundo a narrativa da artista, ela teria aprendido com os pacientes psiquiátricos em vez de ter aprendido com os médicos. Mas Monina esteve munida de todas as informações e ideias que circulavam em sua *rede de sociabilidade*. A simples convivência com os pacientes da clínica não poderia ter feito com que Monina desenvolvesse as habilidades que descreve. Ela aprendia com os pacientes a partir do que ela era, o que incluía todas as ideias, conceitos e conhecimentos apropriados de sua *rede*.

Ainda estou convencida de que Monina desenvolveu suas concepções acerca da individualização do ensino através do contato com as ideias e práticas do pai dela. Mas conforme discutirei a seguir, há indícios de que tenha havido uma circulação de ideias que acabou por precipitar uma convergência de práticas no Brasil e na Argentina, tanto no campo médico quanto no campo da educação. Raitzin e Peixoto mantiveram uma colaboração, provavelmente, impulsionada por trajetórias de trabalho correlacionadas.

Afrânio Peixoto, assim como Raitzin, dirigiu um hospital psiquiátrico, o Hospital Nacional de Alienados (1904), localizado no Rio de Janeiro e, também como Raitzin, trabalhou ativamente para consolidar práticas psiquiátricas inovadoras para a época. O médico brasileiro fez parte da comissão de médicos que estabelecia “as normas classificatórias para as moléstias mentais”, concluído em 1910 e publicado em 1919 (ALVES, 2010, p. 74). De acordo com Alves:

A classificação das doenças, formulada pelos alienistas brasileiros, representaria um grande marco para a consolidação teórica e prática da psiquiatria brasileira, pois significava uma maturidade profissional, uma vez que não consistia numa simples adequação de estruturas formuladas por teóricos europeus à realidade brasileira, mas a síntese de estudos, observações e trabalho empírico destes médicos, seus pacientes e os mecanismos de cura. (ALVES, 2010, p. 74).

As discussões para estabelecer as “normas classificatórias para as moléstias mentais” não deveria passar, necessariamente, pela discussão do que viria a ser um homem normal? As discussões em que Peixoto e Raitzin estavam envolvidos eram similares e atravessavam as fronteiras geográficas dos dois países, Brasil e Argentina. Não por acaso, Afrânio Peixoto prefaciou a edição brasileira do livro *O homem normal, esse outro desconhecido* (RAITZIN, 1949, p. 11-12). De acordo com o médico brasileiro:

servido para detectar todo tipo de desequilíbrios y también, para enseñar a cada uno de mis alumnos, con sus características peculiares; también, me ha servido como intérprete, para entender el lenguaje de los compositores.

O livro é feito por homem capaz, sábio mestre, a quem a biologia é familiar, habitual e laboratório, e até adotou, profissionalmente, aquela das ciências médicas que, mais alto do que as outras, por ser também social, lhe deu horizonte mais vasto e vista mais profunda, para o investigar — a medicina legal. **Esse prefácio, que a amizade desejou e a admiração pressurosamente escreveu**, é apenas apresentação a um público familiar, de sábio aplaudido em seu país e que merece sê-lo no nosso, e por um livro-mestre, de indiscutível merecimento, tanto quanto de reconhecida utilidade. Não precisa o livro de recomendação: fala e convence, por si, desde o título. Tendo-o lido, o comum leitor compreenderá o homem são ou patológico, anômalo ou “normal”; o médico terá consciência do que sabe ou ainda não sabia... E, nele, apreenderá e aprenderá. Não lhe farei melhor elogio. (PEIXOTO apud RAITZIN, 1949, p. 12, grifo meu).

Conforme escreveu Peixoto, ele e Raitzin eram amigos. Peixoto conhecia e admirava o trabalho de Raitzin, admiração que era provavelmente mútua. Não seria natural que eles conversassem sobre ideias acerca das bases filosóficas da educação? Defendo que sim. Desta forma, é possível que Monina tenha entrado em contato com as ideias escolanovistas durante a juventude, ainda que intermediadas pelo pai dela, Alejandro Raitzin.

Retomo a narrativa autobiográfica. Monina prossegue falando sobre Claudio Evelson:

Em vez de ficar nos Estados Unidos, país em que sua carreira (ou não?) teria sido mais rápida, decidiu voltar e obter uma bolsa argentina. Meu pai me disse: “Você nasceu psicanalista...” e bem, com todos os meus alunos eu fui [...]. Sinto que ajudei todos eles, através da música, a conhecer um nível superior como seres humanos. Quero que seja assimilado por todos que estudaram comigo. Se o destino de todos eles é alcançar o que realmente desejam, chegarão... com sacrifício, esforço e idealismo²¹⁵. (TÁVORA, [2006?], p. 67).

No trecho acima, Monina afirmou que atuou como psicanalista de seus alunos. Nas sessões de análise, o analisando fala aquilo que lhe vem à mente em uma livre associação, e o psicanalista, no momento oportuno, comunica sua interpretação ao paciente (FREUD, 1996). Será que Dona Monina dava esta abertura aos seus alunos? Será que ela os estimulava a falarem sobre si e sobre suas vidas? Será que ela falava com eles como um psicanalista faria?

Dias (2015) selecionou alguns trechos das cartas de Monina endereçadas a Sérgio Abreu e transcreveu em seu livro (DIAS, 2015, p. 167-169). Em um desses trechos, a professora

²¹⁵ En lugar de quedarse en los Es. Us., país en el que seguramente su carrera (o no?), habría sido más rápida, decidió regresar y obtener una beca argentina. Mi padre, me decía: “Vos naciste psicoanalista...” y bien, con todos mis alumnos lo fui [...]. Yo siento que a todos los ayudé através de la música, a conocer un nivel más alto como seres humanos. Deseo que sea asimilado, por los que han estudiado conmigo. Si el destino de todos ellos es llegar a lo que realmente desean, llegarán... con sacrificio, esfuerzo e idealismo.

contou “sobre mudanças de personalidades dos alunos após aulas com ela” (DIAS, 2015, p. 168):

Ter provocado nele²¹⁶ estas mudanças psicológicas (se é que elas são profundas de verdade) deixa-me contente; estava cheio de “travos” e uma palavra por aqui ou um conselho por lá, pareceu-me aliviado. Veremos. O diabo é que nem sempre as pessoas permanecem em algo, não é? Os problemas psíquicos vão e voltam. Certamente ainda não sei se sou uma boa violonista ou melhor psicanalista, ou ambas as coisas. Tudo me interessa, em verdade. (TÁVORA *apud* DIAS, 2015, p. 168).

Embora a possibilidade de um processo terapêutico através da fala possa ter existido — principalmente no caso de Claudio Evelson que, por ter morado com Monina, tinha mais acesso a ela do que os demais alunos — esta não parece ter sido a tônica das aulas. Evelson contou que, durante as aulas, tocava por horas seguidas sem poder fazer pausas ou errar notas (Entrevista concedida por Evelson em 6 de março de 2019).

Em consonância, percebi — pelo relato de Sérgio Abreu — que, nas aulas com Monina, os irmãos basicamente tocavam. Ele não trouxe nenhum depoimento em que a fala aparecesse como parte do processo de ensino e aprendizagem. Mas, contou:

Ela geralmente, ela não, digamos assim, direcionava a gente. Ela observava o que estava acontecendo e procurava ver o que pudesse estar faltando [...]. Ela observava e procurava fazer ajustes em cima daquilo. Uma coisa que sempre me pareceu é que ela queria que eu seguisse o meu caminho, e o meu irmão um outro caminho. E ela ficava supervisionando para não deixar a gente desviar o rumo, para a gente não se perder. Mas o caminho era nós que construíamos. Nós que iríamos para aquela direção. E ela estava observando para corrigir alguma coisa que precisasse. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

O relato de Sérgio Abreu, apesar de não fazer menção a fala, me remeteu a uma sessão de psicanálise: os irmãos falavam, através do violão, e Monina fazia intervenções pontuais. Mas as conclusões, ficavam a cargo deles! Entendo que este seja também um indício de que Monina se apropriou do método psicanalítico e o aplicou em sua pedagogia.

Em outro trecho, sobre um de seus alunos, Monina disse: “quase atingi seu equilíbrio: mas há fatores genéticos, ambientais, circunstanciais, difíceis de superar”²¹⁷ (TÁVORA, [2006?], p. 67). Por isso, entendo que ela buscou promover o “equilíbrio” de seu aluno.

²¹⁶ Ricardo Dias não nos conta sobre quem Monina falava.

²¹⁷ [...] he logrado casi su equilibrio; pero hay factores genéticos, ambientales, circunstancias, difíciles de vencer.

Durante a entrevista com Sérgio Abreu, afirmei: “isso [promover o “equilíbrio” de seus alunos] era uma preocupação dela”. Em seguida perguntei: “Você percebia esta intenção na época?” Sérgio respondeu:

Bem, o que me chamava a atenção é que ela me passava um entusiasmo muito grande. Às vezes, ela passava uma temporada fora, e eu sentia, assim, que eu ficava mais morno. [...]. Ela voltava, e a gente começava as aulas, e a minha vontade de tocar reacendia. Então ela me passava um estímulo muito grande. Pela maneira de ser, pelo motivo que fosse, mas era uma coisa que me estimulava muito, as aulas dela. Eu saía das aulas com vontade de estudar, de aprender, de fazer muita coisa e, quando ela estava uma temporada fora, esse entusiasmo ficava mais morno. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Sendo assim, Sérgio Abreu relacionou equilíbrio à motivação.

Em acréscimo, ainda me referindo aos indícios de que a professora se apropriou do método psicanalítico, há 3 citações nominais a Freud na autobiografia, conforme apresento no quadro a seguir:

Quadro 4: Ocorrências sobre Freud no documento autobiográfico

<p>A vida é muito dura e são poucos os que têm <u>estrutura</u> para enfrentá-la seguindo uma linha reta, limpa, transparente do começo ao fim; adquiri minha atual (estrutura), a partir dos 37 anos, idade em que, segundo Sigmund Freud, algumas pessoas mudam radicalmente de personalidade. Creio que eu já a tinha desde sempre, mas eu não tinha me dado conta disso²¹⁸.</p>	<p>(TÁVORA, [2006?], p. 7, grifo da autora)</p>
<p>Jesus foi um grande conhecedor da mente humana, psicanalista antes de Freud e sabia que, para <u>convencer</u> as pessoas com suas ideias, tinha que se dar o exemplo: “<u>para viver é preciso morrer</u>”²¹⁹.</p>	<p>(TÁVORA, [2006?], p. 31, grifo da autora)</p>
<p>Eu creio que em toda América, os que não descendem de judeus, descendem de negros ou indígenas (há exceções). É preciso ter em mente, a menos que sejamos <u>dementes ou ignorantes que todos descendemos de gorilas</u>. Alguns gorilas se transformaram em: Jesus, Einstein, Freud, Kafka, Mahler, Heifetz, Rubinstein, etc., etc., etc., etc..... Não temos que gostar de todos os gorilas; é <u>desejável</u> que,</p>	<p>(TÁVORA, [2006?], p. 37, grifo da autora)</p>

²¹⁸ La vida es muy dura y son pocos los que tienen una estructura para enfrentarla siguiendo una línea recta, limpia, transparente del inicio al fin; yo adquirí la mía (estructura) actual, a partir de los 37 años, edad en la que, según Sigmund Freud, algunas personas cambian radicalmente de personalidad. Creo que la tenía desde siempre, pero no había tomado conciencia.

²¹⁹ Jesús fue un gran conocedor de la mente humana, psicoanalista antes de Freud y sabía que, para convencer con sus ideas a la gente, hay que dar el ejemplo: “para vivir, hay que morir”.

antes de viajar para Marte, <u>estejamos bem sobre duas pernas</u> ; já perdemos muito tempo ²²⁰ .	
---	--

Nas duas primeiras ocorrências percebe-se uma leitura peculiar da obra de Freud. Não encontrei nenhuma referência em que o médico austríaco tenha afirmado que, aos 37 anos, algumas pessoas mudam radicalmente de personalidade. E acredito que seja improvável que ele tenha dito algo neste sentido, conforme já comentado anteriormente.

Por outro lado, não consegui entender como Jesus poderia ter sido psicanalista antes de Freud. Em que ponto Jesus teria antecipado o pensamento do criador da psicanálise? Admito, entretanto, que há de haver outros pesquisadores que possam abordar esta questão com mais propriedade: eu não tenho nem formação em psicanálise nem grandes conhecimentos teológicos. Uma outra possibilidade é a de que a ligação não seja mesmo tão estreita, e que Monina tenha apenas sugerido que Jesus sabia muito sobre a mente humana. Seu texto não explicita este ponto, conforme pode ser observado na segunda citação do *Quadro 4*.

Monina também afirmou que foi psicanalista de seus alunos e que os ajudou, através da música, a conhecerem “um nível mais alto como seres humanos” (TÁVORA, [2006?], p. 67). Isto implica dizer que, sendo uma psicanalista, Monina conduziu os alunos na direção de serem pessoas melhores.

Embora seja comum, atualmente, que alguém procure um psicanalista para melhorar como pessoa, esta não é a função original da psicanálise. Freud desenvolveu sua técnica para tratar mulheres e homens com histeria: um conceito que incluía diversos sintomas que iam desde dores crônicas até a insônia (FREUD, 1996).

Por tudo isto, o que defendo é que Monina usou uma adaptação do método psicanalítico no ensino como um processo para o desenvolvimento artístico e também como um instrumento para promover a *normalidade normativa*, conforme esta foi definida por Raitzin (RAITZIN, 1949, p. 35).

É interessante observar que Raitzin, de acordo com Plotkin (PLOTKIN, 2001) não foi um seguidor fiel das ideias de Freud, embora tenha se interessado pelo método psicanalítico:

²²⁰ Yo creo que en toda América, los que no descendieron de judíos, lo son de negros o indígenas (hay excepciones). Es preciso tener presente, a menos que seamos dementes o ignorantes que todos descendemos de gorilas. Algunos gorilas de transformaron en: Jesús, Einstein, Freud, Kafka, Mahler, Heifetz, Rubinstein, etc., etc., etc..... No es obligatorio que nos agraden todos los gorilas; es deseable que, antes de viajar a Marte, nos paremos bien en dos piernas; ya perdimos mucho tiempo.

Nesse contexto, a psicanálise ainda não havia encontrado um lugar para si no arsenal terapêutico da psiquiatria argentina nas primeiras décadas do século. Certamente era conhecida e discutida, mas ainda era uma teoria estrangeira que não se encaixava na tradição psiquiátrica do país. Este é o ambiente em que Greve falou em 1910, e aquele que moldou a recepção inicial de Freud na Argentina. A maioria das primeiras menções a Freud pelo psiquiatra argentino foram negativas e baseadas no que o psiquiatra francês disse sobre a chamada escola de Viena. **Um caso em questão foi o Dr. Alejandro Raitzin**, um respeitado psiquiatra forense que colaborou com Cabred na criação da colônia psiquiátrica *Open Door* e que mais tarde se interessou pela psicanálise. Em 1919, Raitzin publicou um artigo sobre a loucura e os sonhos, no qual fazia uma extensa crítica às teorias de Freud. No final do artigo, porém, Raitzin reconhecia que seu conhecimento de psicanálise se limitava ao que havia lido em *Psychanalyse des névrose et des psychoses*, de Emmanuel Régis e Angelo Hesnard, livro crítico a Freud publicado na França em 1914. [...]. A versão da psicanálise disponível aos médicos argentinos durante a primeira década do século foi, portanto, profundamente influenciada por sua leitura francesa: a de Freud era considerada uma teoria pansexualista que deslizava para o reino não científico das coisas muito práticas e mundanas. Para a maioria dos médicos argentinos, as únicas partes aceitáveis das teorias de Freud eram aquelas que eram compatíveis com a tradição psiquiátrica francesa, que de qualquer forma foi creditada por tê-las descoberto primeiro. **Embora partes do método de Freud venham gradualmente a serem aceitas**, ele ainda foi criticado por seu “dogmatismo” — isto é, por sua ênfase na preeminência da sexualidade na etiologia das neuroses. E para Freud, a sexualidade (e os médicos argentinos acharam isso difícil de engolir) desenvolveu-se independentemente da fisiologia²²¹. (PLOTKIN, 2001, p. 17, grifo meu).

Observo a possibilidade de que, mesmo que Monina tenha lido grande parte da obra de Freud no decorrer de sua vida adulta — o que acredito ser provável, vista a admiração da artista

²²¹ In this context, psychoanalysis had not yet found a place for itself in the therapeutic arsenal of Argentine psychiatry in the first decades of the century. Certainly, it was known and discussed, but it was still a foreign theory that did not fit into the psychiatric tradition of the country. This is the environment in which Greve spoke in 1910, and the one that shaped the early reception of Freud in Argentina. Most early mentions of Freud by Argentine psychiatrists were negative and based on what French psychiatrists said about so-called school of Vienna. A case in point was Dr. Alejandro Raitzin, a respected forensic psychiatrist who collaborated with Cabred in the creation of the open-door psychiatric colony and who later developed an interest in psychoanalysis. In 1919 Raitzin published an article on madness and dreams in which he offered an extensive critique of Freud's theories. At the end of the article, however, Raitzin recognized that his knowledge of psychoanalysis was limited to what he had read in Emmanuel Régis and Angelo Hesnard's *Psychanalyse des névrose et des psychoses*, a book critical of Freud that had been published in France in 1914. [...]. The version of psychoanalysis available to Argentine physicians during the first decade of the century was thus deeply influenced by its French reading: Freud's was considered a pansexualist theory that slipped into the nonscientific realm of things too practical and too mundane. For most Argentine doctors the only acceptable parts of Freud's theories were those that were compatible with the French psychiatric tradition, which in any case was credited with discovering them first. Although parts of Freud's method gradually came to be accepted, he was still criticized for his “dogmatism” — that is, for his emphasis on the preeminence of sexuality in the etiology of neuroses. And for Freud, sexuality (and Argentine doctors found this hard to swallow) developed independently of physiology.

pelo autor — ela tenha sido afetada pela leitura que seu pai, Raitzin, fez de Freud. Toda esta circulação de ideias acerca da obra do criador da psicanálise — críticas vindas da França, apropriadas na Argentina e aplicadas no Brasil por uma professora de música — aliada a ausência de uma escrita mais detalhada sobre os conceitos e práticas de Freud na autobiografia de Monina dificultam que, como pesquisadora, eu consiga identificar precisamente de quais conceitos de Freud ela se apropriou e de que forma.

Monina prossegue em sua autobiografia:

Escrevo por experiência própria; Parei de estudar ou tocar por 37 anos e, a partir dos 68, comecei a estudar bem, aproveitando o pouco tempo que tinha e fazendo da música o que ela é: uma religião; Queria, mais do que tudo, dar a minha versão não mais através dos meus alunos ou de outros músicos do repertório para violão e alaúde, tornando-os o que são: pequenas obras de arte pela riqueza da cor, por todo o coração e a alma que devem ser usados nesses instrumentos tão sensíveis, em que o músico coloca tudo (não há pedal, nem arco, apenas seis ou mais cordas)²²². (TÁVORA, [2006?], p. 67, grifo da autora).

Infiro, com base no parágrafo transcrito acima, que a realização artística de Monina foi um projeto desenvolvido no decorrer de toda sua vida. A partir dos 68 anos, ela quis dar sua “própria versão” de um repertório para violão e alaúde. Fica implícito na escrita de Monina que, antes disso, ela já o havia feito “através de seus alunos” e de “outros músicos”.

Em outra ocasião, Monina afirmou: “Ensinar os Abreu durante 15 anos foi possivelmente a experiência **artística** mais fascinante da minha vida” (TÁVORA *apud* DIAS, 2015, p. 166, grifo meu).

No que se refere aos “outros músicos”: será que Monina tinha a consciência de que havia dado sua contribuição artística através de músicos que não eram alunos dela? Defendo que sim. Considero o relato do pianista Arnaldo Cohen um exemplo de como isto pode ter ocorrido. Músicos que foram influenciados pelos duos Abreu e Assad e que buscaram a *unificação sonora* também podem ser adicionados a este grupo.

Deduzo que Monina considerava o ensino e a música realizada por seus alunos como parte da expressão artística dela, a despeito de ter respeitado e incentivado a expressão

²²² Lo escribo, por experiencia propia; dejé de estudiar o tocar durante 37 años y, a partir de los 68, me puse a estudiar bien, aprovechando al máximo el poco tiempo del que disponía y haciendo de la Música lo que es: una religión; yo deseaba, más que nada, dar mi versión no más através de mis alumnos o otros músicos del repertorio para la guitarra y el laúd, haciendo de ellos, lo que son: pequeñas obras de arte por la riqueza del colorido, por todo el corazón y el alma que hay que emplear en estos instrumentos tan sensibles, en los que el músico pone todo (no hay pedal, ni arco, solo seis o más cuerdas).

individual de cada um deles. No resultado final, ela parecia ter consciência da impossibilidade de suprimir sua própria contribuição artística.

Destaco ainda o fato de que Monina afirmou ter se engajado em dar sua própria versão de um repertório na velhice. Há uma aparente contradição nesta fala, porque a artista foi uma concertista precoce. Mas a versão que ela gostaria de deixar, ou o momento em que ela considerou ter chegado ao seu “destino”, ocorreu na terceira idade, no auge de sua maturidade. Sem dúvidas, ela deixou um relato capaz de incentivar outros músicos: se ainda há vida, ainda há busca! Monina comparou a música à religião. Assim como a fé persiste por toda a vida de um religioso, a busca pela expressão artística deveria persistir até o final da vida do músico.

De acordo com Sérgio Abreu, este retorno aos objetivos, a partir dos 68 anos, foi incentivado por um violão feito por ele. O que corrobora com o pressuposto que alicerça este trabalho: um intelectual não pode atuar fora de suas *redes*. De acordo com Sérgio:

Quando eu comecei a fazer violão, ela já não morava mais aqui. Eu comecei a me interessar por construir violão em 78. Em 1983, ela me escreveu. Não sei se foi por carta ou telegrama, acho que foi por carta que ela falou que estava voltando a tocar e que estava usando um violão — não sei qual violão que era, não tenho ideia mesmo — e dizia que sentia algumas limitações no violão. Isso me deu a ideia de tentar fazer um violão para ela e ver o que acontecia. Em 1983, eu terminei esse violão e, não me lembro nem como, alguém levou esse violão para ela. Ela tocou no violão, ficou apaixonada pelo violão, e voltou a tocar bastante por conta disso. Então ela sempre me falava que esse violão foi um recomeço para ela. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Comparando o relato de Sérgio Abreu com as memórias de Monina é possível encontrar mais uma divergência de datas. Se o novo violão foi um recomeço, ela voltou a tocar aos 62 anos, em vez de 68, como afirmou na autobiografia.

A partir deste ponto, Monina se encaminhou para uma conclusão de seu capítulo, trazendo declarações capazes de arrematar tudo que contara até então. A artista afirmou:

Hoje em dia, considero o violão o mais belo dos instrumentos quando bem tocado e o mais feio quando não o é. Minha vida teve tudo; bons e maus momentos, alegrias e tristezas, emoções, doenças graves, foram experiências que me enriqueceram e que, acredito, transformei em música. Ouvi quase todos os grandes nomes do século XX: pianistas, violinistas, violoncelistas, cantores, violonistas, ao vivo²²³. (TÁVORA, [2006?], p. 69, grifo da autora).

²²³ Actualmente, considero la guitarra el más hermoso de los instrumentos cuando es bien tocado y el más feo, cuando no lo es. Mi vida ha tenido de todo; buenos e malos momentos, alegrías y tristezas, emociones, enfermedades graves, han sido experiencias que han enriquecido y que creo, he transformado en música. He escuchado a casi todos los grandes del siglo XX: pianistas, violinistas, cellistas, cantantes, guitarristas, en vivo.

Monina reafirmou sua admiração pelo violão, “quando bem tocado”, e fez uma síntese de sua vida: transformou seus bons e maus momentos, doenças e emoções em música. Além disso, ela ouviu muita música, “quase todos os grandes nomes do século 20” ao vivo.

A artista prosseguiu:

Conheci pessoas, participei de momentos históricos, visitei lugares históricos e é incompreensível, para mim, relacionar o refinamento dos franceses com a Bastilha ou o antissemitismo, a elegância dos ingleses com a Torre de Londres, a cultura dos alemães com o Holocausto, o Renascimento em toda a Europa, junto com a Inquisição. Escravidão, envenenamento entre eclesiásticos, Coliseu e o Vaticano lado a lado [...], países do tamanho de um lenço, próximos ou não tão próximos dos grandes países atrasados; abaixo com os mapas, e cada um vai aonde merece²²⁴. (TÁVORA, [2006?], p. 69, grifo da autora).

O trecho que transcrevi acima aponta que, embora Monina entendesse a arte como um caminho para a elevação do ser humano, ela reconhecia que nem sempre as virtudes morais e humanísticas caminhavam de mãos dadas com o refinamento artístico, o suposto desenvolvimento espiritual e o refinamento. Tais observações, entretanto, não a impediram de fazer da arte um meio para as aspirações da *normalidade normativa* no nível pessoal. Não havia, desta forma, ingenuidade ou a negação da realidade. Ela escolheu viver e se dedicar a arte seguindo seu idealismo, em uma atitude impulsionada, eu suponho, por uma fé análoga à religiosa.

Monina continuou:

As doenças do meu marido e as minhas nos obrigaram a passar muito tempo entre quatro paredes; o que, em certo sentido, foi uma sorte, porque de fora o que nos alcançava era barulho e ar poluído; dos jornais e da TV, notícias aterradoras. Estou enfrentando o dia a dia com o corpo dolorido, mas com o máximo de coragem, sempre com este apoio que não vejo, mas sinto²²⁵. (TÁVORA, [2006?], p. 71, grifo da autora).

²²⁴ He conocido gente, he asistido a momentos histórico, he visitado lugares históricos y me resulta incomprendible relacionar el refinamiento de los franceses con la Bastilla o anti-semitismo, la elegancia de los ingleses con la torre de Londres, la cultura de los alemanes con el Holocausto, el Renacimiento en toda Europa, junto con la Inquisición. Esclavitud, envenenamientos entre eclesiásticos, Coliseo y Vaticano lado a lado [...], países de tamaño de un pañuelo, al lado o no tan cerca de grandes atrasados; abajo con los mapas y cada uno vaya para donde merece.

²²⁵ Las enfermedades de mi marido y mía nos obligaron a permanecer mucho tiempo entre cuatro paredes; qué, en cierto sentido, una suerte, porque del exterior lo que nos llegaba eran barullo y aire poluído; desde los diarios y TV, noticias terroríficas. Voy enfrentando el día a día con mi cuerpo dolorido pero con el máximo de coraje, siempre con este apoyo que no veo, pero siento.

No trecho acima, é possível observar, outra vez, a descrição de um componente espiritual presente na vida de Monina. Ela diz sentir uma força que a apoia, mas que não é visível. Seria a força de Deus, da Música ou da Arte?

A partir deste ponto, e do alto de seus 85 anos, Monina falou sobre seus planos futuros. Ela afirmou: “A minha doença dificilmente me permitirá voltar a tocar, e ensinar, só o farei se aparecer um grande talento”²²⁶ (TÁVORA, [2006?], p. 71, grifo da autora).

A doença a que Monina se referia, provavelmente, era a síndrome de Guillain-Barré.²²⁷ Sérgio Abreu contava sobre a não interferência de Monina em seus trabalhos como luthier, quando falou sobre a condição de saúde que a impediu de tocar no final da vida:

Ela nunca fez nenhum comentário, não: “você precisava fazer isso nos seus violões”. Mesmo quando ela veio ao Rio, ela já não tocava mais, ela teve aquele problema da síndrome de Guillain-Barré e ficou incapacitada de tocar. E ela trouxe os violões de volta. Me devolveu o Houser²²⁸ e o que eu tinha feito para ela, esse violão. “Não tenho mais como tocar, então fica aí. Estou devolvendo a você”. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Monina, por outro lado, pretendia voltar a pintar: “Talvez eu volte a pintar, se meu tempo não se acaba [...]”²²⁹ (TÁVORA, [2006?], p. 71).

Ela comparou sua atitude perante a uma peça musical a uma tela em branco:

Sempre me senti mais confiante diante de uma música nova do que diante de uma tela em branco. Uma peça musical é fácil para mim em termos de interpretação e cor. Quase sempre, trabalho algumas passagens técnicas mais complicadas, mas, geralmente, seguindo um conceito definido, os dedos respondem: “a técnica a serviço da música” e não o contrário, como acontece com tantos músicos... ante um público extasiado!? Agora, ante a uma tela, começo com uma ideia e termino com outra; uma cor me leva a outra e sim, como acreditava Matisse, pintura é cor, já sou uma pintora? Amadora? Intuitiva? Eu desenho muito mal, mas minha coloração é harmoniosa. Tudo o que significa Arte me atrai. Todas as coisas criativas²³⁰. (TÁVORA, [2006?], p. 71-73, grifo da autora).

²²⁶ Mi enfermedad, dificilmente me permitirá volver a tocas y enseñar, solamente lo haré se me aparece un gran talento.

²²⁷ Doença autoimune que provoca fraqueza muscular e paralisia.

²²⁸ Sérgio Abreu havia reformado o Houser de Dona Monina e o enviado a ela através do amigo violonista Flávio Apro, na ocasião em que este foi ter aulas com ela na Argentina, fronteira com Uruguai.

²²⁹ Talvez vuelva a pintar, si mi tiempo no se acaba [...].

²³⁰ Siempre me he sentido más confiante ante una nueva música que ante una tela en blanco. Una pieza musical me resulta fácil en materia de interpretación y colorido. Casi siempre, trabajo algunos pasajes mas complicados técnicos pero, generalmente, siguiendo un concepto definido, los dedos

Monina afirmou que não tinha um objetivo definido ao iniciar suas pinturas. Conforme já comentado, para ela, a pintura era terapêutica: “como a encarei, foi uma espécie de terapia” (TÁVORA, [2006?], p. 71).

Desta forma, a artista encerrou a narrativa do primeiro capítulo de sua autobiografia: falando sobre seus planos futuros e declarando sua atração pela arte e por tudo que é criativo.

Foto 15: Fotografia *Retrato e Autorretrato*



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 73)

responden: “la técnica a servicio de la música” y no el contrario, como ocurre con tantos músicos... ante un público extasiado!? Ya, ante una tela, comienzo con una idea y termino con otra; un color me lleva a otro y sí, como creía Matisse, la pintura es color, ya soy una pintora? Amadora? Intuitiva? Dibujo muy mal pero mi colorido es armonioso. Todo aquello que signifique Arte, me atrae. Todo lo creativo.

4 CONCEPTOS

No segundo capítulo de sua autobiografia, Monina traz, de forma mais ou menos direta, alguns conceitos relacionados à arte e ao violão. Nesta seção, ela fala também sobre sua formação. De acordo com a violonista: “Me perguntam o que é arte e sobre a minha formação, principalmente, sobre o que tem a ver com a *guitarra* e que, eu acredito, também é válido para outros instrumentos”²³¹ (TÁVORA, [2006?], p. 75).

Monina começa a delimitar conceitos: “**Ser artista** é ter um dom; beleza, é algo relativo; depende dos olhos de quem vê; algo bonito para mim pode não ser para os outros e vice-versa; há aqueles que têm um conceito vulgar de beleza e outros, mais refinado”²³² (TÁVORA, [2006?], p. 75, grifo meu).

Há dois pontos que quero destacar na definição de artista trazida por Monina. O primeiro deles tem a ver com o dom: o artista visto como alguém especial em relação aos demais. O segundo, com o individualismo: o juízo de valor que o indivíduo faz do belo é algo que deve ser levado em consideração.

Tais características são frequentemente associadas ao artista romântico, ao ideal do artista no romantismo²³³.

De acordo com Otto Maria Carpeaux (2009), entretanto, não se pode falar de romantismo, mas de *romantismos*. Dentro destas expressões plurais, contudo, o autor identifica pontos em comum, entre eles, a ligação com a literatura:

Os românticos, enquanto não se dedicaram à ópera, elaboraram esquemas programáticos como Berlioz, subordinando as formas musicais a enredos literários: a sinfonia de programa; a abertura que resume peças teatrais; a suíte, tirada da música teatral, ou então preferem formas pequenas, como Chopin e Schumann, poesia lírica sem palavras; ou como no *lied* com palavras. A música romântica vive de estímulos literários. As grandes diferenças entre o romantismo alemão, o romantismo inglês e o romantismo francês também se fazem sentir na música; outras nações, que até então pouco contribuíram para a música, desenvolverão romantismos nacionais: os poloneses, os húngaros, os russos, os escandinavos. Não se pode falar em romantismo. Só em romantismos, no plural. (CARPEAUX, 2009, p. 220).

²³¹ Me preguntan que es el Arte y mis antecedentes, principalmente, sobre lo que tiene que ver con la guitarra y que yo creo también, son válidos para otros instrumentos.

²³² Ser artista es tener un don; belleza, es algo relativo; depende de los ojos que la juzguen; algo bello para mí, puede no serlo para los otros y viceversa; hay quién tenga un concepto vulgar de la belleza y otros, más refinado.

²³³ Esta passagem autobiográfica que acabo de transcrever está longe de ser a única em que o ideal Romântico transparece. Apenas a tomei como ponto de partida para desenvolver a análise deste tópico. Em breve apresentarei outras passagens que corroboram com a minha argumentação.

Carpeaux aponta que a influência da literatura ultrapassou os aspectos propriamente musicais e chegou à representação do artista romântico. Ele cita o escritor Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1882), representante do romantismo fantástico²³⁴. De acordo com o autor, há um personagem específico, “o fantástico músico Kreisler”, que foi fundamental na construção não só da representação simbólica de como seriam os compositores do romantismo, mas também, na visão de Carpeaux, no comportamento humano e artístico deles:

Um personagem de Hoffmann, o fantástico músico Kreisler, **meio genial e meio louco**, influenciou profundamente o comportamento humano e artístico de Berlioz, Schumann, Wagner, do jovem Brahms, de Hugo Wolf e **Mahler**. O personagem “Kreisler” forneceu aos biógrafos de Beethoven e para a lenda em torno do mestre surdo alguns traços característicos. Enfim, os contemporâneos acreditavam reconhecer o próprio Kreisler em Paganini. Eis o primeiro virtuose do romantismo. O mecenas aristocrático já não existe. Substitui-o a massa anônima, o público, perante o qual **o artista se apresenta como mensageiro de um mundo diferente**. (CARPEAUX, 2009, p. 223, grifo meu).

O artista seria um mensageiro de um mundo diferente. Não há aqui uma aproximação com a ideia defendida por Monina de que o intérprete precisa ser médium? Esta seria uma característica que distingue o artista dos demais, uma habilidade especial. Será que poderíamos chamar esta habilidade de dom? E aproximação do gênio com a loucura não está também implícita em toda narrativa de Monina? “[...] ir do irreal ao real me custa enormemente. Acho que sou um Quixote bem equilibrado; não totalmente, seria muito chato e me levanto quando necessário”²³⁵ (TÁVORA, [2006?], p. 13, grifo da autora).

²³⁴ Carpeaux identificou três vertentes literárias do romantismo, que provêm das diferentes maneiras de lidar com o novo público, o público burguês: “As diferenças entre os três principais romantismos literários são consequência do diferente desenvolvimento social da Alemanha, França e Inglaterra por volta de 1800. A “classe literária” reage de maneiras diferentes em face do advento do novo público (cf. E. Zilsel: *Die Entstehung des Geniebegriffs*, Tübingen, 1926, e o ensaio do mesmo autor: *Die gesellschaftlichen Wurzeln der romantischen Ideologie*, in *Der Kampf*, 1928). Parte dos artistas hostiliza o novo público de “burgueses” e “filisteus”; são os românticos fantásticos que também salientam os aspectos burlescos da realidade. Outros já chegam a bajular esse público, o novo mecenas anônimo: são os começos do grande virtuosismo, dos violinistas, pianistas, cantores, bailarinas. Mas também existe um romantismo que se reconcilia amistosamente com o ambiente burguês: numa boêmia inofensiva que não chega a infringir os regulamentos de polícia (círculo de Schubert), ou num comportamento bem-educado e rigorosamente apolítico (ambiente de Mendelssohn). Essas duas últimas formas, que também ficam mais fiéis ao “classicismo vienense”, são próprias da vida idílica na Alemanha da Restauração, entre 1814 e 1839: um idílio, garantido pela polícia e pela censura, o Biedermeier, a época da bonhomie pequeno-burguesa” (CARPEAUX, 2009, p. 220, p. 220-221).

²³⁵ [...] pasar de lo irreal a lo real, me cuesta enormemente. Creo que soy una Quijote bastante equilibrada; no totalmente, sería muy aburrido y hago pié, cuando es muy necesario.

Por outro lado, a associação entre a arte e o dom é certamente anterior ao romantismo. De acordo com Kant: “Gênio é o talento (dom da natureza) que fornece a regra à arte” (KANT, 1968 *apud* Assumpção, 2017, p. 128). Em um artigo em que buscou investigar como Kant articulou o *gênio* com o *gosto*, Assumpção (2017) explicou:

Com auxílio do gosto, o gênio consegue encontrar a forma adequada para se representar um dado material. O artista genial deve expressar as ideias estéticas simbolicamente, ou seja, mediante uma representação intuitiva. Ela deve ser indeterminada o suficiente para deixar a audiência pensar por conta própria, e determinada o suficiente para ser compreendida e para que as reflexões da audiência levem a uma ideia estética semelhante a do artista dotado de gênio. O que marca o talento do gênio é a habilidade de encontrar expressão para ideias que não encontraram expressão discursiva ou sensível. Tal expressão, ainda que inédita, deve poder ser partilhada intersubjetivamente. Por isso, Kant afirma que a bela arte deve ser tanto original quanto exemplar. (ASSUMPCÃO, 2017, p. 130).

Percebo uma aproximação das ideias de Monina acerca da arte, do artista e do gosto com as de Kant. Mas não tenho bagagem filosófica para aprofundar esta análise. Um trabalho comparativo pode, desta forma, ser tema de estudo posterior, uma vez que não foi possível aprofundar esta aproximação durante o tempo do doutorado. Além disso, ideias sempre decorrem de outras ideias. Sugiro que Monina se apropriou de ideias presentes no romantismo, mas não tenho recursos para avaliar a influência kantiana no ideal artístico da época.

Mas, retomando a análise de Carpeaux sobre o período romântico: bem mais à frente em sua argumentação, o autor retomou a comparação entre Mahler e Kreisler, o personagem de Hoffmann:

Mahler foi homem dos mais esquisitos, reencarnação do “Kapel meister Kreisler”, do personagem fantástico do romântico E.T.A. Hoffmann. Homem de magreza esquelética, torcendo-se em movimentos burlescos que faziam rir o público, esse Paganini da batuta²³⁶ conseguiu realizar milagres: suas representações das óperas de Mozart, do Fidelio, dos dramas musicais de Wagner, suas versões das sinfonias de Beethoven, Schumann e Brahms, são até hoje consideradas insuperáveis. Foram realizações de um ideal invisível que esse fanático construiu em sua cabeça. Para tanto, matou seu coração doente e quase matou os outros, os cantores, os músicos da orquestra, até enfim todos se revoltarem contra os ensaios intermináveis, contra as exigências inéditas. (CARPEAUX, 2009, p. 392-393).

²³⁶ Em vida Mahler foi mais reconhecido como regente do que como compositor: “Gustav MAHLER (1860–1911) foi o maior de todos os regentes de orquestra. Seus contemporâneos admiravam-no só nessa qualidade; sua atividade criadora parecia *hobby* de um homem de grandes ambições” (CARPEAUX, 2009, p. 391).

Carpeaux definiu Mahler como “intelectual desesperado e *homo religiosus* que sacrificou a vida à arte” (CARPEAUX, 2009, p. 396). Monina, em consonância com o ideal romântico do artista, também enalteceu o sacrifício:

Acredito que Jesus foi, sim, um filho de Deus (força superior, energia) como Gandhi, M. L. King, Schweitzer, **Mahler**, Sabin, Einstein; Jesus foi um grande conhecedor da mente humana, psicanalista antes de Freud e sabia que, para convencer as pessoas com suas ideias, tinha que dar o exemplo: “para viver, é preciso morrer”. Se Jesus tivesse vivido, como qualquer mortal, ninguém se lembraria dele hoje. **Lembremo-nos de grandes personalidades que tiveram que morrer de uma forma ou de outra para serem reconhecidas**²³⁷. (TÁVORA, [2006?], p. 31, grifo meu).

Cabe lembrar a profunda identificação de Monina com Mahler: “Acho que, ao longo dos meus 85 anos, ninguém me entendeu melhor ou me transmitiu mais do que Mahler” (TÁVORA, [2006?], p. 49).

Arrisco afirmar que, assim como Mahler, Monina vivenciou o sacrifício. Ainda que a artista tenha tido uma capacidade muito acima da média, ela não poderia ter realizado o que realizou sem uma dedicação obsessiva.

Carpeaux sugeriu, conforme já relatado, que o comportamento de Mahler fora influenciado pela representação do artista romântico na literatura, o Kreisler meio genial e meio louco. Entendo que Mahler possa ter representado um personagem social inspirado em Kreisler, porque ser identificado como um *gênio* romântico ajudaria em sua projeção como artista no contexto da época. Mas ele foi, de fato, um homem atormentado por seus traumas, tendo tido uma infância marcada pelo luto e pela violência doméstica. Acho pouco provável que tudo fizesse parte de jogos de estratégia.

Gustav Mahler [(1860–1911)] nasceu na comunidade judaica da Morávia, no mesmo ambiente em que nasceu Sigmund Freud (CARPEAUX, 2009, p. 391-392). O regente e compositor, inclusive, procurou o psicanalista quando temia ser abandonado por sua esposa, Alma Mahler. O tratamento, entretanto, foi breve: se deu durante uma caminhada de 4 horas. Freud transcreveu suas análises de Mahler em uma carta para o psicanalista Theodor Reik (STARCEVIC, 2013, p. 271).

²³⁷ Creo que Jesús fué, si, un hijo de Dios (fuerza superior, energía) como Gandhi, M. L. King, Schweitzer, Mahler, Sabin. Einstein; Jesús fue un gran conocedor de la mente humana, psicoanalista antes de Freud y sabía que, para convencer con sus ideas a la gente, hay que dar ele ejemplo: “para vivir, hay que morir”. Si Jesús hubiera vivido, como cualquier mortal, hoy en día no lo recordaría nadie. Recordemos a grandes personalidades que tuvieron que morir de una manera u otra, para ser reconocidas.

Nesta única sessão, Mahler compreendeu por que suas composições eram invadidas por melodias vulgares. Ele relembrou que, quando criança, presenciou uma aterrorizante briga entre seus pais²³⁸. Para fugir deste cenário, Gustav correu para rua e ouviu uma melodia popular vinda de um realejo: “Desde esse momento, opinava Mahler, a nobre tragédia e a fácil diversão estariam inexoravelmente unidas na sua mente e qualquer um desses sentimentos atraía o outro” (JONAS, 1981, p. 91-92 *apud* MARTÍNEZ; NETO; DA SILVA, 2017, p. 717).

Embora as análises de Freud tenham se limitado ao que foi dito por Mahler — o que foi o suficiente para que o compositor chegasse a um *insight* sobre sua obra — estudos recentes consideram e analisam a produção musical como uma expressão da vida interior do compositor²³⁹. Conforme abordado no capítulo anterior, a obra de Mahler e a obsessão dele pelo trabalho podem ser associadas à relação dele com a morte. Monina, por sua vez, elogiava a abnegação do compositor: “Lembremo-nos de grandes personalidades que tiveram de morrer de uma forma ou de outra para serem reconhecidas (TÁVORA, [2006?], p. 31). Todas estas associações entre ela e Mahler nos indicam aspectos que podem ter sido apropriados por Monina na construção de sua própria representação do que é ser artista.

Após definir o que é “ser artista”, Monina define o que é música para ela:

“**A Música** é a arte de combinar sons” é a definição usual; para mim, é uma linguagem, em que as notas são o que os números são para a Matemática, as letras são para a Literatura, as cores são para a pintura; cada nota tem um significado, pois, juntamente com outras, **descreverá pensamentos e emoções**. A linguagem de um músico seria mais ou menos elevada, quanto maior seu talento. O compositor, através das notas, e o intérprete com sua maior ou menor aproximação com o pensamento do compositor, também com as notas, chegará ou não chegará ao ouvinte²⁴⁰. (TÁVORA, [2006?], p. 75, grifo meu).

Há, também, nesta definição, a valorização do indivíduo. Além disso, a ideia de que a música é passível de exprimir algo além dela mesma, no caso, “pensamentos” e “emoções”.

²³⁸ A mãe de Mahler, Marie Herrmann, era vítima de violência doméstica.

²³⁹ [...] entramos nos domínios da psicanálise extramuros e realizamos uma leitura-escuta flutuante dos textos e algo da música do compositor, buscando inspiração para seguir as possíveis manifestações do inconsciente nesse material que nos convida à interpretação. A música, afirma Federn (*apud* STEIN, 2007), para além de uma perspectiva estética e filosófica, reflete, simboliza e comunica aspectos da vida interior do seu compositor. (MARTÍNEZ; NETO; DA SILVA, 2017, p. 715)

²⁴⁰ “La música es el Arte de combinar los sonidos” es la definición usual; para mí, es un lenguaje en el cual las notas son lo que los números para las Matemáticas, las letras para la Literatura, los colores para la pintura; cada nota tiene un significado puesto que irá, junto con otras describir pensamientos y emociones El lenguaje de un músico sería más o menos elevado, cuanto mas elevado sea su talento. El compositor, a través de las notas y el intérprete con su mayor o menor acercamiento al pensamiento del compositor, también con las notas, llegará si o no al oyente.

Ambas as características convergem com o que predominou, enquanto discurso, no romantismo. De acordo com Candé:

O aspecto literário do romantismo na música é a consequência do velho mal-entendido. No século XVII, a ópera nascente fazia da representação das paixões o objeto da música: a *expressão* tornava-se uma verdadeira obsessão, até na música instrumental. O período clássico reagiu a essa deformação: a música tornou-se soberana. Haydn e Mozart nunca se esforçaram em exprimir “paixão” exteriores à sua inspiração puramente musical. O romantismo torna a empunhar a bandeira da expressão. A alma é o objeto que se deve retratar, que a música tem por função essencial expressar. Acreditando, ou fingindo acreditar na significação da música, pretende-se até oferecer ao ouvinte o relato de uma ação ou a descrição da natureza em composições instrumentais ditas “programáticas”. **O individualismo romântico incitará frequentemente o músico a pintar suas próprias experiências.** (CANDÉ, 1994, p. 11-12, grifo meu).

A crítica de Candé à música “programática” e ao individualismo romântico é um exemplo de como este estilo foi perdendo prestígio a partir do século XX. Mas até que ponto seria benéfico condenar as expressões individuais mais exaltadas? Isso não poderia nos levar a tolher a expressão artística do intérprete?

Volto a destacar, entretanto, que, como foi dito por Carpeaux, não há um romantismo, mas *romantismos* (CARPEAUX, 2009, p. 220). Em convergência com esta observação de Carpeaux, Apro (2004) identificou duas vertentes do romantismo alemão, no que diz respeito às linhas interpretativas:

Esse autor [Dorian²⁴¹] destaca ainda a coexistência de duas linhas interpretativas durante o Romantismo alemão: o grupo de Leipzig, defensor dos ideais clássicos, e o grupo de Weimar, de estilo altamente romântico e expressivo. As críticas eram recíprocas, sendo que o grupo conservador (cujo ideal era o de preservar a tradição clássica baseada na perfeita simetria, proporção e elegância de execução) desprezava o “romanticismo”, manifesto tanto na música programática quanto nos arroubos expressivos dos virtuosos (que muitas vezes também se prestavam a oferecer descrições programáticas ao público em seus recitais). (APRO, 2004, p. 22).

Apro observa, entretanto, que mesmo a vertente mais “clássica” do romantismo alemão estava comprometida com o individualismo romântico. A diferença é que para o primeiro grupo, a expressão individual do compositor é que deveria ser ressaltada, em vez da do intérprete. De acordo com Apro:

²⁴¹ DORIAN, Frederick. *The history of music in performance*. New York: W.W. Norton & Company 1942.

A interpretação musical e o papel do executante dentro da relação compositor-obra-intérprete-público passaram por várias transformações ao longo da história, através de diversas opiniões, credos artísticos e programas estéticos. Após uma relativa estabilidade das funções do intérprete no Barroco e no Classicismo, o Romantismo se cindiu em facções opostas (conforme se depreende a partir da leitura dos textos de Hegel²⁴² e Dorian): de um lado, os defensores de uma interpretação que respeitasse as intenções do compositor, ressaltando sua criação e relegando ao executante a tarefa exclusiva de mediador entre o texto escrito e os ouvintes; de outro lado, o intérprete-espetáculo, aquele cujo papel de protagonista musical absoluto e seu alto grau de virtuosismo seduziam o público. Desse confronto de ideais, há ramificações que perduram até os dias de hoje. Na primeira metade do século XX, o intérprete criativo passou a ser considerado anacrônico, sendo que a busca pela impessoalidade constituiu quase que uma regra inquestionável. Embora o papel do intérprete tenha se invertido em decorrência dos novos paradigmas da estética musical, da musicologia histórica, dos meios tecnológicos e da indústria cultural, percebemos hoje uma nova tendência de reversão de papéis, na gradual revalorização do aspecto humano da execução musical em oposição à frieza da busca pela autenticidade e, em especial, do alto padrão de perfeição obtido através das gravações em disco. (APRO, 2004, p. 112).

Defendo que as propostas pedagógicas de Monina possam contribuir neste retorno à valorização da expressão do intérprete no contexto atual, onde interpretações que não levam em consideração as descobertas e orientações práticas da musicologia histórica tendem a ser desvalorizadas.

Monina ao mesmo tempo em que estimulava o desenvolvimento da intuição de seus alunos, propunha que os intérpretes estivessem a serviço do compositor. Conforme já comentado, estudou com a cravista, mas também musicóloga, Wanda Landowska, interpretação de música renascentista e barroca no início da década de 1950. Por que ela estudaria com a musicóloga se não fosse para saber mais sobre os parâmetros estéticos do período barroco e renascentista e aplicá-los em sua performance e pedagogia?

Um indício de que ela estimulava, em sua prática pedagógica, a integração da expressão individual do intérprete aos parâmetros estéticos vigentes em cada período pode ser encontrado no texto escrito por Sergio Assad na ocasião da morte de Monina. Ele elencou 8 pontos dentre as “inúmeras coisas aprendidas” com a artista:

²⁴² Apro afirma que Hegel identificou duas direções para a execução musical: na primeira, “o intérprete se identificava apenas com a expressão já contida na obra”; na segunda, “se encarregava não apenas da expressão, mas também de si próprio” (APRO, 2004, p. 16). O filósofo recorreu a uma analogia para diferenciar os dois modos de execução musical. O que se identificava somente com a obra se aproximaria da declamação da poesia épica, que possui mais valor quanto menos evidência a expressividade declamatória. Aquele que também expressa a si próprio se aproxima da ópera italiana, onde as intervenções do cantor e improvisos são desejáveis (HEGEL, 1993 *apud* APRO, 2004, p. 16).

Dentre as inúmeras coisas aprendidas com ela eu destacaria 8 pontos: (1) Completa dedicação ao instrumento com horas e horas de estudo diário; (2) Paciência metódica e perseverança com ênfase na repetição de passagens pré-determinadas a um ritmo muito lento; (3) Incansável curiosidade e vontade de aprender coisas novas; (4) A utilização da voz como guia insubstituível no processo de aprendizagem. **(O canto seria a ponte mais imediata entre a análise e a intuição);** (5) **Evoluir através da intuição, acreditando nela, alimentando-a e nutrindo-se em retorno;** (6) Desenvolver a capacidade interpretativa praticando determinados trechos com diferentes enfoques de expressão; (7) **Compreender bem a diferença entre estilos musicais. (Para isto, se servia de muitas imagens se referindo aos costumes das diferentes épocas e países. Referia-se também à forma de se vestir, ao comportamento social de cada época, e ao papel que tinha a música nestes contextos);** (8) Flexibilidade extrema no que tange a agógica e a dinâmica musical. (Neste ponto ela era realmente extraordinária, podendo demonstrar facilmente como o bom emprego da dinâmica altera completamente uma interpretação. Às vezes, nos surpreendia com pedidos que eram o oposto do que havia sido determinado na semana anterior). (ASSAD, 2011, grifo meu).

Desta descrição em tópicos — que considero um resumo da abordagem pedagógica de Monina com os Assad — gostaria de destacar alguns aspectos.

No tópico (5), Sérgio Assad afirma que aprendeu a “evoluir através da intuição”. Há neste ponto, a valorização da expressão individual do intérprete. No tópico (4), Sérgio indica qual seria o caminho “mais imediato” para acessar esta intuição: o canto.

Mas a professora não pedia apenas para que seu aluno desenvolvesse sua intuição e evoluísse através dela. Conforme pode-se observar no tópico (7), ela orientou seu aluno a “compreender bem a diferença entre os estilos musicais”. Para que Sérgio chegasse a essa compreensão, ainda que informalmente, Monina trazia informações dos campos da musicologia — “o papel que a música tinha nesses contextos” — e das ciências sociais — “muitas imagens se referindo aos costumes das diferentes épocas e países”, “formas de se vestir” e “ao comportamento social de cada época”.

O resultado artístico do duo Assad, assim como o do Duo Abreu, certamente expressa de forma prática a integração dos dois aspectos. Se por um lado, eles trazem uma manifestação singular, trazem também um repertório adequado os parâmetros estéticos de cada período. Eles não são românticos como Segovia²⁴³.

Cabe ressaltar, entretanto, que a orientação de Monina era a de que — quando havia um embate entre a análise musical e a intuição — o maior peso fosse dado à intuição. De acordo com Sérgio Assad:

²⁴³ O estilo segoviano será discutido em breve, ainda neste capítulo.

Monina não era analítica na sua abordagem do discurso musical preferindo trabalhar sobre a intuição. Ela tinha uma capacidade ímpar em ir buscar dentro do aluno a força intuitiva de cada um. Uma das suas máximas seria: “Olhem com atenção as obras as quais vocês se propõem a interpretar. Analisem com cuidado, mas no momento de tocá-las sigam sempre a intuição. A análise é bastante importante, mas pode dar margem a erros enquanto a intuição é infalível”. Este tópico é muito polêmico, mas eu segui com muito rigor este ensinamento e o utilizo com bastante êxito com os meus alunos no Conservatório de Música de San Francisco onde dou aulas nos dias de hoje. (ASSAD, 2011).

Infiro, desta forma, partindo do que foi exposto até aqui, que Monina foi preponderantemente *romântica* em sua expressão como artista e professora.

Após definir o que é música em sua autobiografia, Dona Monina continuou a narrativa passando a falar sobre sua formação musical. De acordo com a artista:

Quanto a mim: de comum acordo com meus pais, decidimos que eu faria o ensino médio em Buenos Aires (Liceu) e livre. Meu desejo era seguir Medicina mais tarde e me especializar em Psiquiatria. Mas “um propõe e Deus dispõe”. [...]. O estudo livre permitiu-me frequentar o Conservatório Nacional de Música na sua época áurea, com professores como: C. López Buchardo, G. Gibardi, A. Palma, F. Ugarte, J. André, J. J. Castro, C. Suffern, o piano, era obrigatório; nesse período e estudei com toda a família Scaramuzza: Vincenzo, (que ficou indignado com minha mãe quando ela disse a ele que eu queria me dedicar à guitarra, esse instrumento desprezível, segundo ele; eu digo, “ele errou, ele estava errado”), Sarah e Antoinette²⁴⁴. (TAVORA, [2006?], p.75-77, grifo da autora).

O trecho autobiográfico anterior indica que Monina teve uma educação musical formal. Além de ter estudado com Segovia, Domingo Prat e Ricardo Viñes, Monina estudou com muitos outros professores em ambiente conservatorial, entre eles, o pianista e compositor López Buchardo e a família Scaramuzza²⁴⁵.

Através do último trecho, pude perceber também o empenho dos pais de Monina em promover as condições ideais para o desenvolvimento musical da filha, ainda que isso incluísse escolhas não convencionais. Monina contou que eles concordaram que ela cursasse o ensino

²⁴⁴ En cuanto a mí: de común acuerdo con mis padres, decidimos que el bachillerato lo haría en Buenos Aires (Liceo) y libre. Mi deseo era seguir después Medicina y especializarme en Psiquiatría. Pero “uno se propone y Dios dispone”. [...]. El estudio libre me permitió cursar el conservatorio Nacional de Música en su época de oro, con profesores como: C. López Buchardo, G. Gibardi, A. Palma, F. Ugarte, J. André, J. J. Castro, C. Suffern, el piano, era obligatorio; en ese período y yo estudié con toda la familia Scaramuzza: Vincenzo, (que se indignó con mi madre cuando ésta le comunicó que yo deseaba dedicarme a la guitarra, ese instrumento despreciable, según él; yo digo, “se equivocaba, se equivocaba”), Sara y Antonieta.

²⁴⁵ Vincenzo Scaramuzza foi também professor de Martha Argerich.

médio em modalidade livre. Na Argentina, esta modalidade permite que o aluno não assista aulas, sendo o exame final, com os conteúdos correspondentes de cada disciplina do curso regular, a única instância obrigatória. Seria algo parecido com o Exame Nacional para Certificação de Competências de Jovens e Adultos (Encceja), existente no Brasil. Sem precisar ir ao colégio, Monina pôde se dedicar as aulas do Conservatório Nacional de Música.

O trecho indica também um dos motivos possíveis para que Dona Monina tenha tido aulas com muitos dos “doentes mentais” que viviam no *Open Door*. Conforme já comentado: “Até certa idade, vivi em um ambiente irreal, rodeada de doentes mentais, muitos deles foram meus professores” (TÁVORA, [2006?], p. 51). É provável que os internos tenham atuado como professores particulares, preparando-a para os exames obrigatórios da modalidade livre.

Mas isso não exclui a possibilidade de que as aulas com os internos fizessem parte da rotina da artista, tendo ultrapassado, desta forma, o utilitarismo criado pela necessidade de preparação para as provas. Sérgio Abreu contou:

Eles não ficavam fechados. Eles podiam entrar, sair. E muitos desses chamados doentes mentais ou desequilibrados eram, assim, pessoas muito inteligentes. Tinham profissionais de várias áreas, então ela, digamos, teve aulas com muitos deles. Ela disse que aprendeu a dirigir carro com um dos doentes mentais, nessa clínica, por exemplo. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Além da direção, que outras habilidades ela pode ter aprendido/desenvolvido em processos de ensino e aprendizagem guiados por pacientes psiquiátricos?

Após falar sobre sua passagem pelo Conservatório Nacional de Música, Monina prossegue na narrativa autobiográfica reafirmando sua visão elitista da performance musical: “Pianistas corretos, existem milhares; muito bons, muitos; geniais, se contam nos dedos. Na guitarra clássica, há muito poucos. Escrevi antes: “bem tocado é o instrumento mais bonito, mal, o mais feio”²⁴⁶ (TÁVORA, [2006?], p. 77, grifo da autora).

Em seguida, conta que foi mais elogiada do que Segovia pela crítica nova iorquina quando ambos tocaram na cidade, na mesma semana. Ela atribuiu a suposta má performance de seu professor ao violão que ele usava. Aqui, Monina traz mais um de seus conceitos: um **violão de qualidade** é essencial: “o instrumento, para mim, é básico” (TÁVORA, [2006?], p. 77, grifo da autora). A artista contou:

²⁴⁶ Pianistas correctos, hay miles; muy buenos, demasiados; geniales, se cuentan con los dedos. En la guitarra clásica, solo hay muy pocos. Escribí antes: “bien tocada es el más hermoso instrumento, mal es el mas feo”.

Em Nova York, (Herald Tribune): “O recital de violão de Monina Távora foi o melhor desta ou de qualquer outra temporada”; na mesma semana, havia tocado Segovia com críticas muito ruins. Eu toquei em uma *guitarra* Hauser que era de Segovia, e este em uma Fleta que não o favorecia; o instrumento, para mim, é básico; pobres pianistas que têm que aceitar o que lhes é oferecido!! Tenho gravado na *guitarra* que S. Abreu criou para mim²⁴⁷. (TÁVORA, [2006], p. 77, grifo da autora).

Destaco que Monina fez questão de explicitar qual violão usou para fazer suas gravações. Conforme dito anteriormente, de acordo com Sérgio Abreu, este violão a estimulou a voltar a tocar.

Depois do último trecho que transcrevi, Monina passou a falar sobre como conheceu Segovia, sobre as aulas com ele e sobre a importância dele para que a *guitarra* solo se tornasse um instrumento de concerto. Todas estas passagens já foram analisadas no capítulo anterior.

Contou também que Segovia, assim como ela, tinha uma visão elitista sobre a *guitarra clássica*:

Ouvi-o dizer várias vezes que a *guitarra clássica* nunca deveria se vulgarizar, caindo na mão de músicos mediocres. Deve haver poucos guitarristas, muito bons; é um instrumento muito difícil para o não dotado; exige condições naturais e adquiridas, anos de prática, excelente e precoce orientação, cultura geral e musical, mãos, som, criatividade, carisma — tudo, menos vulgaridade e mal gosto²⁴⁸. (TÁVORA, [2006?], p. 81, grifo da autora).

Entretanto, tendo como base a autobiografia do violonista — ele, como ela, escreveu, na velhice, uma autobiografia em que falou sobre sua infância e juventude (1893-1920)²⁴⁹ —

²⁴⁷ En New York, (Herald tribune): “Monina Távora’s guitar recital was the best of this or anyother season”; en la misma semana, había tocado Segovia con muy malas críticas. Yo toqué en una guitarra Hauser que había sido de Segovia y éste en una Fleta que no lo favorecía; el instrumento, para mí, es básico; pobres pianistas que tienen que aceptar el que les ofrecen!! Yo he grabado en la guitarra que S. Abreu creó para mí.

²⁴⁸ Le oí decir, varias veces, que la guitarra clásica no debería vulgarizarse nunca, cayendo en manos de músicos mediocres. Debería haber unos pocos guitarristas muy buenos; es un instrumento muy difícil para el no dotado; exige condiciones naturales y adquiridas, años de práctica excelente y temprana orientación, cultura general y musical, manos, sonido, creatividad, carisma - todo, menos vulgaridad y mal gusto.

²⁴⁹ Segovia escreveu sua autobiografia em 1975, aos 82 anos: “[...] escrevo estas linhas da minha autobiografia no início de 1975” (SEGOVIA, 1976, p. 163) Na publicação estadunidense: “write these lines of my autobiography early in 1975. “Eu, por exemplo, ainda permaneço firme nas muralhas, dento e fora de aviões e turnês e salas de concerto, adaptando obras novas e antigas em meu tempo de lazer. E... em breve estarei com oitenta e três”. Na publicação estadunidense: I, for one, still stand fast at the ramparts, in and out of planes and tours and concerts halls, adapting new and old works in my leisure time. And... I’ll soon be eighty-three (SEGOVIA, 1976, p. xx).

não percebi esta repulsa de Segovia aos violonistas menos dotados. Se para Monina a *guitarra* era o instrumento mais feio quando mal tocado, para Segovia, ela era sempre agradável:

[...] minha família não teria permitido que eu abandonasse a escola para estudar um instrumento diferente dos comumente ouvidos em salas de concertos — piano, violino, violoncelo. Sobre esses instrumentos. Eu sentia mais repulsa do que atração por causa dos profissionais medíocres que os tocavam em meu ambiente. Os violinistas e violoncelistas que eu ouvia na Granada daquela época pareciam extrair gemidos felinos do violino e suspiros asmáticos do violoncelo. O piano, por causa de seu volume de som e ação de pedal confusa, me pareceu como “um monstro retangular que pode ter sido feito para gritar quando se cutucam seus dentes”, como disse um amigo. Mas mesmo nas mãos de pessoas comuns, o violão manteve aquele belo som melancólico e poético inigualável por qualquer outro instrumento, cordas ou teclado, com exceção do órgão. Eu tinha sido capturado para a vida pela *guitarra*. Com total dedicação, fui totalmente fiel a ela durante toda a minha vida. Fiel apenas a *guitarra*²⁵⁰. (SEGOVIA, 1976, p. 7-8).

Mas Monina diz se lembrar de Segovia dizendo que a *guitarra* clássica não deveria cair nas mãos de guitarristas medíocres, e eu estou partindo do princípio de que ele realmente tenha dito isso a ela.

Talvez, em sua famosa e autodeclarada cruzada em prol do violão clássico — para que ele fosse respeitado como um instrumento sério, não mais restrito aos ciganos e às tabernas da Espanha — Segovia tenha chegado à conclusão de que os músicos “medíocres” não deveriam ter acesso a ele. Estes não seriam capazes de convencer, público, crítica, empresários, diretores de sala de concerto, entre outros, da grandiosidade do instrumento.

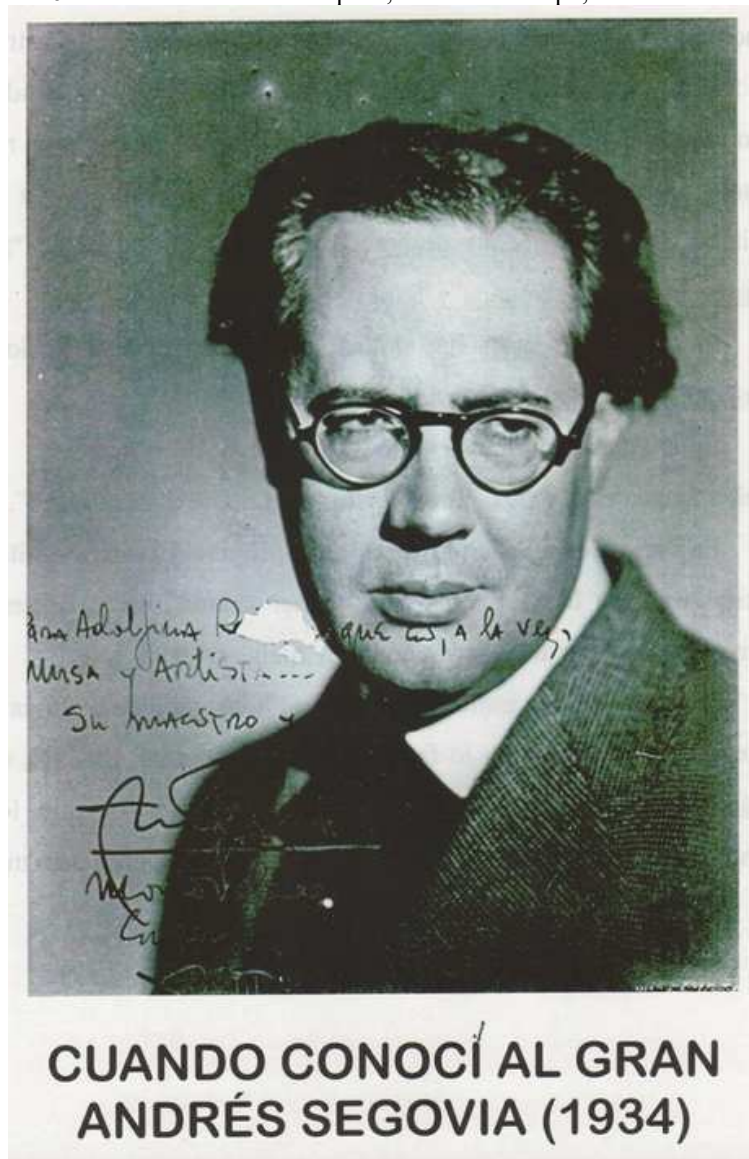
Questiono, então, o quanto esta opinião de Segovia pode ter influenciado Monina? Afinal, Segovia foi seu professor e, segundo ela própria, sua “inspiração” (TÁVORA, [2006?], p. 81):

Todos nós sabemos que aqueles a quem se admira, ou são invejados ou copiados; ou ambos, principalmente pelos que não tem personalidade. Acredito que aqueles que admiramos são seres excepcionais; alguns que saem do comum e que levam a humanidade a algo melhor; eles nos estimulam e nos

²⁵⁰ [...] my family wouldn't have allowed me to drop out of school in order to study an instrument outside those commonly heard in concert halls—piano, violin, cello. About those instruments. I was repelled rather than attracted to them because of the mediocre professionals who played them, in my milieu. The violinists and cellists. I heard in the Granada of that time seemed to extract catlike wails from the violin and asthmatic gasps from the cello. The piano, because of its volume of sound and confusing pedal action, seemed to me like “a rectangular monster that can be made to shout by digging into its teeth” as one friend put it. But even in the hands of common people, the guitar retained that beautiful plaintive and poetic sound unmatched by any other instrument, stringed or keyboard, with the exception of the organ. I had been captured for life by the guitar. With complete dedication, I have been totally faithful to it all my life. Faithful only to the guitar.

inspiram a evoluir constantemente. Segovia me chamou de “musa e grande intérprete”; eu digo que ele foi minha inspiração; apesar de que ele não podia ser, penso eu, o professor que nos revela toda a sua sabedoria. Talvez, ele mesmo não tivesse consciência do que sabia, do porquê fazia o que fazia e como fazia na *guitarra*; recentemente, ouvindo uma de suas últimas gravações, o Segovia da velhice me pareceu muito sábio²⁵¹. (TÁVORA, [2006?], p. 81).

Foto 16: “Para Adolfinia Raitzin que é, ao mesmo tempo, musa e artista”



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 78)

²⁵¹ Todos sabemos que aquellos que se admira, se envidia o se copia; o las dos cosas principalmente por los que no tienen personalidad. Yo creo que aquellos que admiramos, son seres excepcionales; algunos que salen de lo común y que llevan a la humanidad hacia algo mejor; nos estimulan e inspiran para evolucionar permanentemente. Segovia me llamó “musa y gran intérprete”; yo digo que él, fué mi inspiración; a pesar de que él no podía ser, creo yo, el maestro que nos revela toda su sabiduría. Talvez, el mismo no tenía conciencia de lo que sabía, de porqué hacía lo que hacía y como lo hacía en la guitarra; recientemente, oyendo una de sus últimas grabaciones, el Segovia de la vejez me pareció muy sabio.

Há, desta forma, além de Mahler, um outro artista admirado por Monina com raízes no romantismo: Segovia. Wade e Garno (2018), destacaram as características românticas das interpretações de Segovia:

Interpretações individualistas altamente subjetivas. [...] é assim que os intérpretes do período romântico, **do qual Segovia foi produto**, abordavam a música. Os intérpretes e compositores desse período adotaram principalmente a abordagem de que a música deveria transmitir sentimentos. No que diz respeito à performance, isso obviamente significava uma abordagem altamente subjetiva, pois quantos *performers* sentem uma peça musical exatamente da mesma maneira? Liberdades de todos os tipos, harmônicas, melódicas e rítmicas eram desfrutadas pelos intérpretes daquele período, e *rubato ad libitum* era a regra do dia. O *performer* era rei. A música era apenas um veículo para expressar a individualidade de cada um²⁵². (WADE; GARNO, 2018, p. 19, grifo meu).

Além deste aspecto — “interpretações individualistas altamente subjetivas” — Wade e Garno identificaram outros 7, como sendo característicos do estilo do violonista: (1º) digitação horizontalizada²⁵³; (2º) vibratos; (3º) rubatos; (4º) glissandos; (5º) campanellas; (6º) som gordo e com variações tímbricas; (7º) acordes arpejados (WADE; GARNO, 2018, p. 12-20). Percebo — a partir das gravações divulgadas por Sérgio Abreu — que as características atribuídas ao estilo segoviano também estão presentes nas interpretações de Monina.

É certo que analisar a performance de Monina não está entre os objetivos deste trabalho²⁵⁴, mas eu não teria como ignorar mais este indício de que a estética adotada por ela tem suas bases assentadas no romantismo; e de que ela se apropriou da música de Segovia para elaborar suas ideias sobre a interpretação musical que realizou. O que contrariaria a argumentação da artista de não ter sido influenciada por seus professores: “Me considero autodidata em tudo, principalmente em música, nem mesmo meus grandes professores me influenciaram” (TÁVORA, [2006?], p. 27).

²⁵² *Highly subjective individualistic interpretations*. As is described in the detailed explanation of the Romantic style in Chapter One of Part II. Volume Two, this is the way performers in the Romantic period, of which Segovia was a product, approached the music. The performers and the composers of this period primarily took the approach that music was to convey feelings. In regard to performance, this obviously meant a high subjective approach since, how many performers feel a piece of music in exactly the same way? Freedoms of all type, harmonic, melodic and rhythmic were indulged in by the performers of this period, and *rubato ad libitum* was the rule of the day. The performer was king. The music was only a vehicle to express one’s individuality.

²⁵³ Os autores identificaram uma tendência a digitações com direção horizontal em vez de verticais, com a preservação da mão esquerda na mesma posição.

²⁵⁴ Apesar de não estar nos limites desta tese, defendo que esta seja uma abordagem que ainda precisa ser realizada, sendo uma boa sugestão de pesquisa para outros pesquisadores.

Monina prossegue em sua autobiografia refletindo sobre as dificuldades de conciliar as carreiras de concertista e de professor:

É difícil conciliar a docência com a carreira, mas não impossível; logicamente algo tem que ser sacrificado; tanto o ensino quanto a carreira são sacerdócios; portanto, as palavras “seres excepcionais” devem ser usadas com muito cuidado. São poucos os que enfrentam estas duas atividades como sacerdócio; em geral, os motivos são diferentes e não tão elevados; isto irá se refletir na música que produzem²⁵⁵. (TÁVORA, [2006?], p. 83-85, grifo da autora).

De acordo com o *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis*, “sacerdócio” significa:

(1) Na Antiguidade, aquele que oferecia as vítimas em sacrifício às divindades; (2) [Religião] Homem que foi ordenado e ministra os sacramentos da Igreja; clérigo; padre; (3) [Linguagem Figurada] Indivíduo que exerce uma profissão com escrupulo, devotamento e dignidade impecável; (4) [Religião] Feiticeiro que dirige as sessões de catimbó. (DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA, [s. d.]).

Acredito que Monina tenha escolhido propositalmente um termo que remete tanto à devoção religiosa quanto à retidão moral e ao sacrifício para definir a atitude adequada os ofícios de concertista e professor.

Pouco depois, traz na narrativa autobiográfica outro de seus conceitos, definindo **o que é ser educador**:

Ser educador é algo muito nobre, para o qual há que se ter condições excepcionais; antes de tudo, como ser humano. A começar pelo grande dom de poder transmitir bem, generosidade extrema para dar, desinteressadamente e sem limites de nenhuma ordem; grande cultura aliada a um instinto sábio; psicologia para penetrar no espírito do aluno, logicamente, dominar o que se pretende ensinar. Mas para ser um grande pintor, um matemático, guitarrista ou mestre, deve haver um dom natural que, pouco a pouco, serão somados todos os ingredientes mais a experiência que o tempo e o ensino dão; feliz o professor que tem músicos (no meu caso, bem-dotados) que darão grande significado ao seu trabalho²⁵⁶. (TÁVORA, [2006?], p. 85, grifo da autora).

²⁵⁵ Es difícil conciliar la enseñanza con una carrera pero, no imposible; lógicamente hay que sacrificar algo; tanto la enseñanza como una carrera, son sacerdócios; por eso, las palabras “seres excepcionales” hay que usarlas con mucho cuidado. Son pocos los que enfrentan estas dos actividades, como sacerdocio; en general, los motivos son diferentes y no ton elevados; esto revertirá en la música que produzcan.

²⁵⁶ Ser educador es algo muy noble, para lo cual, hay que tener condiciones excepcionales; antes que todo, como ser humano. Comenzando por el gran don de poder transmitir bien, generosidad extrema para dar, desinteresadamente y sin límites de ningún orden; gran cultura unida a un instinto sabio; psicología para penetrar en el espíritu del alumno, lógicamente, dominar lo que se pretende enseñar. Pero para ser un gran pintor, un matemático, guitarrista, o maestro, tiene que existir el don

Depreendo, dos trechos transcritos acima, que Monina associou o ofício de educar a virtudes morais. Os valores humanísticos almeçados me remeteram, mais uma vez, ao uso do *critério normativo* como base filosófica. O “dom” também é apresentado como uma condição *sine qua non* para o exercício da função. O professor, assim como o artista, seria alguém especial.

Monina prossegue: “Acho que há mais músicos que tocam, mas não sabem estudar, poderia analisar um a um de todos os músicos famosos que ouvi ao longo do século XX”²⁵⁷ (TÁVORA, [2006?], p. 87, grifo da autora). Esta frase, embora curta, suscita uma grande questão: o que seria um músico que sabe estudar para Dona Monina?

Não tenho recursos para responder esta pergunta de forma objetiva, mas consigo, a partir do relato dos ex-alunos, inferir algumas possibilidades sobre as orientações dela de como estudar. E, com base no que já foi relatado no capítulo anterior, presumo que a resposta seja diferente para cada aluno e para cada músico.

De acordo com os já mencionados tópicos relatados por Sérgio Assad, Dona Monina ensinou o violonista a ter “paciência metódica e perseverança com ênfase na repetição de passagens pré-determinadas a um ritmo muito lento”; “incansável curiosidade e vontade de aprender coisas novas; “a utilização da voz como guia insubstituível no processo de aprendizagem”; e a “desenvolver a capacidade interpretativa praticando determinados trechos com diferentes enfoques de expressão” (ASSAD, 2011).

Observo que Sérgio Assad não relatou passar a música inteira em ritmo muito lento, mas “passagens pré-determinadas”, o que pode contribuir para a otimização do tempo de estudo. Sobre o uso da voz como guia no processo de aprendizagem, ele disse que “o canto seria a ponte mais imediata entre a análise e a intuição”. Por isso, presumo que ele tenha utilizado a voz para cantar as melodias e contracantos, para que esta indicasse como a frase deveria soar no violão.

Sobre os diferentes enfoques de expressão em determinados trechos, muito já foi comentado no capítulo anterior. Esta abordagem também foi descrita por Sérgio Abreu e Flávio Apro, o que indica que tenha sido uma das características mais presentes na abordagem pedagógica de Monina.

natural, poco a poco, irán sumándose todos los ingredientes más la experiencia que dan el tiempo y la enseñanza; feliz el maestro que cuenta con músicos (en mi caso, bien dotados) que darán gran significación a su trabajo.

²⁵⁷ Creio que hay más músicos que tocan pero que no saben estudiar, podría analizar a uno por uno de todos los músicos famosos que he oído a lo largo del siglo XX.

Gostaria de me ater, por outro lado, ao tópico “incansável curiosidade e vontade de aprender coisas novas”, citado por Sergio Assad. Defendo que, o que a princípio pode parecer uma orientação genérica, provavelmente é uma das chaves do processo de ensino e aprendizagem proposto por Monina.

Na entrevista da *Guitarcoop*, Marcelo Kayath perguntou ao Odair Assad sobre sua conduta frente a um aluno que encontra dificuldades. Odair primeiramente respondeu que “não era fácil copiar Monina”, porque ela falava para estudar 8 horas por dia, tempo que, presumo, a maior parte dos alunos não dispõe. Odair reflete: “era muito fácil essa parte, você tem que trabalhar e querer melhorar. Agora, como? Eu não sabia explicar isso, não. Não sei até hoje” (ASSAD; ASSAD, 2020b). Em seguida, os irmãos e o entrevistador conversam sobre outros temas, mas, em dado momento, Odair retoma sua linha de raciocínio, apresentando a solução a qual recorre:

O que eu falo para os meus alunos atualmente é que o melhor professor que você pode ter é você mesmo. Ou seja, se você não tem interesse real em estar aprendendo, não vai aprender nada. [Mesmo tendo] o melhor exemplo do mundo, não vai acontecer nada. O troço tem que vir de você. Então eu devia ter isso, né? As coisas apareciam na minha cabeça, e eu sabia fazer. [...]. Eu acho que continuo até hoje buscando essa intuição, que é a minha relação com a música e é uma coisa meio misteriosa. Se essa ligação não acontece, eu fico insatisfeito. De não ter essa energia renovada a cada momento que estou tocando. (ASSAD; ASSAD, 2020b).

Depreendo que este “interesse real em aprender” mencionado tanto por Sérgio quanto por Odair Assad retroalimenta a motivação do músico. Odair descreveu uma situação em que ele cria uma demanda interna, baseada na própria intuição, em sua individualidade como artista, e busca um resultado musical que atenda esta demanda própria.

O aprendizado descrito por Odair é uma consequência do desenvolvimento e da aplicação da intuição, que direciona a interpretação musical. Infiro, partindo do relato do violonista, que o “real” interesse em aprender — neste contexto descrito por Odair que, entendo, não se refere aos estudos de técnica — não poderia nunca ser reduzido às execuções mecânicas, às progressões de velocidade, etc.: aquele que repete mecanicamente uma passagem, como se seu aperfeiçoamento fosse inevitável diante das repetições, não estaria realmente interessado em aprender.

Tanto na fala de Monina quanto na de seus alunos, percebe-se uma ênfase na necessidade de expressão de intenções musicais. Estas intenções podem tanto ter sido criadas

pela intuição dos alunos quanto pela sugestão da professora, que variava com frequência, obrigando-os a fazerem várias versões de uma mesma passagem.

Retorno, neste ponto, à narrativa autobiográfica de Monina. A artista fala sobre o **público da guitarra**:

O público que sente a guitarra é bastante eclético; há fãs, também aqueles que tocam, mas não sabem nada de música, profissionais, artistas, os que se emocionam mais com a guitarra do que com outros instrumentos; talvez, porque não há nada de mecânico nela, se segura diretamente sobre o coração (o piano é um móvel); por tudo isso, me expresso melhor com ela²⁵⁸. (TÁVORA, [2006?], p. 89, grifo da autora).

Nesta altura, Monina está se encaminhando para a parte final de sua autobiografia, e os conceitos passam a aparecer de forma cada vez mais concisa. Mas, mesmo em poucas linhas, o ideal romântico continua a se fazer presente, e a *guitarra* é definida como um instrumento que se presta melhor a expressão dos sentimentos do que os demais. A explicação para esta qualidade, entretanto, não pode ser construída logicamente. Ela recorre a uma falsa relação de causalidade: o público se emociona mais com o violão porque não há nada de mecânico nele. Há muito de mecânico no cinema, por exemplo, e isto não impede o público de se emocionar.

Em seguida, Monina fala sobre as **salas de concerto**: “as salas de concerto para guitarra devem ser pequenas, quase intimistas, amplas, curtas, com boa acústica, pouca luz, silêncio total e ‘at last but not the least’, excelentes guitarristas”²⁵⁹ (TÁVORA, [2006?], p. 91, grifo da autora).

Neste tópico, Monina apresenta uma opinião divergente da de Segovia. Em sua autobiografia, o violonista contou que tinha ouvido de Llobet que o violão era incapaz de produzir volume de som suficiente para ser ouvido em grandes salas de concerto. Esta seria também a opinião de Tárrega, passada a seus alunos. Segovia questionou: “Se eles, os maiores expoentes do violão clássico, tinham tais opiniões, quem poderia culpar os críticos, o público e outros músicos por concordarem com eles?”²⁶⁰ (SEGOVIA, 1976, p. 119).

²⁵⁸ El público que siente la guitarra es bastante eclético; hay fanáticos, también los que tocan pero no saben nada de música, profesionales, artistas, a quienes la guitarra conmueve más que otros instrumentos; tal vez, porque en ella no hay nada mecánico, se la sostiene directamente sobre el corazón (el piano es un mueble); por todo esto, yo me expreso mejor con ella.

²⁵⁹ Las salas de concierto para guitarra deberían ser pequeñas, casi íntimas, anchas, cortas, buena acústica, poca luz, silencio total, y “at last but not least”, excelentes guitarristas.

²⁶⁰ If they, the top exponents of the classical guitar, held such views, who could blame critics, audiences and other musicians for agreeing with them?

Segovia se esforçou para provar que o violão poderia sim ser ouvido com clareza mesmo em grandes salas. Ele contou que foi em seu primeiro concerto no Palau, em Barcelona, onde constatou que o violão poderia ser ouvido em qualquer palco de concerto: “As plateias dos grandes salões europeus poderiam apreciar a poesia do som, a riqueza da cor orquestral, a musicalidade sedutora com que o paraíso dotou este instrumento para torná-lo o mais nobre amigo íntimo da alma humana”²⁶¹ (SEGOVIA, 1976, p. 121).

Deste modo, as concepções de Dona Monina sobre as salas de concerto se assemelhavam mais às ideias de Llobet, Tárrega e dos alunos de Tárrega do que das de Segovia. Ressalto que Monina teve Domingo Prat como seu primeiro professor de violão. Como Prat foi aluno de Tárrega, segundo Monina, ou de Llobet, segundo ele próprio, é possível que Monina tenha entrado em contato com os conceitos de Tárrega e Llobet sobre as salas de concerto através de Prat.

Monina falou em seguida sobre **como deveriam ser os guitarristas**:

Se me perguntam como um guitarrista deve ser, me animaria em responder: hipersensível, sensual, refinado, profundo, solitário, colorista, sonoro, personalidade e criatividade. É tão difícil encontrar um guitarrista genial quanto um bom ouvinte e isso é bom; são os excepcionais²⁶². (TÁVORA, [2006?], p. 91, grifo da autora).

Ao definir como deveria ser um *guitarrista*, a professora elenca traços de personalidade: “solitário”, “sensual”, etc. Defendo que isto seria mais um indício da apropriação da representação romântica do artista. Monina falou também da excepcionalidade do bom ouvinte, reforçando sua visão elitista da música também na recepção.

Prosseguindo na narrativa autobiográfica, Monina traz mais um de seus conceitos. Ela define **como a guitarra deve soar**:

A guitarra é e deve soar como uma pequena orquestra quando se a domina totalmente; muito bem pulsada, a sua potência é muito maior; ao tocar é aconselhável pensar em um teclado e, principalmente, entender de onde vem e para onde vai o som; o vibrato da *guitarra* (não é o mesmo que o violino), tem muito mais que ver com o pedal; ambos fazem ou desfazem um pianista ou guitarrista; o “legato” na guitarra é mais complicado do que no piano, mas é a única maneira de conseguir uma grande massa de som; eu a consegui por

²⁶¹ Concert audiences in the great European halls *could* enjoy the poetry of sound, the richness of the orchestral color, the alluring musicality with which Heaven had endowed this instrument to make it the noblest close friend of the human soul.

²⁶² Si me preguntan como debe ser un guitarrista, me animaría a responder: hiper-sensible, sensual, refinado, profundo, solitario, colorista, sonido, personalidad y creatividad. Es tan difícil encontrar un genial guitarrista como el buen oyente y eso es bueno; están los excepcionales.

instinto. “No instinto está a única verdade” (Anatole France). A criatividade, o clima, colorido, são os mesmos em todos os instrumentos; o clima que se deve criar em peças curtas, difícil de alcançar muitas vezes, é o que se busca em uma sonata longa para piano e que poucos pianistas conseguem²⁶³. (TÁVORA, [2006?], p. 91, grifo da autora).

Durante a entrevista que concedeu para a realização deste trabalho, Sérgio Abreu comentou a afirmação de que o violão “deve soar como uma pequena orquestra”. O violonista e luthier afirmou que não se tratava de imaginar o som dos instrumentos de orquestra e tentar reproduzi-los: “o objetivo era entender a música, a estrutura da música e realçar os diferentes planos da música. Os timbres, né? Ela dizia, ‘o violão tem que parecer uma pequena orquestra’” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Monina disse também que ao tocar o violão era “aconselhável pensar em um teclado”. Ao ler este trecho da autobiografia, me lembrei da orientação de meu professor Marcus Tardelli sobre o tempo de entrada da mão esquerda no braço. Os ataques dos dedos da mão esquerda não produzem som, quem produz o som no violão — salvo raras situações de exceção²⁶⁴ — são os dedos da mão direita. Sendo assim, não há nenhum impedimento físico para a produção do som caso a mão esquerda se antecipe em relação a direita. Mas Tardelli sugeriu que eu posicionasse os dedos da mão esquerda no braço somente na hora que o som precisasse ser produzido, como se as casas do braço do violão pudessem produzir sons através do toque, como as teclas de um piano. Foi inevitável correlacionar as duas orientações.

Partindo desta analogia, conversei com Sérgio Abreu sobre estes conceitos. O violonista e luthier ressaltou a importância de as duas mãos tocarem em sincronia:

As duas [mãos] têm que estar juntas, né? Mas quando a gente aprende a tocar, quando a gente aprende o instrumento, é natural que você primeiro coloque a mão esquerda, aí toca. Isso fica muito entranhado. Eu demorei a me dar conta de que isso era uma coisa que estava me impedindo de ir para frente: que eu tinha esse hábito de querer colocar a esquerda antes da direita para que ela estivesse lá na hora. Depois eu descobri, como um marco divisor. A partir do momento que eu disse: não, a mão esquerda não pode chegar atrasada, mas também não pode chegar antes, tem que estar junto. Ela sempre tem uma

²⁶³ La guitarra es y debe sonar como una pequeña orquestra cuando se la domina totalmente; muy bien pulsada, su potencia es mucho mayor; al tocar es aconsejable pensar en teclado y, principalmente, entender de donde viene y hacia donde vá el sonido; el vibrato de la guitarra (no es el mismo del violín), tiene mucho que ver con el pedal; ambos hacen o deshacen a un guitarrista o pianista; el “legato”, en la guitarra es más complicado que en el piano pero, es lá única manera de obtener una gran masa de sonido; yo lo conseguí por instinto. “En el instinto está la única verdad” (Anatole France) La creatividad, el clima, colorido, son los mismo en todos los instrumentos; el clima que se debe crear en obras cortas, difícil de lograr muchas veces, es el que se busca en una larga sonata para piano y que pocos pianistas logran.

²⁶⁴ Ligados, *tappings*, etc.

pequena diferença, porque se você encostar as duas mãos ao mesmo tempo, a mão direita tem uma fração minúscula de tempo entre encostar na corda e puxar a corda. Esta minúscula fração é o suficiente para a diferença de uma mão para a outra. Mas as duas encostam na corda ao mesmo tempo, e aí, um milésimo de segundo depois, a direita pulsa, puxa a corda. Mas se você se acostumar a encostar as duas mãos ao mesmo tempo, você limpa tudo. [...]. Se você passar a pensar no que está tocando não só na direita, mas ao mesmo tempo, na esquerda, aí encontra tudo. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Após ouvir as considerações de Sérgio Abreu sobre sincronia, perguntei se isto tinha a ver com a analogia de Monina, de que se tem que tocar o violão como quem toca as teclas de um teclado, porque no piano não se pode antecipar a mão esquerda. Sérgio Abreu ponderou: “antigamente, se entrava, né? Mas na técnica do piano moderno, as mãos tocam juntas. Antigamente era costume os pianistas tocarem a mão esquerda ligeiramente antes da mão direita” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Diante da resposta, insisti, para que ele confirmasse ou refutasse a minha hipótese: “mas tocar como se toca a tecla de um piano tem a ver com *timing* com que a esquerda entra?”. Sergio respondeu: “não é só isso, **as duas mãos têm que estar juntas**. No piano também, no violino também! Em qualquer instrumento as mãos têm que estrar coordenadas” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020, grifo meu).

Questionei também se o violonista e luthier se lembrava de ter ouvido a analogia dita por Monina. Sérgio Abreu respondeu:

Olha, eu não me lembro de nenhuma frase específica dela quanto a isso. Mas, digamos, é uma síntese das coisas, da maneira de tocar que funciona. Quando a gente tocava alguma coisa que estava suja, especialmente no início, ela dizia: “Está sujo. Faz o seguinte, toca bem devagar. Ainda está sujo: um pouco mais devagar. Agora está limpo. Toca”. Falando de um trecho que estava meio sujo: “Agora vamos aumentando um pouco. Aqui está bom. Agora começou a sujar. Abaixa de novo”. Enfim fazendo esse processo, chegava a um ponto em que você estava numa velocidade alta, mas consciente de tudo que estava acontecendo. E saía tudo limpo. As mãos encontradas. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Sérgio Abreu, entretanto, explicou que a analogia com o piano não tem a ver somente com a coordenação das mãos, mas também com a sonoridade. Ele questionou: “Você não vê um pianista tocar com as mãos desencontradas ou tocar com um som desajeitado, né?” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Questionei, por fim, se Monina tinha sinalizado, verbalmente, a necessidade de coordenar as duas mãos. Sérgio respondeu:

Eu cheguei mais ou menos sozinho, mas teve muito a ver com começar a estudar na partitura, né? Que ela recomendava, mas nunca recomendava, assim... “Olha, às vezes, você entende melhor a música só lendo a música, sem tocar no violão. Você tocando vai se preocupar com as notas, com as posições. Estudando ou lendo a música na partitura, você vê melhor”. Isso não era difícil, porque eu sempre gostei muito de ler música. E não só de violão. [...]. Eu comprava partitura de orquestra, de quarteto de cordas, de piano [...]. Às vezes, eu estou fazendo uma viagem que toma tempo, né? Estudando sem tocar o violão, só na cabeça ou lendo a partitura, você fica mais consciente de que as duas mãos fazem um trabalho muito diferente uma da outra, mas que elas precisam estar bem coordenadas. Não foi uma conclusão, foi um desenvolvimento que foi se aperfeiçoando aos poucos, né? Não teve aquele momento eureka, não! De antes para depois, foi uma coisa que foi se desenvolvendo continuamente²⁶⁵. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Depreendo do depoimento de Sérgio Abreu que Monina não fez uma recomendação direta para que ele observasse a sincronia entre as duas mãos. Mas indicou caminhos que fizeram com que ele chegasse a esta conclusão, seja fazendo-o tocar as passagens muito lentas ou recomendando que ele lesse música sem o auxílio do violão. Esta abordagem pedagógica, mais uma vez, me remeteu ao método psicanalítico. O analista não traz respostas prontas, mas, com suas intervenções, ajuda o analisando a chegar às próprias conclusões.

Neste caso específico, para deixar mais claro o conceito, Sérgio Abreu lembrou que também contou com a colaboração do compositor, violinista e violista Guido Santórsola (1904-1994):

A coordenação das duas mãos é uma coisa bem específica, né? E outro músico que me influenciou muito foi o Santórsola, uruguaio. Ele também insistia muito. Aí nem tanto em relação a mim, que eu e meu irmão já tínhamos essa parte já mais ou menos dominadas, mas ele foi convidado para dar aulas para violonistas. Aulas musicais, mas para violonistas, e deu alguns cursos aqui no Rio, ele ia em Porto Alegre e em São Paulo. Então ele comentava comigo como era comum os violonistas tocarem com as mãos desencontradas. E em instrumento nenhum se faz isso. No violino, se o arco desencontrar da mão esquerda, não sai nada. No piano, se as mãos desencontrarem, vira uma bagunça. Então, não é uma coisa do violão. É uma coisa musical. As duas mãos fazendo uma coisa. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

²⁶⁵ Antes, Sérgio Abreu disse que houve um momento “divisor de águas” em que ele decidiu que não deixaria mais a mão esquerda “chegar atrasada”. Nesta passagem, disse que não houve “um momento eureka” em que percebeu que as mãos precisam estar bem coordenadas. E que isso foi se desenvolvendo naturalmente. Não vejo contradição nas duas afirmações. Afinal uma coisa é perceber que as mãos precisam estar bem coordenadas, outra, é começar a colocar isso em prática, o que pode também ter sido desenvolvido continuamente após a decisão.

No trecho que estou analisando, Monina disse também que o *vibrato* no violão tem mais a ver com o pedal do piano do que com o vibrato do violino. Depreendo desta afirmação, que ela não atribuía ao *vibrato* função primordialmente ornamental, tendo o apontado como um recurso para manter a corda soando. Conforme já abordado, manter o *legato* no violão não é das tarefas mais fáceis, porque as notas produzidas pelo violão não se sustentam por muito tempo, como ocorre no violino, pelo toque do arco.

Ela falou ainda sobre a necessidade de se criar um “clima” mesmo em peças curtas, indicando, outra vez, que o intérprete deve expressar algo que transcende a música em si. Conforme já abordado, uma ideia corrente durante o período romântico.

Monina prossegue em sua narrativa trazendo seus conceitos acerca do **repertório**. A artista afirma:

O repertório escolhido deve ser adequado à personalidade do músico; na escolha entram: refinamento, bom gosto, afinidade, sensibilidade e criatividade. Fazer um programa parece simples, mas não é; através de um programa, já vou bem ou mal predisposta ao intérprete; é como a decoração de uma casa, a roupa de uma pessoa ou seu riso; percebe-se detalhes de gosto refinado ou não. O número de combinações de obras que se pode fazer é infinito; você tem que sentir quais serão as que vão impactar pela expressividade (já que estamos falando de uma carreira) e que vão agradar o intérprete e o público. Em Paris, Londres, Nova Iorque, Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo, Moscou, Tóquio, etc., os programas não podem ser os mesmos. Quase todos os músicos carecem de “mediunidade”, não sentem o que os outros sentem²⁶⁶. (TÁVORA, [2006?], p. 93, grifo da autora).

No trecho acima, Monina disse que o repertório escolhido deve ser adequado à personalidade, mas que através das escolhas “percebe-se detalhes de gosto refinado ou não”. Esta autoridade autoproclamada sobre o que é ou não de bom gosto foi especialmente problemática na relação com Sérgio e Odair Assad.

No texto redigido por Sérgio Assad na ocasião da morte de Monina, o violonista e compositor lembrou este embate acerca do repertório:

²⁶⁶ El repertorio que se elige debe ser adecuado para personalidad del músico; en lá elección entran: refinamiento, buen gusto, afinidad, sensibilidad y creatividad. Confeccionar un programa parece simples, pero no es así; a través de un programa, yo ya voy bien o mal predisposta hacia el intérprete; es como la decoración de una casa, la vestimenta de una persona o su carcajada; uno percibe detalles de gusto refinado o no. Es infinito el número de combinaciones de obras que se pueden hacer; hay que sentir cuales serán las que impacten por su expresividad (ya que estamos hablando de una carrera) y que agraden al intérprete y al público. En Paris, Londres, New York, Bs. As., Rio de Janeiro, Sao Pablo, Moscú, Tokio, etc., los programas no pueden ser los mismos. Casi todos los músicos, carecen de “mediunidade”, *no sienten lo que sienten los otros*.

D. Monina era polêmica! Ela tinha a visão romântica de que o artista verdadeiro tinha que passar necessidades para evoluir, dedicar-se total e exclusivamente a sua arte e não fazer nenhum tipo de concessão. Nós tivemos problemas com ela relacionados a este último pensamento. **Nós que vínhamos do interior de São Paulo e estávamos habituados à linguagem da música popular acabamos por entrar numa zona de atrito com ela e fomos proibidos de tocar o nosso velho repertório** que incluía entre outros João Pernambuco, Dilermando Reis, Pixinguinha e Jacob. Nós realmente abandonamos a prática daquele repertório por algum tempo, mas era muito difícil abandonar a própria origem e seguimos buscando alternativas que acabamos por encontrar em Gnatalli e Piazzolla. Estes dois eram considerados por ela muito bons, apesar de serem compositores de música popular, segundo ela. Trabalhamos com D. Monina durante 7 anos, de 1969 até 1976, quando ela decidiu voltar a Argentina e os estudos foram interrompidos. (ASSAD, 2011, grifo meu).

De acordo com os irmãos, o afastamento de Dona Monina fez com que eles tivessem a possibilidade de desenvolver um repertório mais de acordo com o gosto deles. Mas, curiosamente, eles relatam ter usado o mesmo critério indicado por Monina para se convencerem de que incorporar peças do universo popular seria uma escolha acertada. Sérgio contou a Kayath:

Eu acho que em 79, eu acho que a gente estava realmente pronto para sair [do país]. A gente tinha aquela ilusão, que a Monina havia criado na cabeça da gente, de que você tem que fazer uma carreira internacional. Estava muito forte aquela coisa de tentar sair, só que era muito difícil sair do Brasil. Ainda mais para duas pessoas que não tinham meios de... Realmente seria um sacrifício muito grande em termos familiares também, que a gente já estava casado com filhos, então era uma mudança radical. E numa época que era muito difícil você sair e fazer uma carreira. Eu já tinha 30 anos, por aí. E a gente tinha aquela questão do repertório também. Mas a primeira chance que a gente teve de, foi em 80, de tocar na França. E poder arriscar colocar umas peças que a gente gostava, que era coisa do Piazzolla, aquelas coisas do Radamés. E a gente colocar, ousar colocar aquilo no programa, e **ver a reação das pessoas em relação àquelas peças, aquilo, se a gente tinha alguma dúvida, acabou ali**. Então, a partir dali, a gente investiu nessa coisa de fazer música brasileira. A gente investiu no caminho certo, porque, por exemplo, hoje, os duos de violão brasileiro fazem exatamente o que a gente fazia. Né? Eu acho que a gente mostrou um caminho, que a gente decidiu lá atrás, ainda nos anos 70. (ASSAD; ASSAD, 2020b, grifo meu).

Sobre a reação do público estrangeiro à música brasileira, Odair complementou:

O curioso, quando a gente tocou [...] no concurso de Paris, que estava o Segovia, presidente. A gente tocou enquanto eles estavam deliberando. E a gente tocou exatamente esse programa, mas tocando Scarlatti também. Mas o que fez sucesso foi o Radamés. **Aquele público ali, parecia: nossa, que coisa nova! Foi estrondoso**, assim. (ASSAD; ASSAD, 2020b, grifo meu).

Monina afirmou que é preciso sentir quais obras “vão impactar pela expressividade” e agradar o público, e os irmãos Assad recorreram a este critério para se convencerem de que a música popular brasileira era adequada aos palcos da Europa. Ao descrever a reação do público, Odair descreveu também como ele conseguiu espelhar aquilo que o público sentia, o sentimento de surpresa da plateia: “nossa, que coisa nova!”

A boa recepção da obra de Radamés fez com que os irmãos investissem em um repertório de música brasileira, agora não mais sob a tutela de Dona Monina. Durante a longa carreira do duo, eles vêm apresentando um repertório de música popular amplo, tendo consagrado versões de obras de compositores como Egberto Gismonti e Tom Jobim.

Ao que tudo indica, ainda que Monina conseguisse perceber que a plateia foi tocada por uma peça popular, suas inclinações estéticas e seu *gosto* ainda a impediriam de aprovar um repertório com obras deste universo. Com exceção de Radamés Gnattali e Piazzolla, Monina não gostava de compositores populares, conforme contou Sérgio Assad.

No último trecho que transcrevi da autobiografia, Monina trouxe também a conceituação do termo *mediunidade*: os que carecem de *mediunidade* “não sentem o que os outros sentem”. Sendo assim, ela utiliza a palavra como sinônimo de empatia. Defendo, entretanto, que o termo não pode ser reduzido a esta definição no contexto da autobiografia. Conforme já demonstrado, há todo um componente místico na narrativa de Dona Monina. É provável que ela tenha escolhido falar *medium* em vez de falar empata justamente para evocar o aspecto transcendental da expressão.

Monina prosseguiu:

A aprendizagem do piano, guitarra clássica, alaúde e arquialaúde, durante muitos anos e com grandes professores; logo, minha experiência ensinando, (sempre a dotados para a música, escolhidos por mim) me fez chegar a alguns conceitos em ensino, com alunos: 8 primeiros prêmios em concursos (França e EUA). [...]. É impossível, estando com músicos em geral, evitar comparações. O repertório pianístico potencializa as possibilidades musicais, dá uma visão diferenciada da interpretação, auxilia e desenvolve a criatividade; por sua vez, o requintado repertório do alaúde (vihuela) e da guitarra, (recomendo-o a todos os instrumentistas; o fiz quando estudava no conservatório), dão novos aspectos à interpretação na guitarra; um instrumento auxilia o conhecimento e o bom rendimento do outro. Eu uso todos os meios à minha disposição; tenho alunos guitarristas, pianistas, cantores; com eles aprendo e evoluo, permanentemente²⁶⁷. (TÁVORA, [2006?], p. 93-95, grifo da autora).

²⁶⁷ El aprendizaje del piano, guitarra clásica, laúd y archilaúd, durante muchos años y con grandes maestros; luego, mi experiencia enseñando, (siempre a dotados para la música, elegidos por mí) me a hecho llegar a algunos conceptos en materia de enseñanza, con alumnos: 8 primeros premios en concursos (Francia y U.S.A). [...]. Es imposible, estando con músicos en general, evitar

No trecho acima, Monina descreve o que foi antecipado por Arnaldo Cohen: o entendimento de que a prática de um instrumento auxilia no desenvolvimento e aprendizagem de outro. Além disso, ela revela que deu aulas de canto, fato que ainda não havia sido referido. Este trecho serve também, na estrutura da narrativa de Monina, como uma introdução para outros conceitos relativos ao ensino. Ela justifica sua autoridade no assunto por ter estudado vários instrumentos; ter sido aluna de “grandes professores”; e por ter chegado a ótimos resultados com seus alunos, que ganharam “8 primeiros prêmios em concursos”. A artista complementa:

Recebi convites para lecionar na Julliard School de Nova Iorque, no Brooklyn S. of Music, no Chicago Conservatory of Music, na Royal Academy em Londres; sempre por motivos diversos (guerra das Malvinas, saúde, família) não consegui; curiosamente, só caíram em minhas mãos diamantes brutos que lapidamos no Brasil, Argentina... e Puertabierta²⁶⁸. (TÁVORA, [2006?], p. 95, grifo da autora).

Monina apresenta dados que atestam sua competência nos assuntos do ensino. Sua notória autoridade fez com que ela tivesse sido convidada para lecionar em algumas das universidades mais renomadas do mundo. Destaco que, entre os motivos que ela citou como justificativa para recusar os convites, está a família, indicando que a carreira acadêmica, assim como a performance, não foi priorizada pela artista em relação à família.

Fora das instituições formais, entretanto, ela contou, “diamantes brutos” caíram em suas mãos. Mas o que seriam “diamantes brutos” para a professora? Para Sérgio Abreu, seriam alunos com “um grande potencial, que precisa ser trabalhado” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020). Ainda que eu não tenha dados suficientes para definir o que são “diamantes brutos” para Dona Monina, percebo que não se trata de uma expressão de sentido igual à alcunha “crianças prodígio” no contexto da autobiografia, conforme pode-se observar a seguir:

comparaciones. El repertorio del piano engrandece las posibilidades musicales, dá una visión diferente de la interpretación, ayuda y desenvuelve la creatividad; a su vez, el repertorio exquisito del laúd (vihuela) y la guitarra, (lo recomiendo a todos los instrumentistas; lo hice, época que estudiaba en el conservatorio), dan nuevos aspectos a la interpretación en la guitarra; un instrumento ayuda al conocimiento y buen rendimiento del otro. Yo utilizo todos los medios a mi alcance; tengo alumnos guitarristas, pianistas, cantantes; con ellos aprendo y evoluciono yo, permanentemente.

²⁶⁸ He tenido invitaciones para enseñar en la Julliard School of New York, en la Brooklyn S. of Music, en el Conservatorio de Música de Chicago, en la Royal Academy de Londres; siempre por motivos diferentes, (guerra de Malvinas, salud, familiares) no pude realizarlo; curiosamente, cayeron en mis manos solamente diamantes en bruto que yo pulí en Brasil, Argentina... y Puertabierta.

As crianças prodígio, os músicos jovens, correm atrás do sucesso fácil (há exceções), preparam um repertório pequeno e se lançam para ganhar concursos; concursos para ver quem toca mais rápido e mais alto; se por acaso são finalistas, a primeira coisa que fazem é se livrar do professor, pois confundem ganhar com saber tudo. Sem guia desde muito jovens, não aproveitam a experiência de um grande professor (se ele é grande; também há muitos maus). Imediatamente, eles começam a tocar em público; como têm pouco repertório, apresentam as obras de qualquer forma; assim, a música e o instrumento (principalmente a guitarra), saem prejudicadas; em geral, eles não têm uma preparação básica para enfrentar o repertório que escolhem, nada os detém, pois carecem de autocrítica²⁶⁹. (TÁVORA, [2006?], p. 97, grifo da autora).

A narrativa de Monina trouxe um caráter pejorativo ao termo “crianças prodígio”, que “diamantes brutos” não tem. As crianças prodígio teriam um comportamento precipitado perante a carreira e o aprendizado, o que acabaria impedindo uma formação musical adequada. Anteriormente, ela havia ponderado: “Atualmente, observo com muita cautela os meninos prodígio”²⁷⁰ (TÁVORA, [2006?], p. 61, grifo da autora).

Segundo a professora, o músico só começa realmente a fazer música²⁷¹ após muitos anos de formação: “O grande pianista russo Lazar Berman dizia que, em seu país, os cursos no conservatório duram vinte anos; ao mesmo tempo, o aluno tem um professor particular; depois começa o pior ou o melhor, o pior pela dificuldade e, o melhor, porque só então começa a fazer Música”²⁷² (TÁVORA, [2006?], p. 97, grifo da autora).

Muito tem se especulado sobre a superdotação dos integrantes dos duos Abreu e Assad. Os Abreu chamam a atenção também por terem se destacado em outras áreas além da música: Sérgio Abreu na luteria; e Eduardo na tecnologia. Eles, aparentemente, são prodigiosos em tudo que se propõem a fazer. Monina, entretanto, ao menos na autobiografia, não os rotulou como

²⁶⁹ Los niños prodigios, los músicos jóvenes, corren atrás del éxito fácil (hay excepciones), preparan un pequeño repertorio y se lanzan a ganar concursos; concursos para ver quien toca más rápido y más fuerte; si por casualidad, resultan finalistas, lo primero que hacen es librarse del maestro, ya que confunden ganar con saber todo. Sin guía desde muy jóvenes, desaprovechan la experiencia de un gran profesor (si es que es grande; también abundan los malos). Inmediatamente, comienzan a tocar en público; como tienen poco repertorio, presentan las obras de cualquier manera; así, la música y el instrumento (principalmente la guitarra), salen perjudicados; en general, no tienen una preparación básica para enfrentar el repertorio que eligen, nada los detiene, ya que carecen de autocrítica.

²⁷⁰ Atualmente, observo com muita cautela a los niños prodigios.

²⁷¹ Certamente ela aqui não se refere à prática musical, mas, provavelmente à música como expressão diferenciada, como arte, no sentido romântico.

²⁷² El gran pianista ruso Lazar Berman decía que, en su país, los cursos en el conservatorio duran veinte años; al mismo tiempo el alumno tiene un maestro particular; después comienza lo peor o lo mejor, lo peor por lo difícil y, lo mejor, porque recién entonces se comienza a hacer Música.

superdotados²⁷³. Também não os chamou diretamente de “meninos prodígio”. Em vez disso, falou em alunos “bem-dotados” (TÁVORA, [2006?], p. 85), “dotados para a música” (TÁVORA, [2006?], p. 93) e “diamantes brutos” (TÁVORA, [2006?], p. 95).

Observo que, até o presente momento, não apresentei qualquer tipo de conceituação pra “superdotado”, apesar de Monina já ter usado o termo na seção anterior: “O grande Arthur Rubinstein dizia que os superdotados, há que se deixar madurar lentamente. (TÁVORA, [2006], p. 61). Não o fiz, antes de tudo, porque não há consenso entre os pesquisadores sobre o conceito deste termo (OGANDO, 2017, p. 29-37). Mas ainda que houvesse, eu não teria como afirmar que Monina entendia as expressões da forma consensual.

A professora parece ter utilizado o termo como ele se apresenta no senso comum: para definir alguém com uma inteligência acima da média. Ela disse de forma genérica, sem se referir diretamente aos seus alunos, que “os brasileiros” possuem grande habilidade técnica, bom ouvido e ritmo em qualquer instrumento [...]” (TÁVORA, [2006?], p. 61). Em seguida ponderou: “atualmente, observo com muita cautela os “meninos prodígio” (TÁVORA, [2006?], p. 61). No parágrafo seguinte, ela usa o termo “superdotado”, parafraseando as indicações de Rubinstein. Desta forma, infiro que as expressões “habilidades”, “meninos prodígio” e “superdotados” compartilham o mesmo campo semântico na narrativa de Dona Monina, embora “meninos prodígio” tenha uma conotação mais negativa que os demais.

O ponto que quero destacar é que habilidades acima da média para a música aparentam ter sido uma condição para ser selecionado por Monina como aluno: “feliz o professor que conta com músicos (em meu caso, bem-dotados) que darão grande significado ao seu trabalho” (TÁVORA, [2006?], p. 85); “minha experiência ensinando, (sempre a dotados para a música, escolhidos por mim) me fez chegar a alguns conceitos em ensino” (TÁVORA, [2006?], p. 93, grifo da autora). Embora ela pareça ter acolhido diferentes gradações destas dotações entre seus alunos: “aprendi muito com meus alunos, inclusive com os menos dotados” (TÁVORA, [2006?], p. 81).

Hoje em dia, qualquer professor que verbalizasse isso — que escolhe seus alunos e que só aceita dar aulas para os mais habilidosos ou mais “dotados para música” — seria criticado. Por certo, seria impossível impedir que um professor particular, ainda mais um que não cobra por suas aulas, escolhesse seus alunos, mesmo nos dias de hoje. A questão é que declarar isso

²⁷³ Porém, em um artigo sobre o Duo Abreu, transcrito por Dias em seu livro, afirmou: “Eduardo Abreu, grande músico e matemático, tem todas as características dos gênios” (TÁVORA *apud* DIAS, 2015, p. 166). Também afirmou: “meu assombro perante a genialidade desses garotos [irmãos Abreu] que triunfaram em Londres com 15 e 14 anos de idade jamais cessou” (TÁVORA *apud* DIAS, 2015, p. 166).

em alto e bom som seria considerado eugenista, elitista ou, no mínimo, excludente²⁷⁴. Mas nem sempre foi assim.

Margolin (1993) investigou a emergência da *criança dotada*²⁷⁵ como uma categoria social reconhecível e aplicável. A autora explica que, antes da ascensão do conceito como categoria capaz de representar um grupo de crianças, as crianças que chamavam a atenção por suas habilidades fora do comum foram chamadas de “crianças prodígio”. Ela afirma que no início do século XX, histórias de “crianças prodígio” começaram a aparecer com crescente regularidade nos jornais. Na época, elas eram vistas mais como um acidente da natureza do que como representantes de uma classe de pessoas (MARGOLIN, 1993, p.511).

De acordo com Margolin (1993), somente após psicólogos, como Lewis Terman, Henry Goddard e Leta Stetter Hollingworth, terem relatado “descobertas” nas crianças dotadas, que a categoria “superdotados” passou a ser socialmente aceita: “Ao fazer a superdotação parecer previsível, ordenada e explicável, os psicólogos assimilaram os superdotados à lei natural e tornaram possível incluí-los no discurso cotidiano”²⁷⁶ (MARGOLIN, 1993, p.511).

O conceito recém-criado logo teria passado a servir como um instrumento de controle social (MARGOLIN, 1993, p.511). Para demonstrar um exemplo prático de como isto se deu, Margolin contou:

Entre 1890 e 1915, as matrículas nas escolas primárias públicas dos Estados Unidos aumentaram 47%. Os novos alunos incluíam crianças anteriormente na força de trabalho antes da educação obrigatória e das leis de trabalho infantil serem aprovadas, e o grande número de crianças que haviam migrado recentemente de áreas rurais dos Estados Unidos e da Europa Oriental. Como uma grande proporção desses novos alunos estava além da idade normal de entrada na escola, a primeira série na maioria das escolas primárias urbanas estava enormemente superpovoada, enquanto as séries mais avançadas eram proporcionalmente subutilizadas. Em 1904, o superintendente das escolas da cidade de Nova York observou que 39% dos alunos estavam acima da idade esperada para suas séries. Dados esses números e a pressão sobre o sistema educacional, os educadores começaram a discutir métodos para distinguir as crianças mais velhas que conseguiriam alcançar as séries adequadas daquelas que não conseguiriam. Eles argumentaram que, se o potencial de aprendizagem ou a inteligência das crianças pudessem ser estimados, a atenção dos professores poderia ser canalizada para os alunos com maior

²⁷⁴ Pessoalmente, eu ficaria muito incomodar em ouvir algo do tipo.

²⁷⁵ Traduzi a expressão *gifted children* literalmente — *crianças dotadas* — algumas vezes, para demonstrar a semelhança do termo com a expressão usada por Monina. A professora morou no Estados Unidos e pode ter usado o termo *dotado* como uma redução da tradução literal da expressão. Em outros momentos, usei o termo *superdotado*. Estas são expressões sinônimas no presente trabalho.

²⁷⁶ By making giftedness appear predictable, orderly, and explainable, psychologists assimilated the gifted into natural law, and made it possible to include them in everyday discourse.

probabilidade de avançar. Assim, a pressão para alocar recursos educacionais limitados criou métodos interessantes para distinguir e separar alunos com capacidades nativas baixas, médias e acima da média. Essa consideração prática significou o interesse dos especialistas em classificar as crianças por suas capacidades intelectuais²⁷⁷. (MARGOLIN, 1993, p. 511-512).

Ideias semelhantes às descritas por Margolin circularam pelo Brasil na mesma época. No início da década de 30, os professores da escola primária começaram a frequentar “Escolas de Aperfeiçoamento” que ofereciam cursos de psicologia. Lá eles recebiam noções de psicologia experimental e de psicologia da criança, e participavam de pesquisas de campo para conhecerem as “condições psíquicas” das classes (RODRIGUES MANSANERA; SILVA, 2000, p. 124). De acordo com Rodrigues Mansanera e Silva:

[...] o sistema de ensino, buscando a “escola nova”, acolheu iniciativas favoráveis à utilização de testes mentais nas escolas. O teste mais relevante naquele momento era o de Binet-Terman, que media o nível de inteligência intelectual do aluno. Os testes eram importantes para criar uma escala de nível mental que auxiliaria na seleção dos alunos de diversas idades, servindo para a formação de classes homogêneas do ponto de vista intelectual, pois não seria possível submeter ao mesmo plano de aula alunos de capacidade mental diversa. (RODRIGUES MANSANERA; SILVA, 2000, p. 125).

Conforme já comentado, é provável que Monina tenha entrado em contato com as ideias da Escola Nova brasileira. Mas, de qualquer forma, as imbricações das ideias higienista-eugenista igualmente chegaram ao sistema escolar argentino de forma talvez até mais radical: entre os anos de 1900 e 1930, a mensagem era de que “as crianças fracas tinham que ser

²⁷⁷ Between 1890 and 1915, the U.S. public elementary school enrollment increased by 47 percent (Chapman 1988:42). The new students included children previously in the labor force before compulsory education and child labor laws were passed, and the vast number of children who had recently migrated from rural areas of the United States and eastern Europe. (Oakes 1985: 19-21). Because a large proportion of these new students were beyond normal school entry age, the first grade in most urban elementary schools was enormously overpopulated, while the more advanced grades were proportionally underutilized. In 1904, the superintendent of New York City schools noted that 39 percent of the students were above the expected age for their grades (Ayres 1909). Given such numbers and the strain on the educational system, educators began to discuss methods for distinguishing overage children who could catch up from those who could not. They reasoned that if children's learning potential or intelligence could be estimated, teacher's attention could be channeled to those students more likely to advance. Thus, pressure to allocate limited educational resources created interest in methods for distinguishing and separating students with low, average, and above average native capacities (Chapman 1988). These practical considerations ignited expert's interest in sorting children by their intellectual capacities.

separadas das escolas regulares”, ao menos, em Buenos Aires²⁷⁸. (RODRÍGUEZ ANCA, 2004 *appud* ZUPPA, 2006).

Um ponto que acho importante destacar é que Alejandro Raitzin era psiquiatra forense e estava mais do que familiarizado com a aplicação de testes e provas para periciar a *normalidade* de criminosos perante a justiça. Metade do livro *O homem normal...* (RAITZIN, 1949) é dedicado a abordar técnicas de perícia para atestar a normalidade. Há, inclusive, testes para crianças, que objetivam avaliar o desenvolvimento e a *normalidade* do infante. Relembro que o médico considerou a obra relevante para o campo da pedagogia.

Raitzin (1949) apresentou “provas sintéticas” tendo como fonte as “provas infantis de H. Hetzer e K. Wolf” (RAITZIN, 1949, p. 235). Para uma criança de 8 anos, propõe: “1) Cotejar de memória 2 objetos: papel-pano, cristal-madeira, mosca-mariposa: devem ser justas e exatas pelo menos 2 comparações (o infante que aos 12 anos de idade não vence esta prova não é somente um retardado ou anormal: é um imbecil” (RAITZIN, 1949, p. 243). Ao que tudo indica, esta era uma *linguagem* aceitável para referir-se a crianças com atraso no desenvolvimento.

Tendo sido forjada dentro de suas *redes* e das concepções próprias do início do século XX para sua classe social e *habitus* constituído, devia ser natural para Dona Monina escolher seus alunos com base nas suas capacidades potenciais. Tanto que ela declarava isto sem constrangimentos.

Por outro lado, à moda *escolanovista*, defendia a universalidade do ensino: “Creio que aprender música é um direito que todos têm e algo necessário para o espírito: ao palco, só os eleitos podem aspirar; é uma questão de autocrítica”²⁷⁹ (TÁVORA, [2006?], p. 97, grifo da autora).

A universalidade no ensino, entretanto, não implicaria em desenvolvimento em todos os casos: “O tempo ajuda a evoluir, mas também é certo que, em muitos casos, o tempo só produz estancamento e ainda involução. São os casos perdidos”²⁸⁰ (TÁVORA, [2006?], p. 97, grifo da autora). Há, aqui, outra uma vez, indícios da apropriação do discurso higienista-eugenista que influenciou tanto os *escolanovistas* quanto boa parte dos professores e médicos argentinos.

Após tecer considerações sobre o ensino, Monina começa a trazer conceitos do campo da performance. Ela diz: “Os músicos, com poucas exceções, se entregam ao público ou a si

²⁷⁸ El mensaje era “a los niños débiles había que separarlos de las escuelas comunes”, por lo menos en la provincia de Bs. As.

²⁷⁹ Creo que aprender música es un derecho que todos tienen y algo necesario para el espíritu; al escenario, solo los elegidos pueden aspirar; es una cuestión de autocrítica.

²⁸⁰ El tiempo ayuda a evolucionar pero, también es cierto que, en muchos casos, el tiempo solo produce estancamiento y aún involución. Son los casos perdidos.

mesmos. Um verdadeiro intérprete se comunica antes de tudo com o compositor, há algo de mediúnico e, se conseguir, será um grande. Agradar a si mesmo e ao público é uma consequência do que foi dito anteriormente”²⁸¹ (TÁVORA, [2006?], p. 99, grifo da autora).

Monina retomou o tema da interpretação, frisando outra vez a necessidade da ligação do intérprete com o compositor. Ela também continuou a reforçar o aspecto *mediúnico*, que, conforme abordado, está muito provavelmente ligado aos estados de *transe*. Destaco que na página anterior a que ela escreveu este trecho, Monina reproduziu sua pintura *Médium*²⁸².

A informação nova que a passagem traz consiste na opinião de que agradar ao público e a si próprio seria uma consequência da comunicação do intérprete com o compositor. Sendo mais uma afirmação que reforça a ideia de que o intérprete precisa expressar a individualidade do compositor, ainda que de forma original.

No parágrafo seguinte, Monina fala sobre a **espontaneidade** na interpretação:

Cada obra deverá ser recriada cada vez que se toca, ainda que seja pela milésima vez. Nunca dará, assim, a impressão de algo mecânico, desinteressante. Deverá haver uma concentração permanente enquanto se interpreta, evitando cair no frio e tão pouco no sentimentaloides: o ponto justo — sobriedade e intensidade. Calma e paixão. ESO²⁸³. (TÁVORA, [2006?], p. 99, grifo da autora).

Conforme abordei no capítulo anterior, Monina, em sua abordagem tanto com os irmãos Abreu quanto com os Assad, sugeria diversas interpretações para um mesmo trecho ou para uma mesma música. Odair entende que este procedimento teria sido a base do que é o Duo Assad: “De que a interpretação, você não pode fabricá-la em casa. Tem que ser algo espontâneo, e isso é a nossa marca” (ASSAD; ASSAD, 2020a). Destas afirmações, infiro que os irmãos tomam decisões interpretativas no curso da performance.

O fato de Monina, como estratégia pedagógica, sugerir várias interpretações para a mesma música vem sendo abordado desde o capítulo anterior, quando eu já havia apontado a relação desta abordagem com a espontaneidade. Mas, naquele momento, eu não questionei um

²⁸¹ Los músicos, salvo excepciones, se entregan al público o a sí mismos. Un verdadero intérprete, se comunica en primer lugar con el compositor, hay algo de mediúnico y, si lo consigue, será un grande. Agradar a sí mismo y al público, es una consecuencia de lo anterior.

²⁸² Ver anexos.

²⁸³ Cada obra deberá ser recreada cada vez que se toca aunque sea por milésima vez. Nunca dará así, la impresión de algo mecánico, desinteresante. Deberá haber una concentración permanente mientras se interpreta, evitando caer en lo frío y tampoco en lo sentimentaloides: el punto justo - sobriedad e intensidad. Calma y pasión. ESO.

ponto importante: esta estratégia seria suficiente para que dois violonistas fossem espontâneos de forma coordenada? Tocando juntos?

Os irmãos Abreu ao que tudo indica, assim como os Assad, também tomavam decisões interpretativas no curso da performance coordenadamente. Sérgio Abreu, ao ser questionado²⁸⁴ se, em algum momento, o duo chegava a uma versão final, com uma interpretação mais ou menos definida, respondeu: “Olha, isso não é tão rígido, não” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Mas como os duos desenvolveram a capacidade de serem espontâneos tocando junto? O pesquisador Tomas Pinheiro perguntou a Sérgio Assad: “O que você acha importante para ter uma sincronia nos ataques?” Sérgio respondeu:

Esta questão é difícil; vamos ver: Eu acho que se você está tocando há bastante tempo junto com o seu parceiro e estiver fazendo algo com pulso moderado para rápido isso não é difícil. Aliás, deveria não ser. Mas, as pessoas têm tempos diferentes. Vamos fazer a seguinte experiência: pegamos duas pessoas e pedimos para baterem palmas em conjunto. Você pode prever que vai sair dessincronizado em algum momento e acaba saindo mesmo! E isso também se aplica a duas pessoas tocando violões juntas. Quanto mais lento for o andamento mais dessincronizado fica. Quanto mais rápido mais sincronizado. Quem já tocou em duo sabe. **Depois de tanto tempo tocando com o Odair não temos mais esse problema, não. Fazemos certo. Parece até que lemos um pouquinho a cabeça um do outro, pois a gente usa bastante rubato mas, consegue flexionar o tempo juntos.** Às vezes a gente até brinca com isso. O Odair retarda o ataque da nota, ele espera um pouco mais, mas na maioria das vezes eu sempre caio junto com ele. (ASSAD, S. *apud* TOMAS PINHEIRO, 2017, p. 188, grifo meu).

O pesquisador insiste: “não precisa olhar?”. Sergio responde: “Ele [Odair] ainda me olha, pois a posição dele ajuda. Eu nunca olho”. O pesquisador conclui: “É muita escuta mesmo, não é?” Sérgio afirma: “Não sei. Você sente [de] onde a nota vem. É até gostoso de fazer” (TOMAS PINHEIRO, 2017, p. 188).

Foi inevitável pensar no “ESO” de Dona Monina, no estilo de Kenzo-Awa, eu diria: é possível que *algo* saiba de onde a nota vem. Suponho ser provável que o estado mental descrito por Sérgio Assad, de conseguir “ler” a cabeça do irmão, seja um *estado alterado de consciência*. Tenho esperanças de que estudos futuros no campo da performance e da neurociência possam

²⁸⁴ Perguntei: “a interpretação, chegava uma hora em que ela dava uma solidificada? Assim, que vocês faziam uma interpretação mais ou menos parecida? Ou cada vez que vocês tocavam tinha uma variação? Como é que isso acontecia? Era uma coisa que acontecia na hora ou não? No final, tinha algo como se fosse uma versão final?”

comprovar ou refutar minha hipótese, seja com a colaboração dos próprios irmãos Assad seja com a colaboração de outros duos de violão experientes.

Sérgio Assad disse que depois de “tanto tempo tocando com o Odair” eles parecem que leem “um pouquinho a cabeça do outro”. Mas de quanto tempo estamos falando? De quanto tempo se precisa para que uma conexão como a descrita se estabeleça? Thomas Pinheiro continuou: “Como vocês trabalhavam sincronia em acelerandos e retardandos? Sergio Assad respondeu:

Você tem que resolver essa coisa mais ou menos junto com seu parceiro. Eu consigo dizer quando vejo duos que ouço tocar se estão tocando há muito ou há pouco tempo. Eu chutaria que depois de cinco ou seis anos os duos começam a ter mais sintonia. Você pega duas pessoas que nunca tocaram juntas, não dá certo logo de primeira, não mesmo, na maioria das vezes! Às vezes dá por questões de afinidades musicais que funcionam desde o início. Mas, a maioria das pessoas que vem tocando em duos casuais soam diferente: o ataque e a dinâmica é diferente. Tudo é diferente. O violão é diferente. A personalidade de cada um é diferente. Então fica aquele negócio de duas pessoas tocando juntas, mas na verdade fica somente a tentativa de fazer algo em conjunto. Mas existem alguns exemplos de pessoas que tem o som unificado de cara. Enfim, são coisas que acontecem. (ASSAD, S. *apud* TOMAS PINHEIRO, 2017, p. 189).

Infiro do depoimento de Sérgio Assad que são necessários, em geral, 5 anos para que um duo consiga ser espontâneo ao tocar junto.

Retomo aqui a narrativa autobiográfica.

Monina continua apresentando seus conceitos ao passo que se encaminha para a finalização de sua narrativa. Percebo que ela retoma as ideias que apresentou no documento para concluí-las, arrematando e reafirmando tudo o que foi dito.

Ela afirmou: Para ser um músico de alto nível, (conste que eu não considero muitos famosos como de alto nível) há que ser, antes de tudo, um grande ser humano; não se pode comunicar nada se não tem o quê comunicar²⁸⁵ (TÁVORA, [2006?], p. 99, grifo da autora). Nesta frase, a artista e professora concluiu toda uma argumentação que, defendendo, teve como base a apropriação das ideias de Alejandro Raitzin acerca do *critério normativo* para a avaliação da normalidade (RAITZIN, 1949).

Apesar da fama de ser uma pessoa severa, Monina foi também descrita como uma pessoa muito humana. Sérgio Abreu disse: “Ela se preocupava com o bem-estar das pessoas.

²⁸⁵ Para ser un músico de alto nivel, (conste que no considero a muchos famosos como de alto nivel) hay que ser antes que todo, un gran ser humano; no se puede comunicar nada si no tiene qué comunicar.

Em geral! Não só dos alunos dela, não. [...]. Soube também de pessoas que receberam ajuda dela de maneira inesperada. Não estavam contando com aquilo” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Sobre Sérgio, Monina foi efusiva: “Sérgio é provavelmente o violonista que mais entende de Música em geral e de violão em especial. Desde a fabricação, repertório, interpretação, etc. Ele confirma um conceito meu: um artista será grande na medida em que o for como pessoa. Sérgio Abreu, em gênio e figura, forma e caráter, intensidade, sensibilidade, erudição: um músico completo e a técnica mais musical da história do violão” (TÁVORA *apud* DIAS, 2015, p. 166).

A artista prossegue em sua autobiografia:

Para entender o que é a música, não é suficiente ouvir discos, gostar de música ou ter amigos músicos; antes de tudo, tem que estudar e dentro do possível, chegar a dominar um instrumento; não sendo assim tem que se ter humildade suficiente para reconhecer as próprias limitações antes de opinar²⁸⁶. (TÁVORA, [2006?], p. 99, grifo da autora).

No trecho transcrito acima, Monina expressa uma opinião inusitada: em última análise, para entender de música tem que ser músico. Afinal, como chamamos àquele que domina um instrumento? Ela diz também que é preciso estudar, mas infelizmente não explicita o quê estudar. Este parágrafo, como veremos, se relaciona como o que prossegue, sobre os **críticos musicais**. Ela afirmou:

Há mais críticos de música que não sabem música do que os estão realmente preparados para exercer essa função. A crítica que deveria ser sempre construtiva, um guia para o músico, acabou sendo mais uma coluna, baseada em poucos conhecimentos²⁸⁷. (TÁVORA, [2006?], p. 101, grifo da autora).

Correlacionando os dois últimos parágrafos transcritos da autobiografia, por dedução lógica, concluo que para Dona Monina, o crítico de música precisa ser músico.

A artista prossegue, retomando o tema da performance:

Um músico, em público, não deve dar passos em falso; é melhor poucos e bons concertos. É preciso formar e amadurecer um repertório básico e extenso

²⁸⁶ Para entender lo que es la música, no es suficiente oír discos, gustar de la música o tener amigos músicos; antes que nada, hay que estudiar y dentro de lo posible, llegar a dominar un instrumento; no siendo así, hay que tener la suficiente humildad para reconocer las propias limitaciones, antes de opinar.

²⁸⁷ Son más los críticos musicales que no saben música que los realmente preparados para ejercer esa función. La crítica que debería ser siempre constructiva, una guía para el músico, ha terminado siendo una columna más, basada en pocos conocimientos.

que lhe permitirá enfrentar futuros compromissos; depois é tarde, no meio de “tournée”, sem condições de isolamento, concentração e maturação²⁸⁸. (TÁVORA, [2006?], p. 101).

A conduta do duo Abreu perante os palcos, presumivelmente, se encaixa em tudo que foi recomendado pela professora. O pensamento de Sérgio Abreu acerca da necessidade de maturação do repertório segue a mesma linha de raciocínio de Monina. De acordo com o violonista e luthier:

Veja bem, nunca, a gente nunca assumiu um compromisso para começar a estudar alguma coisa. A ideia dela [Monina] era de ir trabalhando o repertório. Construir um repertório. Quando o repertório está pronto, aí pode ser tocado em público. Não tinha essa: “Vocês vão aprender essa música para tocar daqui a dois meses”. Nunca! (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Infiro que, por terem decidido não preparar músicas para demandas imediatas, eles precisavam ter um repertório extenso, para retirar dele as combinações necessárias para cada um dos concertos.

Sérgio contou como era o processo prescrito por Monina para descobrir se uma peça está ou não pronta para ser encenada em palco:

Ela recomendava sempre. A música vocês aprendem. Estudem, trabalhem bem. Aí larguem por alguns meses, aí voltem. Quando você estudou, largou, pegou de novo: quando você pega uma música que não tocava há meses, de repente, ela sai de ponta a ponta. E sai bem. [Ela] está pronta para tocar em público. Aí não importa se você está nervoso ou qualquer coisa, que ela está entranhada. Ela está realmente absorvida. Então não corre nenhum risco desse jeito, né? [...]. Eu vendo por mim mesmo. Ao longo dos tempos, às vezes, nesse sistema de pegar e largar, muitas vezes, quando eu pegava novamente uma música que eu não tocava há algum tempo, eu começava a enxergar coisas que, antes, eu não via. Então, eu tinha uma noção melhor do resultado global, do que a música significava. [...]. Mas isso não era [a interpretação] nada assim, digamos planejado. Ia acontecendo. Era um desabrochar natural. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Entretanto, embora existisse uma espécie de protocolo para decidir se a peça estava pronta para ser encenada, Monina não recomendava que o aluno aplicasse o critério em todo seu repertório para decidir se estava preparado para iniciar sua carreira. Esta decisão deveria

²⁸⁸ Un músico, en público, no debe dar pasos en falso; es mejor pocos y buenos conciertos. Es preciso formar y madurar un repertorio básico y extenso que le permitirá enfrentar futuros compromisos; después es tarde, en medio de “tournée”, sin condiciones de aislamiento, concentración y maduración.

ser do professor. Monina afirmou: “o professor sábio saberá quando liberar cada um de seus alunos”²⁸⁹ (TÁVORA, [2006?], p. 101, grifo da autora).

Sabe-se que Monina atuou neste sentido com os Abreu, de acordo com Dias:

O ano seguinte, 1956, já foi um pouco diferente. Dona Monina, entusiasmada, mandou uma fita dos rapazes [Sérgio e Eduardo Abreu] para o grande violinista Yehudi Menuhin, com quem tinha algum contato. Ele gostou, muito, tanto que resolveu repassar a gravação para Julian Bream, que escreveu de volta: “Dear Yehudi, I listened to the tape of your brazilian friends and I must say that they play quite splendidly”. Ou seja, Bream disse que tocavam esplendidamente. Mais que isso, convidou-os para um evento naquele mesmo ano. Dona Monina, diferentemente do que faria qualquer professor, declinou, dizendo que não estavam prontos. Mas sabendo que haveria um grande futuro, já pediu a Menuhin indicação para um empresário na Europa, ela pretendia uma ida a Londres dali a 3 anos. Ele a deu: Basil Douglas. (DIAS, 2015, p. 38-39).

Percebe-se assim que, enquanto esperava o amadurecimento de seus alunos, ela ia preparando o terreno para que eles tivessem “um grande futuro”.

Entretanto, Monina afirmou que há algo que os professores não podem ensinar aos seus alunos, delimitando, assim, os **limites do professor**. Segundo ela: Há algo, porém, que o professor não pode ensinar ou fazer pelo aluno: “uma vida plena, criativa, dar-se aos demais, que levará à sabedoria. Essa sabedoria, aplicada à música, o levará à obra de Arte superior, ao ESO, como dizia Kenzo Awa no século VII”²⁹⁰ (TÁVORA, [2006?], p. 101, grifo da autora). Sendo assim, o que um professor não poderia fazer por seus alunos seria viver por eles.

Nos parágrafos seguintes, Monina se despediu do leitor²⁹¹. Não irei comentar os últimos parágrafos da autobiografia nesta análise. Nada melhor do que as palavras da própria Dona Monina para encerrar uma pesquisa que pretende, sem dúvidas, se tornar um *lugar de memória*. Dedico este trabalho a ela.

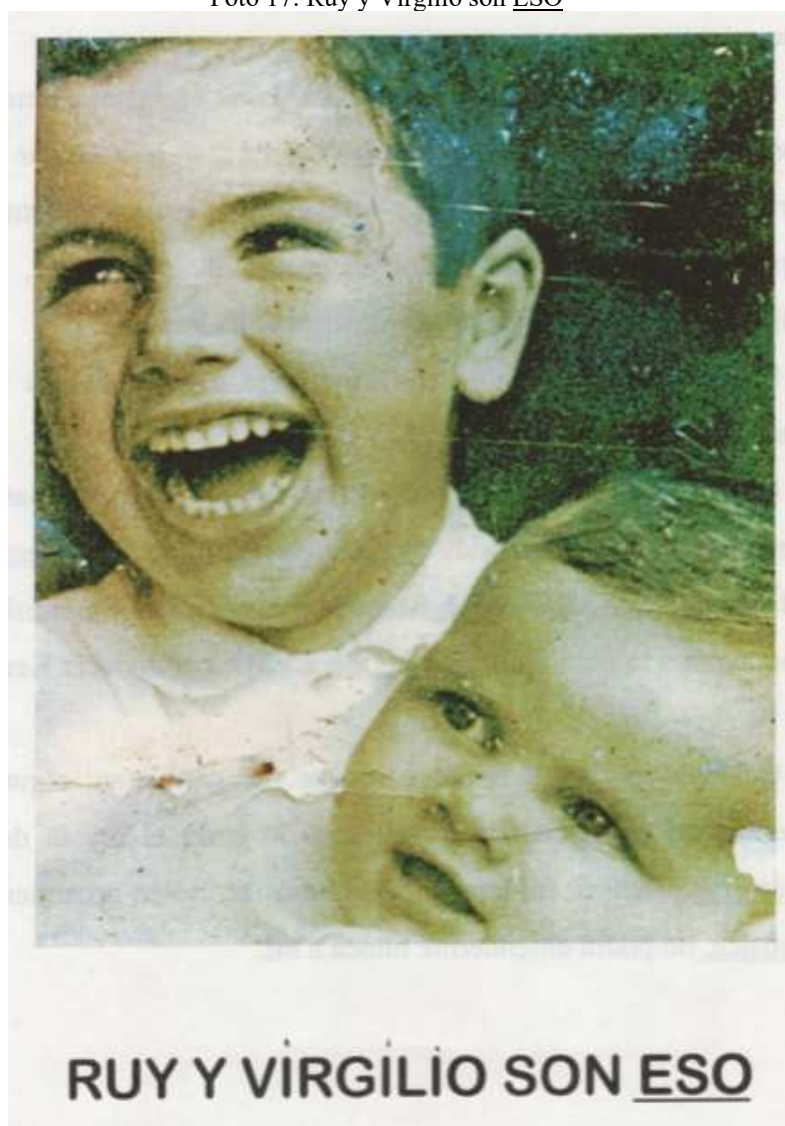
²⁸⁹ El maestro sabio, sabrá cuando liberar a cada uno de sus alumnos.

²⁹⁰ Hay algo, sin embargo, que el maestro no puede enseñar ni hacer por el alumno: una vida plena, creativa, darse a los demás, que lo llevará a la sabiduría. Esta sabiduría, aplicada a la música, lo conducirá a la obra de Arte superior, a ESO, como decía Kenzo Awa en siglo VII.

²⁹¹ Embora, em seguida, tenha, como anexo, reproduzido o texto de apresentação do álbum gravado por ela artesanalmente, mas nunca lançado (ANEXO A) seguido de um posfácio (ANEXO B) onde o *Open Door* aparece com destaque, conforme já abordado. Transcrevo a última frase de todo o livro, que encerra o posfácio: “‘Puertabierta’ foi uma experiência única e mais que nunca creio que a demência, neste momento, está fora do manicômio”²⁹¹ (TÁVORA, [2006?], p. 109, grifo da autora). No original: “‘Puertabierta’ fue una experiencia única y más que nunca creo que la demencia, em esta época, esta fuera del manicomio”.

Gostaria de escrever mais sobre o que me perguntam; alguns conceitos não beneficiariam ninguém, não o farei; o artista deve economizar palavras; minha linguagem é a música; quem não entende minha música, nunca será capaz de me entender. Felizmente, há pessoas que entendem a mensagem das minhas notas, e mais vale poucos e bons. Enquanto eu viver, vou me comunicar assim; sem impor minha presença; agradecendo a quem me prestigiou com sua amizade, carinho, sensibilidade e respeito, pelo que comunico a eles como amiga, artista, professora e, principalmente, como esposa e mãe²⁹². (TÁVORA, [2006?], p. 101-103, grifo da autora).

Foto 17: Ruy y Virgilio son ESO



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 102)

²⁹² Quisiera escribir más sobre lo que me preguntan; algunos conceptos no beneficiarían a nadie, no lo haré; el artista debe economizar palabras; mi lenguaje es la música; quien no entienda mi música, no podrá entenderme nunca a mí. Felizmente, hay gente que capta el mensaje de mis notas y más vale pocos y buenos. Mientras viva, me comunicaré así; sin imponer mi presencia; agradeciendo a aquellos que me honraron con su amistad, cariño, sensibilidad y respeto, por lo que les comunico como amiga, artista, profesora y, principalmente como esposa y madre.

Foto 18: A los 85 en Puertabierta



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 104)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de eu ter indicado as minhas deduções e conclusões conforme fui analisando o documento autobiográfico e demais fontes, algumas palavras finais ainda se fazem necessárias.

Defini como objetivo geral desta pesquisa: investigar e comunicar sobre a atuação de Adolfinia Raitzin de Távora como professora dos duos Abreu e Assad, assim como sua pedagogia. Tive a oportunidade, sem dúvidas, de examinar e apresentar as práticas de ensino e aprendizagem que culminaram na formação dos dois duos de violão.

Da abordagem pedagógica analisada, destaco os seguintes pontos: (a) a valorização da intuição dos alunos; (b) a flexibilidade interpretativa; (c) a construção de uma interpretação original, que não fosse copiada nem do professor nem de outros artistas; (d) a adaptação do ensino levando em consideração as particularidades de cada aluno; (e) a construção da técnica à serviço da música; (f) um repertório extenso, que incluía compositores pré-clássicos, barrocos, clássicos, impressionistas e contemporâneos; (g) a visão de que a música era capaz de fazer com que os alunos se tornassem *grandes seres humanos*; e (h) a promoção do *equilíbrio* psicológico dos alunos, o que incluía a motivação deles no fazer musical.

Conforme procurei indicar, especialmente nos Capítulos 3 e 4, estas práticas tiveram como base filosófica ideias que circulavam na *rede de sociabilidade* da professora. Utilizando como método o *paradigma indiciário* encontrei indícios de que a *rede* de Monina teve sua gênese no *Open Door*, colônia psiquiátrica onde ela foi criada.

O método também tornou possível apresentar e discutir algumas pistas que a autobiografia da professora trouxe sobre sua pedagogia. De forma análoga, consegui encontrar outros tantos indícios sobre as práticas de ensino e aprendizagem de Monina com os irmãos Abreu e Assad tendo como base entrevistas com os alunos.

Foi também através do *paradigma indiciário* que pude identificar diversas ideias e representações — presentes em textos, músicas, repertórios, práticas, pinturas entre outros, existentes na *rede* de Monina — que foram apropriadas pela artista e aplicadas em sua pedagogia. Muitos destes elementos constituíram a base tanto filosófica quanto estética da atuação da artista como professora. Entre elas destaco: (a) o conceito de *normalidade normativa* de Alejandro Raitzin, pai de Monina; (b) aspectos do método psicanalítico; (c) a representação estética da *guitarra clássica*; (d) a representação estética da tradição violonística de Tárrega-Llobet-Prat; (e) a representação da estética segoviana; (f) a representação romântica da música; (g) a representação romântica do artista; (h) a representação de Mahler enquanto artista

romântico; (i) o engajamento de Segovia em prol do violão clássico; (j) o repertório segoviano; (k) o repertório de compositores pré-clássicos, barrocos, clássicos, impressionistas e nacionalistas contemporâneos; (l) repertório e técnica pianísticas; (m) repertório e técnica do alaúde; (n) a representação de *estados alterados de consciência*; (h) ideias presentes na corrente *escolanovista*.

Identifiquei também uma apropriação de representações orientalistas do *zen* contidas no livro de Herrigel (1975), embora não tenha encontrado uma ligação entre o texto do autor e a *rede* de Monina.

Mas para além de todas estas questões, talvez eu tenha deixado transparecer, nesta tese, minha ambição, ou pretensão: no fundo, sempre quis saber como me tornar uma artista.

Mas o que é ser artista afinal? Para Dona Monina, ser artista é ser uma artista *romântica*, eu deduzi. Fazendo este trabalho acabei por descobrir que, para mim também, ser artista tem muito a ver com a representação romântica da música e do artista. Não me entendam mal, por favor. É certo que considero artesãos artistas, assim como percussionistas de escolas de samba, pianistas de *jazz*, guitarristas de *rock'n roll*, grupos de dança cigana, *ogans* do candombé, rendeiras e bordadeiras. Mas eu sou violonista, e seria descabido querer me tornar uma artista-violonista sem levar em consideração o *habitus* e os *gostos* da categoria. Em especial se na minha performance, como é o caso, me aproprio de parte do repertório e da estética da *guitarra clássica*. Além disso, estou inserida em uma *rede* de *intelectuais*-artistas. Seria impossível me tornar uma *intelectual*-artista isoladamente.

Sempre desconfiei das recomendações de boa parte dos violonistas mais experientes que afirmavam categoricamente: basta estudar violão 8 horas por dia. Muitos destes conselheiros, entretanto, nunca chegaram a resultados artísticos que me agradassem. Será que eles eram um exemplo do faça o que eu digo, mas não faça o que eu faço? Ou será que estudar 8 horas por dia nem sempre é o suficiente para formar um artista?

De qualquer forma, a recomendação me parecia genérica demais, como são os conselhos: “estude e serás alguém na vida”; ou “para ficar rico basta poupar e investir”. Eu achava que os conselheiros se baseavam em uma crença quase religiosa na meritocracia do esforço; no poder das horas de trabalho; e nas progressões de velocidade com auxílio do metrônomo.

A investigação que trago nesta tese demonstrou que, no caso dos artistas analisados, foi preciso muito mais do que isso. Talvez o fator inato ou a inclinação natural deles tenha sido determinante, não tenho como afirmar. Mas tanto Monina quanto os integrantes dos dois precisaram vivenciar *redes* capazes de construir artistas. Eles tiveram acesso a uma enorme

quantidade de cultura musical e repertório; foram alunos de professores-*intelectuais* renomados e representativos de uma estética; e foram estimulados por suas famílias.

Também existiu um cuidado com o fator psicológico. Monina disse ter sido psicanalista de seus alunos. E, conforme pude identificar e explicar no decorrer da tese, ela própria se engajou em processos terapêuticos que contribuíram para seu desenvolvimento como artista. Conforme abordado, há indícios de que Monina se apropriou de conceitos de Jung. O processo de *individuação* permite a integração de componentes do inconsciente para que haja o florescimento. Monina se individualizou artista. Defendo que a simples vontade de ser artista não é o suficiente. É preciso que o inconsciente do aluno não o traia em suas ambições.

Que motivos inconscientes levam alguém a querer ser artista? A aprovação do pai? Do avô? Estas motivações seriam indignas e inoportunas? Pelo que pesquisei, opino que não.

Em um campo mais prático de aplicação, avalio que esta tese possa contribuir para que o ambiente formal de formação de violonistas-artistas seja otimizado. Monina teve acesso a ótimos professores, a uma *rede* de intérpretes e de compositores renomados e a muita cultura musical e geral no *Open Door*. Além disso, aprendeu sobre empatia e psicologia. O que precisamos fazer para que a universidade se torne, cada vez mais, um espaço vivencial para *redes* como a de Monina?

A narrativa autobiográfica traz também uma visão não materialista da música. Como esperar que a mágica aconteça se boa parte dos professores simplesmente nega que a mágica exista? Conforme Apro abordou, as representações românticas da música ora pendiam para o lado do compositor ora para o do intérprete. Se o intérprete é visto apenas como um componente material — indispensável, mas também incômodo — para a reprodução do ideal do compositor, este sim, gênio — por que investir para dotá-lo de cultura musical? Para que levá-lo a entender de música? Talvez seja esta a razão para que as questões técnicas ganhem tanto protagonismo dentro das instituições formais de ensino.

No Capítulo 2 desta tese, dedicado a questões metodológicas afirmo que este trabalho promove diálogos com diversas áreas, tendo destacado o intercâmbio com as áreas da performance, da história e da musicologia. Defendo também que a temática abordada trouxe contribuições principalmente para os campos da história da educação musical, da pedagogia da performance e da musicologia histórica.

Admito, entretanto, que levantei questões dentro do recorte proposto que não consegui responder. Uma delas: como uma clínica psiquiátrica se tornou um polo cultural? O fato de eu não ter conseguido pesquisar na Argentina, em *Open Door*, com certeza contribuiu para que eu não conseguisse responder esta pergunta satisfatoriamente. Entendo também que tudo que

escrevi pode ser complementado. Espero que este trabalho possa ser o início de um diálogo com outros pesquisadores.

Há ainda muito o que ser pesquisado sobre a atuação de Monina como intérprete. Este é um recorte necessário sobre o trabalho da artista que, até o presente momento, não foi realizado plenamente. Talvez eu possa contribuir neste sentido no futuro, mas ficaria muito feliz se outros pesquisadores tomassem a tarefa, ou parte dela, para si. Se este trabalho servir de incentivo para que outros se debrucem sobre a atuação de Monina Távora, em qualquer campo, e para a preservação da memória da artista, para mim, ele não foi em vão!

REFERÊNCIAS

- ABREU, Sérgio. **Adolfina Raitzin de Távora, Dona Monina**. [S. l.], 2011. Disponível em: <https://violao.org/topic/11924-adolfina-raitzin-de-tavora-dona-monina/>. Acesso em: 1 ago. 2022.
- ABREU, Sérgio. **Centenário de Adolfina Raitzin de Távora**. [S. l.], 2021. Disponível em: <https://www.moninatavora.com>. Acesso em: 2 Mar. 2022.
- ABREU, Sérgio. **Entrevista I**. [ago. 2020]. Entrevistador: Roberta Mourim Cabral. Rio de Janeiro. 1 arquivo mp3 (1h 30min 08seg).
- ADOLFINA RAITZIN DE TÁVORA NAS ONDAS MUSICAIS. **Correio da Manhã**, [s. l.], p. 23, 1945.
- ADOLFINA RAITZIN DE TÁVORA TOCANDO BALADA PARA MARTIN FIERRO DE ARIEL RAMIREZ. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PQC8Bs97dSo>. Acesso em: 21 abr. 2022
- ADOLFINA RAITZIN NAS ONDAS MUSICAIS. **O Globo**, [s. l.], p. 11, 1945. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=artigo&ordenacaoData=relevancia&allwords=Adolfina+Raitzin&anyword=&noword=&exactword=&decadaSelecionada=1940>. Acesso em: 19 Apr. 2022.
- ALAN, Graça. **Entrevista I** [mar. 2022]. Entrevistador: Roberta Mourim Cabral. Rio de Janeiro. 1 arquivo mp3 (46min40seg).
- ALFONSO, Sandra Mara. **Jodacil Damaceno e seu legado para o violão brasileiro: a prática de um professor**. 2017. Tese. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.
- ALVES, Lourence Cristine. **O Hospício Nacional de Alienados: terapêutica ou higiene social?** 2010. Dissertação. Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2010.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- APARECIDO SCOTTI, Adelson. **Violão.org: saberes e processos de apreensão/transmissão da música no espaço virtual**. 2011. Dissertação. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.
- APRO, Flávio. Sérgio Abreu: fama em dois universos. **Cover Guitarra**, [s. l.], nov. 1999. p. 46–48.
- APRO, Flávio. **Entrevista I** [jul. 2019]. Entrevistador: Roberta Mourim Cabral. Rio de Janeiro. 1 arquivo mp3 (33min 39seg).
- APRO, Flávio. **Os fundamentos da Interpretação Musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone**. 2004. São Paulo, 2004.
- ASSAD, Sergio. **Adolfina Raitzin de Távora, Dona Monina**. [S. l.: s. n.], 2011. Disponível em: <https://violao.org/topic/11924-adolfina-raitzin-de-tavora-dona-monina/page-3>. Acesso em: 22 abr. 2022.
- ASSAD, Sérgio; ASSAD, Odair. **Sergio & Odair Assad / Parte 1/ GuitarCoop Interview Series**. [S. l.], 2020a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y5KdnuY1dhY&t=203s>. Acesso em: 26 jul. 2022.

ASSAD, Sérgio; ASSAD, Odair. **Sergio & Odair Assad / Parte 2/ GuitarCoop Interview Series**. [S. l.], 2020b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=92D0ffcqwPA&t=197s>. Acesso em: 26 Jul. 2022.

ASSUMPÇÃO, Gabriel Almeida. *Gênio, Gosto e Escolas Artísticas*. **Sofia**, Vitória, 2017.

BASTOS, Rafael. Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma Antropologia Sem Música e de uma Musicologia sem Homem. **Aceno**, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 49–101, 2014.

BENZAQUEN DE ARAÚJO, Ricardo. História e Narrativa. *In: Ler e escrever para contar: documentação, historiografia e formação do historiador*. [S. l.]: ACESS, 1998. p. p.221-258.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo; Porto Alegre: Edusp; Zouk, 2007a.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In: Usos & abusos da história oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-191.

BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. *In: Escritos da educação*. Petrópolis: Vozes, 2007b. p. 71-79.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. *In: A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 7-37.

BURKE, Peter. Como confiar em fotografias. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2001.

BUSCACIO, Cesar Maia. **Americanismo e nacionalismo na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)**. Rio de Janeiro: [s. n.], 2009.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1995.

CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CARPEAUX, Otto Maria. **O livro de ouro da história da Música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

CASA-SE COM UM JOVEM BRASILEIRO UMA FIGURA DA ARTE ARGENTINA. **O Globo**, [s. l.], p. 6, 1943. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=artigo&ordenacaoData=relevancia&allwords=Adolfina+Raitzin&anyword=&noword=&exactword=&decadaSelecionada=1940>. Acesso em: 19 abr. 2022.

CASA-SE COM UM JOVEM BRASILEIRO UMA FIGURA DA ARTE ARGENTINA: O ELACE NUPCIAL DE ADOLFINA RAITZIN COM SR. BELIZARIO TAVORA FILHO. **O Globo**, [s. l.], p. 4, 1943. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=artigo&ordenacaoData=relevancia&allwords=Adolfina+Raitzin&anyword=&noword=&exactword=&decadaSelecionada=1940>. Acesso em: 19 abr. 2022.

CASTAGNA, Paulo. A Musicologia Enquanto Método Científico. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, [s. l.], v. n1, p. 7-31, 2008.

CASTRO GOMES, Angela. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. *In: ESCRITA DE SI, ESCRITA DA HISTÓRIA*. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 7-24.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Algés : DIFEL , 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRABT, Alain. **Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

CLEMENTINO DE SOUZA, Elizeu. Dimensões e desafios da Pesquisa (Auto)Biográfica no Atual Contexto Brasileiro. **Revista Caminhos da Educação: diálogos, culturas e diversidades**, Teresina, 2020.

COHEN, Arnaldo. **Entrevista I** [nov. 2021]. Entrevistador: Roberta Mourim Cabral. 1 arquivo mp3 (1h18min25seg). [Realizada por vídeo chamada].

CORREIA MADEIRA, Ana Ester *et al.* Pesquisa (auto)biográfica em educação musical: análise da construção do conhecimento em teses e dissertações. *In: XXV Congresso Nacional da ABEM*. [S. l.: s. n.], 2021.

DE AZEVEDO, Fernando; [et al]. **Manifesto dos pioneiros da educação nova (1932) e dos educadores (1959)**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

DELORY-MOMBERGER, Christine. A pesquisa biográfica ou a construção compartilhada de um saber do singular. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, Salvador , p. 133–147, 2016.

DIAS, Ricardo. **Sérgio Abreu: uma biografia**. Edição do autor. Rio de Janeiro: [s. n.], 2015.

DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sacerdote>. Acesso em: 1 jul. 2022.

DUPRAT, Regis. Evolução da Historiografia Musical Brasileira. **OPUS**, [s. l.], v. 1, p. 32-36, 1989.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ELYSIARIO TÁVORA FILHO. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.abc.org.br/membro/elysiario-tavora-filho/>. Acesso em: 18 Apr. 2022.

EVELSON, Claudio. **Claudio Evelson**. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCwjRWwZDw4v7RnZn1m0IsFg>. Acesso at: 30 Apr. 2022.

EVELSON, Claudio. **Entrevista I** [mar. 2019] Entrevistador: Roberta Mourim Cabral. Rio de Janeiro. [Realizada por troca de arquivos de áudio no *Whatsapp*].

EVELSON, Claudio. **Entrevista II** [mar. 2019] Entrevistador: Roberta Mourim Cabral. Rio de Janeiro. [Realizada por troca de arquivos de áudio no *Whatsapp*].

FERNANDES PEREIRA, Marcelo; GLOEDEN, Edelson. De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil. **Composição, Revista de Ciências Sociais**, Mato Grosso do Sul , p. 68–91, 2012.

FISCHER, Ernest. **A Necessidade da Arte**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1963.

FREUD, Sigmund. **Um estudo autobiográfico, inibições, sintomas e ansiedade, a questão da análise leiga e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XX.

GINZBURG, Carlo. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. *In: O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 249-279.

GINZBURG, Carlo. O nome e o como: troca desigual e mercado historiográfico. *In: a micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1991. p. 169-178.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. *In: Mitos, emblemas, sinais, morfologia e história*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179.

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. *In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (org.). O que é Memória Social?* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005. p. 11–25.

GONTIJO, Millena. **O movimento (auto)biográfico no campo da educação musical no Brasil: um estudo a partir de teses e dissertações**. 2019. 104 f. Dissertação. Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

GURAN, Milton. **Documentação Fotográfica e Pesquisa Científica**: notas e reflexões. Rio de Janeiro: [s. n.], 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 1990.

HERNANDEZ, Antonio. Mompou. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2 nov. 1992. p. 5. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=artigo&pagina=&ordenacaoData=relevancia&allwords=Monina+Tavora+Antônio+Hernandez&anyword=&noword=&exactword=&decadaSelecionada=&anoSelecionado=&mesSelecionado=&diaSelecionado=>. Acesso em: 27 jul. 2022.

HERRIGEL, Eugen. **A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen**. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1975.

ISAIAS SÁVIO. **O GLOBO**, [s. l.], 11 Aug. 1932.

JOHN DOWLAND: GALLARDA; MONINA TAVORA, GUITARRA. [S. l.], 2014.

JULIANA SMITH, Patrica. **Landowska, Wanda (1879-1957)**. *In: GLBTQ ARCHIVES*. [S. l.: s. n.], 2015. Disponível em: http://www.glbqtarchive.com/arts/landowska_w_A.pdf. Acesso em: 21 abr. 2022.

JUNG, Carl Gustav. **A Natureza da Psique**. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. v. 7, t. 2

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. 1. ed. São Paulo: [s. n.], 1987.

LEVI, Giovanni. O trabalho do historiador: pesquisar, resumir, comunicar. **Revista Tempo**, [s. l.], v. 20, p. 1–20, 2014.

MARGOLIN, Leslie. Goodness Personified: The Emergence of Gifted Children. **Social Problems**, [s. l.], p. 510-532, 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3096865>. Acesso at: 6 jul. 2022.

MARQUIEGUI, Dedier Roberto. Experiencias del pasado, desafios del futuro: del museo de la escuela al Archivo y Museo de la Colonia Nacional de Alienados de Open Door. **Clio & Asociados**, [s. l.], n. 22, p. 58–70, 2016. Disponível em: <https://www.clio.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Clion22a05/8783>. Acesso em: 1 ago. 2022.

MARTÍNEZ, Viviana Carola Velasco; NETO, Gustavo Adolfo Ramos Mello; DA SILVA, Daniela Rosolen Galetti. Gustav Mahler: Entre a genialidade e a obsessão. **Agora (Brazil)**, [s. l.], v. 20, n. 3, p. 714–724, 2017.

MATEIRO, Teresa *et al.* Pesquisa (auto)biográfica em educação musical: análise da construção do conhecimento em teses e dissertações. *Em*: 2021. **XXV Congresso Nacional da ABEM**. [S. l.: s. n.], 2021.

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (org.). **Cadernos à vista: escola, memória e cultura escrita**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2019.

MIGNOT, Ana Chrystina; BASTOS, Maria Helena; CUNHA, Maria Teresa (org.). **Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica**. Florianópolis: Mulheres, 2000.

MILONGA TRISTE (SEBASTIÁN PIANA/ AGUSTÍN CARLEVARO). [S. l.], 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8L2Sx61s_oY. Acesso em: 21 abr. 2022.

MIRANDA, Ronaldo. A Arte de Formar Talentos. **Jornal do Brasil - Caderno B**, [s. l.], p. 4, 1975. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/255183. Acesso em: 19 abr. 2022.

MONINA TÁVORA. **Jornal do Brasil**, [s. l.], p. 8, 1958.

MONTI, Ednardo; ROCHA, Inês. **Ecos e Memórias: histórias de ensinamentos, aprendizagens e músicas**. 1. ed. [S. l.]: Edufpi, 2019.

MORAIS, Luciano Cesar. **Sérgio Abreu: sua herança histórica, poética e contribuição musical através de suas transcrições para violão**. 2007. Dissertação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MOURIM, Roberta. **Método Prince: Registros e Análises da Aplicação da Pedagogia de um Mestre Sem Diploma**. 2015. Dissertação. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MOURIM, Roberta. Monina Távora e sua arte: uma análise da autobiografia da artista e paralelos com a jornada do herói. **Anais do XXIV Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical**, Campo Grande, 2019.

MUSIC NOTES. **The New York Times**, Nova Iorque, 8 jun. 1953. p. 26. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0SZGkAKOi9w>. Acesso em: 23 jul. 2022.

NGOZI ADICHE, Chimamanda. **O Perigo de uma História Única**. São Paulo: SCHWARCZ S.A., 2009.

NOGUEIRA FRANÇA, Eurico. Uma intérprete do violão: Adolfina Raitzin de Távora. **Correio da Manhã**, [s. l.], v. 1º Caderno, n. Música, p. 15, 1950.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Proj. História São Paulo**, [s. l.], v. 10, p. 7–28, 1993.

NOTAS RADIOFÔNICAS. **O Globo**, [s. l.], p. 2, 1945.

OGANDO, Marcia. **Particularidades do desenvolvimento musical de um aluno observado com múltiplos sinais de talento entre estudantes cegos**. 2017. 265 f. Tese. Rio de Janeiro, 2017.

ONDAS MUSICAIS. **Correio da Manhã**, [s. l.], p. 13, 1945. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_05/26676. Acesso em: 19 abr. 2022.

PLOTKIN, Mariano Ben. **Freud in the Pampas: the emergence and development of a psychoanalytic culture in Argentina**. Stanford, California: Stanford University Press, 2001.

POCOCK, J G. O conceito de linguagem e o Métier d’Historien. *In: Linguagens do ideário político*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PRAT, Domingo. **Diccionario de Guitarristas**. *In: Buenos Aires: Romero e Fernandez*, 1934. p. 256-257.

PROEDES COMEMORA 80 ANOS DA CRIAÇÃO DA FACULDADE NACIONAL DE FILOSOFIA. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://forum.ufrj.br/index.php/reetrospectiva/2019/1032-proedes-comemora-80-anos-da-faculdade-nacional-de-filosofia>. Acesso em: 3 mai. 2022.

RAITZIN, Alejandro. **O Homem Normal, êsse outro desconhecido...** Editora Vecchied. Rio de Janeiro: [s. n.], 1949.

RAITZIN-LEGRAND, Florencia. **Florencia Raitzin-Legrand**. [S. l.], 2013. Disponível em: <http://www.flolegrand.com/index.htm>. Acesso em: 17 abr. 2022.

ROCHA, Inês de Almeida. **Canções de Amigo: redes de sociabilidade na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade**. 2010. 309 f. Tese. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

ROCHA, Inês de Almeida. **Canções de Amigo: redes de sociabilidade na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Quartet/FAPERJ, 2012.

ROCHA, Inês de Almeida. **Liddy Chiaffarelli Mignone: reconstruindo sua trajetória**. 1997. 213 f. Dissertação. Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1997.

ROCHA, Inês; IGAYARA-SOUZA, Susana; MONTI, Ednardo. **Sons de Outrora em Reflexões Atuais: história da educação e música**. Curitiba: CRV, 2020.

ROCHA, Inês de Almeida; VIEIRA GARCIA, Gilberto. História da Educação Musical no Brasil: reflexões sobre a primeira edição do GT 1.3. *In: Revista da ABEM*. [S. l.: s. n.], 2015.

RODRIGUES MANSANERA, Adriano; SILVA, Lúcia Cecília da. A Influência das Ideias Higienistas no Desenvolvimento da Psicologia no Brasil. **Psicologia em Estudo**, [s. l.], v. 5, n. 1, p. 115–137, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/VSY9ddmBqr4ZmNXgDJr6j9g/?lang=pt#>. Acesso em: 7 Jul. 2022.

ROSENTHAL, Gabriele. A estrutura e a gestalt das autobiografias e suas consequências metodológicas. *In: DE MORAES FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaína (org.). Usos e Abusos da História Oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 193-200.

ROUGET, Gilbert. **Music and Trance: A Theory of Relations between Music and Possession**. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

SALOMÃO, Marcia. O sabra é duro e espinhoso por fora, mas doce por dentro. **Menorah Brasil**, [s. l.], 2021. Disponível em: <https://menorah.com.br/2021/03/19/o-sabra-e-duro-e-espinhoso-por-fora-mas-doce-por-dentro/>. Acesso em: 1 mar. 2022.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. **Memória Coletiva e Teoria Social**. São Paulo: Annablume, 2003.

SEGOVIA, Andrés. **Estudios de Técnica Elemental: Escalas Diatonicas**. Buenos Aires: Romero & Fernandez, 1928.

SEGOVIA, Andrés. **Segovia: an autobiography of the years (1893-1920)**. Nova Iorque: Macmillan Publishing Co., Inc., 1976.

SILVEIRA, Nise da. **Imagens do inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 2015.

SIRINELLI, Jean-François. Os Intelectuais. *In: Por uma história política*. 2ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 231-269.

SOBRE A BIOGRAPH. [S. l.], 2021. Disponível em: https://biograph.org.br/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=25&Itemid=34. Acesso em: 2 mai. 2021.

STARCEVIC, Vladan. Gustav Mahler as Freud's patient: A note on possible obstacles to communication and understanding. **Australasian Psychiatry**, [s. l.], v. 21, n. 3, p. 271-275, 2013.

STEVENS, John. **Zen bow, Zen arrow: the life and teachings of Awa Kenzo, the archery master from Zen in the art of archery**. Massachussts: Shambhala., 2012.

TÁVORA, Monina. **Puertabierta (Memórias y Conceptos)**. Buenos Aires: publicação do autor, [2006?].

TOMAS PINHEIRO, Helder. **A Construção da Performance Musical em Duo De Violões**. 2017. Dissertação. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

VOLPE, Maria Alice. Uma nova musicologia para uma nova sociedade. *In: Anais do II Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá*. Maringá: Massoni, 2004. p. 99-110. Disponível em: <https://vdocuments.com.br/volpe-maria-alice-uma-nova-musicologia-para-uma-nova-sociedade-in-anais.html?page=1>. Acesso em: 17 jul. 2022.

WADE, Graham; GARNON, Gerard. **A New Look at Segovia, His Life, His Music**. [S. l.]: Mel Bay Publications, Inc., 2018. v. 2.

WANDA LANDOWSKA PERFORMING BACH AT HOME IN 1953. [S. l.], 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X9TtRNmK19Q>. Acesso em: 21 abr. 2022.

ZANON, Fábio. **Eduardo Abreu**. [S. l.: s. n.], 2014. Disponível em: <https://violao.org/topic/16701-eduardo-abreu/>. Acesso em: 9 abr. 2022.

ZUPPA, Silva. Higienismo, educación y discurso en la Argentina, 1870-1940. **Quinto sol**, Santa Rosa, p. 247-250, 2006. Disponível em: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-28792006000100012&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 8 jul. 2022.

ANEXO A — TEXT FOR A CD COLLECTION**TEXT FOR A CD COLLECTION**

These recordings were possible thanks to the effort of the great musician "Luthier Sérgio Abreu".

They were recorded in my own residence by hand, often during not so suitable days (due to the humidity, old cords, all kinds of noises etc).

I played for the composers and myself without desiring or imagining that one day they would become public. Even the order of the songs is arbitrary. I feel that the songs are my essence; they are what I desired them to be.

Sérgio Abreu made the marvelous guitar that I play and after listening to the first recording, he wrote me a note with the following words: "A sound that is incredibly beautiful, intelligence, wisdom, sensibility, equilibrium, fluency, nothing seems to be forced, all is natural, almost like inevitable... your music is the essence of the guitar".

Sérgio's opinion was the great stimulus for the next recordings.

He really put his best into this assignment: immense work and intelligence, real friendship, stimulus, financial effort, etc.

My son Virgilio, believing my musical message, convinced me with his tenderness and insistence of the need to bring forth a different repertoire for guitar and lute.

The words of Sérgio, my master Andrés Segovia, Maria Luisa Anido, Antonio Hernández, Zubin Mehta and many others, including particularly my own self-esteem, are enough at least for me.

I give my thanks to all those that by one way or another helped me to complete my musical personality.

These recordings were done between my age of sixty-eight and seventy I did not study nor play during thirty years. My experience leads me to believe that the fingers are only tools; the heart and mind are those that need to interpret; those who have them of high level may become musicians of a higher category.

Opinions:

Andrés Segovia: "Muse and great interpreter "

Antonio Hernández: "Great Muse of the violinists..."

..."the level of interpretation supersedes any precedents in reference to classic guitar " (O Globo, Rio de Janeiro)

Maria Luisa Anido: "I admire her much, she's a genius, a great artist".

Juan Pedro Franze: (musicologist and artistic director of the Colon Theater in Buenos Aires for 25 years): "Splendid demonstration of conceptual maturity, of technical lineage, of pure musicality... very sublime and refined art, the interpretation in the guitar very sensed and of subtle quality".

Olin Downs (Herald Tribune, New York): "The bewitching magic of Monina Tavora's guitar".

N. Y. Times (New York): " Monina Tavora's concert was the best of this, or any other season",

Florencia Raitzin (great pianist, Director of the Paris Institute of Music - Entity presided since its creation by Sviatoslav Richter):

"...genial phraseology and rhythm, each note has its meaning... a repertoire that I love: rhythm and thrust of an orchestra director... her notes are plentiful... the tenderness of her "*appogiatures*"... the fabulous polyphony of her guitar without showing the effort, dominates that devious instrument."

Maria Luisa Anido: "I admire her much, she's a genius, a great artist".

Juan Pedro Franze: (musicologist and artistic director of the Colon Theater in Buenos Aires for 25 years): "Splendid demonstration of conceptual maturity, of technical lineage, of pure musicality... very sublime and refined art, the interpretation in the guitar very sensed and of subtle quality".

Olin Downs (Herald Tribune, New York): "The bewitching magic of Monina Tavora's guitar".

N. Y. Times (New York): " Monina Tavora's concert was the best of this, or any other season",

Florencia Raitzin (great pianist, Director of the Paris Institute of Music - Entity presided since its creation by Sviatoslav Richter):

"...genial phraseology and rhythm, each note has its meaning... a repertoire that I love: rhythm and thrust of an orchestra director... her notes are plentiful... the tenderness of her "*appogiatures*"... the fabulous polyphony of her guitar without showing the effort, dominates that devious instrument."

"It was wonderful hearing Monina Tavora. The recordings nicely capture her glorious sound, the richness of the bass, and the beautiful clear trebles in a way that a lot of overly reverberant and 'clinical' professional recordings do not.

Her playing has such elegance and refinement that is hard to believe that these recordings have been made by a seventy year - old person who had not played regularly for nearly forty years.

What a delight, finally hearing her!"

*"Gri-music" **
1998, Toronto, Canadá

* Canadian recording company

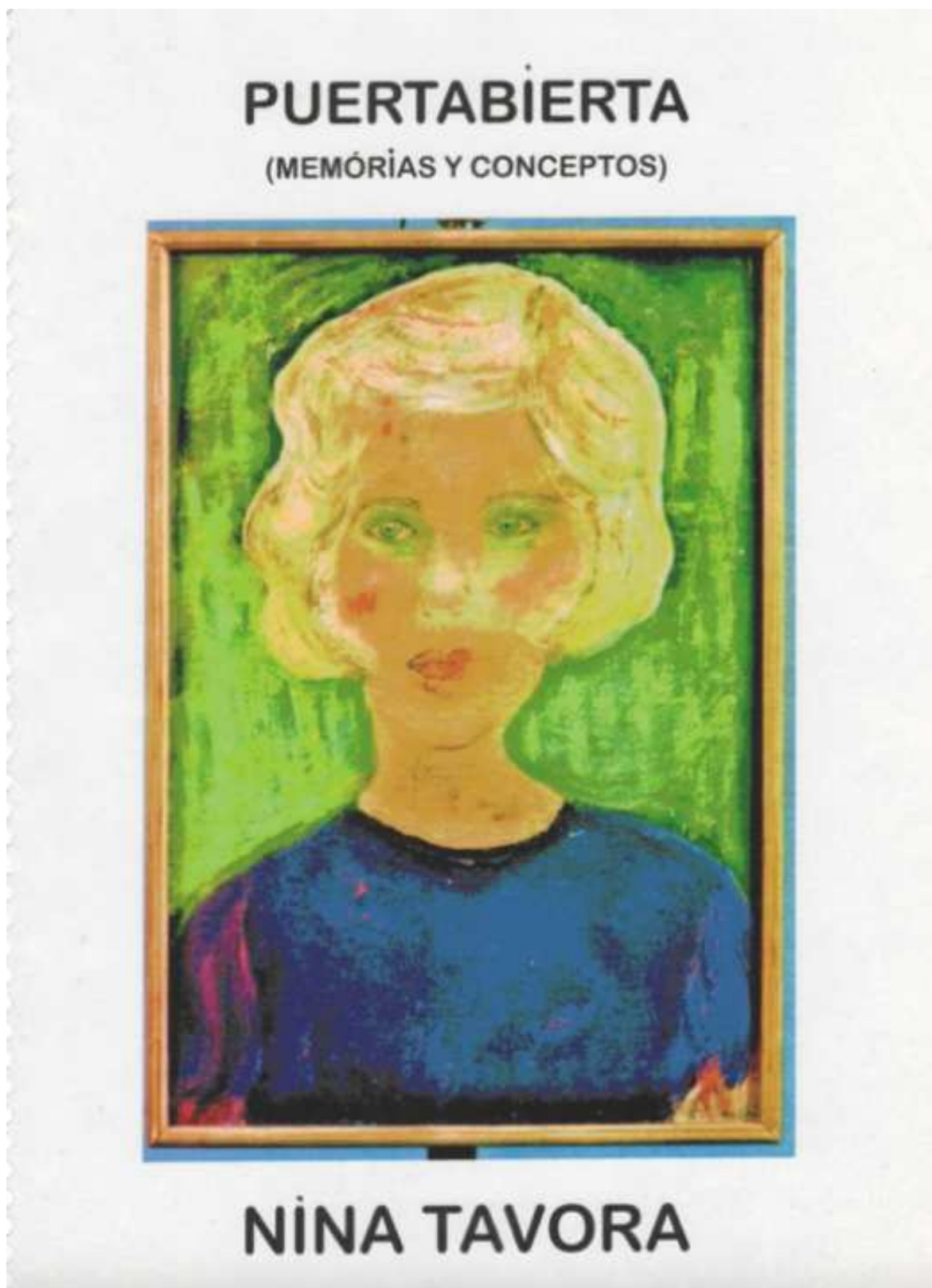
ANEXO B — POSFÁCIO

Estas despretenciosas “memorias” son culpa del excelente poeta escocés William Shanol (fallecido) quien cada vez que yo comentaba una de sus obras repetía: “tienes que escribir”. Me di el gusto de hacerlo en este final de vida terrenal. No soy escritora ni pintora; soy sí, música.

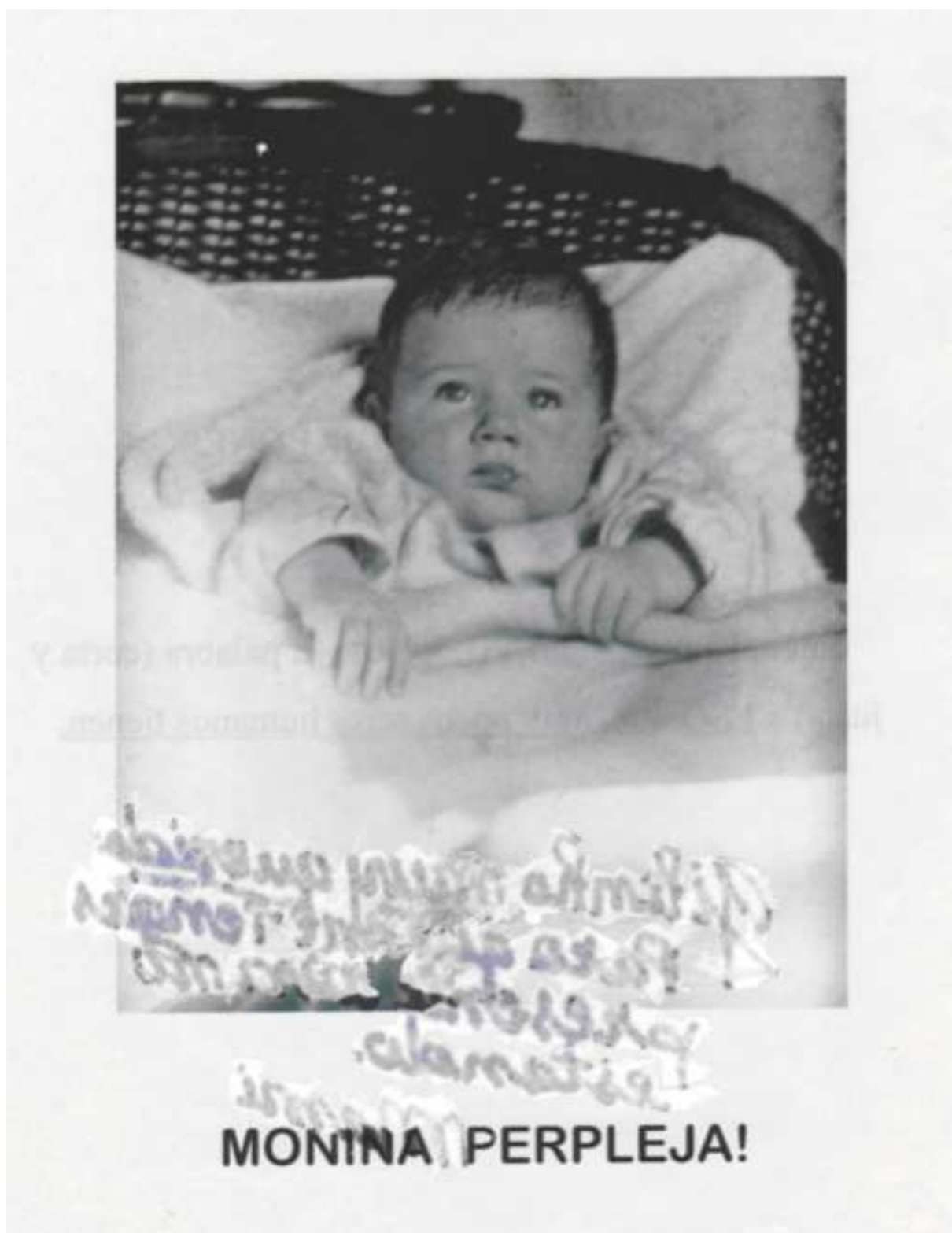
Estas memorias son un sinético relato de lo que fueron esos veinte años vividos en Puertabierta; entre las personalidades que visitaron este establecimiento modelo (en aquella época; hoy no es lo mismo): Segovia, Rubinstein, R. Rojas, A. Gerchunoff, A. Wolff, F. Weissmann (dir. Filarmónica de Berlin), J. Castro, López Buchardo, Afrania Peixoto (Brasil) Carmen Miranda, el gran arquitecto J. Ferrari Hardoy, creador del famoso sillón BKF conocido y premiado en todo el mundo; plagiado en Brasil y aquí con el nombre “Butterfly”, Byron Janis, William Kapell, etc., etc., etc.

“ Puertabierta” fue una experiencia única y más que nunca creo que la demencia, en esta época, esta fuera del manicomio.

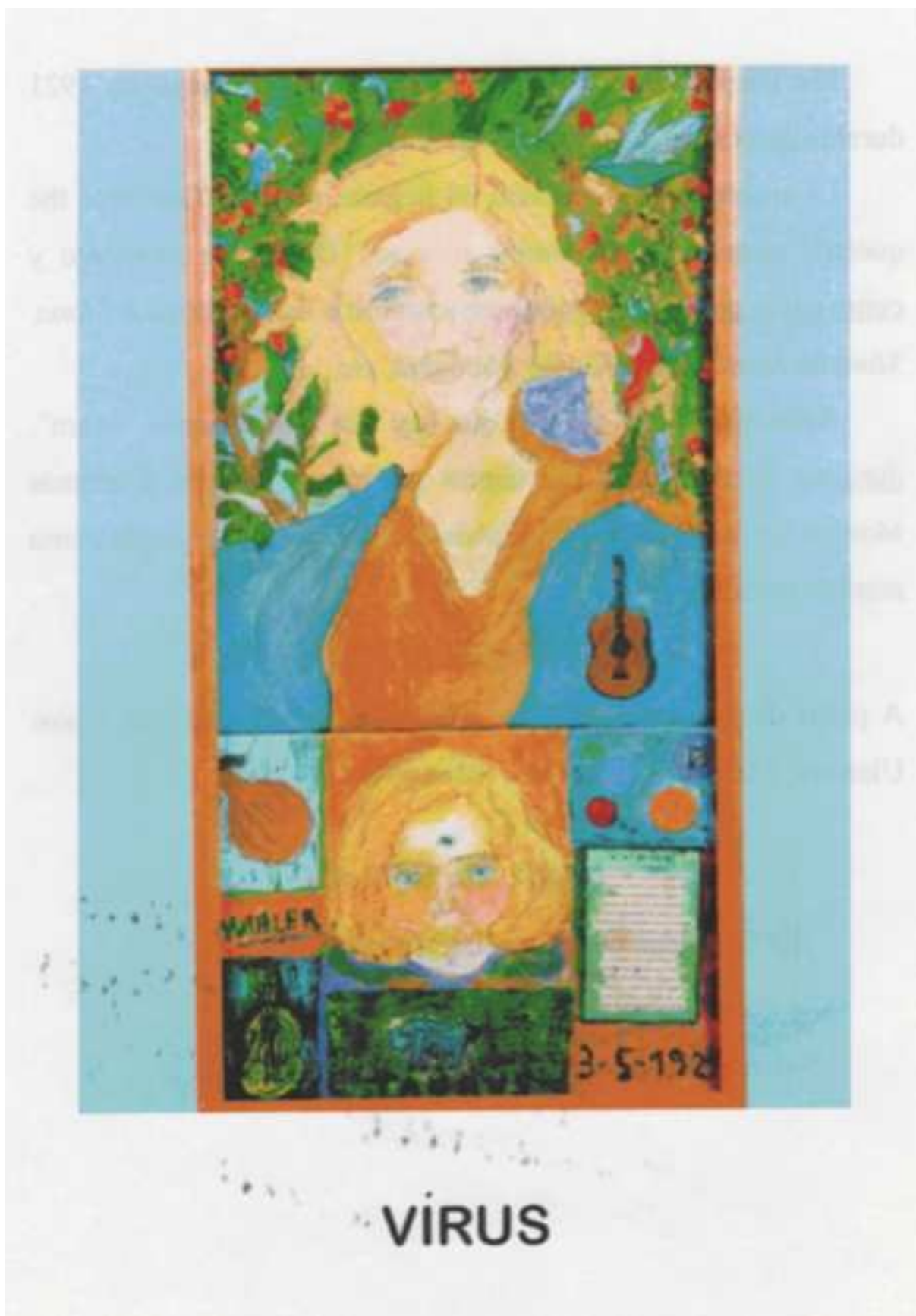
Agradezco la valiosa colaboración de:
Martín Ferrari Hardoy
Organización MAC (impresión)
L. Varela (reproducciones)

ANEXO C — FOTOS, PINTURAS E ILUSTRAÇÕES (AUTOBIOGRAFIA)

Fonte: (TÁVORA, [2006?], capa)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 2)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 4)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 6)

MIS PADRES



IDA



ALEJANDRO

Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 8)



PARAÍSO

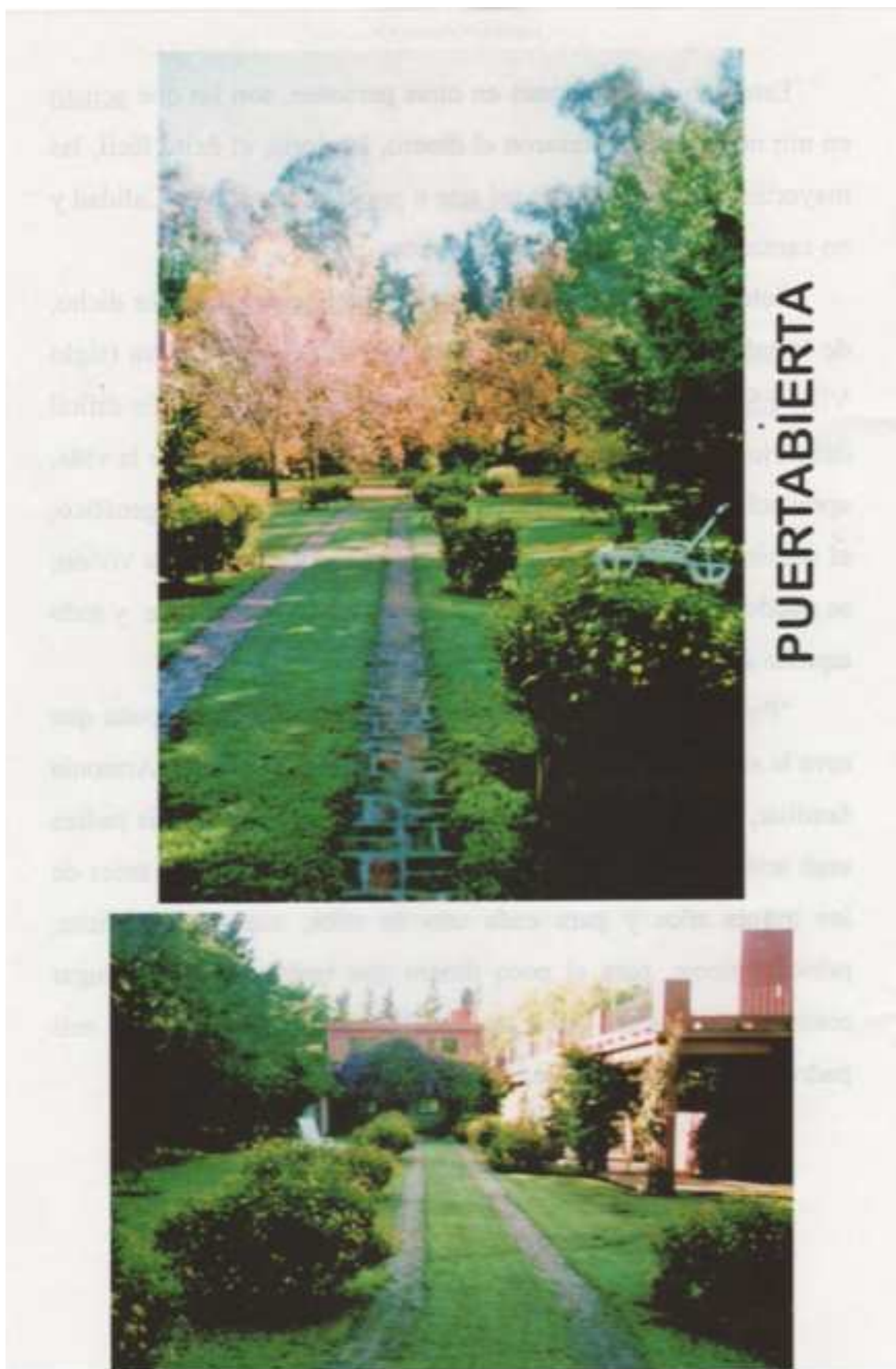
Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 10)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 12)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 14)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 16)



Madame F est
 une pianiste de grand talent -
 Musicienne née, elle a une
 technique à la fois naturelle et
 intelligentement développée. Sa
 personnalité, son respect des autres
 donne, donne à ses exécutions
 autant de mesure (ou de sensibilité).
 On est en présence d'une "artiste".

André Boulangier

FLO



**MICHE
(CAMBRIDGE)**



SILVIA

Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 20)

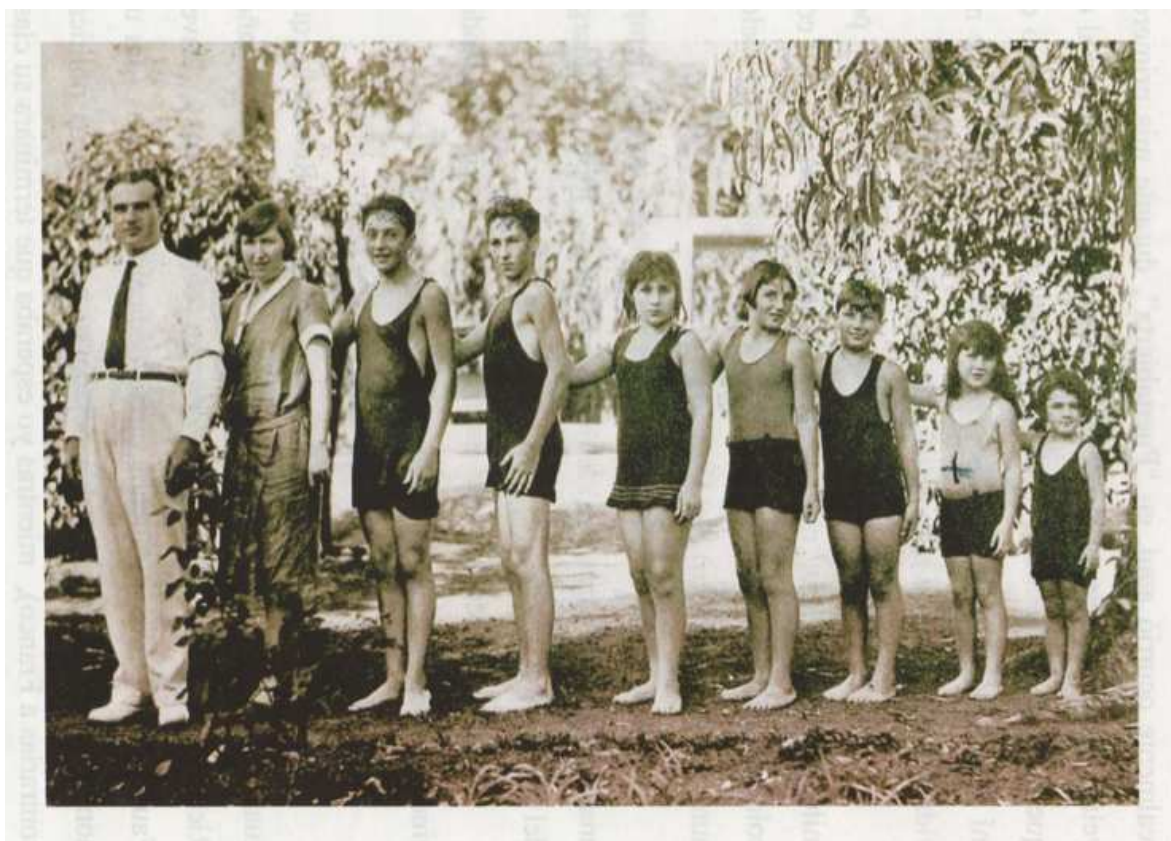


PUERTABIERTA (OTOÑO)

Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 22)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 24)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 26)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 28)

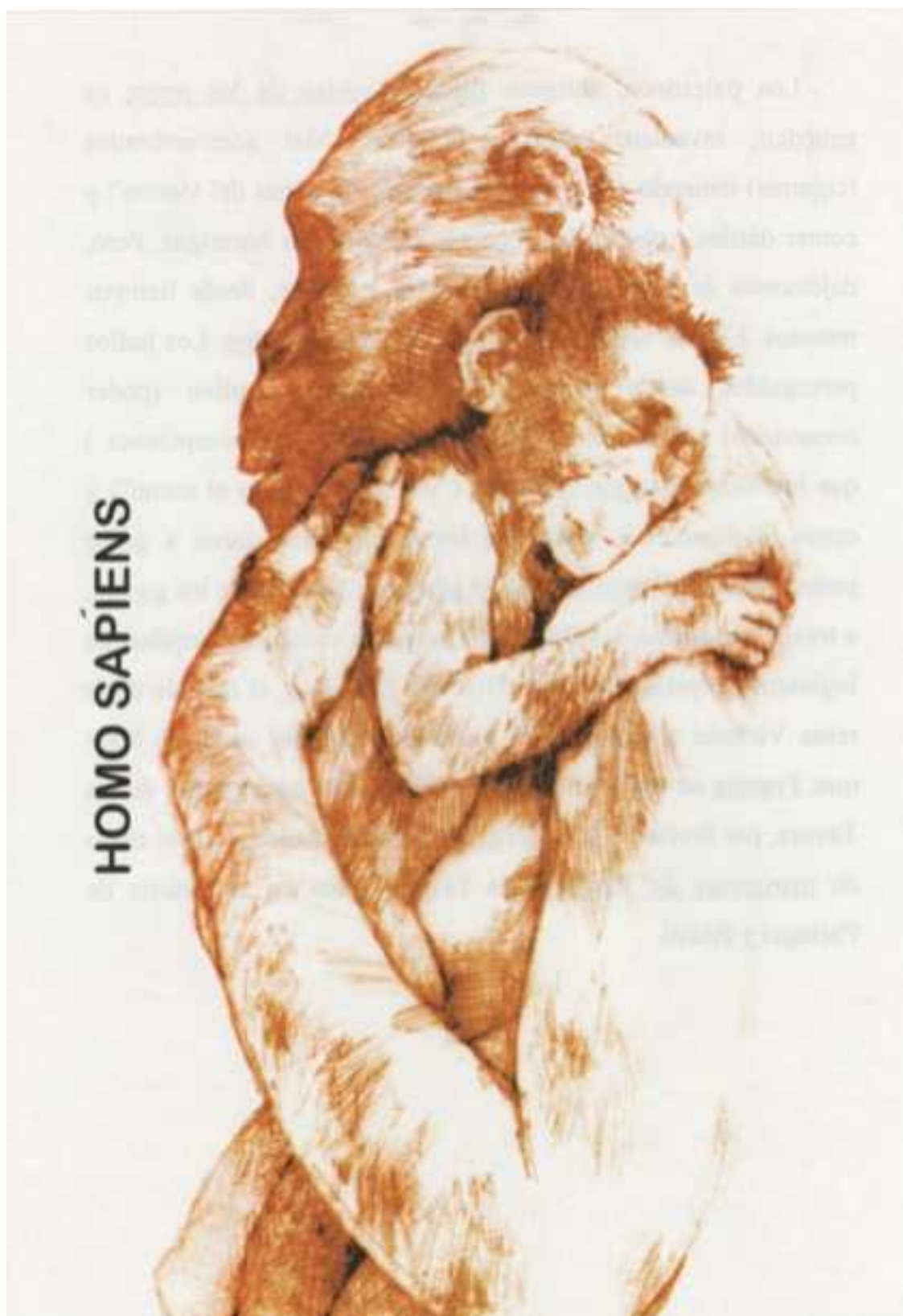


Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 30)



ÍRAEL (FÁBRICA DE TALENTOS: “ZUBIN METHA”)

Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 32)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 36)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 38)



HOMO-CHIFLADUS-BESTIALIS

Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 40)



G. MAHLER compuso “Canción de la Tierra” a los veintotres años

Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 42)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 44)

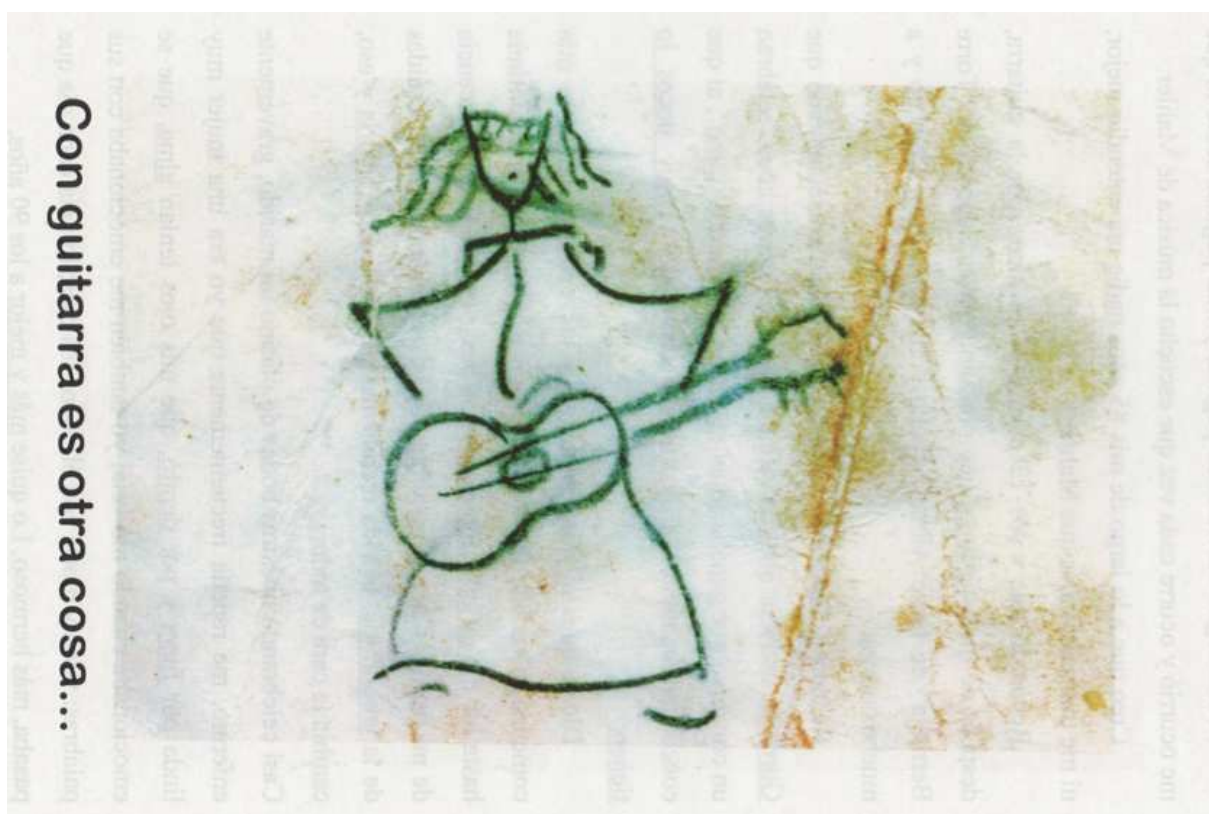


MAHLER

Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 46)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 48)



Con guitarra es otra cosa...

Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 50)



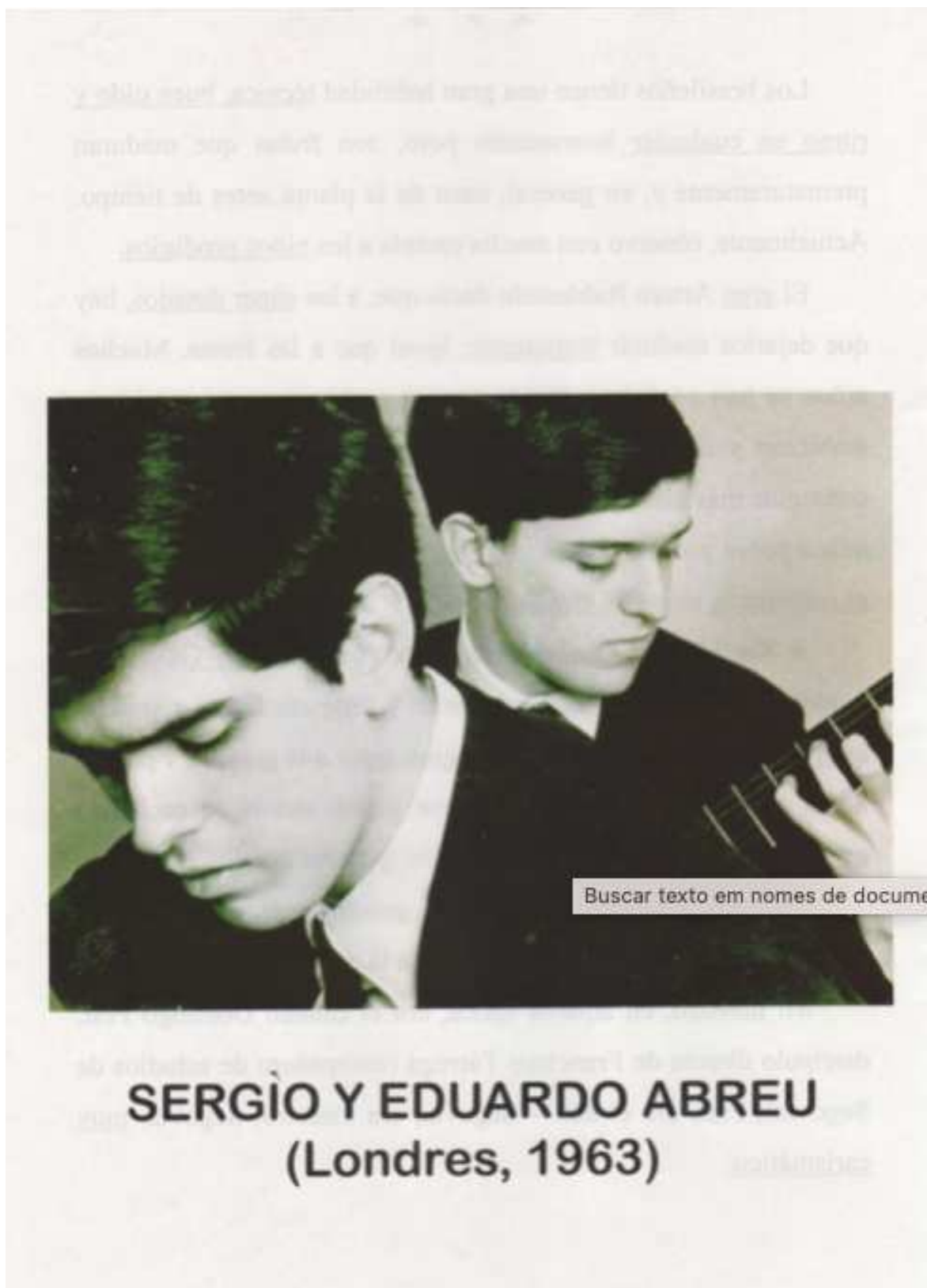
**ADÁN Y EVA...
en Copacabana (1943)**

Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 52)



RÍO (40^{os})

Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 54)



SERGIO Y EDUARDO ABREU
(Londres, 1963)

Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 62)



**Sergio y Odair Assad
(Confraternización en Río, 2002)**

Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 64)



CLAUDÍO EVELSON

Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 66)



INQUISICIÓN

Vaticano? Donde estaba?

Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 68)



ANOLLÉS (Uruguay)

Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 70)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 72)



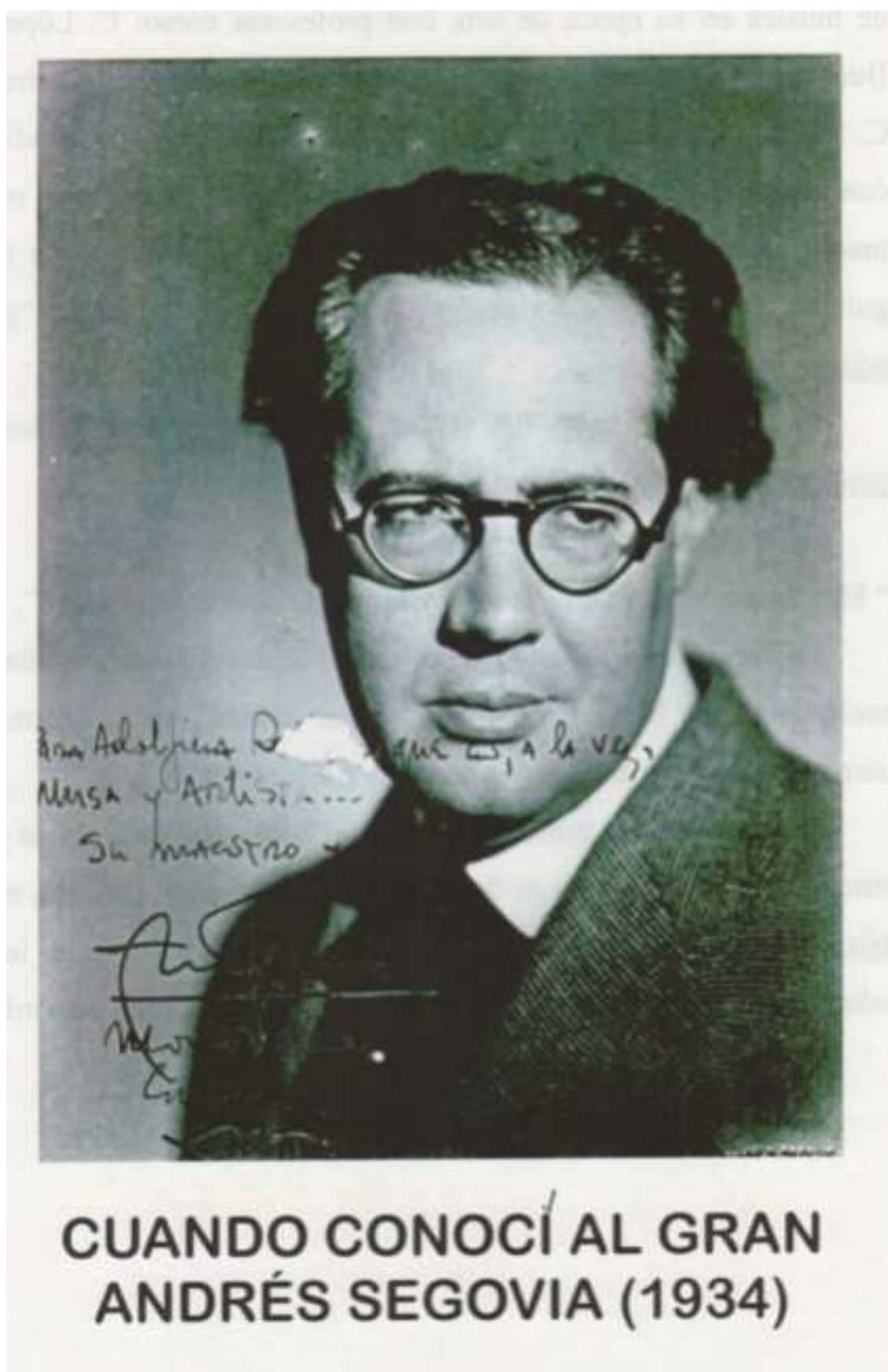
Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 73)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 74)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 76)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 78)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 82)

Legenda: *Em el Teatro Cervantes com mi archilaúd* (TÁVORA, [2006?], p. 85)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 54)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 86)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 88)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 90)

Legenda: *Primer cuadro "Praia vermelha"*.



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 92)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 94)



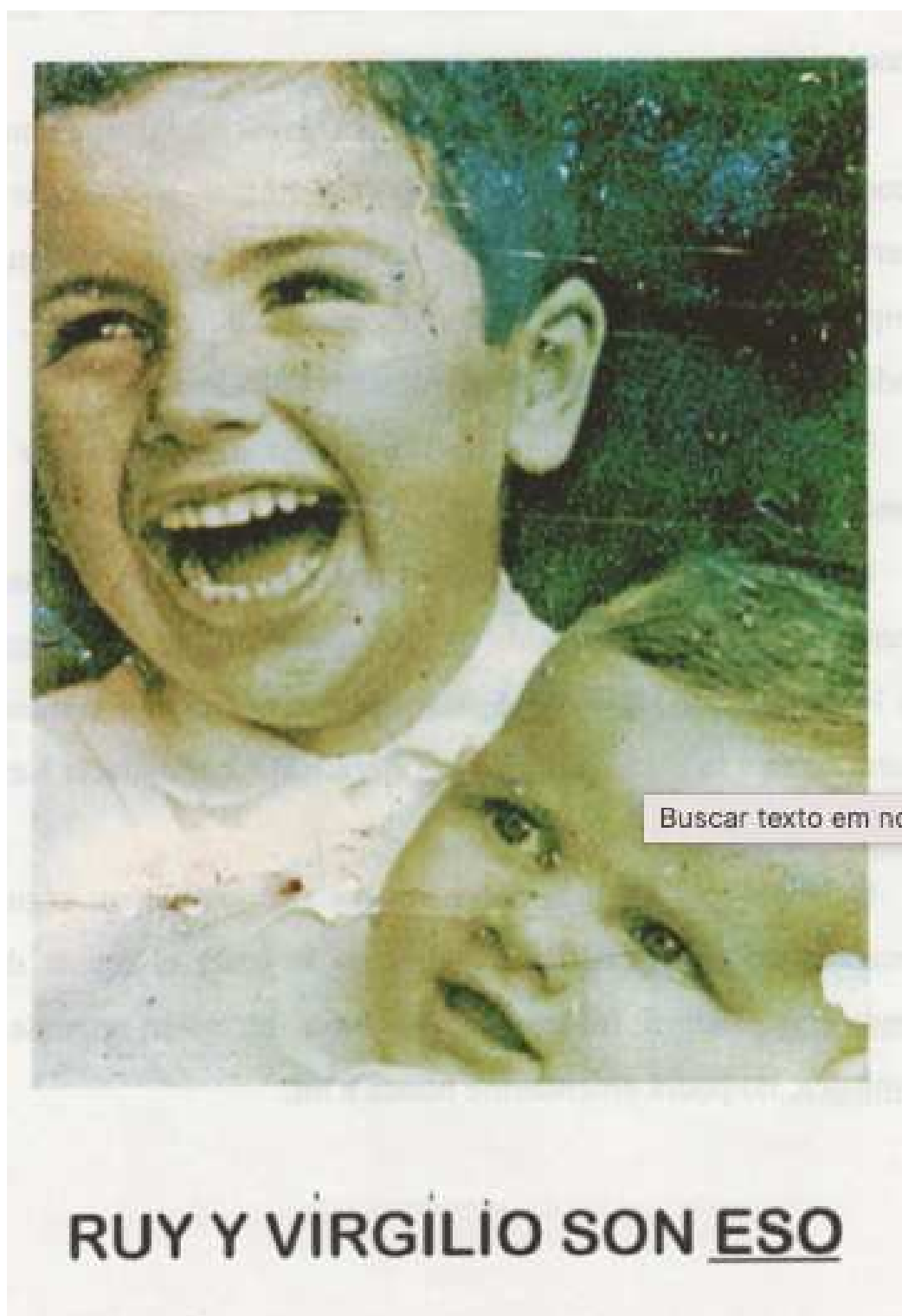
Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 96)



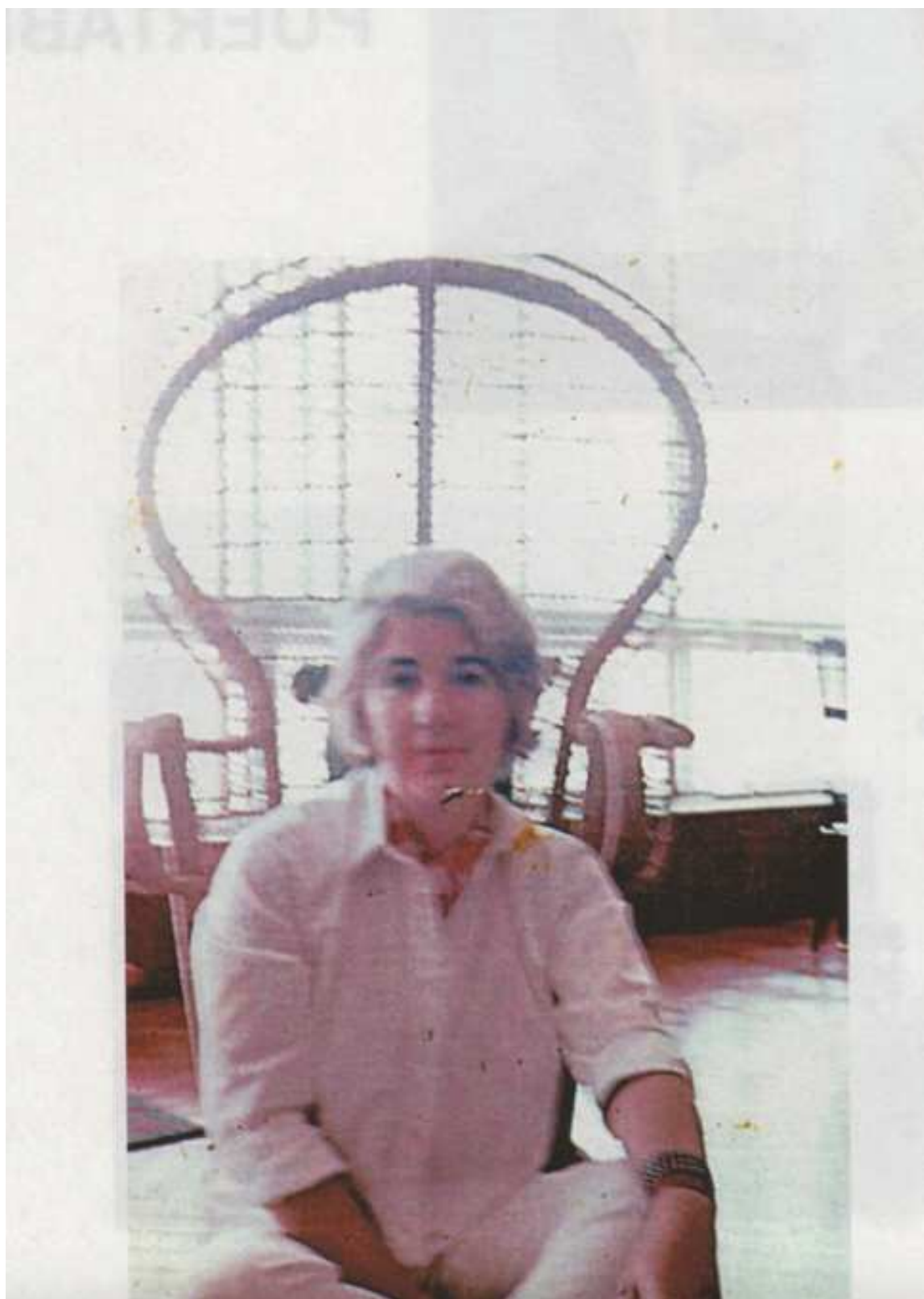
Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 98)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 100)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 102)



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 103)



**A LOS
85 EN
PUERTABIERTA**



Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 103)

The Daily Telegraph, Wednesday, September 27, 1972

Debut for Menuhin *with guitarist*

Yehudi Menuhin confessed to the audience at the Farrer Theatre, Elton College, that until last night he had never played a duo in public with a guitarist.

It was a delightful gesture of his to partner Sergio Abreu during the course of the superb recital which he was giving with his guitarist brother Eduardo as part of the Windsor Festival.

They chose a Sonata in D by the 18th Century Austrian Christian Scheidler for this particular occasion, presenting the pungent themes of the quick movements with great skill.

*

In the Romanza Mr Abreu provided a most exact accompaniment for the violinist's eloquent tone. They were generous with encores which included some captivating Sonatas by Paganini.

The young South American players are musicians to their finger tips and have achieved an immaculate ensemble.

Their techniques are very evenly matched and the rapid changes of position in their arrangements of two fast Scarlatti harpsichord Sonatas seemed to have no difficulties.

D. A. W. M.



MARINA TÁVORA

A ARTE DE FORMAR TALENTOS

Quando se fala no trabalho internacional do Duo Abreu ou se constata a rápida ascensão do Duo Assad, não se pode se não quem foi a responsável pela formação musical desses grandes jovens violonistas. Na verdade, talvez os dois não tivessem sequer chegado a existir se não fosse a presença no Brasil de Marina Távora, primeira aluna de Segovia, que aqui chegou há 30 anos. Dedicada atualmente ao seu trabalho entre o Rio e Buenos Aires, ela se encontra toda a sua vitalidade nas suas atividades didáticas, ao mesmo tempo em que se preocupa em promover concertos de jovens artistas na Argentina, tentando abri-las as portas para um mercado de trabalho promissor, mas de difícil penetração.

A meu pedido, Marina fala da sua formação artística e de suas atividades até a vinda para o Brasil, bem como de seu trabalho didático e das concertos que vem promovendo em Buenos Aires.

— Recebi uma orientação pianística bastante competente de Vicente Scaramoni, professor de grandes artistas, como Martha Argerich e Daniel Barenboim. Ainda muito jovem, minha mãe me levou para assistir a um concerto de Segovia e de tal modo me impressionou tanto o que ouvi, que decidi estudar o violão de qualquer forma, mesmo sem abandonar o piano. Comecei a tocar ainda com Prat, discípulo de Tárrega, e — aos 14 anos — um jornalista argentino me levou a Segovia, que nunca havia ensinado o seu instrumento. Eu me tornei sua primeira aluna de violão, estudando com ele de 14 a 21 anos, quando me casei.

Dávamos quatro a cinco horas por dia, até que eu viajei em Londres, através de Yehudi Menuhin, com grande sucesso. A carreira do Abreu teve a rápida ascensão que todos conhecem. Hoje, eles estão nos todos dos melhores concertos internacionais, cumprindo atualmente séries de intensa tournez. Certo que lembram aos dois o que passarei a ensinar em breve os meus alunos: a consciência de que o artista deve estudar para toda a vida.

Mais tarde, Marina não ficou mais para os Abreu. Eles apenas se apresentaram para ela quando estava no Rio, entre uma e outra viagem, para um consultório rápido e alguns conselhos. Sob sua direção, em — em atualmente em Buenos Aires (grupo quarteto vai formando — vamos dos Abreu), os irmãos Monteverdi, que ela se pretende lançar daqui há dois anos e Claudio Evliou, seu único aluno de piano.

Marina fala do Assad com o mesmo entusiasmo com que se refere aos Abreu.

— Sérgio e Odair Assad me foram apresentados há seis anos, através de um jornalista. Vieram do interior de São Paulo com um repertório ainda pior do que o dos Abreu e decidi fazê-los passar por um teste decisivo: delimitar 15 peças do repertório tradicional do violão (Tellemann, Vivaldi, etc.) para que me apresentassem dentro de um mês. Em 20 dias, o pai deles me telefonou dizendo que os meninos já podiam vir para a aula e foi realmente espantoso: embora com falhas técnicas, as peças estavam aprendidas e até decoradas!

Ao mesmo tempo em que me aperfeiçoava no violão, tive a atenção despertada para o alaúde, através de um famoso quarteto de alaudistas espanhóis, os *Irmãos Aguilar*, conjunto excepcional, ao qual os melhores compositores do gênero (Turina, Monpeu e outros) sempre dedicavam suas obras. Por conselho do irmão mais velho do grupo, passei a estudar o alaúde e, em pouco tempo, eu integrava o Conjunto de Instrumentos Antigos da Argentina, ao lado de minha irmã, Florencia (cravista), que foi aluna de Wanda Landowska.

Mudei-me então para Nova Iorque, acompanhando meu marido, o cientista Elysiario Távora, que havia sido convidado para trabalhar na Universidade de Colúmbia. Nessa época, fui convidada por Susan Bloch (filha do compositor Ernest Bloch) para participar de seu conjunto de instrumentos antigos e obtive grande sucesso, com ótimas críticas e muitos convites de empresários norte-americanos. No entanto, apesar do impulso que tomava minha carreira, não pude aceitar as propostas, pois optei pela minha vida familiar, vindo com meu marido e filhos para o Brasil, para onde nos transferimos. Foi uma atitude da qual nunca me arrependi, pois o abandono da carreira de concertista me fez descobrir anos mais tarde a atividade de professora, na qual me considero totalmente integrada.

Quando cheguei ao Brasil, há 30 anos, nada se sabia sobre o violão clássico: não havia concertos nem discos do gênero. Mantive-me completamente afastada de qualquer manifestação artística até que, por intermédio de uma amiga, a harpista Lea Bach, aceitei um convite para participar de uma série de quatro apresentações no programa *Ondas Musicais*, na Rádio JORNAL DO BRASIL, tocando alaúde e violão. Isto foi há cerca de 15 anos. Pouco tempo depois, procurava-me um senhor que insistia para que eu ouvisse os seus dois filhos e lhes desse aulas de violão. Era o pai de Sérgio e Eduardo Abreu, que me chegavam com 9 e 10 anos, tocando sem escola, quase de ouvido, com um pessimo repertório. Seus dedos, no entanto, logo me chamaram atenção e eu vi que naqueles dois havia um enorme potencial para um trabalho artístico. Tomei-os como alunos, dando-lhes uma formação musical completa durante seis anos, em que traba-

Sérgio e Odair obtiveram a mesma consciência da seriedade do estudo, aprendendo a desenvolver ao máximo o seu grande potencial. Felizmente, os dois têm bastante sorte: por ocasião da sua recente apresentação em Buenos Aires, eles foram convidados para atuarem num programa de TV, em que foram ouvidos por um diretor da RCA Victor. Entusiasmado com o duo, ele mandou gravar ao vivo o recital dos Assad no Teatro Odéon, com excelentes resultados, que poderão ser constatados no LP que a RCA lançará em março próximo.

O sucesso do Duo Assad em Buenos Aires me lembra o *Ciclo de Artistas Jovens*, que Monina organizou em 1974 na Capital Argentina, com grandes sacrifícios de ordem pessoal, mas atingindo um objetivo em que ela acredita firmemente: a renovação do panorama artístico, com a entrada de novos valores no mercado de trabalho.

— Essa primeira experiência, artisticamente, obteve um prestígio altíssimo. Apresentei sete concertos no Teatro Odéon, todos de ótima qualidade. Os intérpretes foram Arnaldo Cohen, Alberto Reyes, Antônio Barbosa, Sérgio e Eduardo Abreu, Sérgio e Odair Assad, Eda Maria Sangrigoli e Cláudio Evelson. Comercialmente, a iniciativa ainda foi incipiente: somente Evelson e os Assad tiveram casas cheias. As apresentações restantes enfrentaram o problema da dificuldade de divulgação e o clima político instável da Argentina, que tira bastante do público de concertos. Mas os resultados para os artistas já são perceptíveis e bastante promissores, haja vista, por exemplo, o disco da RCA que apareceu para os Assad e o convite que Antônio Barbosa recebeu para participar da temporada de 1975 do Teatro Colón.

O Globo 13-7-73



Os concertos de ontem

Dona Monina recitou milagre dos violões

Um bom exemplo é hoje
de um concerto de ontem
de Dona Monina Távora
na noite de ontem, quando
ela recitou o milagre dos
violões, obra de Antonio
Carlos Gomes, com o
acompanhamento de
Teresa Carlini e o violão
de João de Deus. A
recitação foi feita com
uma interpretação que
foi considerada uma
obra-prima. A obra
foi recitada com uma
interpretação que foi
considerada uma obra-
prima. A obra foi
recitada com uma
interpretação que foi
considerada uma obra-
prima.

PROGRAMA

Recital de Dona Monina
Távora com o violão de
João de Deus e o
acompanhamento de
Teresa Carlini.

Dolores P. de Távora

Monina Távora

**THE SUPERIOR ART OF MONINA TÁVORA:
A MOST ELOQUENT EXAMPLE OF DIGNITY.**

Fonte: (TÁVORA, [2006?], p. 80)

ANEXO E — CRÍTICA NOGUEIRA FRANÇA

MUSICA

UMA INTÉRPRETE DO VIOLÃO: ADOLFINA RAITZIN DE TÁVORA

Há um traço altamente significativo que liga a musicalidade hispânica à brasileira: o mesmo instrumento — guitarra, na Espanha, e violão, no Brasil, é, nos dois países, o instrumento nacional. Se no Brasil entretanto, afora raras exceções, como a do violonista Carlos Collet formado pelo prof. Oswald Soares, o violão se confina via de regra a um âmbito plebeu, onde a riqueza folclórica se mistura o amadorismo degradante — na Espanha não só tem servido tradicionalmente às expansões da musicalidade popular, mas também suscitado ainda em nosso tempo admirável literatura, além de se elevar às culminâncias artísticas nas mãos do seu intérprete máximo Andrés Segovia, entre cujos discípulos se encontra a guitarrista argentina Adolfinia Raitzin de Távora, que se apresentou ao nosso público quinta-feira à noite, na Escola Nacional de Música.

Curioso é que a atitude dos nossos compositores nacionalistas, em face do violão, tem sido a de transpor para outros instrumentos, e para um plano de arte mais depurada, as sugestões de brasilidade musical que esse instrumento oferece. Quase nunca, entretanto, à exceção de Villa Lobos, com seus Estudos, ou com o "Chôros" n. 1, esses compositores escrevem, como fôra lógico esperar, para o próprio violão que tanto os atrai, e que naturalmente seria veiculado adequado à criação de saborosas e genuínas obras musicais brasileiras. O destino de um repertório artístico nacional de violão se subordina, é certo à existência dos respectivos intérpretes, que justamente entre nós, onde sua raridade tanto se acusa, desejável se torna que se multiplicassem. Não somos porventura no plano popular, como a Espanha, um país que tem no violão um verdadeiro símbolo da sua musicalidade? Mas mesmo à margem dos intérpretes brasileiros, a obra valiosa artisticamente espelhando algo do que há de mais íntimo em nossa música, projetar-se-ia através dos guitarristas de plano internacional, entre os quais se encontra legitimamente a sra. Adolfinia Raitzin de Távora, que de resto tem agora função nacional brasileira dada a sua permanência em nosso país, depois de haver atuado com largo êxito, nos Estados Unidos.

E sublinho, sob esse aspecto, do seu concerto o vivaz encanto da sua interpretação do "Chôros" n. 1 de Villa Lobos quando tão graciosamente soube captar e transmitir uma página de música que

promana em linha reta do que há ao mesmo tempo de mais puro e sentimentalmente irrequieto no lirismo musical do nosso povo, mas que constitui também o elo inicial da cadeia que conduz Villa Lobos aos grandes painéis dos "Chôros" sintônicos. Nada mais honrosamente significativo para o violão, de fato, do que vê-lo representar a primeira etapa de uma série de obras que é em conjunto de mais alta importância na música brasileira. A intérprete daquele primeiro "Chôro", a recitalista Adolfinia Raitzin de Távora, obteve então junto ao público um êxito que desbordava dos limites propriamente musicais, porque atingia a afetividade mais profunda dos ouvintes.

Se a crise de espaço não me convida senão a mencionar os autores pré-clássicos que compuseram o tão cativante programa da concertista — Miguel de Fuenllana Luis Millán, Galilei, Asiolli, R. de Visée, Kunhu, Scarlatti, Carulli, Handel, registre-se, especialmente, o equilíbrio de estilo, a proporção de planos sonoros e mesmo a renovação de valores expressivos que trouxe, com tanta legitimidade, a páginas de uma Suite de Bach: "Andante", "Bourrée" "Double" "Gavotte". Ocorre aqui um fenômeno interessante. Dir-se-á que o público acorreu pressuroso ao concerto da violonista atraído pelas afinidades que o instrumento guarda conosco. Mas o repertório do violão, mesmo em transcrições cuja adequação artística não padece dúvidas, é por vezes de mais elevada hierarquia sonora. Bach, por exemplo, confere braços de nobreza ao violão. O público, assim, atraído por um instrumento que goza de enorme prestígio popular, iria voar, através das interpretações de Adolfinia Raitzin de Távora, em plena grande música, e que a recitalista serve a essa música de alto preço com técnica esmerada e sonoridade nobre. Na última parte do programa, além de Villa Lobos trouxe-nos "Triste", de Aguirre "Valsa" de Ponce, um "Andante" e um "Allegretto" (movimento de uma Sonata) de F. Moreno Torroba. Em todos os casos, um acabamento perfeito, no que se refere à difícil técnica do violão nesta em fôgo, e uma atitude interpretativa bem ajustada às intenções do autor. E, nunca, uma simples execução de virtuose, mas sempre a presença de uma sensibilidade feminina acentuada, que se debruça senhorilmente sobre o violão, e o possui com comunicativa poesia.

EURICO NOGUEIRA FRANÇA

Fonte: (NOGUEIRA FRANÇA, 1950)

ANEXO F — APROVAÇÃO DO COMITÊ DE ÉTICA

UNIRIO - UNIVERSIDADE
FEDERAL DO ESTADO DO RIO
DE JANEIRO



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Monina Távora: a pedagogia de uma artista

Pesquisador: ROBERTA MOURIM CABRAL

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 29908620.3.0000.5285

Instituição Proponente: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Patrocinador Principal: FUND COORD DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NIVEL SUP

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 3.924.215

Apresentação do Projeto:

A pesquisa de doutorado do PPGMUS da UNIRIO propõe a realização de uma biografia da musicista argentina Adolfinia Raitzin de Távora (1921-2011). A artista, embora jamais tenha lecionado em universidades ou conservatórios, foi responsável pela formação de dois dos mais aclamados duos de violão da história: o Duo Abreu e o Duo Assad. Adolfinia ou Monina Távora — nome artístico adotado por ela — estudou com Andrés Segovia dos 13 aos 21 anos, quando casou-se com o geólogo brasileiro Elysiário Távora. Começou sua trajetória docente, no Rio de Janeiro, orientando os irmãos Sérgio e Eduardo Abreu. A experiência com os Abreu abriu caminho para os irmãos Sérgio e Odair Assad. Apesar da relevante participação da artista tanto no ensino de violão quanto como intérprete, são escassos os trabalhos acadêmicos que abordem sua trajetória. Proponho, através deste projeto de pesquisa, documentar e analisar a atuação de Monina Távora como professora dos duos Abreu e Assad, assim como sua pedagogia. Para chegar a este objetivo, sugiro a realização e a análise de entrevistas com os ex-alunos Sérgio Abreu, Sérgio Assad e Odair Assad; e a análise da autobiografia não publicada de Monina Távora. A pesquisa trabalha com o conceito de rede de sociabilidade trazido por Sirinelli pressupõe que o meio intelectual constitui um "pequeno mundo estreito" onde a produção intelectual se torna possível. Colherá entrevistas feitas e outros materiais e entrevistará os ex-alunos citados. O resultado será uma biografia.

Endereço: Av. Pasteur, 295

Bairro: Urca

CEP: 22.290-240

UF: RJ

Município: RIO DE JANEIRO

Telefone: (21)2542-7795

E-mail: cep@unirio.br

UNIRIO - UNIVERSIDADE
FEDERAL DO ESTADO DO RIO
DE JANEIRO



Contribuição do Parecer: 3.924.213

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

Documentar e analisar a atuação de Adelfina Raitzin de Távora como professora dos duos Abreu e Assad, assim como sua pedagogia, a partir de relatos produzidos através de entrevistas com os músicos Sérgio Abreu; Sérgio Assad e Odair Assad.

Objetivo Secundário:

A pesquisa se propõe a analisar a rede de sociabilidade (SIRINELLI, 1986) na qual a violonista argentina Monina Távora estava inserida. A partir da análise da autobiografia da artista e das entrevistas realizadas com os ex-alunos Sérgio Abreu, Sergio Assad e Odair Assad, proponho investigar as ideias que circulavam no meio intelectual em que ela estava inserida e de que maneira estas ideias eram aplicadas em sua pedagogia.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

Os riscos encontrados nesta pesquisa são similares aos riscos encontrados em qualquer pesquisa que trabalhe com entrevistas de história de vida. Falar sobre a própria vida para o entrevistador, em um certo sentido, assemelha-se ao processo que se dá em sessões de análise ou psicanálise: o que supõe o risco de o entrevistado entrar em contato com memórias dolorosas que podem afetar seu bem-estar psicológico. De acordo com Tourtieu-Bonazzi: [o entrevistador] "deve-se adaptar-se à psicologia da testemunha, respeitá-la, estar disposto a tomar pacientemente a conversa, suscitar a recordação através de um questionamento discreto. Se a testemunha for pouco loquaz, orientá-la sem precipitação, não a impedindo de perder-se em digressões, caso ela o seja em demasia, repetir em voz alta suas palavras se estas não forem claramente audíveis, procurar não falar ao mesmo tempo que ela, não insistir quando evita uma recordação dolorosa, não se precipitar em perguntar de novo porque as recordações precisam às vezes de um tempo para vir à tona" (TOURTIER-BONAZZI, 2006, p. 234). No caso específico desta pesquisa, defendo que o risco seja restrito. Os três músicos que proponho entrevistar se mostraram abertos a colaborar com a pesquisa, não havendo qualquer indício de que rememorar a relação deles com Monina Távora possa vir a ser uma experiência dolorosa. Na verdade, todos eles pareceram concordar que a professora de música merecia ser objeto de pesquisa e ter sua memória preservada. Tanto Sérgio Abreu quanto Odair e Sérgio Assad se colocaram à disposição para colaborar.

Benefícios:

Defendo que a relevância desta pesquisa se justifique, antes de tudo, pelo impacto da atuação de Adelfina Távora na formação de violonistas de destaque no século XX e XXI. Para ajudar a

Endereço: Av. Pasteur, 295

Bairro: Urca

CEP: 22.290-240

UF: RJ

Município: RIO DE JANEIRO

Telefone: (21)2542-7795

E-mail: cep@unirio.br

**UNIRIO - UNIVERSIDADE
FEDERAL DO ESTADO DO RIO
DE JANEIRO**



Continuação do Parecer: 3.004.215

dimensionar a excelência técnica alcançada pelos Duos Abreu e Assad, gostaria de ressaltar alguns pontos factuais: Sérgio Abreu venceu em 1967 o Concurso Internacional de Paris; seu irmão, Eduardo Abreu, recebeu o segundo lugar no mesmo concurso no ano seguinte; Sergio e Eduardo Assad receberam o prêmio Young Artists Competition, em Bratislava em 1979. Além disso, Sergio Assad é atualmente um dos compositores contemporâneos de violão mais tocados no mundo. Reforço que não há qualquer tipo de documentação da pedagogia empregada por Monina na formação destes artistas. Remontar a prática da professora poderá auxiliar tanto professores de música quanto intérpretes que queiram alcançar um alto nível de expressão artística. Defendo também que o trabalho proposto deve contribuir para a História da Educação Musical brasileira.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A pesquisa tem importância acadêmica, científica, social e cultural e o projeto atende aos requisitos éticos para pesquisa sobre seres humanos e seus pressupostos constantes da resolução CNS 510.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

O TCLE é explicativo e está de acordo com a resolução CNS 510.

A folha de rosto está assinada pelo coordenador do PPGMUS da UNIRIO.

Recomendações:

não há.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

não há.

Considerações Finais a critério do CEP:

Prezadx Pesquisadrx,

Por favor, não esqueça de inserir os relatórios parcial e final da pesquisa na Plataforma Brasil na parte de notificação (icone à direita da tela, na linha do título do projeto).

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMACOES_BASICAS_DO_PROJETO_1483522.pdf	10/03/2020 22:15:06		Aceito
Projeto Detalhado / Brochura	projeto_plataformabrasil.pdf	10/03/2020 22:14:01	ROBERTA MOURIM CABRAL	Aceito

Endereço: Av. Pasteur, 295

Bairro: Urca

CEP: 22.290-240

UF: RJ

Município: RIO DE JANEIRO

Telefone: (21)2542-7798

E-mail: osp@unirio.br

UNIRIO - UNIVERSIDADE
FEDERAL DO ESTADO DO RIO
DE JANEIRO



Continuação do Parecer: 5.924.213

Investigador	projeto_plataformabrasil.pdf	10/03/2020 22:14:01	ROBERTA MOURIM CABRAL	Aceito
Folha de Rosto	folha_de_rosto_roberta.pdf	09/03/2020 15:10:01	ROBERTA MOURIM CABRAL	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência:	tcle_roberta.pdf	09/03/2020 15:09:01	ROBERTA MOURIM CABRAL	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

RIO DE JANEIRO, 19 de Março de 2020

Assinado por:

Renata Flávia Abreu da Silva
(Coordenador(a))

Endereço: Av. Pasteur, 296

Bairro: Urca

CEP: 22.290-240

UF: RJ

Município: RIO DE JANEIRO

Telefone: (21)2542-7796

E-mail: ccep@unirio.br