



## Cinema como lugar de memória da formação musical e prática docente

Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti

Programa de Pós-graduação em Educação, Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal do Piauí, Av. Universitária, Ininga, 64049-550, Teresina, Piauí, Brasil. E-mail: ednardomonti@gmail.com

**RESUMO.** Este trabalho traz à baila a *Coleção Pianistas Brasileiras*, constituída por três documentários biográficos, referindo-a como um lugar de memória. Numa perspectiva da História da Educação, tem-se como objetivo analisar de que maneira Norma Bengell, mentora da obra cinematográfica, abordou a formação pianística e a atuação docente das três brasileiras nos filmes que compõem a coleção; a saber: *Infinitamente Guiomar Novaes* (2003); *Antonietta Rudge: o êxtase em movimento* (2003) e *Magda Tagliaferro: o mundo dentro de um piano* (2004). Destacam-se também, no decorrer do artigo, as fontes escritas, iconográficas e orais mobilizadas pela cineasta nesses filmes. Como resultado, foi possível compreender que a produção cinematográfica em questão releva o apoio familiar na consolidação da formação musical das concertistas, proporcionando-lhes períodos de estudo na Europa; e estabelece a ação docente das três como um mecanismo de circularidade do saber musical no Brasil.

**Palavras-chave:** história da educação; documentário biográfico; ensino de piano.

### Cinema as a place of memory of music training and teaching practice

**ABSTRACT.** The present work refers to the *Coleção Pianistas Brasileiras* as a place of memory, into a History perspective in Education. It analyzes how Norma Bengell's work guides explored the themes related to teaching practice and piano formation from the three Brazilian pianists on the cinebiography that constitute the series, this is: *Infinitamente Guiomar Novaes* (2003); *Antonietta Rudge: o êxtase em movimento* (2003) e *Magda Tagliaferro: o mundo dentro de um piano* (2004). It is also highlighted through the course written articles, iconographic and oral sources mobilized by the filmmaker in these films. As a result, it was possible to get the comprehension that the cinematographic production in question highlights the musical formation consolidated and followed by the family support that involved overseas stages of studying, Europe, and the teaching action of these musicians as a mechanism of circularity of the musical knowledge in Brazil.

**Keywords:** history of education; biodocumentary; piano teaching.

### El cine como lugar de memoria de la formación musical y práctica docente

**RESUMEN.** El presente trabajo trae a la luz la *Coleção Pianistas Brasileiras* como un lugar de memoria. En una perspectiva de la Historia de la Educación, se tiene como objetivo analizar de qué manera Norma Bengell, mentora de la obra, abordó a la formación pianística y la actuación docente de las tres brasileñas en las cinebiografías que componen la serie en cuestión; a saber: *Infinitamente Guiomar Novaes* (2003); *Antonietta Rudge: o êxtase em movimento* (2003) e *Magda Tagliaferro: o mundo dentro de um piano* (2004). Se destacan también en el transcurso del artículo las fuentes escritas, iconográficas y orales movilizadas por la cineasta en estas películas. Como resultado, fue posible comprender que la producción cinematográfica en cuestión destaca que la formación musical de las concertistas fue consolidada por el apoyo familiar que implicaba períodos de estudio en Europa; y la acción docente de las musicistas como un mecanismo de circularidad del conocimiento de los saberes musicales en Brasil.

**Palabras-clave:** historia de la educación; documental biográfico; enseñanza de piano.

### Introdução

Este estudo aborda uma produção cinematográfica dirigida por Norma Bengell, apresentando-a como um lugar de memória da

formação artística e atuação de três professoras de música. Protagoniza a *Coleção Pianistas Brasileiras*, composta por três filmes, a saber: *Infinitamente Guiomar Novaes* (2003), *Antonietta Rudge: o êxtase em movimento* (2003) e *Magda Tagliaferro: o mundo dentro*

de um piano (2004). A trilogia, uma coleção do gênero documentário biográfico, lançada nos primeiros anos do século XXI, projetou nas telas das salas de cinema parte do que acontecia nas aulas de piano e por onde essas musicistas passaram, desde o final do século XIX até a oitava década do século XX.

A concepção de “[...] lugar de memória” está balizada nas reflexões de Pierre Nora (1993, p. 25), pela qual entende-se que “[...] a memória se pendura em lugares, como a História em acontecimentos”. Juntamente com o historiador francês, compreende-se que esses lugares são formados como desdobramento das pressões imediatistas e descartáveis do mundo moderno, que afetam o processo e a ação analítica dos historiadores, tornando-se necessária a constituição de lugares para a preservação e guarda das memórias.

Mais especificamente, no que se refere ao cinema como um lugar de memória, este trabalho alinha-se com o pensamento de Aguiar (2011), que coloca a produção cinematográfica como um desses lugares de memória conceituados por Pierre Nora. Para a pesquisadora, o cinema é intencional: “[...] um filme, como nesses espaços definidos pelo historiador francês, a consciência da ruptura com o passado se confunde com o desejo por uma memória valorizada e por outra desprezada” (Nora, 1993, p. 235-236). Sobretudo, quando se tem como proposta a difusão de um movimento ou ideologia, pois os cineastas fazem produções com documentos de arquivos nas quais as montagens são guiadas pelos “[...] critérios de pesquisa e o uso das fontes que reforçam ainda mais a articulação de um pensamento histórico que se relaciona a interesses de certos sujeitos ou grupos sociais em disputa” (Nora, 1993, p. 236).

Em outras palavras, entende-se que a produção cinematográfica é um dos lugares de memória que está ligado às lembranças de grupos, pessoas ou entidades, sendo também responsável pela continuidade da História, uma vez que permite o registro, preservação e difusão de memórias. Os documentários configuram narrativas de cineastas sobre eventos, instituições, comunidades e sujeitos por meio de abordagens intencionais que privilegiam algumas temáticas, que preservam e difundem fontes selecionadas e, no entanto, colocam outras memórias à margem dos registros cinematográficos.

Compreende-se, juntamente com Esteves (2013), que isso é possível porque a luz artificial do cinema pode levar as pessoas, de maneira crítica, ao passado, aos personagens, aos lugares distantes que educam, na medida em que os observadores podem ser ancorados, no seu próprio tempo e no presente, pela concepção social da produção do cineasta,

simultaneamente. Por meio do cinema, é possível expressar questionamentos, reflexões, conflitos, valores, expectativas, “[...] e propostas vigentes em seu tempo de produção. Mais do que isso, os filmes não são simples reflexos de sua época, mas sim a interpretação, e se inserem em debates, concretizam críticas e propostas, encarnadas em cada um de seus personagens” (Esteves, 2013, p. 382).

O ineditismo do presente trabalho pode ser constatado pelo fato de haver poucas pesquisas em História e História da Educação sobre a *Coleção Pianistas Brasileiras*, sobretudo no âmbito específico da História da Educação Musical. O estudo é relevante pela conjuntura na qual são raros os trabalhos acadêmicos nessa ótica, que pensem os documentários como lugar de memória envolvendo a formação musical, a atuação docente, os conservatórios e as escolas especializadas. Em outras palavras, existe uma significativa lacuna sobre o tema, pois a História do ensino da música por meio do cinema foi pouco analisada. Por isso, este texto é um esforço inicial visando suprir a ausência de estudos. Esta lacuna esta fundamenta no recente estudo de Alencar (2018), *Estado da arte: história da educação musical nos anais dos congressos nacionais da Associação Brasileira de Educação Musical (2003-2015)*.

Estabelecendo conexões entre História da Educação, ensino de música e cinema, a seguinte questão norteia esta pesquisa: De que maneira foram abordadas a formação pianística e a atuação docente de Guiomar Novaes, Antonietta Rudge e Magdalena Tagliaferro por meio das fontes documentais e orais mobilizadas por Norma Bengell na *Coleção Pianistas Brasileiras*?

### **Norma Bengell e a construção de um lugar de memória**

Lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória (Nora, 1993, p. 7).

A partir da ideia de Nora (1993) supracitada é possível pensar a *Coleção Pianistas Brasileiras* como um lugar de memória, considerando as palavras e a trajetória de Norma Bengell. Este fato se dá pelo interesse da artista em preservar e difundir imagens, livros, arquivos sonoros, manchetes de jornais e revistas com vestígios sobre as pianistas que, direta e indiretamente, fizeram parte de sua formação

artística (Bengell, 2014). Como expressou a cineasta para o jornal *A Gazeta*, em 4 de julho de 2003, em São Paulo, o seu desejo era eternizar Magdalena Tagliaferro, Guiomar Novaes e Antonietta Rudge - como concertistas e professoras de instrumento - por serem mulheres notáveis que marcaram a sua infância. Nessa direção, Bengell destacou que seu pai e seu avô eram afinadores de piano, tendo ela crescido “[...] dessa forma, enfronhada nesse meio, envolvida com a música clássica” (Bengell, 2003, p. 4).

Consta nas memórias póstumas de Norma Bengell (2014), publicadas em forma de livro em 2014, que ela nasceu num domingo de Carnaval, dia 21 de fevereiro de 1935 e deixou de atuar artisticamente em 9 de outubro de 2013, quando faleceu na Cidade do Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira aos 17 anos como modelo. Em 1958, estreou nas telas dos cinemas com a chanchada *O homem do sputnik*, de Carlos Manga, quando realizou uma imitação de Brigitte Bardot. Em 1962, conquistou significativa notoriedade com dois filmes: *Os cafajestes*, de Ruy Guerra, obra na qual fez a primeira cena de nu frontal da cinematografia brasileira, e *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, que ganhou o principal prêmio do festival de Cannes, a Palma de Ouro.

Conforme Esteves (2013), na análise das atuações políticas das mulheres no cinema, tratar do percurso de Norma Bengell significa abordar a trajetória de uma atriz que percorreu diferentes “[...] momentos do cinema brasileiro ao longo de século passado: de vedete, nos espetáculos de Carlos Machado [estrelado por Oscarito], passando grandes e distintos cineastas, até alcançar a posição de diretora de cinema” (Esteves, 2013, p. 245). Seu currículo é perpassado por temas que incluíram polêmicas e perseguições de viés político e moral, sobretudo pelo engajamento específico na questão feminina. A cineasta é uma figura que sobressai no meio artístico brasileiro, pois “[...] suas declarações na imprensa, sempre pautadas por comentários explosivos e, por vezes, de autopromoção, ressaltavam sua postura libertária, em constante busca por uma libertação individual e despida de preconceitos” (Esteves, 2013, p. 245).

Como diretora de cinema, Norma Bengell buscava ressaltar memórias de brasileiras que considerava singulares. Esse interesse foi um desdobramento da influência do movimento feminista recebido no período em que ela viveu na Europa, exilada pelo governo militar brasileiro. Essa experiência foi o que motivou a cineasta a propor documentários que intervissem na reverberação da atuação feminina no cenário cultural brasileiro, pois

a atriz reparava que no cinema brasileiro não havia espaço relevante para a trajetória delas (Esteves, 2013).

Nessa perspectiva, a *Coleção Pianistas Brasileiras* está dentro do conjunto das produções de Norma Bengell que mobilizam documentos de arquivo, numa montagem que tem como critério difundir fontes que ressaltam memórias, que fomentam pensamentos e interesses específicos, articulando as figuras que marcaram sua trajetória e formação artística num campo de grupos sociais em disputa. A cineasta assume isso ao afirmar ser uma pianista frustrada, apaixonada pelo talento e pela personalidade de mulheres exemplares, motivo pelo qual pretendia usar a câmera para revelá-las ao Brasil, dar a essas professoras pianistas o lugar que merecem na história da arte brasileira (Bengell, 2014).

Os diálogos entre História e memória na coleção em questão, sob as perspectivas objetivas ou subjetivas, não se configuram como neutros ou como um posicionamento político desprezioso. Essas esferas estão conectadas. Norma Bengell (2014) considerava o filme como ‘objeto de cultura’ um lugar que considera as disputas pelo poder e a possibilidade de afetar, fomentando interpretações sobre as memórias da atuação das artistas/educadoras. Assim como, alguns estudos dedicados à relação entre Cinema, História e Educação harmonizam cada vez mais o ofício tanto do cineasta/historiador quanto o do educador. Isso acontece na medida em que os três se dedicam a uma interpretação, contraposição e intervenção no *status quo* (Carvalho, 1998).

Bengell (2014) explicou que para difundir os documentários biográficos buscou recursos em instituições sem fins lucrativos, haja vista que não se pode esperar retorno financeiro de documentários sobre professores de música erudita. Dentre as dificuldades financeiras — sobretudo no período de planejamento da *Coleção Pianistas Brasileiras* —, Norma Bengell travava um processo judicial envolvendo R\$ 15 milhões dos recursos investidos no filme *O Guarani*. Sobre essa adversidade, a mulher que difundia a memória de artistas disse à revista *Isto É*: “Tentaram me matar, mas eu estou muito viva. Na verdade, mesmo longe da fama não me paralisaram nesses oito anos. Com poucos recursos, realizei em vídeo digital três cinebiografias<sup>1</sup> sobre as pianistas Magdalena Tagliaferro, Guiomar Novaes e Antonietta Rudge” (Bengell, 2007, p. 5).

<sup>1</sup> Termo utilizado por Norma Bengell (2003) para referir-se as peças de cinema do gênero documentário biográfico.

O projeto da atriz e diretora Norma Bengell foi longo, mas a coleção completa foi comercializada numa caixa de DVDs com os três documentários sobre as professoras de piano, numa sessão de autógrafos que aconteceu durante o *Fashion Week*, em 23 de janeiro de 2005 (*Fashion Week*, 2005). Contudo, o projeto começou a ganhar contornos em 1999, e o primeiro documentário intitulado *Infinítamente Guiomar Novaes*, ficou pronto em 2003. No mesmo ano, o segundo, denominado *Antonietta Rugde: o êxtase em movimento* também foi concluído. E, por último, em 2004, o *Magda Tagliaferro: o mundo dentro de um piano* (Bengell, 2014).

### Infinítamente Guiomar Novaes

Eu estava voltado para o aperfeiçoamento da raça pianística na França; a ironia habitual do destino quis que o candidato artisticamente mais dotado fosse uma jovem brasileira de treze anos. Ela não é bela, mas tem os olhos ébrios da música e aquele poder de isolar-se de tudo que a cerca - faculdade raríssima - que é a marca bem característica do artista (Debussy, 1909)<sup>2</sup>.

As palavras supracitadas, que compõem parte da missiva do francês Debussy — compositor referência da música impressionista —, endereçada ao maestro André Caplet, evidenciam o impacto que a então jovem pianista brasileira deixou em Paris. Essa carta faz parte dos poucos documentos escritos mobilizados por Norma Bengell no documentário *Infinítamente Guiomar Novaes*. Diferente do biodocumentário sobre Magdalena Tagliaferro, que foi norteado por uma autobiografia, a cineasta, nesse filme, valoriza entrevistas realizadas com pianistas ex-alunos da concertista, maestros e compositores brasileiros que conviveram e trabalharam com Guiomar no século passado.

Relatos de José Antônio Resende de Almeida Prado, então professor da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), falecido em 10 de novembro de 2010; da professora de piano, aposentada da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Sônia Pessoa Goulart; da pesquisadora da Universidade de São Paulo Maria Stella Orsini; do maestro Roberto Tibiriçá; e do cineasta Otávio Pinto Neto são utilizados por Norma Bengell no biodocumentário dedicado à trajetória de Guiomar Novaes (1894-1979), de maneira articulada com fontes iconográficas do acervo pessoal da artista.

Com sistemática semelhante, os depoimentos desses artistas são cotejados por Norma Bengell com cenas do vídeo de uma aula ministrada pela concertista e também com narrativas na própria voz

da cinebiografada. As falas foram extraídas do registro fonográfico de uma entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som, em 1974, quando Guiomar Novaes estava com 70 anos de idade.

As imagens utilizadas por Norma Bengell no biodocumentário apresentam a pianista — nascida em São João da Boa Viagem, no Estado de São Paulo, em 28 de fevereiro de 1894 — desde a infância, dedicada aos estudos musicais. Guiomar foi a 17ª criança a nascer, dentre os filhos do comerciante de café e major Manoel José da Cruz Novaes e Anna de Carvalho Menezes Novaes. A menina foi orientada com sofisticação, pois o casal Novaes valorizava a formação intelectual; e, para meninas, sobretudo, a prática interpretativa instrumental, além da performance pianística (Figura 1).



**Figura 1.** Guiomar Novaes aos 6 anos de idade.  
Fonte: *Infinítamente Guiomar Novaes* (2003).

Conforme o depoimento Maria Stella Orsini, no documentário em questão, e, como também, consta no seu livro *Guiomar Novaes: uma arrebatadora história de amor* (1992) — decorrente da pesquisa defendida como requisito para obtenção do título de professor livre-docente da Universidade do Estado de São Paulo —, Anna de Carvalho Menezes Novaes, mãe da pianista, foi bastante disciplinadora ao estabelecer uma rotina rígida e longa de estudos no Brasil e no Conservatório Musical de Paris, combinação indispensável para os fins performáticos de uma instrumentista.

O depoimento de Orsini no documentário, assim também como seu livro, menciona a mudança

<sup>2</sup> Claude Debussy (1909), em carta a André Caplet.

da família Novaes para a capital do Estado de São Paulo e explora a aproximação da jovem menina com um vizinho, o escritor Monteiro Lobato. A pesquisadora sinaliza que a personalidade musical de Guiomar Novaes foi contundente, de maneira tal, que inspirou o escritor a criar uma conhecida personagem — a Narizinho —, presente na série de 23 volumes de *O Sítio do Pica-Pau Amarelo*, escrito pelo brasileiro entre 1920 e 1947.

A rígida disciplina do aprendizado musical de Guiomar Novaes, segundo o relato do Maestro Tibiriçá, era acompanhada constantemente da religiosidade. Seus estudos, gravações e aulas foram planejados de maneira que os atos devocionais da menina e as missas na Igreja Católica não fossem atrapalhados, pois eram prioridade. Percebe-se que, além da música, a professora de piano, que desejou na adolescência ser freira, também se mostrava para aos alunos e colegas como modelo religioso, em sua vida adulta. Constantemente, ela persuadia as pessoas em seu entorno no cenário artístico às celebrações eclesiais; desde o tempo em que tocava harmônio na paróquia que recebe o nome da padroeira dos músicos: Santa Cecília.

Dentre as memórias reunidas por Norma Bengell, a passagem da cinebiografada pelo Conservatório de Paris ganha destaque na narrativa da pianista Sonia Pessoa Goulart. A docente de piano aposentada da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro — que até hoje é concertista de carreira internacional — ressalta a forte personalidade de Guiomar Novaes como intérprete, principalmente por sua singularidade ao executar a *Balada Número 3, em Lá Bemol Maior, OP. 47*, de Frédéric Chopin. Com a interpretação, a brasileira arrebata a banca avaliadora do principal conservatório da Europa, em Paris, que conferiu o primeiro lugar à pianista brasileira quando ela ainda tinha 13 anos de idade.

Na perspectiva do ensino da técnica do instrumento, o compositor e pianista José Antônio Resende de Almeida Prado (1943-2010), trata a artista no documentário de maneira bastante objetiva. Assim, deixa registrado para a posteridade, nesse lugar de memória, as lições que aprendeu com sua professora na interpretação da primeira frase do *Concerto Número 4, em Sol Maior, Op. 58*, de Ludwig Van Beethoven. O músico explica como compreendeu a ‘alma’ da obra deste compositor pelo toque de sua mestra. Almeida Prado afirma que Guiomar Novaes, apesar da idade avançada, explorava as possibilidades sonoras das tecnologias dos pianos fabricados pela *Steinway*, nos Estados

Unidos da América e Alemanha, além dos desdobramentos dessas técnicas em suas composições musicais.

A musicista brasileira entendia — conforme o trecho do vídeo da aula particular ministrada em sua residência, selecionado por Norma Bengell no documentário — que o professor de piano deve ouvir o aluno, guardar o que precisa ser corrigido e tocar, apresentando para o pianista em formação uma interpretação coerente com o estilo, considerando o andamento, o *cantabile*, o *legato*, o *staccato*, e a concepção poética, como também, com a projeção necessária para as salas de concerto, com os recursos que os pianos ofereciam naquele tempo.

Outra marca que os entrevistados indicam no documentário é o orgulho que a pianista tinha por ser brasileira. Por um lado, todos lembram que nas salas de concerto e teatros onde Guiomar Novaes tocava, o público já esperava como peça extra no encerramento da apresentação a *Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro*, escrita pelo compositor norte-americano Lois Moreau Gottschalk (1829-1869), fato que imprimiu em sua carreira a valorização do Brasil, o amor à pátria. Entretanto, as narrativas selecionadas por Norma Bengell não abordam a participação da concertista na *Semana de Arte Moderna*, que aconteceu na cidade de São Paulo em 1922, bem como não discutem sobre a carta aberta que ela escreveu aos organizadores do evento, fazendo críticas à apresentação de Ernâni Braga da paródia de Satie sobre a *Marcha Fúnebre* de Chopin, no dia da abertura da *Semana de 22*.

Diferente das memórias das outras pianistas trazidas à tela pela luz do cinema, na *Coleção Pianistas Brasileiras*, as fontes não indicam vínculos institucionais na atuação de Guiomar como professora. Sua formação no Conservatório de Paris é recorrente. Entretanto, as aulas que ministrou não trilharam pela esfera da educação formal. Diferente de Madalena Tagliaferro que atuou como professora do conservatório francês e nos Cursos Públicos de Interpretação Pianística, que no Brasil foram cancelados pelo Ministério da Educação por meio do acordo firmado com Ministro Gustavo Capanema. Distingue-se também de Antonietta Rudge que fundou a escola de música onde atuou por décadas, funcionando por muitos anos depois de sua morte: o Conservatório Musical de Santos, que encerrou suas atividades nos primeiros anos do século XXI.

### Antonietta Rudge: o êxtase em movimento

No início de Antonietta Rudge: O Êxtase em Movimento, o espectador observa uma criança, no

chão ao lado de um piano, engatinhando em direção a uma cortina. Estamos no fim do século 19 e, ao fundo, ouve-se a cena da Morte de Isolda, da ópera de Richard Wagner. A criança abre a cortina, revela o palco de um teatro. A partir desse momento de descoberta, revelação, é que a cineasta Norma Bengell começa a narrar a história da grande pianista brasileira, tema de seu novo filme (Bengell, 2003, p. 3).

Na entrevista concedida a João Luiz Sampaio, publicada no jornal *A Gazeta*, em 3 de junho 2003, a cineasta narra a abertura da cinebiografia *Antonieta Rudge: O Êxtase em Movimento*. Norma Bengell abre a cena artisticamente, fazendo menção a dois fatos citados nas entrevistas com alunos e colegas da Rudge. Primeiro, a difícil versão para piano da *Morte de Isolda*, de Richard Wagner, escrita pelo húngaro Franz Liszt, - uma peça desafiante para maior parte dos pianistas - cuja gravação da musicista se tornou referência para os músicos brasileiros (Orsini, 1992). Em seguida, o despertar dos estudos musicais da pianista paulistana, que aconteceu no final do século XIX, nas barras das saias da mãe, com quem passava o dia acompanhando o treinamento diário de sua progenitora.

Das três professoras da *Coleção Pianistas Brasileiras*, Antonieta Rudge, descendente de uma família paulistana de origem inglesa e portuguesa, é a mais antiga: nasceu em 13 de junho de 1885. O filme traz fontes iconográficas do século XIX, recorte de jornais, programas de concerto, fotos e outras fontes iconográficas. Há no documentário, dirigido por Bengell, os depoimentos da filha da pianista, já bastante idosa: Helena Rudge Miller; do falecido compositor José Antônio de Almeida Prado; do memorialista e colecionador de acervos musicais Denis Wagner Molitsas e da pianista Helenice Audi. Também são mobilizadas informações da biografia escrita por Carlos Vasconcelos, publicada em forma de livro, em 1916, quando a pianista estava com 31 anos de idade. Ou seja, obra que aborda menos que a metade da vida da docente do Conservatório Musical de Santos, falecida em 13 de julho de 1974.

No documentário, a formação da pianista é evidenciada nas palavras de Denis Wagner Molitsas. O memorialista explica que as primeiras lições de piano recebidas por Antonietta foram ministradas por Ana Emília da Silva Telles, sua mãe, uma pianista amadora que tocava bem o instrumento. A família, ao perceber que o interesse da menina crescia, entregou ao professor Gabriel Giraudon<sup>3</sup> a responsabilidade de dar continuidade a sua formação. Sob a orientação do francês, aconteceu a

primeira apresentação pública de grande porte de Antonietta, em 1892, quando então foi notícia em vários jornais da época.

Como resultado das críticas favoráveis, conforme o relato de Molitsas, foram abertas as portas para Antonietta fazer parte da escola de Luigi Chiaffarelli. Uma vez que o professor ítalo-brasileiro ficou interessado pela pianista prodígio e ofereceu para a família Rudge seus serviços de formação musical. Sabe-se, juntamente com Rocha (2010, p. 152), que:

[...] a escola pianística de Chiaffarelli foi responsável por uma mudança no repertório executado pelos pianistas da época, que estavam muito acostumados a tocar árias de operetas italiana. Passaram a tocar autores como Rameau, Couperin, Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Saint-Saëns, Debussy, e os brasileiros contemporâneos, como Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Heitor Villa-Lobos, Agostino Cantù, Francisco Mignone, entre outros. [No salão da casa escola], tocaram seus alunos mais famosos: Guiomar Novaes, João de Souza Lima, Antonieta Rudge, Menininha Lobo e Alice Serva. Passaram também por lá, músicos estrangeiros de destaque: Henrique Oswald, Francisco Braga, Harold Bauer, Pablo Casals, José Viana da Motta, o bailarino Vaslav Nijinski, Darius Milhaud, Magdalena Tagliaferro, Arthur Rubinstein, Alexander Brailowsky e Alexander Borovsk, Paderewsky, Friedman, Miercio Horzowski, Moreira Sá, Cesar Thompson.

O memorialista Denis Wagner Molitsas destaca que outro ponto favorável para o crescimento artístico de Antonietta Rudge foi o casamento arranjado pela família com seu primo, Charles Miller, em 1907. Com o esportista, considerado o pai do futebol no Brasil, Antonietta logo deu à luz duas crianças, Carlos Rudge Miller e Helena Rudge Miller. Em família, com 21 anos, ela seguiu para outra margem do Atlântico, desembarcando na capital britânica. Então, na Europa a musicista tocou em importantes salas de concerto da época. Dentre outras, na Inglaterra, tocou Bechstein Hall e, na Alemanha, em Frankfurt, no Hoch's Konservatorium. Além de fazer aulas particulares com exímios mestres da arte pianística. Percebe-se, então, que a cinebiografia realça que a formação da docente na Europa não se deu nas renomadas instituições especializadas no ensino de música.

O matrimônio, que a possibilitou cruzar o Oceano Atlântico, foi responsável pela paralisação temporária da presença da concertista nos palcos. Em 1922, a pianista rompeu seu casamento com Charles Miller para viver sua paixão com o poeta francês Menotti Del Picchia. Sobre esta fase, Helena Rudge Mille, a filha de Antonietta no biodocumentário dirigido por Bengell narra como

<sup>3</sup> Pianista que veio, em 1859, ao Brasil como conquistador de prêmios nos conservatórios de Marselha e Paris. Depois de atuar como regente e pianista em turnê pelo Rio de Janeiro, então capital da República, e São Paulo, optou por ficar no país, onde viveu até 1906 (Martins, 1995).

um momento de profundas mudanças, pois, apesar de não se apresentar publicamente, sua mãe ficou mais próxima do belo, da poesia, por meio da convivência com um homem de doces palavras. Nessa mesma perspectiva de crescimento, a entrevistada também fala sobre o aprimoramento da musicista como professora, porque também foi naquela época que se consolidou na preparação de jovens pianistas no Brasil.

Na produção cinematográfica, Denis Wagner Molitsas afirma que o segundo companheiro, o poeta Menotti Del Picchia, foi o maior incentivador e apoiador no momento bastante conturbado da vida de Antonietta. Porém, também foi nesse mesmo período que a fama da musicista como concertista foi conjugada com sua habilidade de ensinar a arte de tocar piano. Sendo assim, por causa do seu prestígio na formação de novos pianistas, ela foi convidada pelo maestro Italiano Tabarin, juntamente com o advogado Luiz Wetterlé, em 1927, a fundar o Conservatório Musical de Santos. A instituição contava com professores de significativo destaque no cenário musical do início do século XX, tais como: Camargo Guarnieri, José Geraldo de Souza, Caldeira Filho, Ângelo Camin.

Inicialmente, Antonietta atuou como codiretora e principal professora de piano do Conservatório Musical de Santos. Com o passar dos anos, a escola especializada no ensino de música deixou de ser uma sociedade, já que a musicista passou a ser a diretora e única proprietária. A instituição, onde a Antonietta trabalhou por mais de 45 anos, chegou a ser uma faculdade de música reconhecida pelo Ministério da Educação. José Antônio de Almeida Prado relata no documentário que a pianista sempre valorizava a importância do 'brevê', do diploma, o documento que Bourdieu (1998) categoriza capital cultural institucionalizado.

O compositor ratificou esta ideia ao explicar que foi o título oficial conferido pela formação que teve com Rudge no Conservatório Musical de Santos que possibilitou sua entrada na Universidade Estadual de Campinas, quando voltou do período em que estudou na França, para atuar como professor efetivo da escola de música daquela instituição. Talvez, a falta de um 'brevê' que formalizasse os estudos realizados por Antonietta Rudge na Europa tenha estimulado a oficialização em nível superior dos cursos oferecidos por seu conservatório.

O professor da Universidade Estadual de Campinas relata que, diferente de Magdalena Tagliaferro e Guiomar Novaes — pianistas de carreira internacional que davam aulas —, Antonietta Rudge teve apenas um momento como

concertista constante nos palcos do exterior, uma vez que suas atenções eram voltadas, sobretudo, para a docência e atividades no Conservatório Musical de Santos. Inclusive, destaca que era bastante difícil alguém ouvi-la tocando fora da sala de aula, mas quando se dispunha a tocar em salas de concertos ou teatros, não havia lugar para todos que desejavam assisti-la. As pessoas queriam saber como tocava aquela que havia sido a professora de Guiomar Novaes, fato que aguçava a curiosidade, tanto dos estudantes de piano, quanto do público que apreciava a música de concerto. Por isso, Almeida Prado deixou registrado no biodocumentário que as pessoas formavam filas que davam voltas nos quarteirões quando ela tocava.

As fontes iconográficas sinalizam que Antonietta, apesar de longe dos palcos, mantinha-se ligada à rede de músicos que transitavam pelos palcos e escolas de música do Brasil. O documentário apresenta fotos dela no Conservatório Musical de Santos, em teatros e restaurantes sofisticados, em sua casa, como também em residências de artistas, empresários, produtores e editores do mundo musical, dentre outros: Arthur Napoleão, Heitor Villa-Lobos, Lucília Villa-Lobos, Eliazar de Carvalho, Magdalena Tagliaferro, Guiomar Novaes, João Carlos Martins, Souza Lima, Alexandre Levy, Luiz Levy, Nair do Artes Nuens, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Camargo Guarnieri e Francisco Mignoni, Bidu Sayão,

Antonietta apresentou seu último concerto no Teatro Coliseu de Santos, em 1964, como comemoração por completar 80 anos de idade. Nessa ocasião, tocou concertos de Mozart e Bach a três pianos, juntamente Souza Lima e Guiomar Novaes, três pianistas formados pela escola de Luigi Chiffarelli, como consta na imagem que segue. Porém, somente dias antes de falecer, no dia 13 de julho de 1974, com 89 anos, ela parou de dar aula no Conservatório Musical de Santos - escola especializada no ensino de música -, que apesar da morte de sua fundadora, continuou funcionando até os primeiros anos de século XXI (Figura 2).

Sobre o obituário da pianista, impressiona o registro da execução da peça *In Paradisum*, que traduzida para a língua portuguesa significa 'No Paraíso', composta por seu aluno no Conservatório Musical de Santos, José Antônio de Almeida Prado. A música escrita para ser executada ao piano, foi pensada pelo compositor para soar como um coral de sinos, representando um conjunto de anjos tocando. No momento em que Antonietta Rudge

chega ao céu, é recebida por Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven e Johann Sebastian Bach.



**Figura 2.** Antonietta Rudge, Guiomar Novaes, Souza Lima tocando no Teatro Coliseu.

Fonte: Antonietta Rudge: o êxtase em movimento (2003).

### **'Guardo minhas forças para a música e para o amor' - Magda Tagliaferro: o mundo dentro de um piano**

Segundo o relato de Mirian Dauelsberg, divulgado no documentário *O mundo dentro de um piano* (2004), as palavras iniciais do título deste tópico fazem parte da frase que a professora Magdalena Tagliaferro falava quando se levantava da cadeira de rodas, no minuto que era abordada por admiradores, fãs e amigos nos aeroportos. Conforme apresentado no biodocumentário, dirigido por Norma Bengell, a pianista sempre estava com a sua peruca de cabelos ruivos. Na década de 1980, com mais de 90 anos, a concertista manteve-se transeunte pelos aeroportos do Brasil e do mundo. Em sua longevidade, cruzar o Atlântico foi uma prática constante, seja para realizar turnês de recitais e concertos, para buscar novos conhecimentos pedagógicos, aprimoramento técnico-interpretativo, ou ainda, para transmiti-los em diferentes conservatórios no exterior e no Brasil por meio do Curso Público de Interpretação Pianística, que idealizou juntamente com Gustavo Capanema.

Dentre os escritos, imagens e relatos apresentados no biodocumentário sobre a pianista, a fonte documental utilizada por Bengell é a autobiografia *Quase tudo... Memórias de Magdalena Tagliaferro*, traduzida por Maria Lúcia Pinho, publicada em 1979, pela Editora Nova Fronteira. A obra cinematográfica destaca as palavras 'Quase tudo...' que aparecem em letras garrafais na capa do livro. Acompanhados de reticências, tais vocábulos parecem mais significativos quando associados ao retrato da concertista, pintado pelo artista francês Jean-Gabriel Domergue<sup>4</sup>. Nessa imagem, Tagliaferro aparece de cabelos vermelhos com um vestido, desprovido de alças, do tipo "tomara que caia", que fomenta a imaginação do leitor em relação aos seios escondidos pelos delicados braços da pianista direcionados ao teclado do instrumento. O decote bastante arrojado da charmosa roupa, de cor preta, valoriza bastante as costas e, ao mesmo tempo, aponta para suas nádegas repousadas na banquetta do piano, imagem que 'exala' sensualidade.

Sendo assim, a primeira imagem da autobiografia difundida pelo documentário, como consta na Figura 3, mostra a sensualidade que perpassa a memória da professora de piano. Por um lado, esse retrato pode representar como se davam suas relações afetivas. Por outro, é capaz de fomentar a dimensão subjetiva do público, o pensar, o imaginar e, quem sabe, até fomentar o desejo por uma pessoa que transgredia as imposições sociais, que se opunha ao esperado de uma mulher, compatível com os paradigmas de comportamentos voltados para a vida doméstica e o ambiente adjetivado como familiar.

No biodocumentário há uma entrevista com Maria Lúcia Pinho, tradutora da autobiografia e ex-aluna da pianista. O depoimento destaca que logo nas primeiras páginas do livro de Tagliaferro há expressões que de algum modo insinuam a mesma intencionalidade da capa. A pianista dedicou o livro aos seus amantes "[...] de longe ou de perto" (Tagliaferro, 1979, p. 6), remetendo-se à afetividade do tempo que viveu na Europa. O trabalho de Bengell ressalta a relevância das pessoas com quem Magdalena conviveu em Paris, além de expressar a excelência das relações afetivas estabelecidas nesse tempo, como singular.

Maria Lúcia Pinho ressalta, na obra cinematográfica, que o livro autobiográfico da artista foi originalmente escrito em francês, idioma que a

<sup>4</sup> "Jean-Gabriel Domergue nasceu em Bordeaux, França, em 1889. Foi um pintor talentoso e precoce, com obras expostas no Salon des Artistes Français (*Exposição Coletiva de Artistas franceses*) em 1906, aos 17 anos de idade. Ao longo da década de 1920, concentrou-se em retratar a mulher parisiense e a sofisticada aristocracia francesa e estrangeira que frequentavam as óperas, bares, restaurantes e corridas de cavalos da época" (Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2018, p. 1).

instrumentista dominava desde a infância. Assim como também relata que apesar de sua professora de piano – Magdalena – ter nascido no estado do Rio de Janeiro, na Cidade Imperial de Petrópolis, em 19 de janeiro de 1893, e morrido na cidade do Rio de Janeiro, capital do estado, em 9 de setembro de 1986, seus pais não eram brasileiros. O Casal Tagliaferro era originário da França e, no seio da família, na maior parte do tempo, falavam a língua materna.



**Figura 3.** Capa da autobiografia com retrato pintado por Jean-Gabriel Domergue.

Fonte: Quase tudo...Memórias de Magdalena Tagliaferro (Tagliaferro, 1979).

O documentário aponta a utilização da língua românica na intimidade familiar, assim como nas viagens a Paris. Em consonância com Monti (2015), a construção cinematográfica de Bengell faz pensar que escrever em francês foi uma estratégia de Magdalena para retomar suas memórias pedagógicas e musicais, já que, muitas das vezes, as lembranças do ser humano estão vinculadas à afetividade, aos pontos de referências que existem fora dele. Como no caso da infância da pianista muitas vivências familiares deram-se em francês, acredita-se que escrever na língua utilizada no lar dos Tagliaferro era uma maneira de a concertista fomentar a memória e trazer à tona as cenas, os sons do seu passado, os

episódios, as aulas de outrora que constituíram o seu imaginário (Monti, 2015).

Ainda sobre esse aspecto, a escolha do idioma francês pela pianista nas escritas autobiográficas parece, por um lado, demonstrar que Magdalena pensava em guardar suas memórias para o público da França; por outro, pode-se depreender também que ela pretendia apresentar aos brasileiros a sua erudição e o seu trânsito fluente na cultura francesa. Isso porque, como destacou Artières (1998, p. 11), “[...] o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo [...]”, para a própria pessoa e para o outro. Assim, no momento em que se pensa nos leitores, nos alunos, no legado dessa escrita, há uma seleção de dados e informações que são arranjadas e podem ser harmonizadas com uma intenção explícita ou inconsciente. Como explica Bourdieu (2006), o registro biográfico é um palco onde acontece a encenação de papéis sociais multifacetados, por onde transitam em diferentes temporalidades, as quais o autor, ao escrever, precisa arrumar e organizar para tornar a sua narrativa coerente.

Este foco na língua românica e no público francês parece um ponto comum entre a cineasta responsável pela direção da cinebiografia com a escrita original do livro autobiográfico de Tagliaferro. Norma Bengell iniciou sua carreira profissional internacionalmente em Paris, cidade europeia onde mais tarde, durante o regime militar, viveu exilada. Conforme, Esteves (2013), a atuação artística associada à militância feminista e libertária era um significativo incômodo para o tipo de governo vigente no Brasil.

O trabalho da cineasta Norma Bengell, como lugar de memória, é relevante por ressaltar e resguardar fontes impregnadas das estratégias utilizadas pela professora de piano para transmitir os conhecimentos e técnicas musicais europeias aos intérpretes brasileiros, como as obras dos compositores Ravel, Fauré, Debussy, Cortot, por meio das aulas públicas. Fato que o documentário traz por meio das entrevistas com Mirian Dauelsberg, professora de piano aposentada da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que atualmente trabalha como produtora cultural dirigindo a Dell’arte.

Na cinebiografia, *Magda Tagliaferro: o mundo dentro do piano*, Mirian Dauelsberg explica que a professora voltou ao Brasil, em 1939, em decorrência da II Guerra Mundial, período em que foi convidada pelo Ministério da Educação, na época dirigido por Gustavo Capanema, para pensar, discutir, criar e implantar um curso de formação pianística. Isso porque os políticos, os gestores da educação e os intelectuais do Brasil

entendiam que os brasileiros que possuíam conhecimentos adquiridos no exterior, nos países entendidos como mais ‘civilizados’, poderiam ser referência para a difusão de novos modelos educativos (Monti, 2015).

Então, nessa perspectiva de compartilhar conhecimentos, de trazer ao Brasil os novos saberes e fazê-los circular entre os Estados da Federação, o documentário de Norma Bengell apresenta, por meio da fala de Mirian Dauelsberg, como Magdalena planejou um curso com aulas em forma de conferência. Assim também, como a professora brasileira que viveu na França compartilhava com os brasileiros as técnicas mais inovadoras que os pianistas europeus utilizavam.

O relato de Dauelsberg, gravado por Bengell, explica como as aulas públicas da concertista ficaram bastante conhecidas no Brasil. O lançamento do projeto foi em São Paulo; depois houve edições em outros estados brasileiros, mas o principal palco utilizado por Tagliaferro estava no Rio de Janeiro, então Distrito Federal, no Salão Leopoldo Miguez da Escola Nacional de Música (hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – EM-UFRJ). Sala de concerto inspirada na arquitetura da Sala Gaveau, em Paris, espaço bastante frequentado por Tagliaferro na Europa.

Algumas das técnicas trazidas da França por Magdalena Tagliaferro e ministradas nos cursos públicos de interpretação pianística são abordadas no documentário como sugestões aos jovens pianistas. Discorre-se como a professora abordava algumas técnicas, tais como: exercícios de relaxamento para os braços e ombros; parâmetro para o posicionamento ao piano e altura da banquetta; a forma da mão com a preservação da firmeza e o peso nos dedos; a sinestesia como uma ferramenta para continuidade sonora; a utilização do pedal de maneira estudada com fins estéticos e não como um recurso para disfarçar as dificuldades mecânicas; planejamentos de estudos gradativos de velocidade, partindo de Czerny, Cramer e chegando aos de Chopin com a técnica bastante consolidada; e uma programação de estudo diária, que prevê o descanso de trinta minutos para cada duas horas ou duas horas e meia de estudo.

Reafirmo a importância desta cinebiografia como um lugar de memória que resguarda fontes que realçam a própria trajetória da Magdalena Tagliaferro. A obra cinematográfica é constituída, além da autobiografia, por narrativas de pessoas próximas dessa professora de música brasileira, que teve projeção internacional e atuou como catedrática numa das instituições mais importantes de música do mundo, o Conservatório de Paris. Uma artista

que tocou nos principais palcos musicais conhecidos do seu tempo, que foi júri dos mais renomados concursos de piano. Hoje, geralmente conhecida em seu país apenas por um pequeno grupo, formado por músicos profissionais que trabalham com repertório pianístico de concerto, que utilizam suas gravações como referência interpretativa e por aqueles que, no século passado, acompanhavam o cenário musical do Brasil e da França.

Atualmente, boa parcela do povo brasileiro não conhece a trajetória da educadora e intérprete. No entanto, seu nome é presente nos mais importantes catálogos e enciclopédias de música do mundo. O Grove, talvez a mais importante enciclopédia internacional de música, apresenta Magdalena Tagliaferro como uma “[...] intérprete carismática e chefe de uma verdadeira escola pianística” (Sadie, 1994, p. 925). Isso, por sua atuação como catedrática de piano no Conservatório de Paris e “[...] no Brasil, sobretudo durante a II Guerra Mundial, com seus cursos de interpretação que marcaram época” (Sadie, 1994, p. 925).

### Considerações finais

Por todas essas reflexões é possível compreender que a luz do cinema, neste caso por meio dos documentários biográficos, levou às telas, como um lugar de memória, vestígios da formação musical e atuação docente por meio de diferentes caminhos. Entretanto, destacando *loco* comum, a relevância da Europa como lugar de consolidação da formação pianística iniciada no Brasil, promovendo a ampliação da atuação artística e legitimação profissional para as musicistas cinebiografadas.

Vale observar que Magdalena Tagliaferro e Guiomar Novaes formalizaram esses estudos por meio de ‘brevês’ do Conservatório de Música de Paris, diferente de Antonietta Rudge, que estudou com professores particulares renomados no período em que viveu no Velho Mundo, pois naquele continente tinha como prioridade cuidar dos filhos que teve com seu primeiro marido, Charles Miller.

Sobre a atuação docente, percebe-se que Magdalena no conservatório parisiense e no Brasil de maneira oficial estabeleceu vínculos formais que vincularam sua atuação docente as credenciais europeias e da República do Brasil, por meio de Gustavo Capanema, então Ministro da Cultura e Educação no governo do presidente Getúlio Vargas. Como professora, Antonietta Rudge se consolidou, após a separação do primeiro marido, com o apoio do seu companheiro, o poeta francês Menotti Del Picchia, sobretudo, com a fundação do Conservatório Musical de Santos, instituição que

chegou a oferecer cursos com reconhecimento em nível superior, conjuntura que não lhe permitiu ser uma constante concertista de carreira.

Nessa direção da atuação docente, Guiomar Novaes, segundo a *Coleção Pianistas Brasileiras*, das três pianistas/professoras, foi a que atuou de maneira não formal. A musicista ministrava somente aulas particulares em sua residência, desde que não atrapalhasse seus treinamentos e atos da vida devocional, circunstância que possibilitava a liberdade para a concertista paulista manter-se artisticamente ativa pelos palcos do Brasil e no mundo.

Pelas fontes mobilizadas por Norma Bengell, os documentários como lugar de memória, ressaltam que tanto nas aulas de piano quanto nos concertos, essas pianistas deixaram um significativo legado em seu país, porque ensinaram uma nova maneira de tocar piano, possibilitando a circularidade do saber, fruto do que aprenderam na Europa.

## Referências

- Aguiar, C. A. (2011). Cinema e história: documentário de arquivo como lugar de memória. *Revista Brasileira de História*, 31(62), 235-250. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v31n62/a13v31n62.pdf>
- Alencar, R. S. (2018) *Estado da arte: história da educação musical nos anais da Associação Brasileiro de Educação Musical* (Monografia de Graduação). Universidade Federal do Piauí, Teresina.
- Antonietta Rudge: *o êxtase em movimento*. (2003). (Norma Bengell, Dir., Dvd, 86 min. son., color.). Rio de Janeiro, RJ: RioFilme.
- Artières, P. (1998) O arquivamento de eu. *Estudos Históricos*, 11(21), 9-34. Recuperado de <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>
- Bengell, N. (2003, 4 de junho). Filme sobre pianistas brasileiras [Entrevista concedida à João Luis Sampaio]. *Gazeta*, p. 4.
- Bengell, N. (2007, 21 de março). O drama [Entrevista concedida à Ivan Claudio]. *Isto é*, p. 5.
- Bengell, N. (2014). *Norma Bengell*. São Paulo, SP: N Versos.
- Bourdieu, P. (1998). *Escritos de educação*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Bourdieu, P. (2006). A ilusão biográfica. In J. Amado, & M. M. Ferreira (Orgs.), *Usos e abusos da história oral* (8a ed., p. 183-191). Rio de Janeiro, RJ: FGV.
- Carvalho, E. J. (1998). Cinema, história e educação. *Revista do Departamento de Teoria e Prática da Universidade Estadual de Maringá*, 3(5), 121-131. ISSN – 1415-837X
- Debussy, C. (1909, 25 de novembro). *Concurso do Conservatório de Paris* [Carta para A. Caplet]. Paris. 2f.
- Esteves, F. C. (2013) *Reinventando o político nas telas: gênero, memória e poder no cinema brasileiro (décadas de 1970 e 1980)* (Tese de Doutorado), Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Fashion Week. (2005). *Informativo da UOL*. Recuperado em <https://noticias.uol.com.br/ultnot/2005/01/23/ult630u2939.jhtm>.
- Infinitamente Guiomar Novaes*. (2003). (Norma Bengell, Dir., Dvd, 142 min. son., color.). Rio de Janeiro, RJ: RioFilme.
- Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2018). Jean-Gabriel Domergue. *Enciclopédia*. São Paulo, SP: Itaú Cultural.
- Magda Tagliaferro: *o mundo dentro de um piano*. (2004). (Norma Bengell, Dir., Dvd, 50 min. son., color.). Rio de Janeiro, RJ: RioFilme.
- Martins, J. E. (1995) *Henrique Oswald: personagem de uma saga romântica*. São Paulo, SP: Edusp.
- Monti, E. M. G. (2015) Horizontes pedagógicos e pianísticos nas escritas autobiográficas de Magda Tagliaferro. *Linhas*, 16(32), 150-171. Doi: <http://dx.doi.org/10.5965/1984723816322015150>
- Nora, P. (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares (Y. A. Khoury, Trad.). *Projeto História*, 10, 7-28. Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>
- Orsini, M. S. (1992). *Guiomar Novaes: uma arrebatadora história de amor*. São Paulo, SP: Editora C.I.
- Rocha, I. A. (2010). Viver no feminino: escrita epistolar de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade. *Gênero*, 11(1), 143-164. Recuperado de [www.revista.genero.uff.br/index.php/revistagenero/article/download/65/43](http://www.revista.genero.uff.br/index.php/revistagenero/article/download/65/43)
- Sadie, S. (Ed.). (1994) *Dicionário Grove de música*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.
- Tagliaferro, M. M. Y. (1979). *Quase tudo... Memórias de Magdalena Tagliaferro* (M. L. Pinho, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.

Received on March 8, 2018.

Accepted on June 14, 2018.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

## INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES

**Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti:** Doutor em Educação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - ProPEd/UERJ, com período de estágio no exterior financiado pela CAPES, realizado no programa de Pós-graduação em História da Universidad Alcalá (Madri - Espanha), mestre em Educação pela Universidade Católica de Petrópolis, especialista em Educação Musical pelo Conservatório Brasileiro de Música, especialista em Gestão Escolar e Coordenação Pedagógica pela Universidade Gama Filho. Fez os cursos de Música (piano) e licenciatura em Educação Artística - Habilitação em Música no Conservatório Brasileiro de Música, e o de licenciatura em Pedagogia na Universidade Nove de Julho. Foi membro da equipe que elaborou o currículo de Artes/Música da rede de escolas da Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro. Atuou como regente coral do sistema PETROBRAS (2008-2014), Coordenador Geral Acadêmico e professor dos cursos de graduação e pós-graduação do Conservatório Brasileiro de Música. Hoje trabalha como avaliador do Ministério da Educação - MEC/INEP nos processos de regulação para autorização e reconhecimento de cursos de graduação. É professor permanente do Programa de Pós-graduação em Educação - PPGEd e da graduação em Música da Universidade Federal do Piauí - UFPI. Apresentou trabalhos em eventos científicos internacionais no Brasil, Estados Unidos, Espanha, Portugal, México, Argentina e Colômbia.

E-mail: ednardomonti@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3513-3316>

### NOTA:

Eu, Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti, fui responsável pela concepção, análise e interpretação dos dados; redação e revisão crítica do conteúdo do manuscrito e ainda, aprovação da versão final a ser publicada, intitulada Cinema como lugar de memória da formação musical e prática docente.