



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Educação

Inês de Almeida Rocha

Canções de Amigo:

**redes de sociabilidade na correspondência de
Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade**

Rio de Janeiro

2010

Inês de Almeida Rocha

**Canções de Amigo:
redes de sociabilidade na correspondência de
Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Ana Chrystina Venancio Mignot

Rio de Janeiro
2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

R672 Rocha, Inês de Almeida.
Canções de amigo : redes de sociabilidade na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade / Inês de Almeida Rocha. - 2010.
311 f.

Orientadora: Ana Chrystina Venancio Mignot.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação.

1. Mignone, Liddy Chiaffarelli, 1891-1962-
Correspondência – Teses. 2. Andrade, Mário de, 1893-1945 - Correspondência – Teses. 3. Música – Instrução e estudo – Teses. 4. Cartas – 1937-1945 – Teses. I. Mignot, Ana Chrystina Venancio. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação. III. Título.

CDU 37.036:78

dc

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese.

Assinatura

Data

Inês de Almeida Rocha

**Canções de Amigo:
redes de sociabilidade na correspondência de
Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovado em 26 de fevereiro de 2010.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Ana Chrystina Venancio Mignot (Orientadora)
Faculdade de Educação da UERJ

Prof^a. Dr^a. Maria Teresa Santos Cunha
Faculdade de Educação (UDESC)

Prof^a. Dr^a. Flávia Camargo Toni
Instituto de Estudos Brasileiros (USP)

Prof^a. Dr^a. Lia Ciomar Macedo de Faria
Faculdade de Educação da UERJ

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru
Instituto de Artes da UERJ

Rio de Janeiro

2010

DEDICATÓRIA

À família de onde vim: Irene, José, Raul e Leonesa.
À família que construí: Wolney, Francisco e Laura.

AGRADECIMENTOS

Escrever as palavras de agradecimento não é fácil para mim, pois, emotiva como sou, é impossível conter sentimentos fortes e as lágrimas. Tentando minimizar um pouco a intensidade com a qual vivo momentos como este, quero deixar registrado em palavras minha gratidão a algumas pessoas, pois sem elas não teria sido possível realizar o presente trabalho da forma como aqui se materializa.

Impossível não iniciar agradecendo a meu marido Wolney, aquele que vem sendo a pessoa que mais me motiva e estimula a crescer intelectualmente e como pessoa. Nossos filhos, Francisco e Laura, fazem parte do ambiente de trocas afetivas, leituras, escritas e muito estudo que cultivamos em casa, e posso dizer que eles estão presentes em cada letra deste trabalho. Nossa querida Tia Maria também se envolve nas conversas e no trabalho, pois isso ela conhece bem e como ninguém. Sem essa companheira de cotidiano, amiga e fiel escudeira, que cuidou de minha casa, meus filhos e do patrãozinho, jamais poderia ter realizado meu sonho de estudar no exterior com tranquilidade, pois tudo estava entregue em boas mãos.

Outras pessoas de minha família foram muito importantes nesse período. Minha mãe, que dentre tantas lições que me ensinou, soube cultivar em seus filhos o gosto pelo saber. Meu irmãozinho Raul, sempre companheiro e um exemplo de bom coração. Meus sobrinhos de sangue, Diana, Raul, Breno, Caio e os sobrinhos de coração, Tiago, Rodrigo, Carolina, Manuela e Pedro Henrique que foram um estímulo para que eu pudesse mostrar-lhes como vale a pena buscar a felicidade e estudar. Meus primos ilhéus, nascidos na Terceira, ilha do paraíso Açoreano, Leonesa, José Dimas, Gorette e Nilza, cujos laços de sangue que nos unem muito me orgulha. Em Brasília, Luciene, minha prima de coração, foi como um anjo da guarda em minhas andanças na capital. Sem sua ajuda, não teria me locomovido tão tranquilamente pela cidade. Seu carinho e nossas conversas eletrônicas fizeram com que eu tivesse certeza dos bons sentimentos que unem nossas famílias.

Registro, também, agradecimento a Ana Chrystina Venancio Mignot, por acolher esta musicista em seu grupo de pesquisa, pela orientação ao longo destes cinco anos de convivência e por me encaminhar para o Programa de Doutorado com Estágio no Exterior da CAPES. À Maria Teresa Santos Cunha, Flávia Camargo Toni, Lia Ciomar Macedo de Faria, Roberto Luiz Torres Conduru, José Nunes

Fernandes e José Gonçalves Gondra, por aceitarem o convite para compor a banca de defesa.

Aos *compañeros del piso*, meus francesinhos queridos Laure Hostein e Pierre Américo Acuña y *la sevillana* Alba Cristino, *siempre hablando con su Jesus*, que não apenas dividiram o apartamento da *Calle Santa Úrsula nº. 5 Dpdo. 4C*, mas também as agruras de estar longe de casa, a rotina *del desayuno, del almuerzo, de la cena y de la limpieza del piso*. A eles sou agradecida, sobretudo, por terem cuidado de mim, carinhosamente, em um momento em que fiquei dependente e limitada.

Meu ingresso no Doutorado em Educação motivou-me a cantar em coro novamente e participei de vários grupos nos quais fui muito feliz. Nesses anos integrei o Coro de Câmara da Pró-Arte. Revi amigos e conheci outros tantos. A música e a convivência sonorizou minhas leituras e memória auditiva durante a escrita. Obrigada queridos cantores pelos maravilhosos momentos de boa música, risos e lágrimas de alegria que vivi e ainda viveremos juntos. Agradeço, principalmente, a Carlos Alberto Figueiredo, meu querido maestro. É para ele que olho quando canto.

Ao chegar à Espanha busquei na música o alimento para minha jornada, participando de dois coros da cidade em que estava. Além do canto, o convívio social foi fundamental para que me sentisse mais adaptada à língua, aos costumes e aos valores tão distintos. Conheci igrejas, espaços culturais, cidades, *pueblos* e *villas*.

Agradeço aos cantores da *Eschola Cantorum de Alcalá de Henares*, com os quais cantei música sacra, não me deixando esquecer de José Maurício Nunes Garcia, e aprendi lindos *villancicos*, enquanto o frio chegava.

Muitas boas lembranças guardo de meus amigos *cantantes del Coro Universitario de Alcalá* que estiveram ao meu lado e que me ajudaram a minimizar a terrível e implacável saudade de meus filhos e marido durante minha estada na cidade de Cervantes. Com eles vivi momentos com boa música, alegria, diversão e amizade que me energizavam para continuar estudando. O coro conta com algumas pessoas dedicadas na coordenação, no secretariado e na regência, que, especialmente, estão em minhas lembranças afetivas: Glória Quintanilla, Fran, Gui y Amaro, *mis queridos para siempre*.

A *las chicas del coro*, Ainhoa, Mar, Marti, Ana Belém, Celia, Isabel y Vick, que além de maravilhosas companheiras para *salir de tapas* depois dos ensaios, me socorreram no período em que me recuperava da fratura *del peroné derecho*.

O período de estudos em Alcalá de Henares foi um divisor em minha existência. Trabalhei, estudei, cantei, toquei piano, fiz amigos, e superei dificuldades. Dentre muitas pessoas, a mais importante para mim foi meu co-orientador estrangeiro, Antonio Castillo Gómez, que me aceitou como aluna em seu departamento e grupo de pesquisa. A ele sou grata por tudo que vivi em Alcalá de Henares e reconheço como foi especial sua dedicação e atenção, assim como a todos que participam do SIECE, sob sua coordenação: Carmen Serrano Sánchez, Débora Diziabas Pereira, Francisco Arriero Ranz, Guadalupe Adámez Castro, Jaime Pereda Martín e María del Mar del Pozo Andrés. Integrante desse grupo, Laura Martínez Martín, foi dedicada professora, consultora para assuntos culinários espanhóis, leitora atenta de meus textos e suas contribuições estão presentes em minha tese. Depois que voltei, sempre me pergunto para quem darei a *chocolatina* do cafezinho que bebo aqui no Brasil.

Contudo, dentre as pessoas desse grupo, devo destacar uma espanhola muito especial, Verónica Sierra Blás, *mi querida profesora y amiga*, com quem aprendi muito sobre História da Cultura Escrita e sobre a vida. Vero, que me fazia rir cantando: *Dávanles el aire meneábanse, dávanles el aire meneábanse, meneábanse, meneábanse, Inés, Inés, Inesita, Inés, Inés, Inés, Inesita, Inés*.

José Monteagudo Robledo y Andréa Pavão também foram amigos que ganhei de minha temporada em Alcalá de Henares e que me fizeram companhia nesse período de estudos. Foi nessa cidade, patrimônio cultural da humanidade, que, inclusive, conheci um eterno amigo de infância brasileiro, Luiz Carlos Villalta.

Nesse período, graças aos avanços da informática, pude comunicar-me diariamente com amigos e parentes. Alguns queridos ex-alunos foram uma agradável companhia cibernética: Daniel Vasconcellos e Fellipe Oliveira.

Pouco antes de meu regresso ao Brasil, pude passar uma das melhores semanas de toda minha temporada espanhola pesquisando no CEINCE, sob a competente coordenação de Agostín Escolano Benito. Além de dias de intenso trabalho, vivi, na companhia de Escolano, sua esposa e neta, momentos de descontração no passeio a *Tiermes, el yacimiento arqueológico celtibérico y romano*, nas caminhadas por *las calles de Berlanga de Duero, un pueblo encantador*, nas

conversas amenas sobre a vida, a música e o futebol durante as refeições. Dentre os bolsistas que ali estiveram comigo, conheci mais um amigo espanhol, o valenciano Carles Peñarrocha.

Durante todo o período de estudo, integrei um grupo de pesquisa da linha *Instituições, Práticas Educativas e História*, no PROPED UERJ e, por cinco anos de trabalho, pude conviver com vários estudantes que marcaram e enriqueceram minha formação. Dos muitos que passaram, há alguns que desejo destacar, pois suas leituras e comentários sobre os meus textos conduziram minhas descobertas e o estilo atual de escrita: Andrea Caruso, Larissa Frossard, Patrícia Coelho, Gláucia Marques, Silmara Cardoso, Roberta Veiga, Aline Nascimento, Débora de Oliveira, Rosa Maria Braga, Heloísa Meirelles Santos, Paulo Rogério Sily, Robson Simões, Daiane de Oliveira e Alexandra da Silva. Mais do que leitores, algumas *afinidades eletivas*, para usar palavras de Mário de Andrade, desenvolveram laços mais fortes, para além dos acadêmicos e quero registrar em palavras meu agradecimento àqueles que foram um amparo amigo e seguro nos momentos mais difíceis e nos mais agradáveis de convívio em bancos escolares: Rosinha, Helô, Paulo, Aline, Débora, Daiane e Robson.

Cecília Conde, Marina Lorenzo Fernandez, Ligia Mignone, Irene Moutinho (que me ofereceu o melhor bolo de chocolate que já comi), Eliana Paladini Cardoso, Mousme Wagner, Gilda Oswaldo Cruz, Murilo Santos, Maria Regina Câmara, Isa Castillo, ex-alunos de Liddy Chiaffarelli Mignone que me receberam para entrevistas e trouxeram tantas lembranças de Liddy. Outros depoimentos registrados também foram muito importantes para este trabalho: Maria Azevedo e Lidia Alimonda.

Para conhecer melhor os trabalhos que Liddy Chiaffarelli Mignone desenvolveu em São Paulo, Celeste Rodrigues Mascarenhas foi importante e prestativa, permitindo que eu consultasse o arquivo do Conservatório Musical Jardim América, sob sua direção. Na Biblioteca da Faculdade Santa Marcelina, recebi o atendimento profissional e competente de Gabriel dos Santos Alcaide para pesquisar no acervo desse setor.

A Tetê, Maria Teresa Jaguaribe Alencar de Moura, Diretora da Escola Sá Pereira, agradeço por disponibilizar o acervo de seu tio, Antônio Leal de Sá Pereira, para minhas indagações e minha pesquisa.

Para consultar e utilizar as cartas de Francisco Mignone arquivadas no IEB/USP, pude contar com a inestimável generosidade de sua viúva, a pianista Maria Josephina Mignone, a quem carinhosamente chamamos de Jô.

A Maria Cristina Nascimento, Chefe de Departamento de Educação Musical, e a Flávio de Oliveira Norte, Diretor da Unidade Centro do Colégio Pedro II, pelo apoio profissional com o qual pude contar ao final de meu doutorado.

A Daniel Fernandes, Daisy Elisio, Marina Mansur, Isabela de Abreu e Isabel Vega, que, muito mais que colegas petrosecundenses, foram amigos companheiros no período de Doutorado. A Isabel Vega agradeço, também, a cuidadosa e dedicada revisão de minha expressão na língua materna. A Maria Inês Azeredo Alonso, outra colega e amiga da Unidade Centro do Colégio Pedro II, agradeço a versão em inglês do Resumo da tese.

Agradeço a Eugênio Reis e a Carlos Belém: o tempo vem trazendo a confirmação de nossa eterna e forte amizade.

Aos colegas do PROPED UERJ, orientandos dos professores da linha de pesquisa *Instituições, Práticas de Pesquisa e História*, com os quais dividi mesas escolares e de bar em uma convivência acadêmica e estudantil impossível de me esquecer. Especialmente, a José Claudio Sooma e Silva, mais que colega, doutorando na turma de 2006, amigo à primeira vista – a convivência confirmou sua parceria e seu carinho.

À CAPES, pelo suporte financeiro durante o período de estudos no exterior.

Para encerrar, quero fazer um agradecimento mais que especial para mim: a Roberto Cenni, o neto apaixonado por suas origens, que sempre esteve prestativo, atencioso e amigo, em minha trajetória de pesquisa. Sua generosidade e seu empenho em preservar a memória de sua avó foi o maior estímulo para continuar escrevendo sobre Liddy Chiaffarelli Mignone.

POEMAS DA AMIGA

X

Os rios, ôh doce amiga, estes rios
Cheios de vistas, povoados de ingazeiras e morretes,
Pelo Capibaribe irás ter ao Recife,
Pelo Tietê a São Paulo, no Potenji a Natal.
Pelo Tejo a Lisboa e pelo Sena a Paris...

Os rios, ôh minha doce amiga, na beira dos rios
É a terra de povoação em que as cidades se agacham
E de-noite, que nem feras de pêlo brilhante, vão beber...

Pensa um bocado comigo na vasta briga da Terra,
E nas cidades que nem feras bebendo na praia dos rios!
Insiste ao pé de mim neste meu pensamento!
E os nossos corações, livres do orgulho,
Mais humilhados em cidadania,
Irão beber também junto das feras.

ANDRADE, Mário. *De Paulicéia Desvairada a Café* (Poesias Completas). São Paulo: Círculo do Livro, 1982. p. 219.

RESUMO

ROCHA, Inês de Almeida. *Canções de Amigo: redes de sociabilidade na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade*. 2010. 309f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

A correspondência escrita por Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade, no período de 1937 a 1945, constitui objeto e fonte privilegiada nesta tese. Na análise das cartas, a investigação esteve centrada em redes de sociabilidade nas quais a remetente estava inserida e desenvolvia suas práticas educativas, avaliando como ela se apropriou de algumas ideias divulgadas e cultivadas em seu convívio social. Pode-se assim, a partir dessa documentação, pensar sobre a vida pessoal e profissional da educadora musical uma vez que a correspondência, inédita, ofereceu dados que outras fontes não ofereciam. Para analisar a correspondência, aproximei-me de fundamentos e de metodologia utilizada por pesquisadores vinculados à História da Cultura Escrita, visando a estudar elementos de suas cartas, atenta aos limites e possibilidades que a escrita epistolar oferece para estudos em História da Educação. Assim, pude lançar novos olhares sobre diferentes temáticas, mais especificamente sobre História da Educação Musical, compreendendo melhor algumas questões relacionadas à amizade entre Liddy e Mário, às ideias que circularam entre o grupo de amigos que gravitavam em torno dos correspondentes e à profissionalização de uma mulher. Nas cartas trocadas, há evidências de algumas redes de sociabilidade sobre as quais destaco alguns aspectos neste trabalho. Refletir sobre os grupos citados nas mensagens escritas possibilitou pensar as relações sociais que Liddy Chiaffarelli Mignone estabeleceu em São Paulo, no Rio de Janeiro, nas viagens que realizou ao exterior, ou mesmo quando do exercício de atividades no campo da Educação Musical, assim como observar significados dessa escrita epistolar para sua vida pessoal e profissional. Problematizar essa prática de escrita demonstrou como, na troca epistolar, a amizade com o destinatário foi se consolidando e qual a imagem que a remetente projetava de si na escrita. O intercâmbio epistolar representou não apenas uma comunicação escrita, mas um espaço para troca de ideias, criação, fortalecimento de vínculos profissionais e afetivos. A análise possibilitou ampliar o conhecimento sobre a prática profissional de Liddy Chiaffarelli Mignone, permitindo analisar suas atividades como cantora, professora de canto e piano, tradutora-intérprete, pesquisadora e sobre um período da Educação Musical no qual, apesar de nomes masculinos virem sendo ressaltados pela historiografia, destacou-se o trabalho de uma mulher que ora apresento.

Palavras-chave: Liddy Chiaffarelli Mignone. Mário de Andrade. Correspondência, Educação Musical.

ABSTRACT

The mail written by Liddy Chiaffarelli Mignone to Mário de Andrade from 1937 to 1945 is the subject as well as the privileged source of this thesis. During the analysis of the letters, the investigation was centered in sociability webs where the sender was set in the context and developed her own educational practices, evaluating how she borrowed some published and cultivated ideas from the ones who were socially close to her. Therefore, the use of this documentation can help us get to know some information about the cited musical educator's personal and professional life once the mail did offer us data that had not been published before. In order to analyzing the mail, I reported to the approaches and methodologies used by researchers linked up with the History of the Written Culture, aiming at studying elements of the letters without overcoming the limits and possibilities offered by the writer to the studies in the Education History. Doing so, I was able to perceive different approaches about varied themes, specifically on Musical Education History, and to understand some issues related to the friendship between Lilly and Mário and the ideas shared by their friends concerning them, Liddy and Mário, and also women's professional participation in society. In this study, I focus on some aspects of the sociability webs presented in the mail between Liddy and Mário. Reflecting about the groups cited in the letters gave me tools not only to wonder about the social relations established by Liddy in São Paulo, Rio de Janeiro and during her travels abroad, but also to get information about her activities in the Musical Education field and to observe meanings from her epistolary writing that were essential for her personal and professional life. Problematizing this writing practice, an epistolary exchange, demonstrated how Liddy and Mário's friendship was consolidated and which image of herself Liddy projected on her writings. The epistolary exchange represented not only a written communicative channel, but a space of sharing of ideas, creation and strengthening of professional and affective bonds as well. In addition, it was possible to widen the knowledge about Ms. Mignone's professional practice and to analyse her activities as a singer, a singing and piano teacher, a translator and interpreter and a researcher. It is also important to emphasize that the epistolary exchange gave us a chance to get information about a period in Musical Education when the work of a single woman, the one presented in this study, have stood out among the ones of male artists who have been outstandingly cited in the historic records of that time.

Key-words: Liddy Chiaffarelli Mignone, Mário de Andrade, mail, Musical Education.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1-	Correspondência ativa de Mário de Andrade publicadas	52
Quadro 2-	Correspondência ativa e passiva de Mário de Andrade publicadas	53
Gráfico 1-	Correspondência ativa e passiva de Mário de Andrade publicadas	55
Quadro 3-	Correspondência ativa e passiva de Mário de Andrade inseridas em livros	58
Quadro 4-	Correspondência ativa e passiva de Mário de Andrade publicadas em periódicos	59
Quadro 5-	Periodicidade da Correspondência com autoria principal de Liddy Chiaffarelli	62
Quadro 6-	Periodicidade da Correspondência de Liddy Chiaffarelli para Mário de Andrade incluindo, em negrito e sublinhado, cartas com outros autores	63
Quadro 7-	Cartas com autoria coletiva	64
Figura 1-	Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 23 de junho de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n ^o 2001	107
Figura 2-	Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 27 de julho de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n ^o 2025	108
Figura 3-	Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 1 de março de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n ^o 2015	113
Figura 4-	Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 27 de dezembro de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n ^o 2004	115
Figura 5-	Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n ^o 2014	116

Figura 6-	Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 9 de agosto de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n ^o 2046	117
Figura 7-	Verso da carteira de Certificado de Registro de Professor	121
Figura 8-	Bilhete escrito por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 15 de janeiro de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n ^o 1997	122
Figura 9-	Carta escrita por Liddy Chiaffarelli, Mariateresa Terán, Antonio de Sá Pereira, Francisco Mignone, Tomás Terán no Rio de Janeiro, em 26 de julho de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n ^o 2024	124
Figura 10	Carta escrita por Liddy Chiaffarelli, Francisco Mignone, Tomás Terán, Mariateresa Terán, Manuel Bandeira, Nair Duarte Nunes e João de Souza Lima no Rio de Janeiro, em 18 de janeiro de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n ^o 2024	126
Figura 11-	Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 21 de maio de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n ^o 2000	129
Figura 12-	Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 13 de agosto de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n ^o 2080	134
Figura 13-	Caderneta de anotações das aulas de piano de Irene Moutinho, arquivo pessoal de Irene Moutinho	136
Figura 14-	Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 4 de novembro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n ^o 2033	137
Figura 15-	Carta escrita por Liddy Chiaffarelli em Poços de Caldas, em 11 de janeiro de 1940, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n ^o 2007	138
Figura 16-	Mário de Andrade (centro), Anita Malfatti (sentada ao centro), Zina Aita (sentada à esquerda de Anita), Liddy Chiaffarelli (sentada à direita com vestido claro e chapéu escuro). Foto tirada durante a exposição de Zina Aita em 1922	148
Figura 17-	Antônio de Sá Pereira, aluna e Liddy Chiaffarelli Mignone	212
Figura 18-	Projeto da Fachada da casa de Luigi Chiaffarelli na rua Padre João Manuel, n ^o 83	242
Figura 19-	Detalhe do salão da casa da rua Padre João Manuel onde eram realizados concertos	243

Figura 20-	Planta do andar Térreo da casa de Luigi Chiaffarelli, sito na Rua Padre João Manuel, nº 83, Bairro Jardins, São Paulo, SP.	244
Figura 21-	Planta do 1º. andar da casa de Luigi Chiaffarelli, sito na Rua Padre João Manuel, nº 83, Bairro Jardins, São Paulo, SP.	245
Quadro 8-	Relação de compositores interpretados nos Concertos Históricos	252
Quadro 9-	Relação de compositores contemporâneos interpretados nos Concertos Históricos	253
Quadro 10-	Relação de compositores brasileiros interpretados nos Concertos Históricos	253
Quadro 11-	Relação de apresentações de Liddy Chiaffarelli nos <i>Saraus Musicais</i> até 1911	256
Quadro 12-	Relação de apresentações de Liddy Chiaffarelli Cantù nos <i>Saraus Musicais</i> em 1913	258
Quadro 13-	Relação de apresentações de Liddy Chiaffarelli Cantù nos <i>Saraus Musicais</i> em 1914	258
Quadro 14-	Relação de apresentações de Liddy Chiaffarelli Cantù nos <i>Vesperais</i> de 1921 a 1923	262
Quadro 15-	Relação de apresentações de Liddy Chiaffarelli Cantù nos <i>Vesperais</i> de 1930 a 1932	263
Figura 22-	Caderneta de Irene Moutinho	276
Figura 23-	Caderneta de Irene Moutinho	277
Figura 24-	Caderneta de Irene Moutinho	278
Figura 25-	Partitura utilizada por Irene Moutinho nas aulas de piano com Liddy Chiaffarelli Mignone	279
Figura 26-	Partitura utilizada por Irene Moutinho nas aulas de piano com Liddy Chiaffarelli Mignone	280
Figura 27-	Caderneta Irene Moutinho	282

LISTA DE SIGLAS

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal e Ensino Superior
CBM	Conservatório Brasileiro de Música
CBM-CEU	Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário
CDMSP	Conservatório Dramático e Musical de São Paulo
CEINCE	Centro de Estudios Internacional de la Cultura Escolar
IEB	Instituto de Estudos Brasileiros
PDEE	Programa de Doutorado com Estágio no Exterior
SIECE	Seminario Interdisciplinar de Estudios de Cultura Escrita
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	20
1	“RECEBI JÁ TRÊS CARTAS AÉREAS E DOIS TELEGRAMAS”: LER, ESCREVER E PESQUISAR CARTAS	42
1.1	“A vontade de nos comunicar”: remetente, destinatário e correspondência	43
1.2	“Ter carta sua na mão”: usos da documentação	66
1.3	“Irá pelo Correio”: caminhos e implicações da pesquisa	78
2	“CADÊ A MINHA CARTA PROMETIDA?”: análise de uma prática epistolar	90
2.1	“Dizer adeus por telefone!?”: cartas como uma prática de escritura	91
2.2	“Sua carta é uma prova tão gostosa de amizade”: normas epistolares na correspondência	102
2.3	“Você escreveu na carta que rasgou”: uma aproximação com a materialidade da escritura	130
3	“POR ESTAS ESTRADAS A FORA”: amizades, afetos e música	142
3.1	“Você fez uma falta atroz!”: encontro entre paulistas	143
3.2	“Mário, quero começar bem o mês...”: cartas consolidando uma amizade	156
3.3	“As suas cartas para Ti-Xico...”: missivas unindo três amigos	172
3.4	“Os amigos precisam notícias suas”: um grupo de artistas	184

4	“AGORA SÓ FALTA FAZER AS MALAS”: intercâmbio internacional e formação intelectual em viagens pedagógicas	194
4.1	“Você, Mário, sentiria uma alegria”:	195
4.2	“Esta carta tão comprida”:	202
4.3	“Toda a papelada está pronta”:	209
4.4	“Agora uma novidade boa”:	220
5	“PRODUÇÕES TÃO SÉRIAS DE NOSSA GENTE BOA!”: uma escrita feminina	231
5.1	“O que nos conta da sua vida?”:	232
5.2	“O que me diz você desta coragem feminina?”:	246
5.3	“Ah, Mulheres!”:	265
	CONCLUSÕES	289
	REFERÊNCIAS	296
	FONTES EPISTOLARES	308
	ENTREVISTAS	309

INTRODUÇÃO



Liddy Chiaffarelli

1907 (impresso no verso da foto original)

Fonte: Arquivo familiar de Roberto Cenni

Mário querido

As nossas cartas encontraram-se por estas estradas a fora; a sua chegou aqui me deu alegria com o envelope e o coraçãozinho mimoso! Os nossos pensamentos vão a toda hora fazer uma visitinha a você; hoje estão se preparando para irem amanhã: 'com vestidinhos de organdy róseo', a abraçar o nosso Ti-Mário, carregados de presentes, em forma de votos de tudo o quanto possa haver de bom para você! Se você comer peru e beber um vinhozinho daqueles, lembre de nós e reserve um pouco de apetite para a próxima reunião. Será para breve?

Um grande e forte abraço e um 'Hip, hip, hurra'!!!

Da sua Liddychen¹

No Rio de Janeiro, muito provavelmente na intimidade de sua residência – na Rua Buarque de Macedo, nº 5, apt. 91, no bairro Catete – Liddy Chiaffarelli Mignone escreve ao amigo, em véspera do aniversário deste, na impossibilidade de abraçá-lo pessoalmente. A carta segue por “estas estradas a fora”, como ela mesma assinala, chegando a São Paulo – na Rua Lopes Chaves, nº 546 – para encontrar o morador em dia festivo. Imagino que, se pudesse, ao invés de estar escrevendo essa carta, estaria se preparando, com vestido de organdy róseo, para comemorar o aniversário na companhia do amigo.

Do Rio de Janeiro, e de outros lugares, partiram cartas com mensagens da amiga para encontrar sempre esta mesma residência da Barra Funda. Liddy escreveu para Mário a partir de endereços em outras cidades do Brasil, como Poços de Caldas e São Paulo, e de outros países, como Estados Unidos e Itália. Quando viajava, não interrompia o intercâmbio, muito pelo contrário, pois quanto maior a distância, mais longas e detalhadas as cartas tornavam-se. Ela tentou aplacar as saudades e contar novidades escrevendo de Roma, Nova York e Chicago, em delicados papéis de carta, com caligrafia inclinada e caracteres muito pessoais.

A correspondência ativa de Liddy Chiaffarelli Mignone para o escritor Mário de Andrade, escrita em sua maioria no Rio de Janeiro, entre 1937 e 1945, constitui o objeto e a fonte desta pesquisa. Como cheguei a esta temática? Um objeto de pesquisa não nos chega por acaso. Ele não está à nossa espera, pronto para que nos dediquemos ao seu estudo. Nossos valores e nossas vivências pessoais são alguns dos fatores que guiam a escolha de um assunto que ainda não foi pesquisado e o tratamento que lhe damos. No decorrer de cada etapa de pesquisa,

¹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 8 de outubro de 1941, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP), Fundo Pessoal Mário de Andrade (FPMA), catalogação: MA-C-CPL, nº 2031. Carta escrita na véspera do aniversário de Mário, celebrado em 9 de outubro.

desde a escolha do tema à redação final do texto, várias decisões são tomadas. Penso, então, ser importante contar um pouco da trajetória de minha pesquisa.

Para situar o percurso de minha tese, devo retomar o ano de 1997, quando defendi minha Dissertação de Mestrado² pelo Programa de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão do Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário (CBM-CEU)³. Nesse trabalho analisei a metodologia do Curso de Iniciação Musical ministrado por Liddy Chiaffarelli Mignone, identificando reflexos do ideário do movimento modernista brasileiro no trabalho desenvolvido pela educadora musical no Rio de Janeiro.

Por ocasião da redação do texto de Dissertação, chamou-me a atenção a forma apaixonada como seus ex-alunos lembravam-se dela, pois o que contavam me revelava outra personalidade, outra descrição da pessoa e dos trabalhos desenvolvidos pela educadora, diferente daquela que eu apreendia ao ler os seus livros publicados. As atividades descritas por Liddy em seus livros, as prescrições para o uso dos materiais didáticos pareciam-me ultrapassados. Como havia ingressado no curso com interesse em estudar processos de musicalização infantil, esta oposição entre os depoimentos e o que observava na literatura foi instigando meu interesse pelo tema.

Os registros historiográficos que estudam o período em que ela viveu, também não lhe davam muito destaque, referindo-se a ela como a assistente ou a seguidora do professor de pedagogia musical Antônio de Sá Pereira, quando este criou o Curso de Iniciação Musical. Era o caso, por exemplo, do livro *A musicalização na escola*, de Emília Jannibelli (1980, p. 55), que dedica nove parágrafos a Sá Pereira, mencionando a atuação de Liddy Chiaffarelli Mignone em uma única e longa frase que trata de mulheres na Educação Musical:

Destacam-se pela influência que tiveram do Mestre: a professora Nayde Alencar Sá Pereira que ocupou a cadeira de 'Iniciação Musical' na Escola Nacional de Música, onde encaminhou os jovens para a carreira musical especializada; a professora Liddy Mignone que, pela sua dedicação à causa da Iniciação Musical em sua cátedra no Conservatório Brasileiro de Música, exerceu influência nos Conservatórios Musicais privados, descobrindo e encaminhando vocações; a

² ROCHA, Inês de Almeida. *Liddy Chiaffarelli Mignone: reconstruindo sua trajetória*. 1997. 213 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1997.

³ A partir de 2002, o Conservatório Brasileiro de Música tornou-se o primeiro Centro Universitário especializado em Música no país e passou a ser denominado Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário (CBM-CEU).

professora Emília d'Anniballe Jannibelli, autora deste trabalho que, no setor oficial do Estado da Guanabara, tem como Técnico de Educação Musical, orientado e divulgado os ensinamentos referentes à Iniciação e Educação Musicais à serviço da Educação em geral (JANNIBELLI, 1980, p. 55).

Dentre seus ex-alunos constavam profissionais atuando em diferentes áreas da música: educadores musicais (Cecília Conde), musicoterapeutas (Lia Rejane Mendes Barcellos), pianistas (Gilda Oswaldo Cruz, Jacques Klein, João Carlos Assis Brasil), professores de piano (Marina Lorenzo Fernandez), instrumentistas (Victor Assis Brasil), compositores (Murilo Santos), musicólogos (Marisa Fonterrada) e produtores culturais (Maria Regina Câmara). Para mim, constatar que seus alunos atuaram em diferentes áreas relacionadas à música era um indício de uma ação diversificada de Liddy Chiaffarelli na formação de professores, músicos e musicoterapeutas. Os relatos em conversas informais apresentavam-me uma mulher dinâmica, refinada, com uma atuação profissional diversificada e com uma história de vida marcada por fortes rupturas.

Foi preciso lançar um olhar sobre seus escritos e para os registros de sua passagem pela então capital da República, tentando compreendê-la em uma perspectiva mais ampla, que privilegiasse aspectos sócio-culturais de sua época, para compreender melhor sua atuação e sua importância para a educação musical no país. Para isso, busquei evidenciar características dos trabalhos realizados e de elementos da metodologia de Iniciação Musical desenvolvida por ela que destacassem sua trajetória, identificada com o pensamento modernista que circulou dentre os artistas e intelectuais participantes da Semana de Arte Moderna de 1922. Algumas lacunas sobre esse percurso, entretanto, tinham ficado por serem preenchidas, especialmente no que se refere ao período em que viveu em São Paulo, desde o seu nascimento, na última década do século XIX, até o final de seu casamento com o pianista, organista, professor e compositor Agostino Cantù, na década de 1930.

Nos arquivos pesquisados no Rio de Janeiro, encontrei apenas indícios de uma atuação profissional em São Paulo na década de 1950. Esses documentos registravam pouquíssimas informações sobre sua vida anterior à sua mudança de residência para a capital federal, em 1933. A carência de informações trazia uma

série de questionamentos que me motivaram a aprofundar as pesquisas sobre os trabalhos desenvolvidos por essa educadora musical.

Cerca de um mês após a defesa da Dissertação de Mestrado, fui procurada pelo neto de Liddy Chiaffarelli Mignone, Roberto Cenni, que tomara conhecimento de meu trabalho. Seu interesse em saber detalhes de minha pesquisa e pelos trabalhos desenvolvidos por sua avó intrigaram-me. Ele me fazia perguntas e anotava as respostas em um pequeno caderno que tirava do bolso de sua camisa. A cada novidade que contava, ele novamente tomava seu caderninho e registrava a informação. Até que decidi perguntar-lhe porque anotava as coisas que lhe falava. Eu não compreendia por que ele precisava anotar fatos e informações sobre sua própria avó como se fossem revelações inéditas.

Ele, então, contou-me que sua avó sempre foi uma pessoa muito importante em sua vida. Os melhores momentos de sua infância eram as férias escolares, quando viajava de São Paulo para o Rio de Janeiro e ficava no apartamento de Copacabana com ela e com aquele que considera como avô, pois Francisco Mignone, além de estar casado com sua avó, mantinha com ele um relacionamento de muito afeto. A forma trágica como ela morreu marcou profundamente sua infância e abalou emocionalmente sua mãe que não suportou conviver com qualquer coisa que a fizesse lembrar do acidente de avião ou da própria Liddy. Assim, as fotos foram guardadas, os objetos foram descartados e as viagens ao Rio de Janeiro pararam de acontecer nas férias escolares. Pouco se falava sobre sua avó, em sua casa, para que sua mãe não sofresse. Ele cresceu com grandes indagações, desconhecendo diversos fatos e informações sobre sua família, especialmente aqueles relacionados à Liddy. Foi então que compreendi o que representava minha pesquisa para ele, pois era uma possibilidade de conhecer um pouco mais sobre a história de sua própria família, e por consequência, de si mesmo.

Poucos documentos e objetos pessoais de Liddy foram conservados. Ao longo dos anos, devido à transferência da educadora para o Rio de Janeiro e ao acidente de avião que a vitimou, os objetos, papéis e pertences que pudessem documentar a trajetória pessoal e profissional de Liddy Chiaffarelli passaram por processos de descarte. Mesmo assim, após nosso primeiro contato, solicitei a Roberto Cenni documentos que pudessem contribuir para a pesquisa e para

compreender melhor sua formação musical, intelectual e profissional. Ele me disponibilizou cópia do caderno de anotações que permanecera com a família e duas reportagens sobre viagem que ela realizara aos Estados Unidos, no ano de 1942. O registro da escrita manuscrita da educadora neste caderno indicou novas perspectivas para minha pesquisa⁴.

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). Diante de meu interesse em trabalhar com essa documentação, ele enviou-me fotocópias da mesma. De certa forma, posso dizer que, “por estas estradas a fora”⁵, as missivas retornaram à cidade de onde foram escritas, mesmo que em cópias, estimulando outra escrita.

Apesar de estar consciente da importância e da originalidade desta documentação para uma pesquisa no campo da História da Educação Musical, inicialmente tive dificuldades em compreender como poderia transformá-la em um trabalho científico, uma vez que as cartas não tratavam prioritariamente sobre a transmissão e a aquisição de conhecimentos e saberes musicais. Mesmo que Liddy fizesse alguns comentários sobre os trabalhos que estava desenvolvendo, sobre suas alunas, estes não eram o assunto principal. Como construir uma interpretação sobre Educação Musical a partir da correspondência pessoal? Como trabalhar com documentos privados sem ficar limitada apenas ao conteúdo da escrita? Que outros elementos seriam relevantes para uma análise destas fontes? Por algum tempo vivi o conflito de como tratar essa documentação de forma a evidenciar as marcas de profissionalização da educadora e dar consistência a meus questionamentos e reflexões sobre como se transmitem e se aprendem conhecimentos musicais, neste caso, sob um enfoque histórico.

Foi justamente saindo do campo da Educação Musical e indo para o campo da História da Educação que encontrei diversas pesquisas que utilizaram cartas e

⁴ Este caderno veio gerar o texto: *Pudor ou Prudência: contraponto entre o manuscrito e o impresso na escrita de uma educadora musical*, que apresentei no III Seminário Internacional: As redes de conhecimento e a tecnologia: Professor/Professora: Textos, Imagens e Sons, em 2005, realizado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Neste texto analisei as contradições entre os dois tipos de escrita de Liddy Chiaffarelli Mignone e como ela lidava com reservas na publicação de algumas ideias renovadoras encontradas em seus manuscritos.

⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 8 de outubro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, nº 2031.

documentos pessoais como objeto e fonte para tratar de questões relacionadas à educação. Foi o caso de trabalhos vinculados à pesquisa orientada por Ana Chrystina Venancio Mignot (2002a), no projeto intitulado: *Cultura docente na prática epistolar: um estudo sobre as cartas de professoras para Anísio Teixeira (1931-1935)*⁶. Os artigos, as monografias, as dissertações e a tese gerados a partir desse projeto utilizavam cartas analisando diferentes aspectos da escrita epistolar⁷.

Ainda a respeito do trabalho com cartas, a leitura dos textos desenvolvidos no grupo de pesquisa, sob orientação de Ana Chrystina Mignot, colocou-me em contato com uma bibliografia que utilizava cartas como fonte e outros estudos em que as

⁶ Este projeto utilizava como fontes de pesquisa documentos manuscritos do arquivo pessoal de Anísio Teixeira, microfilmados pelo Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas – CPDOC. A pesquisa buscou examinar a cultura docente expressa nesta prática de escrita, para expandir a compreensão sobre a reforma educacional que Anísio Teixeira conduziu e sua repercussão no meio escolar.

⁷ A monografia de final do curso de graduação em Pedagogia, na UERJ, em 2003, de Aline Pereira de Carvalho, baseou-se em cartas de amor trocadas por seus avós maternos durante o período de namoro. A autora utiliza esta correspondência como fonte principal de seu trabalho, buscando as marcas de escolarização dos correspondentes para tratar de questões sobre educação no período. Cartas, que falam dos sentimentos e do envolvimento amoroso entre duas pessoas comuns, foram trabalhadas em análise de aspectos da educação do período. Ver: CARVALHO, Aline Pereira de. *O papel não gostou da tinta: marcas da escolarização nas cartas de amor trocadas por Cícero e Margarida (1945-1947)*. 2003. Monografia (Graduação em Pedagogia) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

Gláucia Diniz Marques analisou a cultura política que autorizava as professoras a escreverem cartas recorrendo aos políticos para que intermediassem junto ao Diretor da Instrução Pública do Distrito Federal, em favor de seus interesses profissionais. A partir dessa documentação foi possível refletir sobre os motivos que levavam essas professoras e esses políticos a escreverem cartas com pedidos de emprego, convites, agradecimentos e apresentações, evidenciando uma prática política de clientelismo, como forma de garantir prestígio e poder àqueles que ocupavam cargos de destaque. Analisando a materialidade das cartas, dos envelopes e dos papéis utilizados, os timbres impressos, a autora identificou indícios de trajetórias de vidas dos interlocutores, e os lugares por onde Anísio Teixeira circulou e atuou entre 1929 e 1971. Ver MARQUES, Gláucia Diniz. *“Apresento-lhe a minha recomendada”*: um estudo das cartas de políticos que atuavam como mediadores entre professoras e Anísio Teixeira (1931-1935). 2004. Monografia (Graduação em Pedagogia) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

A mesma autora em sua Dissertação de Mestrado examinou as atividades de assistência aos combatentes aquartelados em Fernando de Noronha desenvolvidas pela Associação Brasileira de Educação (ABE) durante o período da Segunda Guerra Mundial. A correspondência enviada e recebida no período de 1942 a 1945 foi analisada para compreender a relação da ABE com o movimento cívico-patriótico. Ver: MARQUES, Gláucia Diniz. *Cartas em tempos de guerra: uma missão cívico-patriótica da Associação Brasileira de Educação (1942-1945)*. 2008. 100f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Bárbara Trindade Rocha analisou 150 cartas de professoras de educação infantil publicadas na *Revista Nova Escola*, no período dentre 1988 e 1996, objetivando apreender a forma como se estabelece a legitimação do periódico. Assim a autora pôde constatar como a correspondência de pessoas comuns pode conter engenhosidades em seus assuntos, iluminar hábitos, práticas e valores partilhados e construir representações da escola e de seus agentes, possibilitando com a análise dessa fonte contribuir para uma memória a partir da narrativa de professores. Ver: ROCHA, Bárbara Trindade. *Cartas em revista: estratégias editoriais de difusão e legitimação da Nova Escola*. 2004. 172f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

Jussara dos Santos Pimenta, para compreender a viagem que Cecília Meireles realizou para Portugal em 1934, utilizou cartas e escrituras de viagem como fonte de pesquisa. A autora examinou as articulações que resultaram no convite para proferir palestras. Como seus interlocutores estavam ligados a empreendimentos que buscavam a promoção das relações luso-brasileiras, as repercussões das conferências que a educadora proferiu naquele país e as formas como os intelectuais portugueses receberam os relatos da experiência educacional brasileira. Ver: PIMENTA, Jussara Santos. *As duas margens do Atlântico: um projeto de integração entre dois povos na viagem de Cecília Meireles a Portugal (1934)*. 2008. 377f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

próprias cartas eram objeto de estudo. Assim, chamaram-me a atenção pesquisas desenvolvidas por historiadores vinculados à História da Cultura Escrita, principalmente os trabalhos desenvolvidos pelo professor Antonio Castillo Gómez e por Verónica Sierra Blas, da Universidad de Alcalá, pela perspectiva de análise da correspondência que utilizavam. Esses trabalhos, apesar de terem objetivos diferenciados dos que orientam pesquisas sobre a História da Educação, ou História da Educação Musical, me pareceram fundamentais para compreender como a escrita de cartas por Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade desempenhou um importante papel na vida da educadora.⁸

Ampliando meu olhar para outros estudos com cartas, observando como diferentes autores lidaram com correspondências, constatei que apesar de muitos ainda optarem pelo uso apenas do conteúdo das cartas, diversas pesquisas não se preocuparam apenas com este elemento ou com a temática da correspondência, mas sim com diferentes aspectos que dão outra dimensão à investigação epistolar, como, por exemplo, a materialidade das cartas, a materialidade do escrito, as normas epistolares e as representações em imagens de escrita epistolar. Assim, pude vislumbrar uma nova perspectiva de análise e tratamento de fontes que valorizam cartas e documentos privados.

Esse movimento de busca por trabalhos acadêmicos com cartas nos campos da História e da História da Educação evidenciou que o uso de uma documentação manuscrita demonstra práticas de escritas que podem oferecer dados que outras fontes não oferecem. A escrita de cartas pode desvendar uma faceta particular da cultura docente⁹, uma vez que ela

fornece claves de acesso às visões de educação, à cultura política e às repercussões da reforma junto ao magistério, pois, na escrita epistolar, aquele que escreve se dá a conhecer na medida em que revela expectativas, decepções, concordâncias e divergências (MIGNOT, 2002a, p. 10).

À medida que lia a correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone, à luz desses conhecimentos sobre escrita e pesquisa epistolar, constatava outras

⁸ Retomarei estas questões com maior aprofundamento no capítulo I.

⁹ Para conhecer melhor algumas práticas pedagógicas e a educação em alguns períodos da História, cartas vêm sendo fontes primordiais. É o caso de pesquisas que investigam a ação dos jesuítas no período colonial, para as quais os relatos epistolares desses religiosos enviados ao rei e a representantes eclesiásticos têm sido importantes. Ver: VEIGA, Cynthia Greive. *História da educação*. São Paulo: Ática, 2007. p. 54.

dimensões de sua atuação profissional e musical, que não apenas a da professora de Iniciação Musical, mas também da concertista, da compositora, da pesquisadora, da tradutora, da professora de canto e piano. Se em minha pesquisa para o Mestrado concentrei-me em sua atuação como educadora musical, agora vislumbrava uma atuação múltipla, com outras facetas das quais a documentação que utilizara não trazia vestígios.

O estudo da correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone não poderia deixar de levar em conta outras fontes escritas e outros depoimentos orais, sob foco da historiografia, permitindo ampliar a investigação anteriormente realizada, com novas reflexões. Para tanto, iniciei a coleta de dados na intenção de dar continuidade e aprofundar minha análise.

Ao ingressar no curso de Doutorado, percorri alguns arquivos pesquisados anteriormente, mas agora com o distanciamento do tempo, com outras perspectivas de análise e novas questões. Ampliei meu olhar, investigando não apenas documentos e dados que diziam respeito à educadora musical, mas também informações sobre as pessoas com as quais conviveu mais proximamente e sobre aquelas que se apresentavam nos textos da correspondência que analisava, objetivando conhecer melhor as redes de sociabilidade nas quais a educadora musical estava inserida. Pesquisei nos arquivos os seguintes nomes: Luigi Chiaffarelli, Agostino Cantù, Francisco Mignone, Antônio Leal de Sá Pereira, Tomás Terán, Mariateresa Terán, Mário de Andrade, Magdalena Tagliaferro e Heitor Villalobos.

Estive também atenta a outras mulheres contemporâneas a Liddy Chiaffarelli Mignone, presentes ou ausentes na correspondência, como Guiomar Novaes, Nayde Alencar Sá Pereira, Joanídea Sodré, Jurity de Souza Farias, Maria Amélia de Rezende Martins e Anita Guarnieri. Além desses nomes, pesquisei outros músicos atuantes no período em que essas cartas foram escritas, os quais estiveram ligados aos artistas constantes dessa correspondência, que, entretanto, estavam ausentes nas cartas, como por exemplo: Hans Joachim Koellreuter ou Camargo Guarnieri. Os mesmos nomes e as mesmas temáticas que serviram de base para a busca de dados nos arquivos bibliográficos foram utilizados para busca nos bancos de teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal e Ensino Superior (CAPES).

Essa pesquisa revelou-me outros nomes femininos contemporâneos a ela, que indicam uma atuação da mulher na música erudita e na pedagogia musical ainda não avaliada, e núcleos de convivência no meio musical. É o caso, dentre outros, do trabalho desenvolvido por Nayde Alencar de Sá Pereira e dos grupos de profissionais que trabalhavam em diferentes instituições do Rio de Janeiro nas décadas de 1930 e 1940.

Nessa etapa da pesquisa, visitei alguns arquivos nas duas cidades em que quais Liddy Chiaffarelli Mignone viveu. No Rio de Janeiro, examinei vários documentos: da biblioteca do Espaço Cultural Amália Conde, situado no CBM-CEU; do acervo histórico da Biblioteca Alberto Nepomuceno, na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); da biblioteca do Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); da biblioteca do Centro Cultural do Banco do Brasil; da Escola Sá Pereira; e dos documentos da Divisão de Música da Biblioteca Nacional.

Em São Paulo, pesquisei documentos no Arquivo Público Municipal, no IEB/USP (Fundo Pessoal Mário de Andrade e Fundo Pessoal Francisco Mignone), na Biblioteca da Faculdade de História da USP, no Conservatório Jardim América e na Faculdade de Artes Santa Marcelina. Estas duas últimas foram instituições nas quais Liddy Chiaffarelli trabalhou e deixou registros escritos, que testemunham a atuação profissional da educadora musical.

Muitos desses acervos não estavam disponíveis há dez anos, como, por exemplo, as correspondências de Mário de Andrade no IEB/USP. Outros já tinham sido atualizados com novas doações. Foi o caso da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, e do IEB/USP, em São Paulo, que haviam recebido, cada uma delas, partes do acervo de Francisco Mignone. Outra instituição que também havia incorporado novos documentos a seu acervo foi o CBM-CEU, que recebera documentos manuscritos de Liddy Chiaffarelli Mignone, doados por Maria Josephina Mignone, segunda esposa de Francisco Mignone, tempos depois da morte do compositor e que se encontra ainda em fase de organização.

No que se refere aos periódicos, pesquisei aqueles datados da década de 1930, de 1940, e outros periódicos atuais, além de revistas eletrônicas e anais de Congressos¹⁰.

Reconstruir a trajetória da vida pessoal e profissional de Liddy Chiaffarelli Mignone não é tarefa fácil. No Rio de Janeiro, sua atuação como professora encontra-se melhor documentada no Espaço Cultural Amália Conde, situado no Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário, pois foi nesta instituição de ensino que trabalhou por mais de duas décadas, no entanto, sua atuação como cantora, ou pianista deve ter sido restrita a eventuais apresentações, pois não são encontrados registros nos arquivos dessa instituição. Há que se considerar também um incêndio, ocorrido em 1953, que destruiu boa parte de seus arquivos administrativos e dos programas das apresentações musicais. Nas outras instituições de ensino musical da cidade carioca, não foram conservados documentos que revelassem uma atuação como cantora nesses espaços.

Em São Paulo, encontrei alguns registros sobre a educadora musical, apesar dos problemas que alguns arquivos apresentam e de seu deslocamento para o Rio de Janeiro ter contribuído para a dispersão da documentação. Busquei programas de concertos em alguns arquivos e bibliotecas no período da década de 1910 até 1933, data de sua transferência. Um arquivo no qual, muito provavelmente, há programas de concertos e fotos em que ela aparece está interdito – trata-se do arquivo do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo que, ainda, não pode disponibilizar seus documentos para os pesquisadores, graças a uma ação judicial que proíbe o acesso aos arquivos da instituição até o final do processo.

Como, ao se transferir para o Rio de Janeiro, Liddy Chiaffarelli Mignone levou apenas alguns pertences e o que deixou em São Paulo com o tempo foi sendo

¹⁰ Na *Revista Brasileira de Música*, editada pelo Instituto Nacional de Música da Universidade do Brasil, há diversos artigos de Antônio de Sá Pereira, Mário de Andrade, Francisco Mignone e contemporâneos que refletem a circulação de ideias sobre música e educação musical no período. Na *Revista CBM*, editada pelo Conservatório Brasileiro de Música, encontrei artigos de Liddy Chiaffarelli Mignone e artigos sobre Iniciação Musical que expressam o pensamento da educadora. Na *Revista do IEB*, há artigos sobre Mário de Andrade, Villa-Lobos, e análise da correspondência de Mário. Na *Revista da ABEM*, *Revista da ANPPOM*, *Revista OPUS*, *Revista EMPAUTA*, *Revista PERMUSICA*, *Revista CLAVES*, *Anais dos Encontros Anuais da ABEM e Anais dos Congressos da ANPPOM*, pude avaliar como os pesquisadores da área da música e, mais especificamente, de educação musical vêm refletindo sobre questões históricas e sobre o período que estudo. A *Revista da ANPED*, a *Revista Percursos*, a *Revista Brasileira de História da Educação* e os *Anais dos Encontros da ANPED*, de *Congressos de História da Educação*, de *Congressos Luso-Brasileiros de História da Educação* foram importantes para que eu pudesse avaliar como as pesquisas na área da Educação vêm tratando assuntos relativos ao ensino musical.

descartado pela família¹¹, é possível avaliar que, nessas circunstâncias, a correspondência que escreveu para Mário de Andrade torna-se ainda mais importante para a análise de seus trabalhos e de sua trajetória. As lembranças que ela registrou em sua escrita epistolar tornaram as cartas raros documentos com indícios desse período de sua vida.

Para complementar a coleta de dados, realizei entrevistas com familiares e ex-alunos de Liddy Chiaffarelli Mignone. Alguns depoimentos foram gravados, mas nem todos autorizaram o registro. Nestes casos, os dados foram anotados durante a entrevista. Todas as pessoas demonstraram visível emoção, ao falarem em Liddy e ao lembrarem o passado – tive a clareza da grande comoção que provocava nos entrevistados. Ao chegar em suas casas, eles já se haviam preparado, remexendo guardados, pastas, álbuns de fotos, cartas, escritos, lembranças boas e algumas muito dolorosas. O momento mais difícil sempre era quando se falava da morte repentina da professora querida. Cada entrevistado revelava detalhes do exato instante em que recebeu a notícia e era inevitável segurar lágrimas. Mas o sorriso e o olhar brilhante quando contavam algo especial das aulas, da personalidade da professora, da contribuição mais marcante em suas vidas demonstravam como Liddy havia tocado o coração de cada um deles de forma marcante. Depoimentos positivos exigiram observar com cuidado os dados colhidos, ter um certo distanciamento e cruzar informações com outras fontes para não ser absorvida pela emoção, velando o olhar crítico.

A primeira etapa do trabalho com a correspondência foi o de realizar a transcrição das cartas, para facilitar a leitura, uma vez que a caligrafia da educadora era de difícil compreensão. Em seguida, uma leitura atenta e um fichamento destacando informações importantes, viabilizaram a elaboração de quadros que deram melhor visualização da periodicidade de escrita, dos itinerários percorridos pela educadora, das temáticas privilegiadas, da escrita de outros correspondentes, das pessoas às quais faz referência, de características da materialidade das missivas e da materialidade do escrito. No entrecruzamento de dados, confrontando a escrita epistolar com outros trabalhos redigidos pela professora e com dados

¹¹ Entrevista com Ligia Mignone Gripp, sobrinha de Francisco Mignone, ex-aluna e colaboradora de Liddy Chiaffarelli, concedida em sua residência, na cidade de Campinas, no dia 11 de dezembro de 2006, à autora. A entrevistada contou que Liddy era uma pessoa muito desprendida de seus bens materiais e que, ao sair de sua casa, após romper seu casamento, levou poucos pertences.

colhidos em revisão bibliográfica, busca-se o que há de comum e o que se destaca na relação com seus contemporâneos.

Outra importante etapa da pesquisa foi o estágio realizado na Universidad de Alcalá, sob a orientação de Antonio Castillo Gómez, o que foi possível por meio da bolsa do Programa de Doutorado com Estágio no Exterior (PDEE), concedida pela CAPES, entre 02 de setembro de 2008 e 30 de abril de 2009. Durante esse período, pude aprofundar teoricamente e aplicar em minha pesquisa a metodologia e conceitos utilizados no campo da História da Cultura Escrita para o trabalho com cartas como fonte de pesquisa. Pude ter acesso, inclusive, a documentos de escrita popular arquivados no *Seminario Interdisciplinar de Estudios de Cultura Escrita (SIECE)*, dentre cartas, cadernos escolares, cadernos de contas, agendas e outros, realizando trabalhos de transcrição de documentos e estudos sobre escrita popular.

Ainda durante o estágio no exterior, pude investigar manuais escolares arquivados no *Centro Internacional de la Cultura Escolar (CEINCE)*, situado em Berlanga de Duero, Soria, no qual encontrei diversos livros escolares de música adotados na Espanha e pude refletir sobre a circulação do método Dalcroze e diversos aspectos do ensino de música nas décadas de 1930 e 1940.

Antes de prosseguir, devo admitir que minha opção por trabalhar com cartas foi movida por um grande fascínio por esse tipo de documentação. O envelope fechado, ao abrir minha caixa de correio, estimulando a imaginação e a vontade de desvendar seu conteúdo, o abrir do envelope e o manuseio das folhas escritas representam uma magia que aos poucos vai se configurando em uma imagem do passado. A cada dia, somos impulsionados, como em meio a uma avalanche, por novas tecnologias, a fazer mudanças radicais em nossos antigos hábitos de comunicação.

Essas imagens que envolvem a troca de cartas fazem parte de minhas lembranças de infância e juventude. Sendo filha de imigrantes, sempre convivi com o ritual que envolve a troca de cartas. Desde menina via meu pai e minha mãe escreverem e receberem cartas. Os envelopes seguros por minhas mãos, com pequenos traços verde-amarelo, ou verde e vermelho, referenciavam a cultura luso-brasileira na qual fui criada. Logo comecei a escrever cartas também e, com o tempo, imigrantes por essência que são os portugueses, outros envelopes, outras

cores chegavam com cartas de tias e primos que moravam em diferentes países. Todo ano, no mês de dezembro, escrevia longas cartas para meus parentes, tornando-os mais próximos e fortalecendo laços de sangue.

O tempo passou trazendo mudanças, e hoje não escrevo mais cartas para meus parentes, pois nos comunicamos pelos meios eletrônicos que nos conectam muito mais rapidamente, contudo, minha ligação com a magia da correspondência escrita impulsiona minha pesquisa. Provavelmente não sou a única a estar envolvendo-me de tal forma com a comunicação eletrônica que poucas vezes ainda retoma este hábito de escritura sobre folhas de papel. Quantos de nós ainda compram um papel decorado, perfumado, uma caneta especial, para sentarem à mesa sob a luz da luminária e escreverem uma carta de amor, uma carta para contarem as novidades para aquele que está distante, ou mesmo um cartão postal com uma linda paisagem?

Mas, seriam apenas lembranças afetivas que me direcionaram para estas fontes? Por qual motivo as missivas despertam tanta curiosidade e mistério? Seria o mesmo interesse que move pesquisadores a se debruçarem sobre essa documentação? Benjamim (1986), em sua análise sobre o narrador e a narrativa, afirma que a “experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores, e, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIM, 1986, p. 198). As narrativas das cartas aproximam-se de nossa experiência cotidiana e talvez por isso despertem fascínio. Aquele que escreve “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. Incorpora às coisas narradas a experiência dos seus ouvintes”, ou seus leitores, no caso de narrativas escritas em cartas, e assim encantam (BENJAMIM, 1986, p. 201).

Diante do exposto no sentido de delimitar a temática da investigação, devo afirmar que a análise da correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade tem como objetivo investigar redes de sociabilidade, nas quais a educadora musical estava inserida e desenvolveu suas práticas educativas, avaliando como ela se apropriou de algumas ideias divulgadas e cultivadas em seu convívio social. A correspondência que utilizei me possibilitou lançar novas

questões e novos olhares sobre diversas temáticas no campo da Educação Musical. Pretendo aqui deter-me em algumas delas, como as relacionadas à profissionalização da mulher no campo da música, circulação de modelos pedagógicomusicais, uso escrita privada como fonte de pesquisa, redes de sociabilidades, dentre outros.

O corpo das cartas escritas por Liddy Chiaffarelli foi importante para eleger as temáticas de cada capítulo, pois foi a partir de trechos de suas cartas, de assuntos abordados em sua narrativa que fiz minhas escolhas quanto ao que gostaria de ressaltar na análise, no entanto, outros elementos das cartas também foram por mim considerados relevantes para a delimitação dos capítulos da tese, tais como, os locais de escrita, as datas, as saudações, as despedidas e os aspectos relacionados à materialidade das cartas.

Sendo assim, estruturei a tese em cinco capítulos. No primeiro, apresento remetente e destinatário e situo a correspondência que estudo no conjunto de cartas que compõe o Fundo Mário de Andrade no IEB/USP e no conjunto de cartas do escritor já publicadas. Para apresentar os dois correspondentes, trago dados biográficos já disponíveis pela historiografia e que não utilizaram a correspondência em questão como fonte. Assim, aproveito estudos já realizados para poder avançar com as novas fontes de que dispus, fazendo uma revisão da bibliografia sobre cartas de Mário de Andrade editadas e aspectos que estas publicações indicam para práticas de leitura. Para este ponto, minha análise está centrada no que Chartier (1994; 1996) denominou como dispositivos de leitura e como eles interferem na apropriação e uso dos textos. Seguindo recomendação de Neves (1988), que destaca a importância de se analisar como as cartas se apresentam ao pesquisador, estudo essas publicações e de que forma as cartas escritas por Liddy Chiaffarelli situam-se frente ao conjunto da correspondência de Mário de Andrade já publicada.

Nesse capítulo discuto também as implicações e caminhos de pesquisa com cartas. No que se refere à caracterização das fontes de pesquisa, abordo questões sobre a conservação e o arquivamento de documentos, pois se esta correspondência não tivesse sido conservada, tanto por Mário de Andrade quanto pela Universidade de São Paulo que adquiriu o acervo do escritor, o uso dessas cartas para uma pesquisa não seria possível. Para compreender aspectos

relacionados à conservação e ressignificação de documentos privados, os estudos de Sierra Blas (2003), Artières (1998), Mandigorra Llavata (2000) e Castillo Gómez (2002b) contribuem nas análises que faço sobre arquivamento, o uso e o sentido que os documentos arquivados podem ganhar em pesquisas, a abordagem no tratamento que dou à documentação, a necessidade de confronto dos dados que as cartas fornecem com informações de outras fontes e as possibilidades de estudo de redes de sociabilidade que as cartas oferecem. Delimito, também, outros aspectos da pesquisa que realizo, como temporalidade, espacialidade, campo de conhecimento no qual insiro a análise, limites e aproximações entre o campo da História da Cultura Escrita, História da Educação e História da Educação Musical, metodologia aplicada e critérios de transcrição das cartas. Para tratar do campo de pesquisa, trago contribuições de autores como Chartier e Hérbrad (1999), Castillo Gómez (2003c, 2004) e Veiga (2007). Castillo Gómez (2003) destaca que as pesquisas com documentos escritos devem atender a três planos de investigação, a saber: os discursos, as práticas e as representações. Por fim, apresento critérios de transcrição das cartas, tendo como base os estudos de Sierra Blas (2009), que sintetizam três modelos: transcrição paleográfica, transcrição atualizada e transcrição digitalizada.

No segundo capítulo, analiso a correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade à luz de fundamentos que regem os estudos epistolares, para compreender o significado que essa prática de escrita representou para a educadora.

A análise da experiência epistolar possibilita apreender como o desenvolvimento dessa prática de escrita fortalece os vínculos com Mário de Andrade através de dois aspectos: primeiramente, ressalto a existência de uma dualidade identificada na presença de elementos de caráter técnico-profissional, convivendo com elementos de caráter afetivo-emocional; outro aspecto que se depreende dessa análise é a imagem que Liddy projeta de si para Mário de Andrade nessa escrita que, ao longo da troca epistolar, vai-se tornando mais próxima, como aquela pessoa que cuida e preocupa-se com o amigo.

Para trabalhar os princípios que regem a escrita epistolar, utilizo noções desenvolvidas por autores que se inserem no campo da História da Cultura Escrita.

Os estudos realizados por Emilio Lledó (1998; 2000), Pedro Salinas (1983), Armando Petrucci (2003), Antonio Castillo Gómez (2002a, 2002b, 2005), Ana Chrystina Venancio Mignot (2002), Maria Helena Camara Bastos (2002) e Maria Teresa Santos Cunha (2002) possibilitam compreender aspectos do afastamento físico e temporal e da ausência do destinatário gerando a necessidade dessa escrita. A carta constitui-se como uma forma de comunicação à qual diferentes classes sociais recorrem para estabelecer e fortalecer ligações, e que se manifesta com constância e diferenciação. Por esse motivo, algumas características desse tipo de escritura foram objeto de minhas reflexões, como a fórmula fixa que o remetente utiliza, as marcas de oralidade na escrita, dentre outras.

Quanto à tipologia que pretendi estabelecer para as cartas escritas pela educadora, Sierra Blas (2003) trouxe-me a compreensão de aspectos da escrita de cartas de família e amizade. Esta autora analisou os manuais epistolares do século XX, destacando as normas preconizadas para a escritura de cartas. Fundamentada em seus estudos, e também amparada por outros autores que estudam normas epistolares, como Chartier (1994) e Petrucci (2003), analiso a correspondência da educadora musical, observando como ela se afastava ou se aproximava das normas em sua escrita e qual o significado que as transgressões ou o cumprimento revelam. Estudo e avalio a estrutura tripartida da carta, item por item, assim como aspectos relativos à materialidade do escrito, tais como o uso das folhas, dos espaços em branco, a caligrafia, o tipo de tinta e do papel de carta.

Examinar aspectos sobre a amizade entre Liddy Chiaffarelli Mignone e Mário de Andrade é o objetivo do terceiro capítulo, no qual trato, além do relacionamento entre eles, as relações entre outras pessoas que as cartas evidenciam, dentre elas a presença da Francisco Mignone na correspondência. Identifico um grupo de amigos que gravitava em torno dos dois correspondentes, dentre eles artistas plásticos, poetas e músicos. Analisando o contexto no qual as cartas foram escritas abordo as ideias de nacionalismo e modernismo com matriz na Semana de Arte Moderna de 1922, que marcou os trabalhos desenvolvidos por Mário e Liddy, assim como os demais participantes do grupo que se reunia em sua casa.

A amizade de Liddy e Mário, verificada na análise das cartas, demonstra interesses em comum, bem como a formação de uma rede de sociabilidade que tem

como base diferentes grupos de amigos, tanto de Liddy quanto de Mário, que frequentavam a residência da educadora durante o período da troca epistolar. Esta rede de sociabilidade é identificada através de ideias próprias ao movimento modernista e de suas características, tais como a atualização estética, a ruptura com modelos estabelecidos, e a busca de uma identidade nacional.

Em função da pouca documentação disponível sobre o período que vai do nascimento de Liddy até sua vinda para o Rio de Janeiro, reuni os dados que estavam dispersos em diferentes arquivos para, imaginar quando e em que espaços da cidade de São Paulo Liddy e Mário de Andrade conviveram. Embasado em outro historiador, Jean-François Sirinelli, inicio o capítulo “inventariando as solidariedades de origem” (SIRINELLI, 1986, p. 248), para identificar elementos que possibilitem compreender melhor a formação intelectual e musical dos correspondentes e o relacionamento interpessoal que se depreende na correspondência. Com esse direcionamento, tornou-se imprescindível pensar alguns aspectos do movimento modernista da Semana de Arte Moderna de 1922.

O trabalho de Eduardo Jardim de Moraes (1978) foi importante para que eu pudesse apreender características desse movimento cultural, tais como a atualização estética, que os artistas desse período procuraram empreender, com as ideias que estavam circulando na Europa; a ruptura com as correntes estéticas em vigor; a renovação de suas próprias concepções; e a busca por uma identidade nacional. Para o estudo de aspectos musicais desse movimento, José Miguel Wisnik (1983) e Marcus Straubel Wolff (1991) facilitaram o entendimento do nacional e popular, do canto orfeônico e da Iniciação Musical no contexto modernista.

Essa correspondência oferece dados para que se possa examinar a rede de sociabilidade que se estabelece em torno do casal Liddy e Francisco. São amigos que gravitam também em torno de Mário, reunindo-se para troca de ideias, afetos e música. Aqui também recorro a estudos desenvolvidos por Jean-François Sirinelli (1986) trazendo o conceito de *redes de sociabilidade* (1986, p. 248). Entendo, então, que o historiador deve refletir sobre os relacionamentos estabelecidos em diferentes grupos de convivência.

No quarto capítulo, reflito sobre as viagens realizadas pela educadora musical durante o período no qual escreveu essa correspondência, assim como sobre a

escrita epistolar produzida antes, durante e depois da saída do país. Analiso também como essas viagens contribuíram para sua legitimação no campo educacional e para a circulação de modelos pedagógicos brasileiros e estrangeiros.

A partir dos comentários que Liddy Chiaffarelli Mignone faz, seja a respeito das escolas que visitou, de sua atuação como cantora, como professora, ou como intérprete-tradutora de Francisco Mignone, investigo a circulação de modelos pedagógicos musicais no período. Nessa escrita chamam a atenção os relatos impregnados de encantamento pelo ambiente musical na Itália e na Alemanha, nos anos de 1937 e 1938, que contrastam com as palavras indignadas em relação aos mesmos países, anos depois, em meados da II Guerra Mundial, escritas por Antônio de Sá Pereira após a viagem aos Estados Unidos.

A análise da escrita de viagem da educadora demonstra que tais viagens contribuíram para a sua formação intelectual e para a circulação de modelos pedagógicos porque, ao viajar para acompanhar Francisco Mignone em turnê pela Itália e pela Alemanha, convive com músicos, artistas e intelectuais, divulgando a música brasileira. Ao representar o Brasil no VIII Congresso Nacional de Professores de Música, promovido pela *Music Educators National Conference*, ela entra em contato com as propostas pedagógicas apresentadas no encontro de professores, assim como faz circular seus modelos pedagógicos e a música brasileira. Em algumas dessas cartas, ela exerce função de secretária em uma prática denominada escrita delegada – as missivas evidenciam uma atuação profissional que outras fontes não revelam.

Para compreender melhor aspectos relativos a cartas de viagens, recorri a estudos desenvolvidos por Verónica Sierra Blas (2007) e Laura Martínez Martín (2006), que estudaram escrita epistolar, e mais especificamente, escrita de imigrantes. Antonio Viñao Frago (2007), Ana Chrystina Mignot (2007) e José Gonçalves Gondra (2007) trouxeram-me subsídios para pensar os diversos tipos, motivações, funções que viagens pedagógicas apresentam. Os trabalhos desses autores também me auxiliaram a pensar diversos tipos de viagens realizadas por educadores brasileiros e contribuições para a Educação no Brasil, frutos desses deslocamentos.

Utilizei o conceito de viagem de uma forma mais ampla, assim como adotado por Viñao Frago (2007, p. 16), incluindo na análise aquelas viagens por motivação própria, as que demandaram financiamento governamental, as de curta duração ou aquelas com duração mais longa com permanência de alguns anos em um outro país. Fundamentada em Mignot e Gondra (2007), considero viagens pedagógicas aquelas nas quais os viajantes empreendem ações que possibilitam a circulação de modelos pedagógicos. Em destaque, trato de alguns aspectos da circulação das ideias que embasaram a Iniciação Musical, o Canto Orfeônico e o Método Dalcroze.

Analiso a correspondência de Liddy, refletindo sobre as viagens realizadas por ela, observando a relação da escrita que se produz antes, durante e depois do retorno dessa experiência vivenciada. Uma outra rede de sociabilidade, da qual fizeram parte diversos músicos e educadores musicais nacionais e estrangeiros, pode ser examinada a partir da correspondência de viagem nesse período.

Finalmente, no quinto capítulo, analiso a correspondência relacionando elementos da escrita com facetas de sua personalidade que possibilitem observar de que forma ela se inscreve em uma rede de sociabilidade de mulheres que atuaram no campo da Educação Musical.

Por meio das cartas que mais apresentam o aspecto feminino de Liddy Chiaffarelli, identifico sua representação como mãe, filha, esposa e amiga. Analisar a história de vida pessoal desta mulher e a forma como se relacionou com algumas pessoas importantes próximas a ela revela aspectos que se manifestam na construção da sua prática educativa, tornando-a singular e diferenciada.

A partir das cartas escritas para Mário, traço um panorama da atuação de Liddy Chiaffarelli Mignone na educação musical no Brasil e na música erudita, investigando como ela se insere em um grupo no qual ela não era a única mulher a desenvolver trabalhos no campo do ensino da música.

A correspondência que analiso possibilita apreender uma prática de escrita conjugada no feminino. Para compreender essa ação de escrever, realizada por uma mulher, recorri a Meri Torras Francès (2001), que analisou a escrita epistolar feminina e a relação entre a escrita e a participação feminina nos salões europeus. Outros autores também foram importantes para identificar características desse tipo de escrita, como Verónica Sierra Blas (2003) que, em seu estudo, apresentou

normas que regulavam a escrita feminina e impunham um padrão a ser seguido. Também utilizei neste capítulo conceitos trabalhados por Viñao Frago (2000) e Vilacoba Ramos (2005) sobre escrita autobiográfica e dimensão privada da escrita. Maria Jaci Toffano (2007) contribuiu para a compreensão de aspectos da profissionalização da mulher no campo da música.

No que se refere ao caráter autobiográfico dessa escrita, utilizei os estudos de Antonio Viñao Frago (2000) e Ângela de Castro Gomes (2004). Ao escrever para o amigo, Liddy demonstra como percebe seus relacionamentos familiares; nessa escritura, Liddy traça parte de uma autobiografia que tem a carta como veículo de sua expressão.

Sua vivência familiar mostra uma outra rede de sociabilidade que foi importante para que imprimisse uma abordagem singular em todos os trabalhos que desenvolveu. Observo também como a amizade com Mário de Andrade e o casamento com Francisco Mignone proporcionaram trocas que se refletiram em seus trabalhos e que podem ser apreendidos de sua escrita. A prática educativa de Liddy é especial por sua história de vida, e também por ser uma mulher atuando na Educação Musical em um período no qual são destacados diversos homens.

Portanto, os capítulos da tese pretendem situar o leitor nos caminhos, nas implicações e no campo de pesquisa, analisar as cartas como uma prática social de escrita, esclarecer sobre o significado da troca epistolar para o relacionamento de amizade entre os correspondentes, identificar diversas redes de sociabilidade nas quais Liddy estava inserida, investigar ideias divulgadas e cultivadas em seu convívio social e profissional e refletir sobre seu processo de profissionalização.

Utilizar fontes de pesquisa inéditas possibilitou lançar novas questões e estudar diferentes temáticas no campo da História da Educação Musical, compreendendo melhor aspectos relacionados à apropriação e circulação de ideias pedagógicas musicais do período. A correspondência permitiu vislumbrar atividades desenvolvidas pela educadora que outras fontes não revelavam, como aspectos de suas atividades como cantora, professora de canto e piano, tradutora-intérprete e pesquisadora, em um período da Educação Musical no qual diversos nomes masculinos vinham sendo destacados pela historiografia, e nomes femininos que

foram importantes na formação musical de várias gerações de músicos, professores de música e ouvintes não eram destacados.

Este trabalho, portanto, apresenta outro olhar sobre as atividades desenvolvidas pela educadora e ilumina aspectos desconhecidos de sua formação e atuação profissional. Assim como trovadores e menestrelis desvendaram mistérios e encantos de amizades nas canções de amigo¹², por meio dessa escrita epistolar busco examinar, dentre outros aspectos, o afeto, a cumplicidade, a proximidade, os conflitos e, sobretudo, a amizade entre os dois correspondentes.

¹² Os trovadores do sul da França, na região da Provence, quando do advento da cortesia como uma nova forma de sociabilidade a partir do século XII, elegeram o amor como tema importante nas canções trovadorescas. Dentre elas estavam as canções de amigo (CANDÉ, 1994, p. 260). Mário de Andrade, no livro *Pequena História da Música*, define canção: “O séc. XVI é a fase da Canção. Porém agora o que se entende por canção não é uma toada de gênero popular, nem se inventou ainda a mania de imitar popularmente o povo. Trata-se duma forma desenvolvida e aprimorada, um pouco amaneirada mesmo, como poesia. Poeticamente há grande variedade na forma das estrofes, cada estrofe em geral seguida por estribilho. O tamanho das canções também varia muito, e se algumas são pequeninas, outras não acabam mais, de tamanhas. Seus temas preferidos são o amor... e o amor. Em geral o amor. Porém amor cortês, cheio de delicadezas e grã-finismo de expressão. Às vezes se canta a natureza também” (1980, p. 66).

CAPÍTULO 1

“RECEBI JÁ TRÊS CARTAS AÉREAS E DOIS TELEGRAMAS”¹³:
ler, escrever e pesquisar cartas



Luigi Chiaffarelli, Liddy Chiaffarelli e Willemine Chiaffarelli
Sala da casa da Barra Funda (escrito à tinta na foto original), década de 1910
Fonte: Arquivo familiar de Roberto Cenni

¹³ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 3 de maio de 1937, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP), Fundo Pessoal Mário de Andrade (FPMA), catalogação: MA-C-CPL, n.º 1998.

1.1 “A vontade de nos comunicar”¹⁴: remetente, destinatário e correspondência

Mário, Ti querido

Gostei tanto de receber os artigos e a carta, que vestiu de palavras o que eu ando pensando todos estes últimos tempos! Essa guerra veio por demais por a mim as ambições e a cobiça dos ‘senhores do mundo’ e comecei a ter menos orgulho e vaidade de ser um ente pensante. Foi necessário reconhecer que, afinal, no fundo, somos animais civilizados e, talvez, privilegiados pela inteligência que foi utilizada demais para o mal pela nossa geração. Aceitarei tudo o que vier depois, basta que seja coisa honesta e limpa! E que haja mais igualdade de bem-estar físico entre os humanos. Os cérebros que trabalhem conforme a possibilidade de cada um!! (...) ¹⁵

Quem são esses correspondentes que materializam sua comunicação em mensagens escritas, tecendo reflexões sobre os mais variados acontecimentos e assuntos e que não deixam de se sensibilizar com a guerra que afligia a muitos daquele período? Primeiramente, apresentando esses missivistas, o que posso dizer sobre aquela que escreve?

Elisa Edwiges Carolina Mankel Chiaffarelli nasceu em São Paulo, no dia 09 de maio de 1891, e viveu nessa cidade por cerca de 40 anos, antes de fixar residência no Rio de Janeiro. Sua formação musical e o estudo de línguas (alemão, italiano, francês, inglês, além do português) deram-se em sua própria casa, sob a orientação de seu pai e com os estímulos do ambiente cultural no qual vivia. O salão de concertos de sua casa era frequentado pelos mais importantes músicos brasileiros e por músicos estrangeiros com carreira consagrada internacionalmente, em turnês pela América do Sul. Viajou diversas vezes à Europa, primeiramente acompanhando seus pais, seu primeiro marido, com sua filha, e, posteriormente, com seu segundo marido. Estudou canto com uma professora francesa residente em São Paulo, apresentando-se no salão de concertos de sua casa e em outros espaços da capital paulistana. Nesse período, trabalhou como assistente de seu pai, Luigi Chiaffarelli, professor italiano de piano que projetou internacionalmente diversos pianistas brasileiros.

¹⁴ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 18 de abril de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2056.

¹⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 8 de outubro de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2083. Não foi possível identificar quais os artigos que Liddy recebeu por falta de dados na documentação disponível. No ano de 1944, Mário de Andrade, estava escrevendo artigos para o periódico *Folha da Manhã*, talvez o escritor enviasse para sua amiga os artigos que estava redigindo, ou que haviam sido publicados para ela ler. Liddy comenta no trecho dessa carta ao segundo conflito bélico mundial acontecido no século XX que envolveu vários países durante os anos de 1939 e 1945.

Com o término de seu casamento, no início da década de 1930, Liddy uniu-se ao compositor, pianista e maestro Francisco Mignone¹⁶, passando a viver no Distrito Federal. Trabalhou, a partir de então, em diversos projetos de Educação Musical e formação de Professores de Música. Juntamente com Antônio Leal de Sá Pereira, criou o Curso de Iniciação Musical, desenvolvendo uma metodologia para a fase primeira do aprendizado formal de música infantil. Criou o Curso de Especialização para Professores de Iniciação Musical, o Curso de Especialização para Professores de Piano e fundou um Centro de Estudos que organizou festivais, concursos e palestras. Atuou como professora de canto e piano, sendo responsável pela formação de músicos, professores e diferentes profissionais de música. Levou o Curso de Especialização de Professores de Iniciação Musical e o Centro de Estudos para a cidade de São Paulo e Curso de Iniciação Musical para diversas cidades paulistas.

Publicou dois livros sobre a metodologia de Iniciação Musical, destinados aos professores. O primeiro, *Iniciação Musical: Treinos de Ouvido, Ritmo e Leitura*, foi publicado em 1947 e escrito com sua ex-aluna Marina Lorenzo Fernandez. A segunda publicação, *Guia para o professor de recreação musical*, data de 1961. Também publicou partituras de músicas que compôs para piano: são peças destinadas a alunos de piano iniciantes. As primeiras, datadas de 1942, são treze danças que constituem uma suíte para crianças. Também de sua autoria, consta a publicação de uma suíte, não datada, composta por quatro peças. Em outras publicações musicais, realizou revisão e dedilhado de músicas de Francisco Mignone e de outros compositores, acrescentando informações adequadas às possibilidades expressivas e técnicas dos pianistas infantis.

Os trabalhos desenvolvidos por esta cantora, compositora e professora de música, apesar de terem surgido em uma escola de formação de músicos, o Conservatório Brasileiro de Música, tiveram reflexos em outros espaços sociais, levando o ensino musical para escolas de formação geral (ensino infantil ou fundamental), clubes, hospitais, instituições terapêuticas, programas de rádio e

¹⁶ O casamento de Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone só foi oficializado em 1 de fevereiro de 1947 (SILVA, 2007, p. 165), sendo, portanto, posterior ao período da correspondência que analiso. Neste texto, entretanto, utilizarei a denominação companheiro(a) para caracterizar a união dos dois, já que nesta correspondência, ela não se refere a Mignone chamando-o de marido ou esposo. Na carta escrita em 21 de maio de 1940, ela faz a única referência a uma denominação do relacionamento deles, chamando-o de *companheiro de vida*, por isso optei por utilizar este termo.

televisão. Liddy Chiaffarelli Mignone faleceu em trágico acidente de avião, em 26 de novembro de 1962, quando retornava ao Rio de Janeiro, depois de viajar a São Paulo para dar aulas no Curso de Especialização para Professores de Iniciação Musical, no Colégio Santa Marcelina, e para visitar sua filha e seu neto.

Mário de Andrade, para quem as cartas em estudo eram destinadas, foi um intelectual que atuou em diferentes áreas de conhecimento, sempre de maneira marcante e expressiva. Também nascido em São Paulo¹⁷, no dia 9 de outubro de 1893, viveu nesta cidade praticamente sua vida inteira, excetuando apenas o breve período que morou no Rio de Janeiro, entre meados de 1938 e início de 1940. Nunca viajou à Europa, apesar de ser grande conhecedor da cultura dos países desse continente, tão pouco saiu do país durante toda a sua vida. Estudou piano e canto no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, formando-se em 1917. No ano seguinte à sua formatura, passou a lecionar neste estabelecimento, tornando-se responsável pelas cadeiras de Estética e História da Música. Também dava aulas particulares de piano e organizava apresentações de seus alunos em sua casa (TONI, 2004, p. 01, TRAVASSOS, 1997, p. 223).

A atuação profissional de Mário de Andrade é marcada pela multiplicidade de facetas de um único homem. Há o escritor, o poeta, o ensaísta, o jornalista, o folclorista, o teórico da arte, o líder do Movimento Modernista de 22, há o músico. Foi importante cronista e crítico da vida musical de sua época nos jornais *Diário Nacional* (1927 a 1932), *Diário de São Paulo* (1933 a 1935), e *Folha da Manhã* (1943 a 1945). Publicou diversos livros, dentre eles: *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), *Paulicéia Desvairada* (1922), *A escrava que não é Isaura* (1925), *Primeiro Andar* e *Losango Cáqui* (1926), *Amar Verbo Intransitivo* e *Clã do Jabuti* (1927), *Macunaíma* e *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) e *Compêndio de História da Música* (1929), *Modinhas Imperiais* (1930), *Música Doce Música*

¹⁷ As fontes para estabelecer a cronologia da vida e da obra de Mário de Andrade foram: TONI, Flávia Camargo. Uma Orquestra Sinfônica para São Paulo. *Revista Música*. São Paulo, v. 6, n. 1/2, p. 122-127 maio/nov. 1995.; TONI, Flávia Camargo. *Café, uma ópera de Mário de Andrade: Estudo e edição anotada*. 2004. Tese (Livre-docência) – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.; TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: FUNART/Jorge Zahar, 1997; DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. Prefácio de Antônio Cândido. Segunda edição corrigida e ampliada. São Paulo: HUCITEC/Prefeitura do Município de São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura, 1985; BARBATO JUNIOR, Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular: intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004; e o site do IEB/USP: www.ieb.usp.br, consultado em 27 de janeiro de 2009.

(1934), *Samba Rural Paulista* (1937), *Namoros com a medicina* (1939), *A Expressão Musical nos Estados Unidos* (1940), *Música no Brasil e Nau Catarineta* (1941) e *O Movimento Modernista* (1942). Escreveu também em diversas revistas, como em *A Cigarra*, *Klaxon*, *Ariel*, *Estética*, *A Revista*, *Terra Roxa e Outras Terras*, *Verde e Revista de Antropofagia*.

Atuou em outros órgãos ligados à cultura e à educação. Ainda no primeiro período em que trabalhou como professor no Conservatório Dramático e Musical, Mário de Andrade colaborou em 1930 com o projeto de reforma do Instituto Nacional de Música¹⁸, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em uma equipe da qual também fizeram parte Antônio de Sá Pereira e Luciano Gallet. Fundou em 1935, juntamente com Paulo Duarte, o Departamento de Cultura de São Paulo, ligado à Prefeitura desta cidade, sendo nomeado seu primeiro diretor. Sob sua gestão, foram iniciados diversos projetos, dentre eles a Discoteca Pública, os Parques Infantis, o I Congresso da Língua Nacional Cantada (1937) e a Missão Folclórica ao Nordeste (1938). Esse setor proporcionou que “as antigas aspirações dos modernistas que queriam ver concretizado um veículo de cultura seriam abandonadas enquanto simples fantasia; deixariam, portanto, o terreno movediço e incerto no qual a cultura ainda se encontrava” (BARBATO JUNIOR, 2004, p. 29). Ainda no ano de 1937, fundou a *Sociedade de Etnologia e Folclore*, sendo seu primeiro presidente.

Mário de Andrade, consciente da importância da defesa do patrimônio cultural e artístico brasileiro, empreendeu diversas ações nesse sentido, tendo colaborado no projeto de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e depois como seu representante em São Paulo (DUARTE, 1985, p. 33). Ao ser exonerado da direção do Departamento de Cultura de São Paulo, em 1938, passou a residir no Rio de Janeiro e foi nomeado catedrático de Filosofia e História da Arte na Universidade do Distrito Federal, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, exercendo também o cargo de Diretor do Instituto de Artes. Nesse período foi consultor do Instituto Nacional do Livro. Em 1941, voltou definitivamente a São

¹⁸ Em 13 de agosto de 1848, foi fundado, por Francisco Manoel da Silva, o Conservatório de Música. Passou por outras denominações: Instituto Nacional de Música, em 1890; Escola Nacional de Música, em 1937, e Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1966.

Paulo, reassumiu suas cadeiras no Conservatório Dramático e Musical e trabalhou no SPHAN.

Realizou também diversas viagens etnográficas que subsidiaram vários trabalhos que escreveu sobre cultura brasileira e musicologia. A primeira delas foi a Minas Gerais, em 1924, juntamente com outros artistas modernistas. Em 1927 viajou para a Amazônia e em 1928-1929 e 1938 para o Nordeste.

A carreira de Mário de Andrade como músico foi breve e efêmera: algumas apresentações como cantor em período de estudante e eventuais composições. Como professor e intelectual da música, porém, sua atuação foi intensa, incluindo diversas publicações na área de musicologia, etnomusicologia e etnografia de culturas populares, organização de concertos e de concursos de composição, organização do Congresso da Língua Nacional Cantada e Discoteca Pública. Mário de Andrade foi, portanto, um intelectual de muitas facetas, mas, sobretudo, um pensador, um formador de opinião, uma grande referência para artistas, escritores e músicos de seu tempo.

A música uniu os dois correspondentes, Liddy e Mário, mas também o carinho, o afeto e a cumplicidade estabeleceram fortes elos de amizade que são revelados nas cartas escritas por ela. Nesses registros, Liddy narra seu cotidiano familiar, comenta atividades profissionais em sua carreira como cantora e professora, demonstra preocupação com a saúde do amigo, conta detalhes de suas viagens e dos encontros em sua casa que reuniam músicos, artistas plásticos, escritores, intelectuais.

Uma “forma utópica de conversa, registro particular do mundo”, a escritura epistolar torna contemporâneo ao leitor o tempo vivido daquele que escreve (BASTOS, CUNHA, MIGNOT, 2002, p. 05), permite “compreender itinerários pessoais e profissionais de formação, seguir a trama de afinidades eletivas e penetrar em intimidades alheias” (MIGNOT, 2002b, p.115). É justamente aceitando o convite contido nesta proposição, que procuro seguir essa trama de afinidades que os correspondentes elegem em sua convivência, considerando sua complexidade e historicidade.

Mário de Andrade, compulsivo escritor de cartas, correspondia-se com diversas pessoas de diferentes cidades do Brasil e do exterior, acumulando um

imenso volume de cartas. Esse hábito compulsivo não o despojava do zelo com a intimidade de seus correspondentes, pois guardava as cartas em pastas cuidadosamente acondicionadas. Deixou pedido para que essas missivas permanecessem lacradas por 50 anos após sua morte, e só então fossem liberadas à consulta¹⁹. Aos amigos mais íntimos pedia cuidado com as confidências que ele registrava nas missivas e estas se tornavam um bem precioso para o remetente, provavelmente pela beleza de sua escrita, pela importância do homem público ou pelos afetos construídos.

Ao falecer, em 25 de fevereiro de 1945, a família, tomando ciência do pedido, ao “lado de amigos mais chegados, cumpriu o desejo e lacrou a correspondência” (MORAES, 2001, p. 9). As pastas foram embrulhadas em pacotes com papel manilha e papel de embrulho cor rosa, amarradas com barbante de duas cores, verde e vermelho e presas com lacre. Junto a estes pacotes ficaram guardados, em um arquivo, outras pastas sem lacre, que continham correspondência ativa, passiva e de terceiros²⁰, além de uma caixa de papelão com cartões postais. Essas cartas saíram da Rua Lopes Chaves, onde morava Mário de Andrade ao falecer, e foram para um sobrado, residência de sua irmã caçula, Maria de Lourdes, permanecendo guardadas nas prateleiras inferiores da estante do segundo andar, à espera do prazo de 50 anos conforme desejo do escritor (LOPEZ, 2000, p. 278).

Sua biblioteca e sua coleção de artes foram adquiridas em 1968 pela Universidade de São Paulo (USP), tornando-se patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), juntamente com outras doações da família. Segundo Marcos Antonio de Moraes (2001, p. 09), dentre essas doações estava o arquivo pessoal de Mário com sua correspondência. Outras diferentes doações acrescentaram ao grupo mais cartas e cartões postais que, após o prazo de espera, foram organizadas, catalogadas e disponibilizadas para pesquisa²¹. O grande montante,

¹⁹ Paulo Duarte, amigo pessoal de Mário de Andrade e um dos idealizadores do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, declara que o escritor deixou registrado em carta de 22 de março de 1944, destinada a seu irmão Carlos de Moraes de Andrade, recomendação para que sua correspondência, sem exceção, fosse fechada, lacrada, para só poder ser aberta e examinada, cinquenta anos após sua morte. Ver: DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. Prefácio de Antonio Candido. Segunda edição corrigida e ampliada. São Paulo: HUCITEC/Prefeitura do Município de São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura, 1985. p. 8.

²⁰ Correspondência ativa de Mário de Andrade constitui aquela escrita por ele; a correspondência passiva é aquela escrita para ele por seus correspondentes e a correspondência de terceiros é aquela que não induziu Mário de Andrade como remetente ou destinatário.

²¹ A catalogação eletrônica da correspondência de Mário de Andrade encontra-se disponível em: www.ieb.usp.br

mais de sete mil missivas²², com inúmeros remetentes, vem despertando interesse de pesquisadores e, gradativamente, leitores são presenteados com mais uma nova publicação dos manuscritos²³. O interesse pela publicação, em muitos casos, partiu dos próprios destinatários, como revela Paulo Duarte, que publicou cartas escritas por Mário para ele e para outro amigo em comum, Sérgio Milliet:

(...) Aliás todos os que conviveram com Mário sabem que ele escrevia cartas para serem publicadas. Quando íntimas demais, ele mesmo tinha o cuidado de dizer que eram estritamente confidenciais. Estas a gente pode guardar, mas não mostra para

²² No IEB a Série Correspondências da Coleção Pessoal de Mário de Andrade compreende documentos datados de fevereiro de 1914 a fevereiro de 1945, em três sub-séries: Correspondência passiva, Correspondência ativa e Correspondência de terceiros, totalizando 7796 documentos.

²³ ANDRADE, Mário. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Prefácio, introdução e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Simões, 1958; _____. *Cartas a Manuel Bandeira*. Prefácio e notas de Manuel Bandeira. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967; _____. *71 cartas de Mário de Andrade*. Edição preparada por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Livraria São José, [1968]; _____. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Edição preparada por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1968; _____. *Macunaíma e a viagem grandota: cartas inéditas de Mário de Andrade [a Sérgio Olindense]*. Edição preparada por Carlos Heitor Castello Branco. São Paulo: Quatro Artes Editora, 1970; ANDRADE, Mário; BANDEIRA, Manuel, GUIMARAENS, Alphonsus de. *Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimaraens*. Edição preparada pelo destinatário. São Paulo: Duas Cidades, 1974; MORAES, Rubens Borba de. *Lembrança de Mário de Andrade - 7 cartas*. São Paulo: Diana Mindlin, 1979; ANDRADE, Mário. *Cartas a Murilo Miranda: 1934-1945*. Edição preparada por Raúl Antelo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981; _____. *Cartas a um jovem escritor: de Mário de Andrade a Fernando Sabino*. Edição preparada pelo destinatário. Rio de Janeiro: Record, 1981; _____. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade - 1936/1945*. Edição preparada por Lélia Coelho Frota. Brasília: MEC/SPHAN/Pró-memória, 1981; _____. *Correspondente contumaz: cartas de Mário de Andrade a Pedro Nava - 1925/1944*. Edição preparada por Fernando da Rocha Peres. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982; _____. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Edição preparada pelo destinatário. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982; _____. *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*. Edição preparada por José César Borba e Marco Morel. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1983; ANDRADE, Mário; ALVARENGA, Oneida. *Cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983; ANDRADE, Mário. *Cartas de Mário de Andrade e Prudente de Moraes, neto: 1924-1936*. Edição preparada por Georgina Koifman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985; DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. 2ª ed. São Paulo: HUCITEC/Prefeitura do Município de São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura, 1985; CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989; ANDRADE, Mário. *Cartas a Anita Malfatti (1921-1939)*. Edição preparada por Marta Rossetti Batista. São Paulo: Forense Universitária, 1989; _____. *A lição do guru: cartas a Guilherme Figueiredo - 1937/1945*. Edição preparada pelo destinatário. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989; _____. *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Edição preparada pelo Pe. Lauro Palú. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1990; _____. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Edição preparada por Veríssimo de Melo. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991; _____. *Mário de Andrade e(m) Campos de Goitacazes: cartas de Mário de Andrade a Alberto Lamego: 1935/1938*. Edição preparada por Arthur Soffiati. Rio de Janeiro: EDUFF, 1992; _____. *Cartas do irmão maior: João Etienne Filho/Mário de Andrade*. Belo Horizonte: Mazza Edições/Belas Artes/Liberdade, 1994; _____. *Carta ao pintor moço [Enrico Bianco]*. Apresentação e estabelecimento do texto por Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: IEB/Boitempo, 1995; _____. *Portinari, amigo mio: cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari*. Introdução e notas de Annateresa Fabris. Campinas: Mercado de Letras/Projeto Portinari/Autores Associados, 1995; ANDRADE, Mário; RUBIÃO, Murilo. *Mário e o Pirotécnico Aprendiz*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. Belo Horizonte: UFMG/GIORDANO/IEB, 1995; MEIRELES, Cecília. *Cecília e Mário*. Nota do Editor. Prefácio de Alfredo Bosi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996; ANDRADE, Mário; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2000 (2ª ed em 2001); ANDRADE, Mário; AMARAL, Tarsila do. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Organização, introdução e notas de Aracy Amaral. São Paulo: Edusp, 2001; TONI, Flávia (org., introd. e notas). "Correspondência Camargo Guarnieri-Mário de Andrade". In: SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. São Paulo: Funarte/Imprensa Oficial, 2001. FROTA, Lília Coelho (org.). *Carlos e Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Procuções Literárias, 2002

ninguém, a não ser em circunstâncias especiais, como esta de dizer claro de sua vida. Essa coisa de Mário de Andrade haver declarado em disposição testamentária que as suas cartas não deveriam ser publicadas durante um número de anos, creio que não é verdade. Nunca vi o seu testamento mas, para mim, o que êle teria determinado é que não deveriam ser publicadas as cartas dos seus amigos a êle dirigidas e se acham no seu arquivo. Isso, possivelmente, para não comprometer êsses amigos. Tanto que Manuel Bandeira, um dos poucos guardiães do pensamento literário e íntimo, íntegro, de Mário de Andrade, não teve a melhor hesitação em publicar as que recebeu. Eu também não tenho. Até acho isso um dever, como disse a Guilherme Figueiredo, que também possui algumas cartas interessantíssimas de Mário de Andrade, e precisam ser publicadas (DUARTE, 1985, p. 8)

Para o estudo dessa correspondência, e de qualquer outra prática de escrita, há que se considerar a forma, a materialidade, o suporte nos quais o texto se apresenta para o pesquisador, seja o manuscrito ou o impresso, pois não se pode esquecer que “não existe nenhum texto fora do suporte que o dá a ler, que não há compreensão de um escrito, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele chega ao seu leitor” (CHARTIER, 1988, p. 127; 1994, p.45). Assim, este autor alerta-nos que o pesquisador deve analisar tanto os dispositivos que derivam das estratégias de escrita do autor, quanto aqueles que derivam da apresentação de um mesmo texto em distintas formas. Na confluência desses dois fatores é que se pode apreender o sentido do texto, por isso o estudo das formas impressas nas quais os textos se apresentam deve considerar os dispositivos editoriais utilizados, já que eles organizam as práticas de leitura e indicam expectativas que se tem quanto a essas apropriações de sentido (CHARTIER, 1988, p. 124).

Trata-se aqui de, por meio da análise das publicações já realizadas das cartas de Mário de Andrade, trazer elementos que contribuam para o entendimento do significado das cartas escritas por Liddy Chiaffarelli no conjunto da correspondência do escritor modernista arquivada no IEB/USP. Nessa perspectiva, a análise da materialidade e dos dispositivos editoriais têm que ser levadas em conta, pois indicam expectativas de práticas de leituras tanto do autor quanto do editor. Segundo Luis Felipe Baêta Neves,

É preciso desnaturalizar o estudo epistolar em sua ‘forma material’ de análise. Em outros termos: é preciso levantar e analisar o conjunto (ou a unidade) de cartas segundo seus ‘modos de exposição’ ao olhar do pesquisador: estão ‘editadas’ (e, pois, ‘unidas’ em uma materialidade outra que a original)? Sua autoria está estabelecida? A que arquivos pertencem e como neles se integram (ou se recortam)? Estão em que ‘grau de integridade’ ou ‘continuidade’ (estão em que

estado de conservação; estão inteiras; integram séries – ‘ integrais’ ou mutiladas?)
(NEVES, 1988, p. 194)

Assim, uma questão impõe-se: que possíveis práticas de leitura essas publicações preveem?

Reafirmando que a produção de significados de um texto por meio da leitura não se reduz às intenções do escritor, pois partem desse jogo as estratégias do editor e a ação criativa empreendida pelo leitor, um mesmo texto apresentado em diferentes suportes promove diferentes ações de leitura. Em suma, há que se considerar tanto o texto em si, quanto o objeto que serve de suporte e as práticas que se fazem dele (CHARTIER, 1994, p. 41-45).

Vejamos, então, como essas cartas vêm se apresentando em forma impressa. Parte da correspondência manuscrita de Mário de Andrade está disponível em diferentes tipos de publicações. Para uma melhor compreensão, apresento dados em forma de quadros e gráfico que elaborei a partir de diferentes fontes. Alguns livros reúnem apenas a correspondência ativa, como se pode observar no Quadro 1:

Quadro 1: Correspondência ativa de Mário de Andrade publicadas

Título do livro	Editoração	Editores	Ano
<i>Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira</i>	Prefácio, introdução e notas de Manuel Bandeira	Rio de Janeiro: Org. Simões	1958
<i>Cartas a Manuel Bandeira</i>	Prefácio e notas de Manuel Bandeira. 2ª ed	Rio de Janeiro: Tecnoprint	1967
<i>71 cartas de Mário de Andrade</i>	Edição preparada por Lygia Fernandes	Rio de Janeiro: Livraria São José	[1968]
<i>Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros</i>	Edição preparada por Lygia Fernandes	Rio de Janeiro: Ed. do Autor	1968
<i>Macunaíma e a viagem grandota: cartas inéditas de Mário de Andrade [a Sérgio Olindense]</i>	Edição preparada por Carlos Heitor Castello Branco	São Paulo: Quatro Artes Editora	1970
<i>Lembrança de Mário de Andrade - 7 cartas (Cartas a Rubens Borba de Moraes)</i>		São Paulo: Diana Mindlin	1979
<i>Cartas a Murilo Miranda: 1934-1945</i>	Edição preparada por Raúl Antelo	Rio de Janeiro: Nova Fronteira	1981
<i>Cartas a um jovem escritor: de Mário de Andrade a Fernando Sabino</i>	Edição preparada pelo destinatário	Rio de Janeiro: Record	1981
<i>Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade-1936/1945</i>	Edição preparada por Lélia Coelho Frota	Brasília MEC/SPHAN/Pró-memória	1981
<i>Correspondente contumaz: cartas de Mário de Andrade a Pedro Nava - 1925/1944</i>	Edição preparada por Fernando da Rocha Peres	Rio de Janeiro: Nova Fronteira	1982
<i>A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade</i>	Edição preparada pelo destinatário	Rio de Janeiro: José Olímpio	1982
<i>Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins.</i>	Edição preparada por José César Borba e Marco Morel	Rio de Janeiro: José Olímpio	1983
<i>Cartas de Mário de Andrade e Prudente de Moraes, neto: 1924-1936</i>	Edição preparada por Georgina Koifman	Rio de Janeiro: Nova Fronteira	1985
<i>Cartas a Anita Malfatti (1921-1939)</i>	Edição preparada por Marta Rossetti Batista	São Paulo: Forense Universitária	1989
<i>A lição do guru: cartas a Guilherme Figueiredo - 1937/1945</i>	Edição preparada pelo destinatário	Rio de Janeiro: Civilização Brasileira	1989
<i>Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa</i>	Edição preparada pelo Pe. Lauro Palú	Rio de Janeiro: José Olímpio	1990
<i>Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo</i>	Edição preparada por Veríssimo de Melo	Belo Horizonte: Villa Rica	1991
<i>Mário de Andrade e(m) Campos de Goitacazes: cartas de Mário de Andrade a Alberto Lamego: 1935/1938</i>	Edição preparada por Arthur Soffiati	Rio de Janeiro: EDUFF	1992
<i>Cartas do irmão maior: João Etienne Filho/Mário de Andrade</i>		Belo Horizonte: Mazza Edições/Belas Artes/Libredad	1994
<i>Carta ao pintor moço [Enrico Bianco]</i>	Apresentação e estabelecimento do texto por Marcos Antonio de Moraes	São Paulo: IEB/Boitempo	1995
<i>Portinari, amigo mio: cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari</i>	Introdução e notas de Annateresa Fabris	Campinas: Mercado de Letras/Projeto Portinari/Autores Associados	1995

Fonte: MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fapesp, 2007. e www.ieb.usp.br Acesso em: setembro de 2009.

Dentre as publicações, apenas duas são de cartas destinadas a mulheres: Anita Malfatti (artista plástica) e Henriqueta Lisboa (poeta). Figuram outros

destinatários de diferentes formações e atividades profissionais tais como: artistas plásticos (Cândido Portinari, Enrico Bianco), escritores (João Etienne Filho, Alberto Lamego, Guilherme Figueiredo, Álvaro Lins, Pedro Nava, Rodrigo Mello Franco de Andrade, Fernando Sabino, Murilo Miranda), folclorista (Luis da Câmara Cascudo), poetas (Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Olindense, Manuel Bandeira) e jornalistas (Prudente de Moraes Neto, Alceu Amoroso Lima, Augusto Meyer). As editoras que publicaram as cartas são principalmente das cidades capitais de estado, dentre elas, Rio de Janeiro (13), São Paulo (3), Belo Horizonte (2), Brasília (1) e Campinas (1), a única exceção dentre as capitais.

Outras publicações reúnem as cartas ativas e passivas. A primeira publicação desse tipo está datada de 1974, ou seja, 29 anos após a morte do escritor. O Quadro 2 apresenta estas publicações:

Quadro 2: Correspondência ativa e passiva de Mário de Andrade publicadas

Autores	Título do livro	Editoração	Editora	Ano
ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel	<i>Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimaraens</i>	Edição preparada pelo destinatário	São Paulo: Duas Cidades	1974
ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneyda	<i>Cartas</i>		São Paulo: Duas Cidades	1983
DUARTE, Paulo	<i>Mário de Andrade por ele mesmo</i>	2ª ed	São Paulo: HUCITEC/ Prefeitura do Município de São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura	1985
CASTRO, Moacir Werneck de	<i>Mário de Andrade: exílio no Rio</i>		Rio de Janeiro: Rocco	1989
ANDRADE, Mário de; RUBIÃO, Murilo	<i>Mário e o Pirotécnico Aprendiz</i>	Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes	Belo Horizonte: UFMG/GIORDANO/IEB	1995
MEIRELLES, Cecília; ANDRADE, Mário de	<i>Cecília e Mário</i>	Edição organizada por Cecília Meireles com nota. Prefácio de Alfredo Bosi.	Rio de Janeiro: Nova Fronteira	1996
ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel	<i>Correspondência de Mário de Andrade e Manuel Bandeira</i>	Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes (2ª.ed. em 2001)	São Paulo: Edusp	2000
ANDRADE, Mário de; AMARAL, Tarsila do	<i>Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral</i>	Organização, introdução e notas de Aracy Amaral	São Paulo: Edusp	2001
ANDRADE, Mário de; CAMARGO, Guarnieri	<i>Correspondência Camargo Guarnieri-Mário de Andrade</i>	TONI, Flávia Camargo (org., introdução e notas). In: SILVA, Flávio (org.). <i>Camargo Guarnieri: o tempo e a música</i>	São Paulo: Funarte/Imprensa Oficial	2001
ANDRADE, Mário; ANDRADE, Carlos Drummond de	<i>Carlos e Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade</i>	Organização de Lília Coelho Frota	Rio de Janeiro: Ben-te-vi Produções Literárias	2002

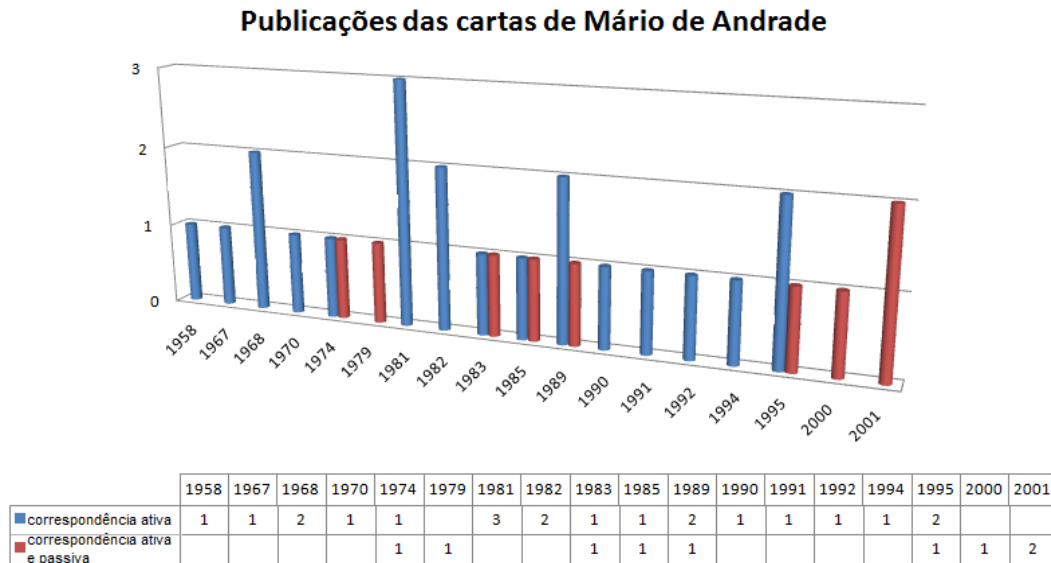
Fonte: MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fapesp, 2007. e www.ieb.usp.br Acesso em: setembro de 2009.

Dentre os correspondentes de Mário de Andrade que tiveram suas cartas publicadas, encontram-se os poetas Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, o escritor Murilo Rubião, a folclorista Oneyda Alvarenga, o músico Camargo Guarnieri e a artista plástica Tarsila do Amaral. As editoras também são de capitais de estado, como Rio de Janeiro (e), Belo Horizonte (1), sendo que nesse caso o maior número de publicações foi em editoras de São Paulo (6).

Nessas cidades grandes se concentra o maior mercado de livros e há que se considerar este aspecto como um fator que também teve seu peso para a configuração de cada publicação, pois

Cualquier dispositivo que trate de crear control y coacción segrega siempre, en efecto, tácticas que lo domestican o lo subvierten; y a la inversa, no hay producción cultural que no emplee materiales impuestos por la tradición, la autoridad o el mercado y que no esté sometido a las vigilancias y a las censuras de quien tiene poder sobre las palabras o los gestos (CHARTIER, 1994, p. 55)

Os editores, além de utilizarem recursos que impõem uma prática de leitura pelo uso ou não de notas de rodapé, pelo tamanho dos tipos gráficos diferenciando o texto da carta e as informações adicionais, pelo tipo e tamanho de papel utilizado para a impressão, ou pelo acréscimo de fotos e imagens, detêm o poder de decisão sobre a configuração da publicação, mediada, algumas vezes pelo autor ou proprietário da correspondência. Essas são estratégias utilizadas visando a atingir um determinado leitor que comprará o produto e revelando as intenções de controle sobre o uso do livro, que se manifestam nas etapas em que o livro é produzido e nas diferentes formas pelas quais a publicação circula entre os leitores. Assim, as cartas privadas ganham outra materialidade, outra função e outro uso.

Gráfico 1 Correspondência ativa e passiva de Mário de Andrade publicadas

Fonte: MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fapesp, 2007. e www.ieb.usp.br Acesso em: setembro de 2009.

No Gráfico 1 podemos melhor visualizar a periodicidade e quantidade de publicações da correspondência ativa e passiva. Quando publicadas em conjunto, o leitor tem maior possibilidade de conhecer o diálogo epistolar e o pensamento expresso tanto do remetente quanto do destinatário, no entanto, desde 1995 o interesse de publicação foi para a correspondência ativa e a correspondência passiva em um único livro.

As cartas assim reunidas possibilitam uma outra apreensão do sentido da troca epistolar e induzem a um tipo de leitura. Não se pode esquecer de que reconstituir

a leitura implícita visada ou permitida pelo impresso não é, portanto, contar a leitura efetuada e ainda menos sugerir que todos os leitores leram como desejou-se que lessem. O conhecimento dessas práticas plurais será, sem dúvida, para sempre inacessível, pois nenhum arquivo guarda seus vestígios. Com maior frequência, o único indício do uso do livro é o próprio livro. Disso decorre também sua imperiosa sedução (CHARTIER, 1996, p. 103).

Pode-se, entretanto, refletir sobre as pistas que o autor e o editor deixou que possibilitam identificar expectativas de leitura. Nessas publicações as cartas são apresentadas em ordem cronológica. O leitor, se folhear seguidamente, pode perceber a sequência de assuntos, a evolução da comunicação e, assim, conhecer

melhor tanto o remetente como o destinatário. Ao terminar de ler uma carta, provavelmente ficará curioso para saber qual a resposta dada. Basta seguir a leitura e sua curiosidade estará satisfeita. Essa organização não impede que a leitura seja salteada, pois o próprio livro não obriga o leitor a uma leitura sequencial. Ele pode abrir o meio do livro, ler uma carta, voltar para primeira, ou ir diretamente para a última carta. A forma como o escrito se apresenta ao leitor, impõe uma ordem, uma forma de decodificação, seja induzida por artifícios que o escritor utiliza ou por recursos oferecidos pela impressão do texto, dando indícios do tipo de leitor e prática de leitura que se idealiza para aquele texto (CHARTIER, 1996, p. 20).

Dentre os diferentes dispositivos editoriais utilizados, alguns iniciam a publicação com uma apresentação e em seguida disponibilizam as cartas transcritas sem notas de rodapé, nem imagens. É o caso do livro: *Cartas a um jovem escritor: Mário de Andrade e Fernando Sabino*, no qual o próprio destinatário oferece um depoimento sobre o significado daquelas cartas para ele e informa o leitor sobre a troca epistolar. O tamanho da fonte proporciona uma percepção do escrito confortável, de fácil visualização.

Esse tipo de publicação induz uma leitura mais fluente, sem interrupções para consultas às notas de rodapé. Uma apresentação de cartas dessa forma pode, no entanto, comprometer a compreensão do texto já que as notas oferecem informações úteis para se apreender o sentido da escrita epistolar que por essência é fragmentária e incompleta, principalmente para aquele que não é o destinatário original. Por outro lado, as notas de rodapé, o índice onomástico, ensaios em anexo sobre literatura e análises redigidas por especialistas tornam a comunicação epistolar entre duas pessoas uma publicação mais complexa, para atender um público que busca se informar sobre os assuntos que são mencionados pelos correspondentes. Pode-se estabelecer uma distinção entre uma leitura mais fluente e corrida, sem interrupções, de outra leitura mais reflexiva, que conduz a um movimento de busca de informações complementares. Observar estes dispositivos editoriais, trata-se,

portanto, antes de mais nada, de sinalizar como os objetos tipográficos encontram inscrita em suas estruturas a representação espontânea, feita por seu editor, das competências de leitura do público ao qual ele os destina (CHARTIER, 1996, p. 97).

O editor indica, assim, a qual leitor destina sua publicação e que prática de leitura espera que seja realizada. A apresentação tipográfica, a inclusão de fotos, o tipo de papel utilizado, a cor empregada na capa e as imagens impõem aos textos indícios para se reconhecer uma leitura na qual o leitor estabelece uma relação com o texto mais livre e fluente do que aquela que, se estabelece em uma relação mais erudita e reflexiva com o escrito (CHARTIER, 1994, p. 49).

O interesse pela publicação de cartas de Mário de Andrade não aconteceu apenas após sua morte. Se a primeira publicação de cartas reunidas em livro tem como data o ano de 1958, antes deste período já se poderiam encontrar cartas avulsas publicadas em livros e periódicos. Marcos Antonio de Moraes²⁴ fez um levantamento dessas publicações que agora apresento em forma de quadros:

²⁴ MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2007. p. 235-238.

Quadro 3: Correspondência ativa e passiva de Mário de Andrade inseridas em livros

Autor do livro	Título do livro	Editora	Destinatário e localização	Ano
ANDRADE, Carlos Drummond de <i>et alii</i> .	<i>Homenagem a Manuel Bandeira.</i>	Rio de Janeiro: [s. e.]	Carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade	1936
GUASTINI, Mário	<i>Tempos idos e vividos</i>	São Paulo: Ed. Universitária, p. 150	Carta a Mário Guastini	1944
MOREIRA, Alvaro	<i>As amargas, não... (Lembranças)</i>	2ª ed. Rio de Janeiro: LUX, p. 304-5		1955
BRITO, Mário da Silva	<i>Diário intemporal</i>	Rio de Janeiro: Civilização Brasileira		1970
FERNANDES, Jorge	<i>Livro de poemas e outros poemas</i>	Natal: Fundação José Augusto	Cartas a Jorge Fernandes	1970
AMARAL, Aracy A	<i>Tarsila: sua obra e seu tempo</i>	São Paulo: Perspectiva/Edusp		1975
SOUZA, Araldo de	<i>Águas passadas</i>	[s.l.], [s. e.]	Carta a Pimentel Redondo, pseudônimo de Araldo de Souza]. Ascenso Ferreira e Stella Gris Ferreira	1975
BARROS, Manuel de Souza	<i>Um movimento de renovação cultural</i>	Rio de Janeiro: Cátedra	Cartas a Ascenso Ferreira e Souza Barros	1975
SCHARTZMAN, Simon <i>et alii</i>	<i>Tempos de Capanema</i>	São Paulo: Paz e Terra/EDUSP	Cartas a Gustavo Capanema	1984
MATOS, Carlos Lopez	<i>Vida paixão e poesia de Rodrigues de Abreu</i>	2ª ed. Capivari: Ed. do Lar/ABC do Interior	Carta a Rodrigues de Abreu	1986
SARAIWA, Arnaldo	<i>O modernismo brasileiro e o modernismo português. Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações. Documentos inéditos</i>	Porto: Rocha	Cartas a José Osório de Oliveira	1986
MOTA, Dantas	<i>Elegias do País das Gerais</i>	Rio de Janeiro: José Olímpio	Cartas a Dantas Mota	1988
CARELLI, Mário	"Corcel de fogo". In: <i>Vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)</i> . Trad. Júlio Castañon Guimarães	Rio de Janeiro: Guanabara	Trecho de carta a Lúcio Cardoso	1988
BERRIEL, Carlos Eduardo, org	<i>Mário de Andrade hoje</i>	São Paulo: Ensaio	Carta a Mário da Silva Brito	1990
CANDIDO, Antonio	"Mário e o concurso". In: <i>Recortes</i> .	São Paulo: Companhia das Letras	Carta a Antonio Candido	1993
MEIRELES, Cecília	<i>Cecília e Mário</i>	Rio de Janeiro: Nova Fronteira	Notas do Editor. Prefácio de Alfredo Bosi	1996
TONI, Flávia	"Correspondência Camargo Guarnieri Mário de Andrade". Organização, introdução e notas de Flávia Toni. In.: SILVA, Flávio, org. <i>Camargo Guarnieri. O tempo e a música</i>	Rio de Janeiro/ São Paulo: FUNARTE / Imprensa Oficial	Cartas de Mário de Andrade e Camargo Guarnieri	2001
INOJOSA, Joaquim	<i>O movimento modernista em Pernambuco (v. 3)</i>	Rio de Janeiro: Ed. Guanabara	Cartas a Joaquim Inojosa	s.d.

Fonte: MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fapesp, 2007. e www.ieb.usp.br Acesso em: setembro de 2009.

Ainda em vida, teve duas cartas publicadas, uma de 1936 e outra em 1944. Uma delas foi o próprio destinatário que a publicou. Recebeu a carta e decidiu

torná-la pública. Estas cartas avulsas inseridas em livros foram divulgadas por editoras em diferentes cidades, e percebe-se a relação com a localização do destinatário, já que há cartas publicadas em Portugal e diferentes estados brasileiros.

Outras cartas foram publicadas avulsas em periódicos, como se observa no quadro abaixo:

Quadro 4: Correspondência ativa e passiva de Mário de Andrade publicadas em periódicos

Autor do artigo	Título do artigo	Título do periódico	Localização	Destinatário	Ano
ANDRADE, Mário de	A viagem maravilhosa	<i>Movimento Brasileiro</i> , a. 2, nº 18-19	Rio de Janeiro	Carta a Graça Aranha	1930
ANDRADE, Mário de	Notícia de Porto Velho	<i>A Ordem</i> , a. 13, nº 37-38	Rio de Janeiro, p. 234	Carta a Tristão de Ataíde (Alceu de Amoroso Lima)	mar./abr., 1933
ANDRADE, Mário de	A Paulo Prado	<i>Vamos Ler!</i> , a. 8, nº 389	Rio de Janeiro, 13 jan. p. 19	Carta a Paulo Prado	1944
OLIVEIRA, José Osório	Cartas de Mário de Andrade	<i>Atlântico</i> , nº 2	Lisboa, Nova série		1946
ANDRADE, Mário de	Aspectos da Literatura Brasileira.	<i>O Cruzeiro</i> . Arquivos Implacáveis de João Condé, Nº 13	Rio de Janeiro	Carta a João Condé	jun. 1953
VIDAL, Ademar	Mário de Andrade e o nordeste	<i>Revista do Livro</i> , nº 31	Rio de Janeiro. p. 38-46	Cartas a Ademar Vidal	1967
ANDRADE, Mário de	Três cartas inéditas	<i>O Estado de S. Paulo</i> , Suplemento Literário	São Paulo	Cartas a Wilson Martins	25 maio 1968
SARAIVA, Amaldo	Cartas inéditas de Mário de Andrade	<i>Colóquio-Letras</i> , nº 15.	Lisboa, p. 43-8	Carta a José Osório de Oliveira	set., 1973
SILVEIRA, Homero	Carta inédita de Mário de Andrade	<i>O Estado de S. Paulo</i> , Suplemento do Centenário, nº 36	São Paulo	Carta a Apolônio Hilst	6 out. 1975
FREITAS, Newton	Correspondência de Mário de Andrade	<i>Revista do Instituto de Estudos Brasileiros</i> , nº 17	São Paulo, p. 91-120		1975
ANDRADE, Mário de	Mário de Andrade: depoimento sobre a geração mineira da década dos 40	<i>Minas Gerais</i> , Suplemento Literário, Nº 18	Belo Horizonte	Carta a Otto Lara Resende	set. 1976
AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de	As minhas cartas de Mário de Andrade	<i>Latin American Music Review</i> , v. 1, nº 1	Texas, p. 92-111	Luiz Heitor Correia de Azevedo	1980
ANDRADE, Mário de.	Mário de Andrade e a falsificação intelectual da invenção	<i>Cademo de Música</i> , nº 7	São Paulo	Carta a Camargo Guarnieri	jun./jul. 1981
FERRAZ, José Bento Faria	Mário de Andrade e Amadeu de Queiroz	<i>Minas Gerais</i> , Suplemento literário. Nº 20	Belo Horizonte	Carta a Amadeu de Queiróz	nov. 1982
BERRIEL, Eduardo	Dois cartas de Mário de Andrade	<i>Novos Estudos CEBRAP</i> , v. 2, nº 2	São Paulo, p. 71-9	Cartas a Camargo Guarnieri	jul. 1983
ANDRADE, Carlos Drummond de	Novas cartas de Mário de Andrade	<i>Jornal do Brasil</i>	Rio de Janeiro	Carta a Yolanda Brandão	22 nov. 1983
ANDRADE, Carlos Drummond de	Novas cartas de Mário de Andrade II	<i>Jornal do Brasil</i>	Rio de Janeiro	Carta a Yolanda Brandão	24 nov. 1983
ANDRADE, Mário de	Uma carta de Mário de Andrade	<i>Minas Gerais</i> , Suplemento Literário, Nº 914. Nº 7	Belo Horizonte	Carta a Antonio Joaquim de Almeida	abr. 1984
ANDRADE, Maria Julieta Drummond de	Mário de Andrade e os "ideais" de pintura	<i>O Globo</i> , Nº 13	Rio de Janeiro	Carta a Carlos Scliar	out. 1984

BOTELHO, Urias	Cartas inéditas de Mário de Andrade: uma lição de vida	<i>O Estado de Minas</i> , 2ª seção. Nº 20	Belo Horizonte	Reportagem, com citação de trechos de cartas de Mário a Wilson Castelo Branco	fev. 1986
ANDRADE, Mário de	Correspondência inédita [Cartas a Lasar Segall]	<i>Folha de S. Paulo</i>	São Paulo	Lasar Segall	9 out. 1987
PLACER, Xavier.	Mário de Andrade: uma carta a mais	<i>Jornal de Letras</i> , a. 38, nº 437	Rio de Janeiro	Carta a Xavier Placer	jun 1988
LIMA, Yone Soares de	Cartas e dedicatórias de Mário de Andrade	<i>Revista do Instituto de Estudos Brasileiros</i> , nº 30	São Paulo, p. 203-211		1989
ANDRADE, Mário de	Carta de Mário de Andrade a Paulo Ribeiro de Magalhães	<i>Revista do Arquivo Municipal</i> , nº 198	São Paulo, p. 105. [Fac-símile]	Paulo Ribeiro de Magalhães	1990
ANDRADE, Mário de	Carta a Menotti Del Picchia [30 jul. 1940]..	<i>Minas Gerais</i> , Suplemento Literário, nº 1139	Belo Horizonte, 3	Menotti Del Picchia	fev. 1990
MANDATTO, Jácomo	Cartas (inéditas!) a Menotti Del Picchia. <i>Minas Gerais</i>	Suplemento literário, 3	Belo Horizonte		fev 1990
B. C.	Carta inédita de Mário de Andrade	<i>Gazeta de Barão</i>	Campinas, p. 7	Carta a Camargo Guarnieri	set. 1991
GAMA, Maurício Loureiro	Mário de Andrade – Apontamentos	<i>Revista do Instituto de Estudos Brasileiros</i> , nº 33.	São Paulo, p. 190-6		1992
GAMA, Maurício Loureiro	Cartas a Maurício Loureiro Gama	<i>Revista do Instituto de Estudos Brasileiros</i> , nº 33	São Paulo, p. 193-6	Maurício Loureiro Gama	1992
ANDRADE, Mário de	Cartas ao Dr. Alceu Nicolau	a. 7, nº 42	Curitiba, p. 26-7	Carta a Alceu de Amoroso Lima	1993
MANDATTO, Jácomo	As cartas mais antigas de Mário de Andrade	<i>Revista da Biblioteca Mário de Andrade</i> , nº 51	São Paulo, p. 23-6	Carta a Menotti Del Picchia	jan./dez. 1993
IGLESIAS, Francisco	Mário de Andrade e uma carta	<i>Revista de Estudos de Literatura</i> , v. 1, nº 1	Belo Horizonte		out. 1993
ANDRADE, Mário de	[Cartas a Lasar Segall]	<i>Jornal da Tarde</i> , Caderno SP	São Paulo, 13	Lasar Segall	nov. 1993
MORAES, Marcos Antônio de	Nos meandros de Mundos mortos: carta a Otávio de Faria	<i>Revista do Instituto de Estudos Brasileiros</i> , nº 36.	São Paulo, p. 184-9		1994
MORAES, Marcos Antônio de	Memória Postal. <i>Calendário Cultural</i>	Publicação da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo	São Paulo, p. 7-8	Apresentação de carta de Mário de Andrade a Maria Aparecida Duarte. Parques Infantís	out. 1998
MORAES, Marcos Antônio de	Encontro de amizades	<i>D. O. Leitura</i> , a. 18, nº 3	São Paulo,	Carta a Prudente de Moraes, neto	mar 2000
FIGUEIREDO JÚNIOR, Nestor Pinto de	José Lins do Rego e sua correspondência passiva	<i>D. O. Leitura</i> , a. 19, nº 7	São Paulo, jul.	Carta a José Lins do Rego	2001
SOFFIATI, Arthur.	Carta inédita de Mário de Andrade para Alberto Lamego	<i>D. O. Leitura</i>	s.l.	Alberto Lamego	s.d.
ANDRADE, Mário de	Cartas a Rosário Fusco, Henrique de Rezende e Henriqueta Lisboa		s.l.	Rosário Fusco, Henrique de Rezende e Henriqueta Lisboa	s.d.
ANDRADE, Mário de	Cartas de Mário de Andrade.	<i>Minas Gerais</i> , Suplemento literário	Belo Horizonte		s.d.
ANDRADE, Mário de	[Cartas a Amadeu de Queiroz]	[Arquivo Oneida Alvarenga, Centro Cultural São Paulo]	São Paulo	Amadeu de Queiroz	s.d.
ANDRADE, Carlos Drummond de	Carta inédita de Mário de Andrade	<i>Jornal do Brasil</i>	Rio de Janeiro	Carta a Rosetta Costa Pinto	[s.d.]

Fonte: MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fapesp, 2007. e www.ieb.usp.br Acesso em: setembro de 2009.

Nesse tipo de publicação, também se observa a diversidade de cidades nas quais foram editadas as cartas, incluindo publicação nos Estados Unidos, Texas. Os destinatários são pessoas públicas, escritores, poetas, músicos, artistas plásticos e

políticos. O interesse pela publicação após sua morte é evidente, já que apenas três cartas são publicadas enquanto Mário ainda vive. Depois de 1945, os proprietários das cartas provavelmente se sentiram mais livres para tornarem públicas as palavras registradas pelo escritor modernista, mesmo que a intenção inicial tivesse sido escrever para um único leitor. O destinatário guarda a missiva e, passado o tempo, decide dar outro uso a ela. Estaria Mário consciente da possibilidade de que o que escrevia poderia se tornar público, e assim tivesse exercido uma censura em sua escrita? Provavelmente sim.

Que motivos levam o destinatário a publicizar uma carta a ele dirigida? Talvez o mesmo motivo que impulsiona pesquisadores a se debruçarem sobre a correspondência do escritor para analisá-la e divulgá-la. O homem público, o intelectual atuante, a importância que sua obra ganhou para o cenário cultural brasileiro são motivos suficientes para esta empreitada.

Dentre as mulheres que estabeleceram troca epistolar com o autor de *Macunaíma*, apenas sete tiveram suas cartas publicadas²⁵. Dentre as mulheres que escreveram para ele, Liddy Chiaffarelli, como veremos no próximo capítulo, foi amiga próxima do escritor, mesmo que residente no Rio de Janeiro. Por que suas cartas conservadas ainda não tinham sido publicadas ou estudadas? O tempo de espera estabelecido pelo próprio escritor certamente foi determinante, entretanto, o que diferenciaria esta correspondência das demais, levando-a a ficar reservada, guardada sem destaque público? Mais que buscar compreender um pouco desse silêncio, o presente trabalho cumpre o papel pôr em evidência essa troca epistolar. Vejamos, então, como se caracteriza o conjunto de cartas escritas pela amiga do Rio de Janeiro.

No cofre, de marca Bernadini, adquirido pelo IEB para acolher a correspondência de Mário de Andrade, constavam as cartas que Liddy Chiaffarelli escreveu ao amigo. São 93 documentos catalogados, datados entre 1937 e 1945, sendo 89 cartas assinadas por ela como autora principal, um telegrama, dois bilhetes e um cartão, este com assinatura impressa ainda com o nome de seu primeiro casamento, com o professor de piano italiano radicado no Brasil Agostino Cantù: Liddy Chiaffarelli Cantù. Após o término dessa união, ela adota seu nome de

²⁵ São elas: Anitta Malfatti, Tarsila do Amaral, Yolanda Brandão, Maria Aparecida Duarte, Henriqueta Lisboa, Rosetta Costa Pinto e Oneyda Alvarenga.

solteira, Liddy Chiaffarelli, herdado do pai Luigi Chiaffarelli, para anos mais tarde, incorporar o nome do segundo marido: Liddy Chiaffarelli Mignone. Apesar de as cartas serem redigidas no período em que já estava vivendo com Francisco Mignone, ela assina com o nome de solteira, muito provavelmente porque ainda não havia oficializado sua nova união.

Essas cartas estão catalogadas no Fundo Pessoal Mário de Andrade com o nome com que ela as assina: Liddy Chiaffarelli.

Quadro 5: Periodicidade da Correspondência com autoria principal de Liddy Chiaffarelli e destinatário Mário de Andrade

Correspondência de Liddy Chiaffarelli para Mário de Andrade										
Ano	[anterior a 1932]	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945
Data e Local	s/data	15-01/RJ 03-05/RJ 12-05/RJ 21-05/RJ 23-06/RJ 09-11/RJ 01-12/RJ 27-12/RJ	22-04/Roma 12-06/RJ		11-01/ Poços de Caldas 31-01/RJ 21-05/RJ 24-05/RJ 25-06/RJ 17-11/RJ	21-01/RJ 22-01/RJ 01-03/RJ 10-03/RJ 06-04/RJ 08-04/RJ 20-04/RJ 18-05/RJ 30-06/RJ 06-07/RJ 08-07/RJ 26-07/RJ 27-07/RJ 10-08/RJ 17-08/RJ 31-08/RJ 30-09/RJ 01-10/RJ 08-10/RJ 26-10/RJ 04-11/RJ 07-11/RJ 09-11/RJ 02-12/RJ 23-12/RJ	27-01/RJ 15-02/New York 20,21-03/ Evanston/ Chicago 22-05/RJ 30-05/RJ 19-07/RJ 29-07/RJ 09-08/RJ 04-10/RJ 17-11/RJ 24-11/RJ 13-12/RJ 21-12/RJ 31-12/RJ	24-01/RJ 10-02/SP 01-05/RJ 15-03/RJ 18-04/RJ 16-05/RJ 27-06/RJ 13-07/RJ 08-08/RJ 19-09/RJ 03-10/RJ 24-10/RJ 14-11/RJ 28-11/RJ 06-12/RJ 30-12/RJ	09-01/RJ 05-03/RJ 22-03/RJ 02-04/RJ 16-04/RJ 24-04/RJ 23-05/RJ 04-06/RJ 11-06/RJ 23-07/RJ 06-08/RJ 13-08/RJ 27-08/RJ 24-09/RJ [30-09-RJ] 08-10/RJ 12-11/RJ 22-11/RJ 03-12/RJ 22-12/RJ	28-01/RJ
Total	01	08	02	0	06	25	14	16	20	01
Total de documentos										93

Fonte: Correspondência de Mário de Andrade, remetente Liddy Chiaffarelli, IEB/USP

O quadro oferece a periodicidade dessas mensagens. Estes 93 documentos são aqueles nos quais a educadora musical é a autora principal da mensagem. Em cartas de outros correspondentes, ela também se faz presente como autora, seja

com uma frase, um bilhete ou mesmo uma carta escrita no verso da última página da carta do autor principal. Com isso, o montante de missivas de sua autoria é maior: totalizam 106 documentos. No quadro a seguir, pode-se observar a periodicidade das cartas escritas para Mário de Andrade com sua assinatura, acrescida, em negrito e sublinhado, daquelas com mais de um autor.

Quadro 6: Periodicidade da Correspondência de Liddy Chiaffarelli para Mário de Andrade incluindo, em negrito e sublinhado, cartas com outros autores

Correspondência de Liddy Chiaffarelli para Mário de Andrade										
Ano	Sem data	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945
Data e Local	s.d. <u>s.d.</u>	15-01/RJ <u>12-03/SP</u> 03-05/RJ 12-05/RJ 21-05/RJ <u>20-06/RJ</u> <u>23-06/RJ</u> <u>09-11/RJ</u> 01-12/RJ <u>27-12/RJ</u>	<u>30-01/RJ</u> <u>22-04/Roma</u> <u>12-06/RJ</u>		<u>01-01/Poços de Caldas</u> 11-01/Poços de Caldas <u>31-01/RJ</u> 21-05/RJ <u>24-sm/RJ</u> 24-05/RJ 25-06/RJ <u>17-11/RJ</u>	21-01/RJ <u>22-01/RJ</u> 01-03/RJ 10-03/RJ <u>22-03/RJ</u> 06-04/RJ 08-04/RJ 20-04/RJ 18-05/RJ <u>03-06/RJ</u> <u>30-06/RJ</u> 06-07/RJ 08-07/RJ <u>26-07/RJ</u> 27-07/RJ 10-08/RJ 17-08/RJ 31-08/RJ 30-09/RJ 01-10/RJ <u>08-10/RJ</u> 26-10/RJ <u>04-11/RJ</u> 07-11/RJ 09-11/RJ 02-12/RJ 23-12/RJ	27-01/RJ <u>15-02/New York</u> <u>20,21-03/Evanston/Chicago</u> <u>04-04/Chicago</u> <u>22-05/RJ</u> 30-05/RJ 19-07/RJ 29-07/RJ 09-08/RJ 04-10/RJ 17-11/RJ 24-11/RJ <u>13-12/RJ</u> 21-12/RJ 31-12/RJ	24-01/RJ 10-02/SP 01-05/RJ 15-03/RJ 18-04/RJ <u>28-04/RJ</u> 16-05/RJ 27-06/RJ 13-07/RJ 08-08/RJ 19-09/RJ <u>18-09/RJ</u> <u>26-09/RJ</u> <u>03-10/RJ</u> 24-10/RJ 14-11/RJ <u>28-11/RJ</u> <u>06-12/RJ</u> 30-12/RJ	<u>09-01/RJ</u> <u>18-01/SP</u> <u>[18-01/SP]</u> 05-03/RJ 22-03/RJ 02-04/RJ 16-04/RJ 24-04/RJ 23-05/RJ <u>04-06/RJ</u> 11-06/RJ 23-07/RJ <u>06-08/RJ</u> 13-08/RJ <u>27-08/RJ</u> 24-09/RJ [30-09-RJ] <u>08-10/RJ</u> <u>12-11/RJ</u> 22-11/RJ 03-12/RJ 22-12/RJ	28-01/RJ
Total	02	10	03	0	08	27	15	19	22	01
Total de documentos										107

Fonte: Correspondência de Mário de Andrade, remetente Liddy Chiaffarelli, IEB/USP

As cartas com autores coletivos figuram, no conjunto de cartas arquivadas, sem uma constância em que se possa identificar uma periodicidade uniforme, pois elas apresentam-se em uma dispersão temporal, alternadas pelas cartas individuais.

Quando viajava com Francisco Mignone, a tendência era que ele complementasse a carta com algum bilhete, mas ela também escrevia cartas individuais nessas situações. No quadro abaixo, pode-se ter noção dos outros autores que partilham a escrita com Liddy:

Quadro 7: Cartas com autoria coletiva

Local	Data	Autores	Tipo
SP	12-03-1937	MIGNONE, Francisco; CHIAFFARELLI, Liddy	Carta
RJ	20-06-1937	MIGNONE, Francisco; CHIAFFARELLI, Liddy	Carta
RJ	23-06-1937	CHIAFFARELLI, Liddy; MIGNONE, Francisco	Carta
RJ	09-11-1937	CHIAFFARELLI, Liddy; MIGNONE, Francisco	Carta
RJ	27-12-1937	CHIAFFARELLI, Liddy; MIGNONE, Francisco	Carta
RJ	30-01-1938	MIGNONE, Francisco; CHIAFFARELLI, Liddy	Carta
Roma	22-04-1938	CHIAFFARELLI, Liddy; MIGNONE, Francisco	Carta
RJ	12-06-1938	CHIAFFARELLI, Liddy; MIGNONE, Francisco	Carta
Poços de Caldas	01-01-1940	MIGNONE, Francisco; CHIAFFARELLI, Liddy	Carta
RJ	31-01-1940	MIGNONE, Francisco; CHIAFFARELLI, Liddy	Carta
RJ	24-s.m.-1940	TERÁN, Mariateresa; MIGNONE, Francisco; CHIAFFARELLI, Liddy; PEREIRA, Antônio; HORSZOVSKI, Miércio	Carta
RJ	17-11-1940	CHIAFFARELLI, Liddy; MIGNONE, Francisco; PEREIRA, Antônio de Sá	Carta
RJ	22-01-1941	CHIAFFARELLI, Liddy; MIGNONE, Francisco	Carta
RJ	22-03-1941	MIGNONE, Francisco; CHIAFFARELLI, Liddy	Carta
RJ	03-06-1941	MIGNONE, Francisco; CHIAFFARELLI, Liddy	Carta
RJ	30-06-1941	CHIAFFARELLI, Liddy; MIGNONE, Francisco	Carta
RJ	26-07-1941	CHIAFFARELLI, Liddy; TERÁN, Mariateresa; PEREIRA, Antônio; MIGNONE, Francisco; TERÁN, Tomás	Carta
RJ	08-10-1941	MIGNONE, Francisco; CHIAFFARELLI, Liddy	Carta
RJ	04-11-1941	CHIAFFARELLI, Liddy; MIGNONE, Francisco	Carta
Nova York	15-02-1942	CHIAFFARELLI, Liddy; MIGNONE, Francisco	Carta
Chicago	04-04-1942	MIGNONE, Francisco; CHIAFFARELLI, Liddy	Carta
RJ	13-12-1942	CHIAFFARELLI, Liddy; MIGNONE, Francisco	Carta
RJ	28-04-1943	MIGNONE, Francisco; CHIAFFARELLI, Liddy	Carta
RJ	18-09-1943	MIGNONE, Francisco; CHIAFFARELLI, Liddy	Carta
RJ	26-09-1943	MIGNONE, Francisco; CHIAFFARELLI, Liddy	Carta
RJ	03-10-1943	CHIAFFARELLI, Liddy; MIGNONE, Francisco	Carta
RJ	28-11-1943	CHIAFFARELLI, Liddy; MIGNONE, Francisco	Carta
RJ	06-12-1943	CHIAFFARELLI, Liddy; MIGNONE, Francisco	Carta
RJ	09-01-1944	CHIAFFARELLI, Liddy; MIGNONE, Francisco	Carta
[RJ]	[18-01-1944]	MIGNONE, Francisco; BANDEIRA, Manuel; TERÁN, Tomás; TERÁN, Mariateresa; CHIAFFARELLI, Liddy; NUNES, Nair Duarte; LIMA, João Sousa	Carta
SP	18-01-1944	MIGNONE, Francisco; CHIAFFARELLI, Liddy	Carta
RJ	04-06-1944	CHIAFFARELLI, Liddy; MIGNONE, Francisco	Carta
RJ	06-08-1944	CHIAFFARELLI, Liddy; MIGNONE, Francisco	Carta
RJ	27-08-1944	CHIAFFARELLI, Liddy; MIGNONE, Francisco	Carta
RJ	08-10-1944	CHIAFFARELLI, Liddy; MIGNONE, Francisco	Carta
RJ	12-11-1944	CHIAFFARELLI, Liddy; MIGNONE, Francisco	Carta
RJ	s.d.	MIGNONE, Francisco; CHIAFFARELLI, Liddy	Bilhete
Total de cartas coletivas			37

Fonte: Correspondência de Mário de Andrade, remetente Liddy Chiaffarelli, IEB/USP

Com Francisco Mignone Liddy, divide a autoria de cartas com mais frequência, tanto nas cartas em que ela é a autora principal quanto naquelas em que ela é a autora secundária. As cartas com um maior número de autores são produtos

de escritas durante alguma reunião social, na qual o grupo de amigos escreve àquele ausente.

Nesse momento uma pergunta se impõe: qual o destino das cartas escritas por Mário de Andrade para a amiga? Conforme relato da segunda esposa de Francisco Mignone, Maria Josephina Mignone²⁶, todas as cartas escritas por Mário de Andrade que estavam em posse do compositor foram rasgadas por ele sob forte emoção e melancolia. Mignone atendia assim ao antigo pedido do escritor que temia pelas informações daquela escrita. Quem dera estivessem ainda guardadas, para que pudessem revelar o diálogo estabelecido.

As que foram conservadas são agora minha fonte de pesquisa, sobre as quais me debruço. Nenhuma carta da educadora para Mário de Andrade foi publicada, assim como nenhuma escrita por Mário para ela. Como já exposto, uma carta manuscrita para um único destinatário gera expectativas de leitura específicas àquele que a recebe. Um pesquisador que se debruça sobre um conjunto de manuscritos também estará sujeito a práticas de leitura e apropriações do escrito que diferem daquele que utiliza como fonte um conjunto impresso. Assim sendo, tornou-se imperativo considerar em minha análise aspectos dessa materialidade, como será visto nos próximos capítulos. Não se pode esquecer de que, para se compreender o sentido de um texto há que se considerar tanto as estratégias do escritor quanto a forma pela qual o texto se apresenta ao leitor e/ou pesquisador.

Ter acesso apenas à correspondência ativa de Liddy Chiaffarelli foi mais um fator para que a pesquisa tivesse como foco e prisma a escrita desta mulher. Ao lançar questões sobre o que ela registra nas cartas, minhas reflexões sobre a Educação Musical no Brasil se viabilizam. É por meio dessa escrita, intermediada por meu olhar, que Liddy Chiaffarelli Mignone se revela: uma mulher que se corresponde com um homem que não é o pai, marido ou filho, e sim um amigo.

²⁶ Pianista paraense, ex-aluna de Liddy Chiaffarelli Mignone, casou-se com o então viúvo, Francisco Mignone na década de 1960. Depoimento de Maria Josephina Mignone, no dia 9 de dezembro de 2006, não gravado a pedido da entrevistada, concedido à autora. Flávia Toni, ao tratar da correspondência trocada entre Francisco Mignone e Mário de Andrade, também afirma que Mignone destruiu as cartas escritas por Mário de Andrade para ele. Ver em: TONI, Flávia. *Café, uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/Universidade de São Paulo, 2004. (Tese de Livre-docente). p. 02.

1.2 “Ter carta sua na mão”²⁷: usos da documentação

Mário, querido irmão pequeno!

‘Nossa Senhora Liddy’ sente-se tão encabulada; quer ser sua amiga humana, porque acha que é menos perigoso cair do altar! A sua longa carta veio nos confirmar o que a nossa intuição amiga sabia e o nosso carinho e a nossa admiração por você sempre foram, e continuarão a ser, grandes! Antes de mais nada neste mundo, temos sempre que manter o nosso ‘farrache’ para as galerias: ‘choro e vela’, para os recantos mais íntimos do nosso ser, e só de quando em vez, muito acanhadamente, abrimos uma exceção para os amigos certos, que possam compreender mesmo, o que está cá por dentro! E neste sentido a sua carta é uma prova tão gostosa de amizade confiante, que não pode ser agradecida, mas sim guardada como coisa muito preciosa! (...)!²⁸

Liddy guarda carinhosamente a carta como prova de amizade. Mário também conserva as cartas da amiga, provavelmente pelo mesmo motivo. O fato de as cartas escritas por ela terem sido conservadas pelo amigo possibilitou o acesso ao intercâmbio travado entre eles e agora representa um relevante conjunto documental que guia minhas análises sobre a Educação Musical.

Mário, quero começar bem o mês, cumprindo minha promessa feita a você! Se até hoje o prometido não foi cumprido, foi porque não encontrava mais esta carta de Henrique Oswald e somente no domingo, remexendo num armário, o Xico foi encontrá-la bem guardadinha. Espero que ela, no meio de tantos e tão variados, nem sempre agradáveis, afazeres, vá levar a você um pouco de prazer! (...)²⁹

Nem sempre as cartas que recebemos ficam disponíveis em meio a nossos guardados; nem sempre as guardamos depois de lidas. Como destaca Artières (1998), faz parte de um processo natural que eliminemos parte da correspondência que recebemos e que façamos sucessivos descartes ao longo de nossas vidas:

Na correspondência que recebemos, jogamos algumas cartas diretamente no lixo, outras são conservadas durante um certo tempo, outras enfim são guardadas; com o passar do tempo, muitas vezes fazemos uma nova triagem. O mesmo acontece com as nossas próprias cartas: guardamos cópia de algumas, seja em razão do seu conteúdo, seja em razão do seu destinatário (ARTIÈRES, 1998, p. 11).

²⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 3 de maio de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n^o 1998.

²⁸ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 21 de janeiro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n^o 2013.

²⁹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 1 de dezembro de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n^o 2003. Henrique Oswald (1852-1931), compositor e pianista, estudou na Itália com apoio de D. Pedro II. Ao retornar substituiu Leopoldo Miguez na direção do Instituto Nacional de Música. Como compositor, dedicou-se a formas clássicas como sinfonia, sonatas, trios, quartetos e peças pianísticas. Desenvolveu, também, importante trabalho como professor de piano. Era amigo pessoal de Luigi Chiaffarelli e, sempre visitava a casa da Rua Padre João Manuel para rever a família Chiaffarelli.

Ter acesso a esta correspondência também me faz pensar em aspectos que envolvem a própria conservação de documentos e sua ressignificação. Graças a diversas ações nesse sentido, pude me debruçar sobre a correspondência que poderia ter se perdido com o passar do tempo. Primeiramente pensemos sobre o que motiva a preservação de uma carta destinada a um único leitor.

No obstante, su conservación está ligada intrínsecamente a las intenciones del destinatario/propietario. Dependiendo de la concepción que éste tenga de las mismas, de la significación de la que las dote y de las implicaciones sentimentales que impregnen dicho producto escrito, las cartas serían o no instrumentos capaces de superar el tiempo. (SIERRA BLAS, 2003, p. 28).

Uma vez de posse das cartas da amiga, o que levou Mário de Andrade a guardá-las? Teria conservado todas as missivas recebidas? Descartou alguma? É certo que, ao guardar, o destinatário lhe confere outro significado, muitas vezes distinto daquele pensado pelo remetente. Transformava assim uma escrita que não era dele, mesmo que a ele destinada, em parte de um conjunto constituído sob critérios pessoais.

Há que se considerar que a carta tem, em princípio, uma vida efêmera, “es decir, comienza el día en que la carta es escrita y concluye el día en que el destinatario la recibe y la lee (y pasa a ser de su propiedad)”. (SIERRA BLAS, 2003, p. 28). Ao guardar a carta, o remetente transforma esse caráter efêmero. Que motivações levaram o escritor modernista a guardar as missivas escritas por Liddy? Guardou-as para recordar, perpetuar um diálogo, materializar sentimentos, afetos, registrar ideias? Perguntas de difíceis respostas, a não ser na esfera de hipóteses. Esse conjunto recebido adquiriu uma nova identidade a partir da organização dada por Mário, pois é possível pensar que:

es él quien dota de unidad al conjunto de textos dispersos. Esos textos han escapado de la tutela del autor y han quedado en poder de su destinatario, quien los organiza según su propia percepción de la realidad y, con ello, les dota de una nueva significación (MANDINGORRA LLAVATA, 2000, p. 9).

Em verdade, Mário de Andrade não guardava as cartas que recebia por mero acaso. Era uma prática que ele cultivou ao longo de sua vida, demonstrando ter plena consciência da riqueza daquele material, construindo assim, uma memória de

si próprio e dos interlocutores de sua correspondência. Muito provavelmente, essas cartas passaram por seleção e processos de descarte, criteriosamente planejados por ele. Liddy dá evidências de uma seleção voluntária na escrita de seu amigo:

Ti-Mário querido

Asua carta deu alegria na gente, porém pedimos a você: não rasgue as tristes a nós destinadas! Os amigos, os de verdade, estão no mundo, na nossa vida, para aguentar firme conosco, se não para que servem? Estamos pensando no dia 3 de setembro para ter você aqui, mas precisamos ter um dia para nós três, antes ou depois, egoisticamente. Temos tanto que conversar! (...)³⁰

Podemos pensar, então, que esta não era a única forma de seleção. Apesar de estar com a saúde fragilizada por algum tempo, Mário morreu repentinamente, vítima de um ataque de coração. Ele já preparava sua memória, porém, guardando documentos, anotações, fichas, partituras, programas de concertos, fotos, livros, obras de arte, cartas, dando provas de como desejava construir uma imagem dele e de seus amigos. Ao guardar as cartas escritas por Liddy Chiaffarelli, estaria assim agindo de forma a preservar uma imagem idealizada para a amiga? Talvez tenha descartado alguma carta que julgasse mais comprometedora de sua imagem, ou mais reveladora de sua vida mais particular, de seus sentimentos mais pessoais e não seria conveniente que em algum momento se tornasse pública.

O fato é que a correspondência que nos chega até hoje não contém nenhuma informação comprometedora da boa imagem das pessoas mencionadas nas missivas. Mário teria conservado todas? Não há como responder essa pergunta, pois a própria correspondência não traz evidências de um descarte, a não ser por possíveis cartas escritas antes de 1937, data da carta mais antiga do acervo. Aliás, esta é uma pergunta que sempre me acompanhou: por que a correspondência conservada se inicia em 1937? Para essa questão ainda não tenho resposta. O conjunto de cartas escritas por Mário de Andrade e recebido por Liddy Chiaffarelli, sabe-se que Francisco Mignone destruiu, obedecendo a pedido que o próprio Mário de Andrade fazia a seus amigos mais próximos.

³⁰ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 9 de agosto 1942, pertencente ao Fundo Pessoal Mário de Andrade, IEB/USP, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2046. Liddy menciona nesse trecho a data do aniversário de Francisco Mignone a ser celebrado no dia 3 de setembro seguinte.

“Voltou serenidade. Guarde segredo [de] minha carta, abraço afetuoso, Liddy”³¹. Essas palavras são uma mostra de como, muitas vezes, a carta se configura em um espaço de confidências, segredos e assim oferece também a possibilidade de que essa escrita chegue a leitores não autorizados.

(...) Prometi não falar com você sobre isto tudo, mas não prometi não escrever e acho que você tem o direito de saber o que eu sinto disto tudo, é que eu desejo só um benefício para nós todos do sofrimento atual. Envio à sua amizade o meu pensamento! Não sinto culpa em fazê-lo sem que o Ti-Mignone o saiba. (...) ³²

O trecho acima aponta para uma limitação da carta como meio de comunicação e de como esta escrita nem sempre é um espaço seguro para confidências, pois fixa no escrito segredos que poderão ser desvendados no futuro. Com isso, não apenas a escrita é submetida a uma censura interna, a ponto de não expressar totalmente o que se pretende, como também, em algumas situações, faz-se necessária a destruição das cartas para “manter o segredo da matéria tratada ou a intimidade de uma amizade perigosa” (CASTILLO GÓMEZ, 2002b, p. 20).

Assim, a imaginação leva-nos a pensar quais os reais motivos que levaram à destruição das cartas escritas por Mário. O que elas poderiam informar sobre os correspondentes? Francisco Mignone estaria atendendo a um simples desejo de seu amigo? Teriam sido destruídas, mesmo que não contivessem revelações comprometedoras? Provavelmente essas perguntas não terão respostas, e o mistério permanecerá.

Por outro lado, há que se considerar também que uma carta

(...) conservada, llega a nuestras manos tras sobrevivir al tiempo, se convierte en el reflejo de una forma de vida concreta, de una manera de pensar y concebir el mundo y, en definitiva, en representación de la sociedad en la que fue producida. (SIERRA BLAS, 2003, p. 28).

Esses documentos arquivados possibilitam conhecer outra dimensão da personalidade, dos afetos e dos trabalhos desenvolvidos pela educadora, ainda não registrados pela historiografia. Até bem recentemente, os estudos de escrituras dedicavam especial atenção aos escritos vinculados ao poder, mas nas últimas

³¹ Telegrama escrito por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 24 de maio de 1940, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n^o 2010.

³² Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 21 de maio 1940, pertencente ao Fundo Pessoal Mário de Andrade, IEB/USP, catalogação: MA-C-CPL, n^o 2009.

décadas já se observa uma valorização de pesquisas que voltam-se para as práticas de escrita e leitura cotidiana e em âmbito privado. Com isso, diferentes investigações se voltam para cartas privadas, diários, cadernos escolares e uma imensa diversidade de escrituras cotidianas e pessoais e populares (CASTILLO GÓMEZ, 2003c, p. 115).

No caso específico das cartas, elas vêm se apresentando como uma tipologia documental valorizada para análises históricas devido às suas possibilidades como fontes de pesquisa que atraem interesse cada vez maior de estudos de diferentes áreas de conhecimento. “Assim, a escrita epistolar interessa, sobremaneira, ao historiador por estar recheada de práticas culturais de um tempo, hábitos e valores partilhados plenos de representações de época” (CUNHA, 2002, p. 1). Cartas são importantes “en la medida que su contenido permite profundizar en la trayectoria de ciertas personalidades o bien en los más variados asuntos políticos, económicos, religiosos o culturales” (CASTILLO GÓMEZ, 2005, p. 850). Elas permitem compreender melhor um tempo, um lugar, indivíduos e uma sociedade, pois o

intercambio epistolar entre dos personas durante un determinado periodo de tiempo llega a convertirse en reflejo, no ya de la vida de quienes participan en él, sino de toda una sociedad y época específicas: la sociedad en la que éstos viven y el momento en el que se escriben. (SIERRA BLAS, 2003, p. 142)

Um conjunto de cartas pode apresentar uma certa dispersão temporal (SIERRA BLAS, 2003, p. 28), já que vão sendo escritas em diferentes dias, por vezes com espaçamentos variados, ora mais frequentes, ora menos, dependendo de motivações para a escrita. Os deslocamentos também podem provocar uma dispersão espacial, pois no conjunto as cartas podem ser escritas de diferentes lugares. Para além de representarem limites dessas fontes, essa dispersão fornece pistas dos itinerários percorridos pelos escreventes, das características dos lugares pelos quais passaram e assim nos dão a conhecer tempos e lugares distintos.

Cabe, então, ao pesquisador um olhar atento e problematizador para estes documentos, a fim de que eles possam trazer à tona esses aspectos. Os documentos podem falar, se soubermos dirigir-lhes perguntas. Cabe ao historiador seleccioná-los e interrogá-los para que nos digam as respostas para nossas questões, pois “história significa interpretação” (CARR, 1982, p. 24).

Se inicialmente essas cartas foram usadas para transmitir mensagens, troca de ideias e afetos, agora, ao se tornarem fonte de pesquisa, adquirem uma outra função e permitem outros usos. Há que pensar que tanto o pesquisador quanto o documento escrito estão inseridos em contextos e tempos distintos, mas ambos devem ser pensados como agentes no jogo de produção de uma escrita da história. Valorizar essa fonte é considerar

cartas de professores como uma massa documental preciosa e encantadora, na medida em que se apanham as condições de sua produção, seus conteúdos e efeitos. Procedimento que cria condições para se trabalhar a história da educação com base nos testemunhos de um de seus mais importantes protagonistas – os(as) professores(as) (GONDRA, 2003, p. 31).

Se professores têm em suas práticas pedagógicas a escrita como uma atividade diária, as cartas também estão dentre as diversos tipos de escrituras que produzem³³. Para compreender a importância dessa documentação é possível pensar que

os documentos pessoais e as coleções particulares, conservadas pelas instituições e pelo zelo de indivíduos esclarecidos, constituem elos que nos unem ao passado e informam os fundamentos de nosso presente, garantindo o legado a ser preservado para as gerações vindouras (LIMA; FIGUEIREDO JÚNIOR, 2000, p. 241).

Nesse sentido, “o que é arquivado revela-se, então, como espaço que abriga a produção viva que se resgata para a iluminação do presente” (CURY, 1995, p. 56).

Dentre diferentes tipos de documentos de um acervo,

avulta em importância a troca de correspondência, pois ela pode abarcar tanto os intelectuais reconhecidos como sociáveis, quanto aqueles cuja preferência é a vida mais reclusa dos gabinetes de estudo e pesquisa.(...) A correspondência pessoal entre intelectuais é, sobretudo nesses casos, um espaço revelador de suas idéias, projetos, opiniões, interesses e sentimentos (GOMES, 2004, p.51).

Para uma análise histórica, há que considerar inclusive além desses aspectos relacionados à conservação dos documentos, outros que se referem à historicidade, à localização e à cultura que produziu essas fontes. Por serem fruto da ação

³³ Sobre cartas de professores ver: PERES, Eliane; ALVES, Antônio Maurício Medeiros (orgs.). *Cartas de professoras, cartas a professoras: escrita epistolar e educação*. Porto Alegre: Redes Editora, 2009; e GONDRA, José Gonçalves. *Ao correr da pena: reflexões relativas às cartas de professores do século XIX*. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; CUNHA, Maria Teresa Santos (orgs.). *Práticas de memória docente*. São Paulo: Cortez, 2003. (Coleção cultura, memória e currículo; v. 3). p. 17-33.

humana, cartas, assim como outros documentos escritos, estão sujeitas a fatores que envolvem valores culturais, questões psicológicas, pressões econômicas, políticas de conservação e preservação de fontes históricas e ação do tempo. Elas estão expostas a descartes, seja daquelas que não são consideradas importantes, ou à eliminação de exemplares em nome da construção de uma determinada imagem pessoal. São diversas as variáveis inerentes a um processo de arquivamento e destruição dos diferentes tipos de escrituras. As cartas e os documentos que chegam até nós passam por um ou mais processos de seleção. Como nos diz Artières:

(...) fazemos triagens nos nossos papéis: guardamos alguns, jogamos fora outros; damos arrumações quando nos mudamos, antes de sairmos de férias. E quando não o fazemos, outros se encarregam de limpar as gavetas por nós. Essas triagens são guiadas por intenções sucessivas e às vezes contraditórias (ARTIÈRES, 1998, p. 10).

As seleções pelas quais os papéis são submetidos, movidas por intenções ou contradições, são marcadas por significados para aquele que exerce essa ação. Se papéis foram guardados, eles carregam em si um sentido, com digitais das mãos pelas quais passaram.

Não encontrei indícios de que Liddy Mignone tenha, intencionalmente, organizado seus escritos, ou qualquer documento que constitui seu arquivo pessoal, o que possibilitaria analisarmos a forma como ela gostaria de ser lembrada. Seu falecimento deu-se repentinamente, em um período de sua vida profissional que se mantinha em plena produtividade, entretanto, é possível considerar o que Artières fala:

Sempre arquivamos as nossas vidas em função de um futuro leitor autorizado ou não (nós mesmos, nossa família, nossos amigos ou ainda nossos colegas). Prática íntima, o arquivamento do eu muitas vezes tem uma função pública. Pois arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte. (ARTIÈRES, 1998, p.32)

As fontes aqui trabalhadas não são consideradas, portanto, como um dado à *priori* que se apresenta absoluto, verdadeiro, ou mesmo neutro. Poderia dizer, também, que, ao trabalhar com essa documentação, busco seguir pegadas deixadas por Liddy e, como afirma Maria Zilda Cury, “quem segue pegadas, também deixa as

suas” (CURY, 1995, p. 54). Ao fazer essa opção, portanto, estou consciente de que também estou deixando meus rastros, minhas marcas e pegadas.

A análise dessa documentação demandou considerar trabalhos sobre escrita epistolar e de práticas de escritas e, assim como propõe Petrucci (2003, p. 8), responder a algumas perguntas. Em que consiste o texto escrito? Quando foi produzido? De que lugar o autor exercita essa prática de escritura? Com que técnicas? Onde escreve? Que aspectos da materialidade das cartas são importantes para a análise? Quem é esse autor e com que objetivos escreve?

Lendo as cartas escritas por Liddy Chiaffarelli, deparei-me com lacunas, silêncios, não-ditos, que foram imperativos para o movimento de confrontar diferentes fontes, interrogar esses silêncios, analisar o que não está dito, para melhor compreender estas lacunas³⁴. Com isso cheguei a outras cartas, outros impressos e outras escrituras. Busquei em correspondências a presença da educadora ou possibilidades de preencher estas lacunas e melhor compreender as cartas escritas por ela. Investiguei a correspondência escrita por Francisco Mignone, Antônio Leal de Sá Pereira, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Tomás Terán, Mariateresa Terán e Manuel Bandeira para Mário de Andrade. Dentre esses correspondentes, ressalto que as cartas escritas por Francisco Mignone para Mário de Andrade ganharam um significado importante. Tanto as escritas por Liddy, quanto as escritas por Mignone podem ser entendidas como sendo parte de uma comunicação entre Mário, Liddy e Mignone. A correspondência entre Mário e Mignone complementa a correspondência entre Liddy e Mário com informações que evidenciam a comunicação entre os três através das cartas. As outras pessoas que fazem parte desse círculo de correspondentes não estabelecem o mesmo tipo de intercâmbio intenso e complementaridade entre eles.

Tornou-se, então, imprescindível ao refletir sobre cartas de Liddy a Mário, fazer também a análise da correspondência escrita por Mignone para esse amigo, especialmente quando trato das viagens realizadas pela educadora musical, pois

³⁴ Maria Teresa Santos Cunha, ao analisar um acervo de 171 cartas trocadas por duas jovens mulheres professoras nos finais da década de 1960, observa que algumas temáticas “habitavam um território do vazio, uma zona de silêncio”, pois são escassas as notícias sobre o momento histórico vivido pelas correspondentes (CUNHA, 2002, p. 3). Ver: CUNHA, Maria Teresa Santos. *A Escrita Epistolar e a História da Educação*. 25^a Reunião Anual da ANPEd. Caxambu, 2002. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/25/posteres/mariateresasantoscunhap02.rtf>. Acesso em: 21 set. 2009.

nessas ocasiões ela participava de forma ativa nos preparativos, auxiliando Francisco Mignone.

O trabalho com cartas demanda confrontá-las com diferentes tipos de documentos que registrem distintas práticas de escritura do mesmo autor, portanto, outras fontes também foram utilizadas nesta pesquisa, tais como, suas publicações e os manuscritos do seu acervo pessoal pertencente ao Conservatório Brasileiro de Música - Centro Universitário, instituição na qual trabalhou quando se transferiu para o Rio de Janeiro. Nesse acervo existem cadernos de anotações, folhas manuscritas e datilografadas com apontamentos sobre as aulas, enfim, uma diversidade de documentos escritos que registram aspectos de seu dia a dia de trabalho³⁵. Nesses documentos ela anota ideias para suas aulas, exercícios para exames, atividades e jogos para as aulas com as crianças, fichamentos de leituras e uma série de apontamentos que apresentam ao leitor aspectos de sua atuação profissional. Uma escrita de seu trabalho como professora que pode ser considerada pessoal e cotidiana e que atende à mesma dessacralização e informalidade que as escrituras de pessoas comuns (CASTILLO GÓMEZ, 2003b, p. 261).

A escritura produzida no cotidiano da escola³⁶, em cadernos escolares, diários, cadernetas, folhas soltas, foi por muito tempo desprezada pela historiografia da educação, na medida em que privilegiava a legislação e escrituras administrativas consideradas de caráter oficial, no entanto, essa documentação traz marcas das práticas sociais vivenciadas pelas pessoas que produziram essa escrita escolar e por isso a escrita cotidiana vem ganhando novo *status* e sendo valorizada, trazendo novos objetos a serem estudados (MIGNOT; CUNHA, 2006, p.49).

Esses documentos arquivados possibilitam, igualmente, perceber como a educadora foi construindo uma imagem própria para o leitor de suas cartas, e também para si mesma. Nesse sentido, recorro novamente a Artières quando diz que

³⁵ Esses documentos podem ser denominados como sendo produto de práticas de escritas ordinárias, ou seja, da ordem do dia, diários, cotidianos. Dentre os estudos destinados a essa temática, destaco: FABRE, Daniel (org). *Écritures ordinaires*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1993. p.11-30; e HÉBRARD, Jean. Por uma bibliografia material das escrituras ordinárias: a escritura pessoal e seus suportes. In: MIGNOT Ana Chrystina Venancio, BASTOS, Maria Helena Camara, CUNHA, Maria Teresa Santos. *Refúgios do eu: educação, história, escrita autobiográfica*. Florianópolis: Mulheres, 2000. p.29-61.

³⁶ Sobre análises da escrita de professores e professoras e da memória construída na escola e sobre a escola ver: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; CUNHA, Maria Teresa Santos (orgs.). *Práticas de memória docente*. São Paulo: Cortez, 2003. (Coleção cultura, memória e currículo; v.3).

(...) arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência. (1998, p. 10-11).

Confrontar a correspondência da educadora com outros documentos manuscritos de seu acervo deixa em evidência, portanto, elementos para uma reflexão sobre a gênese e o desenvolvimento de seu pensamento pedagógico musical. Segundo Cury, o estudo das “anotações, planos, rascunhos, correspondência, marginália, rasuras”, dos silêncios relativos ao processo criador de um artista, de um escritor, possibilita “redimensionar os paradigmas de leitura de um texto” (CURY, 1995, p. 54).

O uso de documentos privados e manuscritos como fontes privilegiadas possibilita desvendar peculiaridades que outros documentos não oferecem. Por ser uma escrita que, em princípio, não foi produzida para ser publicada, apresenta outra dimensão do pensamento de seu escritor que aquela de seus textos impressos. Historiadores em busca de novos objetos ou mesmo novas abordagens para seus objetos vislumbraram na valorização do manuscrito e em documentos privados a possibilidade de estudos com novas perspectivas sobre o passado. A carta foi uma tipologia documental explorada para possibilitar virem à tona novas interpretações e facetas de um tema (SHARPE, 1992, p. 40). Há, entretanto, que analisar esses documentos privados à luz da historiografia social e cultural, buscando as relações que se estabelecem entre essas fontes e as sociedades que as produzem (SIERRA BLAS, 2003, p. 224).

Ainda assim perduravam silêncios, exigindo buscar informações para além dos documentos escritos, que foram cruzados com depoimentos orais colhidos por meio de entrevistas semiestruturadas. Essas entrevistas foram esclarecedoras de muitos fatos de sua vida pessoal e profissional que a bibliografia não evidenciava, principalmente no que se refere à primeira fase de sua vida em São Paulo. As perguntas giraram em torno de algumas temáticas, tais como: relacionamento do entrevistado com Liddy; trabalhos realizados em conjunto; dados biográficos e profissionais da educadora, principalmente os relativos ao período anterior ao de sua fixação no Rio de Janeiro; trabalhos desenvolvidos em São Paulo; viagens realizadas; mulheres e personalidades importantes de seu círculo de amizade;

outras mulheres que desenvolveram trabalhos no mesmo período que ela; atuação de Liddy como cantora e pianista; atuação de Liddy como professora de canto e piano; relacionamento familiar da educadora e como esse ambiente definiu sua formação humanista e musical; atividades pedagógicas e pensamento pedagógico-musical da educadora e o acidente de avião do qual foi vítima, causando sua morte repentina.

Acontecimentos e personalidades do meio cultural do Rio de Janeiro e de São Paulo estão presentes em sua escrita. Nas cartas escritas por Liddy Chiaffarelli para Mário de Andrade, destaca-se o convívio que ela estabeleceu com um ambiente cultural que privilegiava manifestações artísticas de sua época. Essas redes de sociabilidade transparecem na correspondência e foram importantes para o desenvolvimento de suas atividades pedagógicas.

Os contatos sociais, o intercâmbio de ideias, leituras e escrituras constituem elementos importantes na formação e no desenvolvimento de projetos profissionais ou acadêmicos. Para tal, a participação em atividades desenvolvidas por associações acadêmicas ou profissionais e a inserção em grupos de convivência estimulam a gênese e a circulação de novos pensamentos. Essa permuta estabelece uma rede de relacionamentos em diferentes graus de interdependência e comunicação. Minha opção de análise tem como perspectiva refletir sobre as relações que Liddy Chiaffarelli Mignone estabeleceu com outros indivíduos e com os grupos sociais nos quais se inseriu. Pode-se pensar na imagem de uma rede social com vários pontos de contato em espaços e tempos diferenciados. Nesse sentido, é que pretendo pensar sobre as redes de sociabilidade nas quais a educadora musical participou, a partir do pensamento de Sirinelli (1986, p. 248) quando considera o uso do termo redes para se referir a estruturas que permitem a criação de microcosmos³⁷ e o intercâmbio e fortalecimento de laços, como os salões literários ou as revistas e conselhos editoriais de uma editora, nos quais se estabelecem relações afetivas de afinidades e/ou repulsa.

³⁷ O tradutor da edição do texto de Jean-François Sirinelli (1986) que trabalhei utiliza o termo microdima, no entanto optei por usar o termo microcosmo, também utilizado por Ângela de Castro Gomes (2004, p.7), por entender que é mais adequado para dar a dimensão que depreendo do pensamento do autor. Ver: GOMES, Ângela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: ____ (org.). *Escrita de Si: escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

Ainda sobre as possibilidades de uso das fontes em relação aos estudos das redes de sociabilidade, cabe aqui considerar outros aspectos. Norbert Elias, ao escrever sobre a vida do músico Wolfgang Amadeus Mozart, destaca que

é preciso ser capaz de traçar um quadro claro das pressões sociais que agem sobre o indivíduo. Tal estudo não é uma narrativa histórica, mas a elaboração de um modelo teórico verificável da configuração que uma pessoa – neste caso um artista do século XVIII – formava, em sua interdependência com outras figuras sociais da época (ELIAS, 1995, p.18-19).

Nessa análise tenho como perspectiva tecer essa rede de interdependência de que nos fala Elias de forma a melhor compreender a ação pedagógica desenvolvida pela educadora. Nessa mesma linha de pensamento, Revel propõe que a “história social deve estar atenta aos indivíduos percebidos em suas relações com outros indivíduos, a multiplicidade dos espaços e dos tempos, a meada das relações nas quais se inscreve” (REVEL, 1998, p. 21)

Sendo assim, volto-me para as missivas com algumas indagações, seguindo a proposta de Armando Petrucci (2003, p. 9) quando afirma que devemos olhar para uma escritura, impondo-lhe uma série de interrogações e problematizações. O que essas cartas revelam sobre seus interlocutores? Com quem a educadora conviveu nesse período? Que atividades essa correspondência apresenta que outras fontes e práticas de escrita da educadora não registraram? Quais evidências do pensamento pedagógico e musical essa escrita evidencia e em quais autores ela se baseia para desenvolver suas propostas pedagógicas? Como a relação de amizade com seu correspondente se reflete em seus trabalhos pedagógicos? Que instituições estão presentes nessa relação de amizade? Que itinerários percorridos as cartas demonstram? O que podemos identificar nessa escrita a respeito da constituição do campo da Educação Musical e sobre a formação de professores?

1.3 “Irá pelo Correio”³⁸: caminhos e implicações da pesquisa

As pesquisas da área de Educação Musical têm privilegiado aspectos relacionados à aplicação de determinadas metodologias no ensino da música, à formação de professores, à prática instrumental e vocal em escolas, ao ensino formal/não formal e às práticas no Ensino Fundamental e Médio, em detrimento dos estudos históricos³⁹. Por outro lado, a análise histórica vem ganhando interesse, sendo também utilizada como complemento de outras análises, ganhando espaço em capítulos de teses e dissertações, ou aspectos de artigos acadêmicos.

O período da correspondência entre Liddy e Mário, contudo, dentre os poucos trabalhos na área da História da Educação Musical no Brasil, tem sido o período que mais vem despertando o interesse dos pesquisadores por causa da grande repercussão no país do projeto do canto orfeônico implantado por Villa-Lobos nas escolas públicas. Por outro lado, alguns desses estudos, apesar de buscarem situar Villa-Lobos em um contexto educacional e sócio-político das décadas de 1930 e 1940, dentre outros educadores contemporâneos, registram o trabalho de Liddy Chiaffarelli Mignone, mas não se detêm em uma análise mais aprofundada.

Alguns trabalhos da área foram relevantes para a escolha da temática que ora desenvolvo. Na Dissertação de Mestrado de Rosa Fuks, publicada posteriormente no livro *O Discurso do Silêncio*, a autora analisa as práticas musicais nas escolas normais do Rio de Janeiro, no início da década de 1990, objetivando refletir sobre a forma e os mecanismos que sustentam essa prática. Assim, para compreender a atuação do professor de música nesse contexto, Rosa Fuks estuda a História da Educação Musical em um longo período, desde a criação da primeira escola normal em 1835, possibilitando relacionar a formação e a prática dos professores de música na escola normal no período no qual desenvolve sua pesquisa. Sem empreender uma análise laudatória em relação à personalidades, como os estudos da área vinham fazendo, em especial à figura de Villa-Lobos, a autora coloca em evidência outras práticas pedagógicas musicais e outros agentes que outrora não apareciam

³⁸ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 9 de janeiro de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2068.

³⁹ Na página eletrônica da Associação Brasileira de Educação Musical, há uma listagem, organizada pelo professor José Nunes Fernandes, com a relação de Dissertações e Teses defendidas no Brasil até 2005 que tratam de assuntos relacionados à Educação Musical. Ver: www.abemeducacaomusical.org.br, consultado em 7 de julho de 2009.

ou não eram destacados, com isso, os trabalhos desenvolvidos por Liddy Chiaffarelli Mignone são citados como um contraponto a outras propostas. Esse foi um estudo que me chamou a atenção para a importância de se analisarem as demais propostas contemporâneas ao trabalho desenvolvido por Villa-Lobos.

Já a Dissertação de Mestrado de Marco Antônio Carvalho Santos, *Música e Hegemonia: dimensões político-educativas da obra de Villa-Lobos*, analisa a dimensão sócio-política do projeto do canto orfeônico dirigido por Villa-Lobos. Esse autor não se esquece de mencionar o trabalho desenvolvido por Liddy Chiaffarelli e Antonio de Sá Pereira, como contemporâneos de Villa-Lobos, situando-os como músicos que aplicaram as ideias mais vanguardistas em Educação Musical que circulavam na Europa. Sua dissertação, entretanto, concentra-se em investigar como e por que a proposta do canto orfeônico pôde mobilizar o Estado, políticos de diferentes tendências, professores, alunos e público. A lacuna em relação a outros trabalhos permanecia.

A tese de Doutorado de Jusamara Souza, *Schulmusikerziehung in Brasilien Zwischen 1930 und 1945*, foi publicada em alemão pela editora Peter Lang, em 1993. Muito embora ainda não esteja disponível em versão traduzida para o português, a autora publicou artigos no Brasil tratando dessa temática, mas que não fazem referências aos trabalhos de Liddy Mignone. Em alguns dos textos de sua autoria, trata também da proposta de Villa-Lobos⁴⁰ sem acrescentar novos dados sobre outras propostas contemporâneas, já que discute alguns fundamentos da concepção deste músico sobre educação musical e o papel da música na formação de uma consciência nacional.

Além de meu interesse concentrar-se em um objeto que ainda merece ser mais aprofundado em pesquisa, minha opção por novas fontes demandou também novas abordagens e metodologias. O estudo de cartas e documentos privados remete-me, portanto, a Walter Benjamim, quando diz que “não há documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie” (BENJAMIM, 1985, p. 157). Assim, as cartas também ratificam a exclusão e as contradições da época, pois ao mesmo tempo que revelam uma geração de intelectuais engajados em um projeto modernista que buscava construir uma nação, difundindo bens

⁴⁰ SOUZA, Jusamara. A concepção de Villa-Lobos sobre educação musical. *Brasiliana*. Rio de Janeiro, set., p. 18-25. 1999.

culturais, edificando uma cultura brasileira, também demonstram esquecimentos, como a participação profissional da educadora que a historiografia não registrou. As cartas apresentam indícios da atuação de Liddy como tradutora de alemão, pesquisadora, cantora e mostra que as reuniões na casa do casal Mignone constituíram um espaço de trocas intelectuais, sociais e afetivas entre artistas plásticos, músicos e poetas.

Nessas missivas há pistas de outras exclusões e contradições que a historiografia da Educação Musical produziu, pois as análises existentes não contemplam diversos trabalhos desenvolvidos por ela, privilegiando outros, como a proposta de Villa-Lobos, ou os trabalhos desenvolvidos por Antônio de Sá Pereira, parceiro dela por ocasião da criação do Curso de Iniciação Musical. Nessa correspondência estão presentes os grupos sociais que gravitavam em torno dos dois correspondentes: artistas ligados ao movimento modernista, alguns com participação ativa na Semana de Arte Moderna de 1922 e que, mesmo congregados em ideais de vanguarda, também se distanciaram em propostas divergentes, ou seja, um mesmo projeto modernista gerou diferenças e contradições.⁴¹

Quanto à temporalidade na qual insiro essas reflexões, devo afirmar que priorizei o período das cartas: 1937 a 1945, entretanto, em algumas passagens pontuais do texto, para o estudo das redes de sociabilidade na qual a educadora esteve inserida, foi necessário ampliar o período de pesquisa desde o seu nascimento (1891), até a data de sua morte (1962). Assim, foi possível compreender o sentido das lembranças de infância e juventude que as cartas revelavam, os aspectos da sua formação musical, como o convívio social na casa de seu pai foi importante para sua atuação profissional e os motivos pelos quais os arquivos não apresentavam documentação sobre algumas fases de sua vida.

Quanto ao recorte espacial dessas reflexões, devo ressaltar que este será mais um trabalho centrado no eixo Rio – São Paulo. O etnomusicólogo Manuel Veiga (2006, p. 15) chama a atenção para o fato de que Enciclopédias e Dicionários elaborados no Brasil têm como referência este eixo, evidenciando um olhar de musicólogos e etnomusicólogos a partir dessas cidades para as demais localidades

⁴¹ Voltarei a tratar da temática da educação e das ideias que circularam em torno desse movimento cultural, no capítulo quatro. Por ora, gostaria apenas de destacar esse caminho que as fontes sobre as quais me debruço possibilitaram.

do país, ou seja, para o que denomina “províncias”. Aponta alguns problemas decorrentes dessa perspectiva de construção do conhecimento e propõe projetos descentralizadores com vista à elaboração de enciclopédias e dicionários que contemplem as análises e pesquisas locais. Longe de estar ignorando o que se passa em outras cidades, penso que estudar o eixo Rio - São Paulo foi apenas uma opção guiada por diversos fatores, dentre eles, a documentação definida para esta pesquisa, respeitando os limites espaço-temporais estabelecidos para esta análise.

Por conta dessa escolha, aproximei-me de um campo historiográfico que vem desenvolvendo relevantes trabalhos: a História da Cultura Escrita. As pesquisas nesse campo pretendem atentar para as relações sociais evidenciadas nas práticas de escrita em diferentes espaços e tempos. Escrita e leitura são o objeto central desse campo e devem ser analisados tendo em conta “la teoría del escrito, la práctica del escribir y la sociedad que escribe o consume lo escrito” (CASTILLO GÓMEZ, 2003a, p. 15). Em outras palavras, Antonio Castillo Gómez (2004) diz:

Su estudio debe atender a las consecuencias sociales y culturales derivadas de su implantación y extensión: así como a la incidencia de aquellas en las formas, funciones y usos de lo escrito, en los mecanismos y lugares de adquisición, en las redes de sociabilidad de escribientes y analfabetos, en las políticas de la escritura y del escribir, en los modos de circulación y a apropiación, o en las maneras, tipologías y espacios de la lectura (CASTILLO GÓMEZ, 2004, p. 90).

A correspondência de Liddy Chiaffarelli foi, neste presente estudo, compreendida nas relações que se podem estabelecer com a sociedade de seu tempo e o ambiente cultural no qual ela estava inserida, contudo, não se pode esquecer de que, sendo a escrita múltipla em significados, deve-se estar atento para que a análise de documentos escritos não a reduza a meros signos gráficos ou linguísticos isolados de um contexto sociocultural (CASTILLO GÓMEZ, 2004, p. 90). Para o estudo de expressões escritas, portanto, torna-se importante o confronto entre os testemunhos escritos e um conjunto de elementos que envolvem o estudo dos processos e das práticas de produção de escrituras, do uso desses produtos, das funções que elas exercem e das relações sociais nas quais estão inseridas. Nessa perspectiva de análise, como já assinalado anteriormente, há que se considerar também aspectos ligados à materialidade dos textos (NEVES, 1988, p. 193), observar as características físicas da carta, tais como: tamanho e tipo de papel

utilizado, envelope, tinta, maneiras de ocupar a folha, tipos de letras e aspectos da grafia. O modo como uma pessoa organiza sua escrita sobre a superfície do papel possibilita obter dados para melhor compreender as práticas sociais de escrita e leitura, os usos e apropriações do escrito, já que esse procedimento pode revelar muito sobre este escritor, as práticas e os objetivos de sua escrita (CASTILLO GÓMEZ, 2004, p. 94).

Segundo Roger Chartier e Jean Hérbrad (1999, p.11), os pesquisadores que trabalham com a História da Cultura Escrita devem estar atentos para historiar processos de alfabetização, circulação e conservação de registros escritos; ou para estudar as normas que regulam processos de escritura em um determinado período. Devem ocupar-se, também de investigar as capacidades de escritura de diferentes grupos, os usos desses testemunhos e os processos de leitura dos mesmos.

Para tanto, as pesquisas devem atender à tensão entre “tres planos: el de los discursos, las prácticas y las representaciones” (CASTILLO GÓMEZ, 2003c, p. 109-112; 2004, p. 94). Tendo como base, os estudos de Chartier, e retomando algumas de suas ideias, esse autor define estes termos. O *discurso* é a ideologia expressa nos textos que sustenta o funcionamento dos diversos setores de uma sociedade e que incide nas práticas e no acesso à alfabetização, à escrita e à leitura. O discurso é aqui compreendido pelo autor como um “espacio y forma de poder, esto es, como el conjunto de textos que la clase dominante o las personas socialmente ‘autorizadas’ producen con el objeto de ordenar las relaciones y prácticas sociales” (CASTILLO GÓMEZ, 2003c, p. 109). Importa, nesse plano, analisar os mecanismos de poder sobre o escrito e o poder da escritura em distintos tempos e espaços.

Quanto ao plano das *práticas* de cultura escrita, o pesquisador deve observar o cumprimento e as transgressões de normas estabelecidas pela sociedade para uma determinada prática de escritura. Outro aspecto refere-se aos diferentes usos e funções que se atribui à escritura, pois um texto pode ser apropriado de diferentes formas, independentemente de sua função original. Observa-se nesse plano de análise tanto as práticas de escrita como as práticas de leitura que devem ser interrogadas para “atender al rastreo y explicación de los gestos, las maneras y los lugares que marcan cada una de las apropiaciones” (CASTILLO GÓMEZ, 2003, p. 112). Essa análise ganhou importância para a historiografia da cultura escrita ao se

valorizam questões relacionadas aos usos sociais dos objetos culturais e as distintas apropriações que se fazem desses objetos.

O terceiro plano que o autor menciona refere-se à *representação* que os escritos encerram, seja na possibilidade de fazer presente algo ausente, ou em exhibir a própria presença em uma imagem para um sujeito que a recebe, ou seja, o leitor. Nesse plano também se deve atentar para o modo como as imagens apresentam, mostram, sublinham os usos da cultura escrita e o valor que se lhes atribui em cada sociedade.

Tendo em vista os três planos de análise sistematizados por Castillo Gómez, os discursos, as práticas e as representações, importa-me saber como Liddy utilizou essa escritura para se comunicar, para fortalecer laços de amizade, para escrever sua própria história de vida, para elaborar um pensamento que se reflete em seus trabalhos e as práticas de leitura e escrita que as cartas evidenciam. Observei também como ela segue ou subverte as regras sociais de escrita estabelecidas e os significados que se podem depreender dessa ação. A escrita epistolar traz evidências de um período no qual uma forte censura regulava até mesmo a escrita privada e Liddy faz uso de abreviaturas, omite nomes, evita assuntos, sabedora da importância pública de seu correspondente. As cartas demonstram que Liddy cuida, estimula, incentiva a criação literária de seu amigo no período em que passava por problemas de saúde e essa escrita trouxe as representações que ela projeta de si e dos demais sujeitos que se fazem presentes. Não desprezo, porém, a possibilidade de utilizar essa correspondência como fonte de informação, pois o conteúdo do texto oferece dados que outras fontes relacionadas à educadora musical não oferecem.

Apropriar-me das questões, da abordagem, dos objetos e das metodologias utilizadas pela História da Cultura Escrita, privilegiando o caso específico da correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade, apontou os caminhos que decidi percorrer para pensar as questões que estabeleci ao longo da pesquisa. Esse movimento de aproximação não significou, contudo, uma migração de área de pesquisa, pois insiro o presente trabalho como um estudo sobre História da Educação. Compartilho com Cynthia Veiga o entendimento desse campo historiográfico que se apresenta

como um campo de pesquisa e de saber sistematizado de um conjunto de problemas proposto pelos historiadores relativos à educação no passado. Sua produção se faz pela interrogação de memórias e de diferentes registros documentais escritos, falados, cantados, iconografados etc., associada a estudos teóricos e conceituais (VEIGA, 2007, p. 10).

Analiso essa correspondência com a preocupação de historicizar os processos de ensino e aprendizado do conhecimento musical e as atividades pedagógicas efetivadas por esta professora de música estando presente nessa análise, os principais temas dos quais esse campo se ocupa: sujeitos, espaços, tempos, objetos, saberes e práticas (VEIGA, 2007, p. 10). Esse direcionamento representou, sim, uma outra perspectiva para meu olhar sobre questões que interessam aos historiadores da Educação. Se aqueles historiadores analisavam documentos escritos para compreender questões relacionadas à Cultura Escrita, como por exemplo os significados, os usos, as funções da escrita, as relações de poder que implicam o acesso às práticas de escrita em diferentes espaços e tempos, o direcionamento que realiso visa refletir sobre práticas de transmissão e aquisição de conhecimento musical. Para mim, contudo, há um interesse importante em comum quanto ao objetivo que motiva-me a analisar essas práticas: o significado e a função da escrita para uma pessoa.

Esclarecer estes pontos, contudo, tornou-se importante para mim, pois, concordando com José D'Assunção Barros, definir

o ambiente intradisciplinar em que florescerá a pesquisa ou no qual se consolidará uma atuação historiográfica deve ser encarado como um esforço de auto conhecimento, de definir os pontos de partida mais significativos – e não como uma profissão de fé no isolamento intradisciplinar (BARROS, 2004. p. 17)

Outros aspectos importantes abordados por pesquisas sobre Cultura Escrita, que contribuíram para a forma como trabalho a correspondência de Liddy Chiaffarelli, são aqueles relacionados à transcrição e à edição de manuscritos e ao estudo das normas que regem as escrituras. Nesse caso, os trabalhos referentes aos manuais epistolares auxiliaram-me a compreender como Liddy Chiaffarelli, ao escrever para Mário de Andrade, apropriou-se ou transgrediu normas estabelecidas para a escrita de cartas.

Antes de prosseguir, creio serem oportunas algumas considerações sobre transcrição e os critérios aqui utilizados. Transcrever um documento não é uma

operação simples e inocente; é uma ação impregnada de critérios, valores e decisões que o pesquisador toma em função de suas próprias questões de pesquisa, de seus conhecimentos e de sua formação acadêmica, de suas experiências profissionais e pessoais. Para cada texto escrito, esses critérios devem estar claros e bem definidos, pois um mesmo documento frente a outras questões e outros objetivos de pesquisa pode levar a diversas interpretações. A função que a transcrição exerce no texto e os objetivos a serem alcançados com seu uso devem ser levados em consideração para os critérios a serem adotados.

Em linhas gerais, as transcrições de documentos em um trabalho acadêmico têm como função ilustrar as análises, fornecer dados para as reflexões e facilitar o acesso ao conteúdo escrito do manuscrito, entretanto, Jordi Curbet Hereu (2004, p. 32), ao trabalhar com correspondência de pessoas comuns do século XIX, alerta que as transcrições devem se adequar às características do documento em si e ao leitor ao qual se destina a edição. Nesse sentido, torna-se importante considerar quais informações se desejam preservar e divulgar, sejam elas de caráter linguístico, histórico ou textual.

No caso da transcrição das cartas de Liddy Mignone, os aspectos linguísticos mais específicos desse campo de conhecimento não foram objeto de minha investigação. Tão pouco, as características ortográficas, gramaticais e outras de ordem da materialidade do escrito, que poderiam evidenciar seu domínio da fluência e do uso da língua, eram fundamentais para este trabalho. O que importava era o acesso ao conteúdo de sua escrita, por isso optei por uma transcrição atualizada na maioria das citações que utilizo. Em alguns casos, esse tipo de transcrição não atendeu às necessidades que o texto impunha – foi o caso da análise dos desenhos, da escrita musical, de aspectos de sua caligrafia e do espaço gráfico da folha, em que se fez necessário o uso da transcrição digitalizada do documento.

Para elaborar os critérios que atenderam à função e aos objetivos que a análise das cartas de Liddy Chiaffarelli Mignone tiveram neste trabalho, tomei como base as contribuições de Curbet Hereu (2004), Martínez Martín (2006), Sanchez-Prieto Borja & Flores Ramírez (2006), Sierra Blas (2008, 2009)⁴². Nos trabalhos

⁴² Também foram importantes os conceitos debatidos e os trabalhos de transcrição de documentos privados, pertencentes ao SIECE (Seminário Interdisciplinar de Estudios sobre Cultura Escrita), realizados durante as aulas da disciplina Escritura y Memoria Privada, cursada na Universidad de Alcalá, no período letivo de 2008.2,

desses autores pude observar semelhanças e diferenças quanto aos critérios de transcrições de documentos privados, assim como as funções, os objetivos e as motivações para o uso de cada tipo de transcrição. Dessa forma pude fazer minhas próprias opções.

Dentre os três tipos de transcrição estudados (SIERRA BLAS, 2009, p. 14), adotei apenas a transcrição atualizada e a transcrição digitalizada, por julgar que a transcrição paleográfica não acrescentava informações relevantes para as análises a que me proponho. O objetivo da *transcrição paleográfica* é oferecer o máximo de informação sobre a escritura original do texto, seja em seus elementos manuscritos, impressos, seja na sua distribuição no papel. É importante tentar reproduzir, dentro do possível, o original do texto, imitando o aproveitamento da folha, os diversos elementos impressos, a descrição de desenhos e outros detalhes grafados, assim como as mudanças de parágrafos, de linhas e de página, sendo empregados para tal distintos símbolos. A pontuação, a ortografia, a separação de palavras utilizadas são respeitadas, mesmo que contenham erros. Também se reproduzem os tachados, os sublinhados, as repetições, os sobrescritos, os infraescritos, os acréscimos, as correções e similares.

Em uma *transcrição atualizada*, o objetivo é dar acesso ao conteúdo do documento e agilidade à leitura, apresentando o documento no sentido que parece ser o mais provável (SIERRA BLAS, 2009, p. 15). Nesse caso, não importam detalhes como os valorizados na transcrição paleográfica, tais como a disposição da escritura na folha de papel e os elementos extras do processo de escritura do autor. Apesar de se respeitar a disposição dos parágrafos utilizada pelo autor, não se assinalam as mudanças de linha ou de página, por exemplo. O que importa é dar fluência à leitura, por isso, atualiza-se a escrita e corrigem-se erros ortográficos, gramaticais e de separação de palavras. Nesse caso, respeita-se as mudanças de parágrafo, salvo se julgue necessário fazer alterações para dar melhor compreensão ao texto, mas não se assinalam as mudanças de linha para que o texto se apresente de forma continuada. As abreviaturas são desenvolvidas e qualquer intervenção no

texto com acréscimo de palavras é colocado entre parênteses. Os tachados, sublinhados e similares são suprimidos.

Trazendo uma imagem do documento, a *transcrição digitalizada* ou *transcrição facsímil*, torna visível detalhes gráficos e materiais do original, que poderiam ser considerados secundários, mas que são fundamentais para algumas análises e que se apresentam velados nas outras transcrições (SIERRA BLAS, 2009, p. 15). Quando a transcrição atualizada não fornecia dados suficientes para minha análise, a transcrição digitalizada supria perfeitamente essa carência, não sendo necessária a transcrição paleográfica.

O objetivo das transcrições da correspondência na qual trabalho, portanto, foi oferecer ao leitor trechos dos manuscritos cujos conteúdos ilustram as reflexões desenvolvidas, dando fluência à leitura destes e facilitando o acesso ao conteúdo narrado por Liddy nas cartas, por isso algumas alterações e atualizações fizeram-se necessárias. O uso destas cartas nesta pesquisa, a transcrição das palavras escritas por Liddy para seu amigo, contudo, colocaram-me frente a algumas questões da ordem do público e do privado. Como afirma Sierra Blas (2003),

En la carta privada como tal no hay, no puede haber implícita una intención de publicación. La carta es un documento íntimo, secreto, intransferible. El hecho de que luego una serie de ellas lleguen a publicarse implica someterlas a todo un conjunto de cambios que alteran su carácter original, ofreciéndolas a un público no invitado a su lectura en el momento en que fueron concebidas y estableciendo las modificaciones pertinentes para dotarlas de una significación y una coherencia internas que las hagan comprensibles (p. 28).

Essa ação envolve a manipulação e um processo que constitui-se uma espécie de dissecação do documento original, desmembrando uma escrita que foi concebida unicamente como uma comunicação entre amigos, alterando sua forma, função, objetivo e destino. Seriam essas intenções tão nobres e imaculadas? É uma ação que contém uma dimensão por vezes invasiva e transgressora. As cartas neste trabalho não são apresentadas em sua íntegra. Minha análise utiliza trechos em função das questões com que vou trabalhando. Nas transcrições, as alterações transformam o produto original. Mesmo tendo autorização do representante legal da família para utilizar as cartas neste trabalho acadêmico, por vezes sinto que pratico uma incursão agressiva, nada ingênua, manipulando a escrita da educadora musical, em função da legibilidade do documento e de tornar mais acessível o

conteúdo escrito. Até onde vão os limites do pesquisador para essa ação? A utilização de fontes privadas em pesquisas nos coloca diante de questões éticas de uso de documentos privados. O uso que faço desses documentos está baseado em meus próprios valores, interesses, objetivos, funções e motivações.

As intervenções que realizei nas transcrições atualizadas foram as que descrevo a seguir. Atualizei a ortografia, acrescentei pontuação e acentuação quando necessário. Foram corrigidos eventuais erros de ortografia, acentuação e divisão de palavras. Decidi, no entanto, manter a grafia Xico, quando usada, que me pareceu uma forma carinhosa e pessoal de se referir ao companheiro. As abreviaturas foram desenvolvidas, no entanto, por sua forma criativa, decidi manter a abreviatura 6^{teto} para se referir ao grupo de seis amigos que se reunia em sua casa. Os numerais, como não se referiam a expressões ou operações matemáticas, foram escritos por extenso. Foram omitidos todos os riscos sobre palavras, nas laterais ou aqueles que sublinhavam termos para não interromper a fluência da leitura. Esses elementos não acrescentavam nenhuma informação que considere importante para a presente análise. Suprimi também o traço horizontal que Liddy utilizava entre frases para indicar mudança de assunto (_____). Acrescentei palavras ou expressões entre colchetes, [palavra], para dar maior compreensão ou fluência ao texto escrito e suprimi aquelas que ocasionavam algum erro gramatical ao texto e não alteravam seu conteúdo. As palavras e os trechos das frases que não puderam ser identificados são assinaladas entre colchetes [ilegível]. Como as transcrições foram utilizadas em citações ao longo do texto, as aspas duplas utilizadas pela autora foram substituídas por aspas simples. Quando algum desses elementos que aqui anuncio como alterados na transcrição aparece no texto é porque eles ofereciam dados importantes e são analisados assim que aparecem. Quanto à transcrição digitalizada das cartas, informo que elas foram inseridas em formato JPG com resolução 200 ppp.

Lembro aqui que pretendi conduzir minha pesquisa com a intenção de compreender melhor aspectos da escrita de Liddy Chiaffarelli Mignone, analisando-os frente aos estudos sobre os significados da escrita, as normas epistolares, as práticas de escrita epistolar em diferentes espaços, tempos e grupos sociais, as redes de sociabilidade na escrita epistolar, a materialidade dessa escrita, as

motivações para a comunicação por meio de cartas, as diversas funções que essa escrita pode apresentar, as diferentes tipologias de escritura, a escrita feminina manuscrita e impressa e relações entre a cultura artística de salões literários e escrita feminina.

Por outro lado, estudei sua correspondência como um processo pessoal de escrita que evidencia as redes de sociabilidade nas quais ela se inseriu e como se apropriou das ideias que circulavam nos espaços nos quais conviveu para desenvolver seus projetos pedagógicos musicais. O estudo da escrita da educadora teve como perspectiva analisar questões ligadas ao trabalho pedagógico musical desenvolvido por ela, à criação e difusão de metodologias musicais, à constituição do campo de Educação Musical, à formação do professor de música e à profissionalização da mulher na Educação Musical.

CAPÍTULO 2

“CADÊ A MINHA CARTA PROMETIDA?”⁴³: análise de uma prática epistolar

Rio: 12-5-37
 Meu papá, tenho recado
 fora voce do Xico: "Os discos não ser irradiados pela
 Radio Propaganda, agradecer e interessam muito,
 escreva isso no livro." — O concerto do dia 15 vai ser
 irradiado no dia 14 por intermedia de gravação que eles
 fazem na hora, voce faça o favor de avisar a prensa.
 É possível pe no intermello do concerto seja lido a pelle
 resumo sobre a Argentina (to livro) pe voces traduzirem
 para alemão. Além disso o Fernandes (é um portuguez
 pe toma conta da parte em portuguez da Radio Propaganda)
 prometeu mandar os discos da musica. Isso vale por
 carta aerea, hoje chegou um telegrama: "Machigã
 dia 14-22 5ª Hora alemã avise Maria drade." —
 Telefonei ao fax do Xico pedindo que transmitisse
 esse recado a voce. — Apesar de ter
 um gostozinho a fazer e receber
 noticias mas, sou feliz da loja pe

Carta escrita por Liddy Chiapparelli no Rio de Janeiro, em 12 de maio de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 1999.

⁴³ Carta escrita por Liddy Chiapparelli no Rio de Janeiro, em 23 de dezembro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2037.

2.1 “Dizer adeus por telefone!”⁴⁴: cartas como uma prática de escritura

Ti-Mário querido.

Recebi a sua carta, [que] me fez mesmo tanta companhia, e fiquei com mais saudades ainda de uma conversinha de nós dois sozinhos! Acho que a nossa ‘velhice’ é tão gostosa, porque se nos afasta de tanta gente, não nos deixa porém sós, Mário! Você não está só Mário, você está longe dos outros mas em companhia de você mesmo, de eu! De nós e [se] a gente continua a se entender assim vai ser uma delícia! Deixe que o nosso corpo envelheça, o vosso espírito [é] que não deve se acomodar ao corpo, ah, isso nunca, luta aberta e sem vida contra o envelhecimento do espírito (...)⁴⁵.

Muito provavelmente, recolhida em seus aposentos, ou sentada à mesa de sua sala de estar, às vezes em um quarto de hotel, entregue a um momento tranquilo e de concentração, Liddy Chiaffarelli escreveu cartas para seu amigo. As palavras escritas por Mário nesta missiva que ela responde mantinham o contato e a vontade de estar mais próximo para uma conversa entre amigos. Nem sempre ela esperava uma resposta para escrever-lhe novamente e mais de uma carta se acumulava para que ele respondesse. Liddy cobrava notícias e cuidava para que o intercâmbio epistolar não se interrompesse, e, em folhas brancas com tinta azul e preta, enviava suas palavras ali registradas. Os envelopes perderam-se com o tempo, eliminados em algum momento de descarte da trajetória dessa correspondência. As missivas, no entanto, conservaram-se como testemunho da ordem do escrito, inserido no cotidiano das existências (CHARTIER, 1991, p. 33).

Para pensar sobre o significado que essas cartas representaram na vida de Liddy Chiaffarelli, vejamos, então, o que ela escreve em outra mensagem:

Ti-Mário muito querido. Não telefonei mais a você antes de partir de São Paulo, porque achei que o nosso almoço, com a relativa prosa, foi tão gostoso, que não tinha graça dizer adeus pelo telefone! (...)⁴⁶

Liddy mantém a opção por escrever cartas mesmo não sendo a única forma de comunicação que ela utilizava para encurtar distâncias e se comunicar com o amigo, já que eles se falavam eventualmente por telefone. Algumas vezes ela

⁴⁴ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 12 de novembro de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2084.

⁴⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 24 de janeiro de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2052.

⁴⁶ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 12 de novembro de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2084.

escreve comentando como hesitou em fazer-lhe uma ligação telefônica e como se sente na impossibilidade de falar-lhe por telefone:

Ti-Mário, nosso querido!
Apesar da vontade louca que tive de telefonar a você mais uma vez antes de sair de São Paulo para saber se o nosso chá não tinha cansado você, não o fiz, porque acho que falar no telefone deve cansar você! Devia, porque agora penso que você já está tão melhor, que não há mais perigo de cansar e sinto não estar em São Paulo para tocar todos os dias, pelo menos duas vezes, para você! Como eu gosto de conversar com você, Ti-Mário, me faz um bem! (...)⁴⁷

Outras vezes a comunicação por carta não é suficiente para ela e clama por uma ligação telefônica do seu amigo:

Ti Mário querido
Estou estranhando demais o seu silêncio! Estive doentinha e você nem ligou! Irei a São Paulo quinta-feira de manhã e de noite telefonarei de São Paulo (...)⁴⁸

Parece haver, no entanto, uma preferência por continuar escrevendo cartas, mesmo quando a distância pode ser encurtada por uma ligação telefônica. Que estranha magia é essa que envolve a escrita epistolar? Que significados teriam as cartas e a escrita para Liddy?

Na Época Contemporânea a carta se estabelece como um tipo privilegiado de comunicação e generaliza-se o uso da escrita epistolar como comunicação⁴⁹, sobretudo dentre as classes mais populares que se voltam para esse tipo de escritura, uma vez que a fórmula na qual a carta se estrutura é facilmente

⁴⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 14 de novembro de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n^o 2064.

⁴⁸ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 23 de julho de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n^o 2077.

⁴⁹ O recurso de cartas como forma de expressão escrita remonta à Antiguidade. No entanto, na Europa, o uso mais generalizado dessas mensagens apresentou um crescimento a partir dos séculos XV e XVI. Neste período se difundiu mais amplamente a escritura de cartas nas línguas vulgares de cada região. Armando Petrucci (2003, p. 96) aponta como causas desse incremento, a extensão da alfabetização em diferentes classes sociais, os descobrimentos geográficos que provocaram deslocamentos para as Américas, o aumento de atividades produtivas e comerciais e a maior movimentação geográfica dos habitantes. Com isso, percebe-se, mais especificamente falando, que algumas situações demandaram essa prática de escrita, tais como as guerras, os movimentos comerciais, as relações diplomáticas, a imigração americana, como, em geral, qualquer deslocamento geográfico (CASTILLO GÓMEZ, 2005, p. 850). Nos séculos XVI e XVII, a comunicação por carta já se apresentava como uma prática cada vez mais adotada em diferentes setores da sociedade e “do escritório dos governantes aos escritórios das pessoas de letras passando por algumas salas de casas mais humildes, muitas foram as situações e os lugares que logo se viram surpreendidos pela chegada de um mensageiro ou de um cavaleiro portando novidades” (CASTILLO GÓMEZ, 2002b, p. 14). Durante os séculos XVIII e XIX, como consequência de um novo processo de incremento da alfabetização entre classes populares, o hábito de escritura de cartas difundiu-se ainda mais na Europa Ocidental (LYONS, 1999, p. 166). Assisti-se também à uma valorização da escrita pessoal em diversas tipologias além das cartas, tais como autobiografias, diários e variadas escritas cotidianas relacionadas à vida dos indivíduos de ordem burocrática, médica, comercial, que inscrevem cada pessoa registros de si (ARTIÈRES, 1998, p. 14-15).

reconhecível e a torna mais acessível para aqueles que têm pouco domínio do código escrito (SIERRA BLAS, 2007, p. 97)⁵⁰. Assim, torna-se fácil imaginar um tempo no qual as pessoas dedicavam várias horas ao dia preenchendo folhas de papel com mensagens para quem está ausente.

Liddy não se furta a esse recurso e dirige-se ao amigo:

Mário amigo da gente!

É ruim não poder chegar ao telefone e perguntar: “Ti-Mário, passou a gripe?” E dar uma prosa, comentar, por exemplo, a recepção “chez Magdalena” para o Wolf, onde todos os “cães e gatos” do “monde musical” carioca estavam presentes!!!(...)⁵¹

Ao pensar sobre meios de comunicação, não podemos esquecer que, sejam atuais ou antigos, com diferentes suportes e tecnologias, eles permitem superar distâncias e encurtar tempos. Dentre as formas de comunicação escrita, as cartas, como uma tipologia mais específica de escritura, atendem a essas necessidades de minimizar as restrições impostas pela distância geográfica e pelos afastamentos temporais. A escrita de uma carta é motivada por uma separação física que causa estranhamento e gera a necessidade de superar essa distância (Lledó, 1998, p. 71); um distanciamento que gera a necessidade de sonorizar um silêncio criado, ou mesmo gera um tempo de separação que urge ser minimizado. Esses são os principais fatores que desencadeiam uma troca epistolar⁵².

⁵⁰ Pode-se estabelecer uma relação entre este crescimento do uso da carta desde meados do século XIX, com o desenvolvimento da rede pública de escolas, com os investimentos para uma alfabetização em massa em diversos países e com o avanço nos meios de comunicação e sistemas mais eficazes de correios. Aliado a esses fatores, acrescenta-se o desenvolvimento de métodos de ensino que priorizavam a produção de textos escritos como forma de aprendizado, incluindo a aquisição de habilidades de escritura de cartas. Assim como aconteceu em outros tempos, as grandes movimentações da população, seja como imigrantes ou pelo exílio provocado por causa de guerras, também desencadearam necessidades de escritura de diferentes tipologias, como diários, cadernos de anotações, memórias, cartas, bilhetes, dentre outros (CASTILLO GÓMEZ, 2002a, p. 31).

⁵¹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 6 de abril de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2017. Liddy comenta a reunião que sua amiga Magdalena Tagliaferro ofereceu para Albert Wolf. Magdalena Tagliaferro (1894-1986) nasceu em Petrópolis, Rio de Janeiro, filha de professor de canto. Foi amiga de infância de Liddy Chiaffarelli. Tocou em público pela primeira vez em São Paulo, aos nove anos, viajando para a França pouco tempo depois para acompanhar seu pai adoentado. Estudou com Alfred Cortot e desenvolveu importante carreira internacional como concertista. Em 1937, assumiu cátedra no Conservatório Nacional de Paris. Em 1939, em turnê pelas Américas, decide ficar no Rio de Janeiro, quando retoma a convivência com Liddy. Magdalena Tagliaferro passou a ministrar aulas públicas no Rio de Janeiro e São Paulo que reuniam diversos pianistas e músicos para tocar ou assistir como ouvintes as aulas.

⁵² Alguns acontecimentos foram desencadeadores de uma grande produção de cartas, justamente porque provocavam a separação, estabelecendo uma distância física entre as pessoas. Viagem, mudança de residência ou outras situações mais traumáticas fizeram que as pessoas recorressem à palavra escrita para aplacar o sofrimento pelo qual passavam. Dentre esses últimos, as guerras e ondas de migração, produziram rupturas que afetaram laços familiares e comunitários, e para mantê-los, voltaram-se para diversos tipos de escrituras, sobretudo às cartas. As razões que provocaram esse distanciamento e afastamento temporal podem ser diversas, mas, dentre todos os motivos que desencadeiam a escrita de uma carta, há alguma

Com os meios de comunicação desenvolvidos no último século, mais rápidos e eficientes, como o telégrafo, o rádio, o telefone, a televisão e o computador, essas distâncias geográficas e diferenças temporais foram zeradas, pois a comunicação dá-se, hoje em dia, em tempo real, para qualquer ponto do planeta (PETRUCCI, 2003, p. 90). Se outrora foi uma das principais formas de comunicação escrita, como também destaca Castillo Gómez (2005, p. 850), atualmente assiste-se a um vertiginoso decréscimo de seu uso, levando-nos a prever que em pouco tempo a carta escrita em suporte de papel, nos moldes tradicionais, será, muito provavelmente, trocada definitivamente pelas modernas formas de comunicação eletrônica, uma vez que estas apresentam mais agilidade e rapidez (SIERRA BLAS, 2003, p. 25).

Em um tempo no qual a principal motivação para a escrita epistolar parece estar com dias contatos, pode acontecer que sejam raros os motivos que levem as pessoas a escreverem cartas em um futuro bem próximo. Podemos, inclusive, já imaginar um mundo sem cartas. Essa possibilidade parece aterrorizante para Pedro Salinas (1983), absolutamente encantado com essa criação humana a ponto de considerar a carta “tan valioso invento como la rueda en el curso de la vida de la humanidad” (SALINAS, 1983, p. 27) e empenha defesa com todas as suas forças por esse instrumento de comunicação, mesmo que já profetize o seu fim:

¿Por qué ustedes son capaces de imaginarse un mundo sin cartas? ¿Sin buenas almas que escriban cartas, sin otras almas que las lleven de aquéllas remitentes, sin destinatarios y sin carteros? ¿Un universo en el que todo se dijera a secas, en fórmulas abreviadas, de prisa y corriendo, sin arte y sin gracia? ¿Un mundo de telegramas? La única localidad en que yo sitúo semejante mundo es en los avernos; tengo noticias de que los diablos mayores y menores nunca se escriben entre sí, sería demasiado generoso, demasiado cordial, se telegrafían. Las cartas de los demonios de Lewis son pura invención literaria (SALINAS, 1983, p. 20).

Em relação à correspondência escrita por Liddy Chiaffarelli para Mário de Andrade, tudo indica que a comunicação epistolar entre os amigos se intensificou quando Liddy transferiu-se para o Rio de Janeiro, para se unir a Francisco Mignone, pois passaram a morar em cidades diferentes. Havia, então, uma distância

relação com a ausência. As pessoas recorrem a essa forma de comunicação a partir de uma ausência e, assim, uma carta encerra o que Castillo Gómez denominou de “complementaridade entre a ausência e presença” (2002b, p. 22).

motivando a escrita e um silêncio para ser preenchido, provocado pelo afastamento físico. Ao escrever, percebe-se o sentimento que a ausência do amigo lhe causava:

(...) Temos sentido a sua falta de uma maneira incrível! Não fosse a esperança de ver você logo no princípio do ano [que chega] amanhã estaríamos aflitíssimos! Quanto teremos que conversar! (...) ⁵³

Podemos pensar que Liddy se torna presente no momento em que Mário de Andrade lê a carta enviada pela amiga, ausente fisicamente. Da mesma forma que Mário se torna presente no momento em que ela escreve ao amigo. Na leitura e na escrita, ambos estão presentes, pois uma carta, como nenhum outro gênero de escrita, é a representação da ausência daquele que escreve (SIERRA BLAS, 2003, p. 27). Assim, “da mesma maneira que a distância poderia ser suprimida, ela, através da memória, poderia ser reproduzida” (SALOMON, 2002, p. 27).

Liddy e Mário escreviam-se encurtando distância entre São Paulo e Rio de Janeiro na maioria das cartas, e assim parecem tornar cada vez mais próximos os laços que os unem:

(...) Desde o dia primeiro do mês é que comecei a enviar a você em pensamento, os votos para o dia 9, e continuarei assim o mês todo, como mês de Mário! Será o mês de Mário. Que Deus ti-abençoe, Mário, e faça você ficar bonzinho, sem dodóis, escrevendo essas coisas maravilhosas que você vem pensando e deixando a sua cabeça em paz, e você com saúde para nos queremos bem e não achamos o tempo longo demais quando você está longe da gente! Espero ir a São Paulo no fim do mês, e quero encontrar você bonitinho e pronto para um almoço [e ficar] conversando até dizer chega!! (...) ⁵⁴

Além do distanciamento físico, somava-se o intervalo de tempo intensificando o afastamento que, como se pode depreender da escrita, não era apenas de ordem geográfica, mas também temporal. Os dias passavam-se e ela sentia-se mais distante ainda. A sensação da temporalidade também se tornava maior pelo sentimento que este afastamento provocava. Além disso, há que se levar em conta que a troca epistolar obedece “a um outro ritmo de tempo: levam um tempo para chegar, muitas vezes demoram para ser respondidas e, não raro, demoram para retornar” (BASTOS, CUNHA, MIGNOT, 2002, p. 05).

⁵³ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 31 de dezembro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2051.

⁵⁴ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 3 de outubro de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2062.

Uma vez que se desencadeia a escritura de uma missiva, ela pode exercer diferentes funções dependendo de vários fatores. Sem a intenção de examinar as inúmeras funções que as cartas exercem, destaco dentre outras, por seu caráter mais generalizado, a função de transmitir mensagens, intercambiando informações. Segundo Armando Petrucci (2003):

La principal función de una carta, cualquiera que haya sido y sea su naturaleza y fueran y sean las relaciones entre remitente y destinatario, siempre ha sido la de comunicar, es decir, transmitir un contenido sin importar cómo se ha de expresar por escrito: saludos, órdenes, informaciones, intimaciones, pedidos, expresiones de sentimientos y así sucesivamente (PETRUCCI, 2003, p. 92).

Para exercer a função de comunicação, portanto, desde a invenção das mais antigas formas de escrita, as sociedades humanas priorizaram o uso de cartas, mesmo que em diferentes graus e proporções (PETRUCCI, 2003, 92-93).

Liddy escreve para se comunicar. Suas cartas exercem as funções básicas assinaladas na citação acima e outras mais: informar, pedir notícias, expressar sentimentos, contar fatos, solicitar o envio de textos e partituras, comentar os concertos a que assistiu e sugerir que não perca concerto de algum músico que passará por São Paulo, intermediando encomendas de seu companheiro para Mário, sendo algumas cartas escritas por ela, porém ditadas por Francisco Mignone, tratando de assuntos profissionais do compositor.

Assim, são diversos os assuntos tratados, entretanto, falar sobre música, músicos, literatura, amigos foi uma constante. Liddy mantém seu amigo informado com notícias suas e exige que ele corresponda à sua expectativa de saber como ele se encontra:

Ti-Mário, ando cismando que você está doente e gostaria que você escrevesse bem depressa que não é verdade, que é só vontade de receber notícias suas... que já estão tardando muito! Estamos com esperança que você nos anuncie a sua próxima visita para bem breve, pois o Chico não está com muita vontade de ir a São Paulo tão cedo e eu poderei ir só em janeiro. Talvez irei passar um tempinho com Zítú e o neto numa chácara lá por perto.
A temperatura está deliciosa nestes últimos dois chás, e o Rio é mesmo bonito e gostoso nestes dias, dá vontade de passear e não trabalhar nada, mas nada mesmo. E tenho que aguentar firme mais uma vez, mas depois, eh, depois pretendo gozar as férias de uma maneira incrível! Muitas audições de alunos no auditório novo do Conservatório, que está mesmo lindinho! Dá trabalho e é preciso fazer! E o

'Café' quando vem? O Ciro F. V. vem jantar na quinta-feira, estou de orelha em pé de curiosidade de ouvir o que ele conta! (...)⁵⁵

Escreve de tal forma que sugere uma conversa, mediada pela escrita. Quanto a isto, muitos autores referem-se à comunicação que se estabelece entre correspondentes como sendo um diálogo epistolar. A interação entre autor e destinatário, e as marcas de oralidade nessa escritura são algumas das semelhanças entre uma conversação falada e o intercâmbio escrito.

(...)Já tomou posse da chácara? Penso que vai ser uma felicidade muito boa para você ficar lá o tempo que você deseja, para trabalhar, descansar, matutar, etc. Porém, me assusta a ideia de que naquela vida gostosa você não quererá mais passar férias no Rio!! Estamos no fim do trabalho para este ano, o próximo será mais folgado ... se Deus quiser! E o que será do mundo? Estou com uma vontade de dar uma boa prosa com você, quando será? Pretendemos ir a São Paulo em fevereiro, você estará já na sua chácara? Oh, homem invejável!! Ti-Xico está matando barata na zona, com o calor... e que calor! Elas estão vicejando! Ele e eu, eu e ele mandamos um abraço de bom Natal para você e os seus, e um abraço muito, muito amigo só para você! Liddychen⁵⁶

Expressões coloquiais, série de perguntas seguidas, comentários de notícias enviadas na carta que se responde, reticências, exclamações e a não obediência ao ponto parágrafo ao mudar de assunto, imprimem um ritmo à escrita que se aproxima da flexibilidade de uma conversa entre amigos. A carta possibilita a mesma variedade de temáticas e a mesma amplitude de qualquer conversa (TORRAS FRANCÈS, 2001, p. 66). Essas semelhanças ficam mais evidentes ao fazer a leitura de um conjunto de cartas trocadas entre dois correspondentes ao longo de um tempo, pois percebe-se a continuidade de temas, as respostas e perguntas que guiam a comunicação.

Como bem assinala Sierra Blas (2003, p. 27), a escrita de cartas busca dissimular os aspectos diferenciados no intuito de se aproximar da comunicação oral, e assim é possível compreender os motivos que levam o uso desse termo para se referirem à comunicação epistolar. Algumas cartas utilizam uma aparente e descuidada linguagem escrita, que busca um efeito de naturalidade, simplicidade e

⁵⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 24 de novembro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2048. Zitú, Elza Cenni, era o apelido carinhoso da filha de Liddy Chiaffarelli com Agostino Cantù. Ela casou-se com Franco Cenni e seu primeiro filho, o neto que Liddy se refere nessa carta chamava-se Mário Agostino Cenni.

⁵⁶ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 22 de dezembro de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º2087. Em 1944, Mário de Andrade comprou o sítio Santo Antônio, em São Roque, São Paulo. O sítio tem uma construção bandeirante de 1681 e hoje pertence, por doação do escritor, ao Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

fluência. São, ao contrário do que possam aparentar, fruto de prática e de esforço intelectual para adquirir o estilo (TORRAS FRANCÈS, 2001, p. 66). Claudio Guillén (1998) assinala, por sua vez, uma relação de complementaridade entre o escrito e o oral, já que “la escritura no se opone a la oralidad, ni la deja atrás, sino que la supone, la implica, la contiene y sobre todo la complementa, en el tránsito crucial del habla a la carta” (GUILLÉN, 1998, p. 181).

Há também uma diferença entre a conversa e a escrita de cartas que se refere à possibilidade de permanência que a escrita encerra em oposição à efemeridade da fala (SIERRA BLAS, 2003, 133). A escrita fixa em uma superfície o pensamento, materializa as palavras, e assim elas podem ir além de uma comunicação imediata como a fala. A palavra escrita pode permanecer, romper as barreiras do tempo (LLEDÓ, 2000, p. 99), a palavra falada vai-se no vento.

Pedro Salinas (1983) apresenta mais argumentos para não se considerar a escrita epistolar como um diálogo:

Pero he aquí la carta, que aporta otra suerte de relación: un entenderse sin oírse, un quererse sin tactos, un mirarse sin presencia, en los trasuntos de la persona que llamamos, recuerdo, imagen, alma. Por eso me resisto a ese concepto de la carta que la tiene por una conversación a distancia, a falta de la verdadera, como una lugartenencia del diálogo imposible (SALINAS, 1983, p. 29).

Penso que alguns elementos que são próprios de um diálogo oral não estão presentes na troca de cartas, como a sonoridade da voz, o ritmo e a cadência da fala, as expressões faciais, os gestos corporais que compõem todo um conjunto de significados que interferem na comunicação entre pessoas. Não se pode transplantar para uma carta todos esses elementos que são únicos e pertinentes à comunicação oral e que configuram um diálogo, ou seja, uma conversa falada entre duas pessoas. Afinal, concordando com a sentença de Pedro Salinas, “cartearse – la hermosa palabra castellana – , no es hablarse” (SALINAS, 1983, p. 30).

Liddy, então, troca cartas, troca ideias:

Ti-Mário querido! Esta é a última carta que pretendo escrever neste ano e é para dizer a você a nossa imensa alegria em saber [que] você [está] vivinho pra nós, com a cabeça mais leve, as dores cedendo, com paciência para se tratar! Que bom, que bom Ti-Mário, nosso irmão pequeno do qual tanto precisamos! Eu não sei, mas esse fim de ano me deu um não sei o que de achar que o pessimismo do Ti-Chico é contagioso e estou fazendo um esforço em breve poder conversar muito, aliviar as más impressões sobre nós bípedes ‘e depois ficar mais alegre’ porque trocar idéias,

com gente boa, que pensa e sente como nós, é o melhor remédio contra os males do mundo incurável! (...)⁵⁷

Buscando situar essa correspondência em uma tipologia, o conjunto enquadra-se dentro das características de cartas familiares e de amizade. Vejamos, então, alguns dos aspectos desse tipo de cartas.

A valorização do privado frente ao público e o interesse pela expressão de sentimentos encontraram na escrita epistolar e, em especial, nas cartas familiares e de amizade, um veículo privilegiado para a expressão de individualidades, do cotidiano e do âmbito privado (SIERRA BLAS, 2003, p. 191). Criaram, também, uma demanda para ações visando a habilitar os novos escreventes às práticas de escrita e leitura, como, por exemplo, a edição de manuais epistolares regulamentando esse tipo de escrita (SIERRA BLAS, 2003, p. 224). Essas cartas podem ser compreendidas como reflexo do aumento de redes de escolas, de publicações, de criação de métodos educacionais e de estratégias de alfabetização. As mudanças sociais, o surgimento de novos valores e ideias fizeram que a carta assumisse novas funções e características (SIERRA BLAS, 2003, p. 178).

Las cartas privadas, personales, íntimas, son siempre fragmentos de experiencia que reflejan las distintas situaciones, lugares y condiciones que hacen que éstas se hayan convertido a lo largo de los siglos en vías de transmisión y expresión de pensamientos y sentimientos, en herramientas para la configuración de la propia identidad y en vehículos de sociabilidad, de articulación de las relaciones entre los hombres en un tiempo y lugar específicos (SIERRA BLAS, 2003, p. 191).

Segundo essa autora, as cartas para familiares e amigos são um bom exemplo das mudanças acontecidas desde o século XIX nas práticas privadas de escritura de cartas. As cartas entre amigos, assim como as cartas entre familiares, circulam em um ambiente muito específico que é aquele mais próximo da pessoa que escreve, entre pessoas que se conhecem, e por isso evidenciam particularidades da personalidade e vida cotidiana dos correspondentes que outros tipos de cartas não revelam. Liddy, assim, recorre à escrita epistolar para tratar de assuntos muito particulares, como aqueles que cercavam o relacionamento de amizade que os unia e que ela faz questão de cuidar e preservar:

⁵⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 30 de dezembro de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n^o 2067.

(...) O Mignone sabe que esta carta foi ditada por um sentimento de sincera amizade, mas a bofetada foi rude, Mário! O Mignone, não é mais um adolescente! Será que você terá o carinho necessário, a dedicação necessária, para reconstruir algo, sobre o que você destruiu?

Será que a vossa amizade resistirá à este golpe?

Eu confesso que estou assustada, com medo de falar, de agir, coisa que muito raramente me acontece! A reação virá? Benéfica?? Prometi não falar mais sobre isto, não pedir mais a ele que componha, deixar que o tempo se encarregue de por tudo no seu lugar. Eu confio numa providencia superior, muito mais sábia que nós todos e isto me dá força para sorrir corajosamente ao meu companheiro, para que ele não perceba o medo que estou sentindo! Penso que na sua volta você deve procurar ter uma conversa a sós com o Mignone e depois não tocar mais no assunto. Neste momento ele sente a necessidade, que eu compreendo plenamente, de poder-se recolher na solidão de si mesmo e respeitando-lhe este desejo, lhe faremos o maior benefício, bem entendido: continuando a cercá-lo de nossa afetuosa e dedicada amizade! Que esta amizade, como o grão de ódio geminador, justifique, é o meu mais ardente desejo!

Um abraço, Mario.

Liddy⁵⁸

Ainda segundo Sierra Blas (2003), a linguagem utilizada costuma ser mais simples, natural e coloquial, apresentando maior liberdade de expressão e muitas marcas de oralidade, sendo as que mais refletem a proximidade entre escrita epistolar e oralidade:

Son, además, las que permiten más número de registros y una mayor libertad y amplitud en el estilo, pudiéndose en ellas emplear refranes, aforismos, anécdotas o expresiones de la vida cotidiana que, por lo general, suelen estar ausentes en el resto (SIERRA BLAS, 2003, p. 177).

Essa tipologia de cartas é a de mais fácil acesso para aqueles que sentem a necessidade de recorrer a essa forma de escritura no intuito de se comunicarem com pessoas de um círculo mais afetivo de relações pessoais. Apesar dessa proximidade de relacionamento, é uma escrita que não prescinde das recomendações sobre a adequação da escrita à relação remetente-destinatário, pois não se deve escrever da mesma forma uma carta para avô idoso, e para um primo da mesma idade que a sua (SIERRA BLAS, 2003, p. 178). Mais uma vez, a autora destaca que essas regras refletem as convenções sociais estabelecidas para as relações pessoais.

Quanto às temáticas abordadas, as cartas de família e amizade apresentam, segundo Sierra Blas, uma ampla variedade, atendendo a diversas situações cotidianas, motivações e funções. Essas cartas são escritas para vencerem

⁵⁸ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 21 de maio de 1940, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n^o 2009.

distâncias, mas também para dar notícias, pedir favores, acompanhar remessas de dinheiro e presentes e muitas outras funções. Diante disso, a estrutura de cada uma pode adquirir, também, diferentes características para atender à demanda de expressão provocada pela motivação e função de cada carta.

O que poderia ser identificado como uma particularidade das cartas de família e amizade? Sierra Blas (2003, p. 179) destaca, nessas cartas, a familiaridade, a confiança, a intimidade que a escrita demonstra, permitindo novas estruturas e expressões do escrito, assim como o resgate de antigas práticas. A autora refere-se, mais especificamente, às práticas coletivas de escrita. As cartas de família e amizade apresentam, muitas vezes, diversos autores em uma mesma missiva, ou, em um mesmo envelope, postam-se várias cartas, de diferentes autores. Nas cartas escritas por Liddy, também encontra-se práticas de escrita coletiva:

(...) Os dois querem escrever a você umas palavras, por isto, Ciao!
Mário, lembre de nós e queira bem à gente. Um abraço
da Liddchen

As 'igrejas' estão acabadinhas. Como quero acabar sem as 'igrejinhas' espero o vosso 'macunaíma' para ele ouvir e depois iniciar a ti a orquestração. Volte logo irmãozinho e traga o abraço do Camargo pro Chico!

Depois disto não sei mais o que escrever, ele gastou toda a graça
Sá Pereira⁵⁹

Muito embora em cartas privadas seja comum a intervenção de múltiplos autores, é nas cartas de familiares e amigos que se identifica o que Castillo Gómez (2005) chamou de *comunidad de escritura*. As cartas familiares “nos sitúan frente al pluralismo gráfico de un determinado período y, sobre todo, ante una práctica entendida en sentido familiar o comunitario” (CASTILLO GÓMEZ, 2005, p. 875).

Ainda sobre cartas entre familiares, Michel Perrot ressalta:

⁵⁹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli, Francisco Mignone e Sá Pereira no Rio de Janeiro, em 17 de novembro de 1940, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2012. Na despedida escrita por Francisco Mignone, ele se refere à obra *Festa das Igrejas* (impressões sinfônicas): *São Francisco da Bahia (Bahia)*; *Rosario de Ouro Preto (MG)*; *Outeirinho da Glória (RJ)* e *Nossa Senhora da Aparecida (SP)* de 1940. A obra foi composta a partir de argumento de Mário de Andrade com quatro temas: *Bendito Nordestino*; *Canto de mês de Maria*; *Toada de Reis do Rio São Francisco (séc. XIX)* e *Loa de Rei (Redenção, São Paulo)*. Arturo Toscanini regeu e gravou a obra que foi editada pelo Banco de Partituras de Música Brasileira, da Academia Brasileira de Música. In: SILVA, Flávio (org.). *Francisco Mignone: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007. p. 77. Francisco Mignone menciona também o compositor Camargo Guarnieri (1907-1993), aluno e amigo de Mário de Andrade. O terceiro assinante da carta é Antonio Leal de Sá Pereira (1888-1966) que também assina outras cartas para Mário de Andrade na de correspondência de Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone.

As correspondências entre familiares e a literatura ‘pessoal’ (diários íntimos, autobiografias, memórias), embora sejam testemunhos insubstituíveis, nem por isso constituem os documentos ‘verdadeiros’ do privado. Elas obedecem a regras de boas maneiras e de apresentação de uma imagem pessoal que regem a natureza de sua comunicação e o estatuto de sua ficção. Não há nada menos espontâneo do que uma carta; nada menos transparente do que uma autobiografia, feita para ocultar tanto quanto para revelar. Mas essas sutis manipulações do esconder/mostrar nos levam, pelo menos à entrada da fortaleza (PERROT, 1991, p. 11).

Há, portanto, que duvidar, questionar, contextualizar, confrontar com outras práticas de escritas e documentos para que se possa compreender o que as cartas dizem, o que querem dizer, ou ainda, o que não dizem.

2.2 “Sua carta é uma prova tão gostosa de amizade”⁶⁰: normas epistolares na correspondência

Mário, escrevo sob ditado do Mignone que está se vestindo à toda, porque [está] repleto de trabalho atrasado!
Não possuo máquina de escrever, vai, portanto, o documento pedido, à mão!⁶¹

Rompendo com as regras estabelecidas para cartas profissionais, Liddy escreve ao diretor do Departamento de Cultura de São Paulo à pedido de Francisco Mignone. O relacionamento pessoal, a proximidade entre eles a autorizam-na a transgredir as regras epistolares e, mesmo se justificando, ela não utiliza nenhum protocolo para tratar dos assuntos profissionais. Tendo como base normas estabelecidas em manuais epistolares, como se caracterizaram as cartas que Liddy Chiaffarelli Mignone escreveu para seu amigo? De que forma a educadora cumpriu ou transgrediu estas regras epistolares?⁶²

⁶⁰ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 21 de janeiro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n°2013.

⁶¹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 12 de junho de 1938, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n°2006.

⁶² Diana Vidal, ao tratar das cartas escritas por Cecília Meireles a Fernando de Azevedo, analisa aspectos relativos à amizade entre os correspondentes e atuação profissional dos dois no período em que trocaram mensagens e observa como a poetisa transgride regras epistolares, especialmente no que se refere à extensão das cartas escritas. Ver: VIDAL, Diana Gonçalves. Da sonhadora para o arquiteto: Cecília Meireles escreve a Fernando de Azevedo (1931-1938). In: NEVES, Margarida de Souza; LÔBO, Yolanda Lima, MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Loyola, 2001. p. 81-103.

Considerando, entretanto, como parâmetros as regras ditas em manuais epistolares, aquele que escreve estabelece sua própria forma de se expressar, pois “o ato de escrever cartas pessoais/íntimas consiste em confrontar-se com códigos estabelecidos e, a partir deles, construir/inventar um lugar para si, através das palavras” (CUNHA, 2002, p. 1).

As normas que regem a escrita epistolar são regras reconhecidas socialmente, que se manifestam com variantes em resposta aos usos e funções que essa prática de escritura foi adquirindo. Manuais, secretários, epistolários são publicados com o objetivo de orientar, regular e padronizar a escrita de diferentes tipos de cartas. Essas são publicações que têm como objetivo produzir condutas e comportamentos considerados úteis e aceitáveis socialmente (CHARTIER, 1994, p. 53; 1988, p. 135). O estudo de manuais epistolares, observando suas prescrições, a circulação desses livros e a aplicação das regras

permite situarse en el lugar mismo de la tensión fundamental entre las estrategias de dominación, físicas o simbólicas, y la inventiva de las apropiaciones que domina todas las prácticas de lo cotidiano (CHARTIER, 1994, p. 286)

Não basta, portanto, estarem determinadas pelos manuais⁶³ que ditam essas regras, elas irão manifestar-se ou não nas práticas de escritura epistolar tendo em conta inúmeras variantes. Quanto ao não cumprimento de regras, é bom lembrar que “É tão desagradável ler uma carta destinada a outra pessoa, como saber que outros lêem nossas cartas” (GENCÉ, apud CUNHA, 2005, p. 132), nem por isso furtamo-nos a, como no presente trabalho, ler os trechos das missivas escritas por Liddy a outra pessoa que não a nós endereçadas.

Não se trata aqui de focar o estudo desses manuais, mas em tratar de uma forma particular de apropriação de regras de escritas estabelecidas por essas publicações que circularam no século XX. Sabe-se que a escrita de cartas era um

⁶³ Tão antiga como a carta, os manuais e epistolários já podem ser encontrados desde a Antiguidade com a função de orientar essa escrita (GUILLÉN, 1998, p. 181). Observa-se, porém, que publicações com a função de regular, controlar e guiar as práticas de escrituras foram sendo incorporadas ao cotidiano das classes sociais ocidentais mais populares, a partir dos séculos XVI e XVII, com o surgimento de uma série de livros ditando regras para os mais variados tipos de escrito (CHARTIER, 1994, p. 284). No século XIX já se pode identificar a existência de manuais estabelecendo padrões, normas e modelos especificamente para o aprendizado da escritura epistolar e indícios de que os compradores desses manuais utilizam-nos para orientar a escrita de cartas.

saber escolarizado, exigido para uma boa formação dos alunos⁶⁴ e futuros professores. Nos manuais de civildade que ditavam normas e condutas morais publicados e que circularam nas escolas brasileiras desse século, era comum encontrar-se um capítulo destinado à escrita de cartas (CUNHA, 2008, p. 400). Utilizados como material didático, esses manuais apresentavam regras e exemplos de cartas para servirem de modelo aos escreventes.

Torna-se, portanto, imprescindível “a análise das formas de tratamento, nomenclatura e interpelação utilizadas. Cabeçalhos; formas de despedida; flexões de nomenclatura ‘durante’ a carta; regras de polidez empregadas (se e como); timbres; papel escolhido, etc.” (NEVES, 1988, p. 194). São elementos que distinguem os escritores e as cartas por eles produzidas.

O gesto epistolar (SIERRA BLAS, 2003, p. 109) imprime no papel em branco as normas interiorizadas por aquele que escreve e reflete tanto as necessidades de reconhecimento e diferenciação no grupo ao qual pertence, como o individual e o coletivo de uma sociedade. As variações que se estabelecem no uso e nas transgressões dessas normas demonstram que a escrita de cartas está diretamente ligada a fatores tais como: a relação que essa prática produz entre escrevente e destinatário, a personalização dos modelos de carta disponíveis, o tipo de carta que se escreve e as características sócio-culturais de determinado tempo histórico e espaço geográfico. Um correspondente deve, sobretudo, ter em mente que uma carta deve ser escrita como se a pessoa estivesse falando com a outra, como se fosse uma conversa (BORDALO, 1915, p. 7).

Para se escrever uma carta, outra norma mostra-se como ponto de partida. A escrita epistolar deve orientar-se no sentido de atender a algumas questões: quem, a quem, por que, que, quando e de que maneira deve-se escrever. Observa-se, também, que essas questões estão presentes nas normas que regem cada elemento de uma carta, sejam os elementos internos (cerimonial epistolar, corpo do texto, estilo de linguagem, motivações para escrita e outros), ou os externos (tipo de papel, tinta usada, caligrafia, disposição do texto na folha e dos espaços em branco) (CASTILLO GÓMEZ, 2005, p. 875). Essa norma já estava assinalada em manuais

⁶⁴ O programa de Português do Colégio Pedro II, padrão para a aprovação de outros currículos no país por muitos anos, apresentava a indicação de exercícios e redação de cartas (CUNHA, 2008, p. 403).

epistolares do século XVI e ainda podem ser apreendidas na leitura de manuais mais recentes (CASTILLO GÓMEZ, 2005, p. 857).

A partir dessas questões que orientam a escrita epistolar, como se constitui a estrutura de uma carta?

Esse tipo de manifestação escrita constitui-se com uma fórmula fixa que não apresentou grandes mudanças no que se refere à retórica epistolar, às regras e fórmulas, desde os mais antigos registros encontrados, até nossos dias, seja em cartas de intelectuais ou de pessoas comuns (SIERRA BLAS, 2003, p. 224). Armando Petrucci (2003, p. 93) considera que pelo fato de as sociedades do Mediterrâneo e da Europa Ocidental terem mantido as cartas em uso constante por milênios é que se deve a continuidade e uniformidade de sua estrutura textual fundamental.

Em contrapartida, ao longo dos tempos, aqueles que recorreram a esta tipologia de escritura, utilizaram uma grande diversidade de materiais, tais como: folhas de papiro, tabuletas enceradas, tabuletas de madeira, lousas, pergaminho e papel. O formato das cartas também apresentou mudanças, alternando a escrita em uma apresentação vertical do texto ou horizontal, ora privilegiando o lado mais largo da folha, ora o mais estreito. Outra mudança significativa refere-se à forma de envio que variou desde pequenos rolinhos ou tabuletas, ao uso de lacres, timbres e envelopes selados. A invenção da imprensa não alterou sua configuração e seu uso, no entanto, a partir da segunda metade do século XIX, com o surgimento das máquinas de escrever, as cartas administrativas e comerciais passaram a fazer uso dessa tecnologia (PETRUCCI, 2003, p. 93-94).

Cartas têm uma estrutura padrão, universalmente reconhecível e imitada, que divide o texto em três partes (PETRUCCI, 2003, p. 214): a primeira contém o cabeçalho e uma fórmula de saudação; a segunda parte é o corpo da carta propriamente dito; a terceira parte é o fechamento da carta com despedida e assinatura. Vejamos, então, cada uma dessas partes e normas ditadas por alguns manuais epistolares e como elas aparecem nas cartas escritas por Liddy Chiaffarelli Mignone.

A primeira parte de uma carta deve ser iniciada com o cabeçalho que se compõe de uma fórmula padrão com a identificação do local e da data da escrita.

De uma forma geral, as regras dos manuais determinam que essa fórmula apareça ao centro ou alinhado à direita da folha na parte superior. Pode também ser escrita ao final da carta, próximo à assinatura e, nesses casos, denota distinção e formalidade, assim como obediência a determinadas regras de cortesia. Cartas mais formais, comerciais ou administrativas, podem apresentar o endereço e o nome do destinatário. Em linha abaixo, alinhada à esquerda ou ao centro, deve seguir a fórmula de saudação.

Apesar dessas normas serem as mais recomendadas nos manuais epistolares⁶⁵ analisados por Verónica Sierra Blas (2003, p. 117), Liddy Chiaffarelli inicia suas cartas registrando a cidade e a data sempre sublinhados e alinhadas à esquerda.

⁶⁵ Os manuais epistolares que circularam no Brasil no final do século XIX e nas primeiras seis décadas do século XX corroboram as regras dos manuais europeus analisados pelos autores citados. Ver: QUEIROZ, J. *O secretário moderno: ou guia indispensável para cada um se dirigir na vida sem auxílio de outrem*. Rio de Janeiro: Quaresma & Cia., 1911. Dentre as cartas apresentadas por este epistolário (conjunto de modelos de cartas para diferentes finalidades e ocasiões), destaco as cartas a familiares que apresentam a mesma estrutura analisada no presente trabalho. Em outra publicação: NOVO manual epistolar: ou secretário de cartas familiares. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1848, há uma seção introdutória com recomendações para uma adequada redação de cartas, da relação remetente-destinatário, o papel adequado para a escrita e como deve ser redigida cada parte da carta (data, saudação, corpo do texto, despedida, fechamento e assinatura). Há também uma seção com regras de ortografia, pontuação e modelos de cartas a serem adaptados. Em D'ALBUQUERQUE, A. Tenório. *Secretário para todos: atualizado até 1960*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Aurora Ltda, 1960, há, além dos modelos, seções apresentando normas e recomendações para uma boa escrita epistolar. Outra publicação que circulou no país foi BORDALO, Arnaldo. *Manual Epistolar: secretário português*. 22ª. ed. Lisboa: Livraria Novaes, 1915. Neste manual editado em Portugal e encontrado à venda na cidade, além de diversos modelos de correspondência familiar e comercial, também há capítulos com regras e observações, fórmulas adotadas na comunicação e caracterização de diferentes tipos de cartas. Maria Teresa Santos Cunha analisa manuais de civilidade que circularam no estado de Santa Catarina nos séculos XIX e XX. Edições francesas e portuguesas foram encontradas pela pesquisadora em arquivos brasileiros com evidências de usos nos cursos de Escolas Normais e ditavam regras de boa conduta. Em um de seus trabalhos, ela centra sua análise na 8ª edição do livro *O Tratado de Civilidade e Etiqueta*, de autoria da francesa Condessa de Gencé e que desde o início da década de 1930 era encontrado no estado de Santa Catarina. O último capítulo desse livro trata de normas epistolares. Ver: CUNHA, M. T. S. Tenha Modos! A correspondência em manuais de civilidade e etiqueta (anos 1920-1960). In: Alcides Freire Ramos; Rosângela Patriota; Sandra Jathay Pesavento. (Org.). *Imagens na História*. 01 ed. São Paulo: HUCITEC /Aderaldo & Rothschild, 2008, v. 01, p. 398-412.

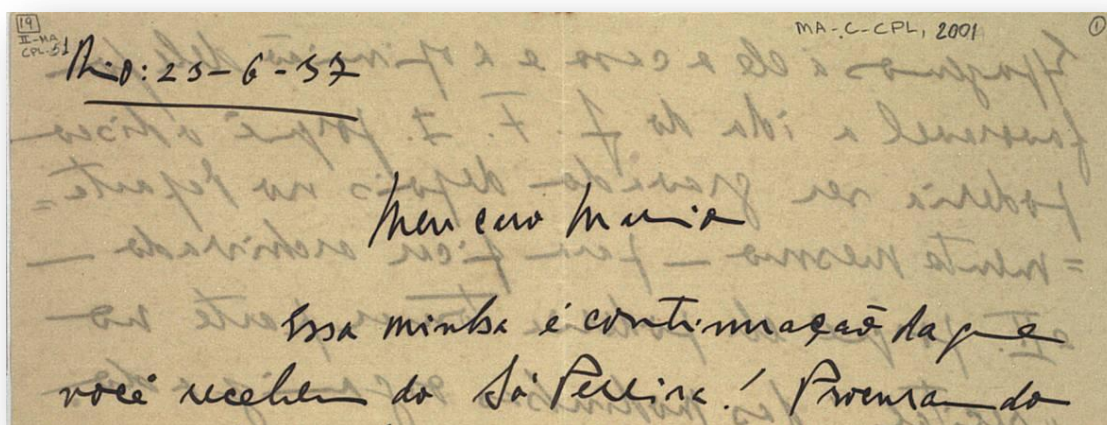


Figura 1: Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone e no Rio de Janeiro, em 23 de junho de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2001.

Ao redigir as saudações em suas cartas⁶⁶, a educadora musical segue o padrão orientado pelos manuais, ou seja, escreve-as alinhadas ao centro da folha, destacadas do corpo da carta. São das mais variadas formas, sendo algumas um pouco mais formais: “Meu caro Mário”⁶⁷; “Caríssimo Mário!”⁶⁸. A maioria delas, porém, faz referência à amizade, ao afeto e à proximidade entre Liddy Chiaffarelli e Mário de Andrade, ela assim o saúda: “Amigo Mário”⁶⁹; “Mário, amigo!”⁷⁰; “Mário querido”⁷¹; “Mário ingrato ... mas querido”⁷²; “Mário, Mário, Mário!!”⁷³; ou simplesmente, “Mário”⁷⁴. Em outras, ela inclui na saudação uma sutil referência a Francisco Mignone: “Mário nosso bom amigo”⁷⁵; “Mário amigo da gente”⁷⁶; “Mário,

⁶⁶ O cerimonial epistolar utilizado por Liddy Chiaffarelli Mignone nas cartas escritas para Mário de Andrade foi por mim analisado no texto: ROCHA, Inês de Almeida. “Queridíssimo Ti-Mário!”: cerimonial epistolar na correspondência ativa de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade. In: *Revista Pesquisa e Música*. V. 07. Rio de Janeiro: CBM-CEU, 2007. p. 63-83.

⁶⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 23 de junho de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2001.

⁶⁸ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 10 de março de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2016.

⁶⁹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 3 de maio de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 1998.

⁷⁰ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 30 de junho de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2021.

⁷¹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 17 de agosto de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2027.

⁷² Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 31 de janeiro de 1940, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2008.

⁷³ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli em São Paulo, no dia 10 de fevereiro de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2053.

⁷⁴ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 1 de dezembro de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2003.

⁷⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone em Roma, no dia 22 de abril de 1938, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2005.

querido amigo nosso”⁷⁷; e ainda em algumas cartas, ela escreve a saudação de forma a torná-la parte do início do corpo da carta, sem destaque, desobedecendo à norma epistolar:

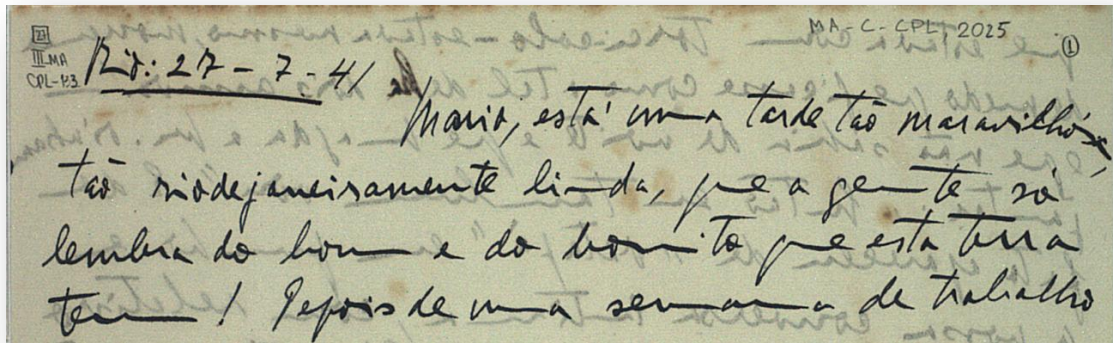


Figura 2: Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 27 de julho de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2025.

O tratamento dispensado à pessoa à qual se escreve deve observar o grau de intimidade do relacionamento e deve estar “na razão direta da cerimônia existente entre as duas partes” (D’ALBUQUERQUE, 1960, p. 71), Pode-se, portanto, avaliar a proximidade entre os correspondentes pelas palavras utilizadas. Como observou Ana Chrystina Mignot, ao analisar o cerimonial epistolar na correspondência entre Anísio Teixeira e intelectuais de sua época, a “consolidação dos laços de afeto também vai se concretizando na cerimônia epistolar, com a continuidade e constância de troca de cartas, o tratamento vai ficando cada vez mais íntimo” (MIGNOT, 2002b, p. 14). O mesmo acontece no tratamento epistolar da correspondência ativa de Liddy para Mário. Esta proximidade este afeto traduzem-se na constância do uso da palavra *querido* nas saudações: “Querido Mário”⁷⁸; “Mário, Ti-querido!”⁷⁹; “Mário, mas Ti-Mário querido!!!!!!”⁸⁰, ela exclama.

⁷⁶ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 1 de março de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2015.

⁷⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 30 de setembro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2029.

⁷⁸ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 17 de novembro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2047.

⁷⁹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 5 de março de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2071.

⁸⁰ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 29 de julho de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2044.

O tratamento inicial das cartas, entretanto, torna-se um pouco diferente a partir do ano de 1940. Em 1938, Mário de Andrade foi exonerado do cargo que ocupava no Departamento de Cultura e transferiu-se para o Rio de Janeiro, passando a residir no mesmo prédio do bairro do Catete no qual Liddy e Francisco Mignone moravam. Por esse motivo, dentre as cartas conservadas, não consta nenhuma escrita no ano de 1939. Como Mário estava morando na mesma cidade que Liddy, não houve motivação para a comunicação epistolar; a convivência diária solidificou uma forte amizade e deixou reflexos na correspondência de Liddy Chiaffarelli.

Após o breve período em que viveu no Rio de Janeiro, entre 1938-1940, e apesar do retorno a São Paulo ter acontecido definitivamente em 1941, Mário de Andrade viajava constantemente à sua cidade natal e a troca de cartas foi retomada. Na carta de 11 de janeiro de 1940, a primeira que consta no arquivo depois do intervalo, escrevendo de Poços de Caldas, o tratamento passa a incorporar duas letras que se diferenciam dos tratamentos das cartas anteriores, e que suscita certa curiosidade pela mudança: “Queridíssimo Ti-Mário!”⁸¹. Ela passa a incorporar a sílaba ti de diversas formas, tanto no tratamento inicial como na despedida e no fechamento das cartas: “Ti-Mário”⁸²; “Ti-Mário-ti-querido!”⁸³; “Ti-Mário da gente”⁸⁴; “Ti-ti-Mário querido”⁸⁵; “Mário-querido-Ti-“⁸⁶. A partir dessa data, as saudações continuam incorporando essa sílaba de significado enigmático, mas que certamente expressa intimidade. Essa sílaba talvez seja a forma diminutiva para alguma palavra ou expressão: sou de ti, ou Tia Liddy, Tio Chico, Tio Mário, numa tentativa de demarcar a proximidade estabelecida.

A segunda parte de uma carta constitui-se um bloco no qual se desenvolve a narrativa. Essa parte é constituída por uma breve introdução, um relato de notícias e/ou pedidos ao destinatário e exposição dos demais assuntos a serem tratados.

⁸¹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli em Poços de Caldas, no dia 11 de janeiro de 1940, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2007.

⁸² Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 6 de julho de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2022.

⁸³ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 31 de agosto de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2028.

⁸⁴ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 30 de maio de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2042.

⁸⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 1 de março de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2054.

⁸⁶ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 24 de abril de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2073.

Nesse espaço se manifesta, de forma explícita, a função e os motivos pelos quais o remetente escreve. O corpo da carta é a parte que está menos sujeita a formalismos e normas, por isso, é onde se percebe melhor “el carácter, el nivel sociocultural y el estado de ánimo de quien escribe” (SIERRA BLAS, 2003, p. 118). Nas cartas escritas por Liddy há uma grande variedade de assuntos que vão desde temáticas do cotidiano, passando por relatos sobre encontros com amigos, comentários sobre textos escritos por Mário de Andrade e assuntos relacionados com Música e Educação Musical.

O início do corpo de uma carta reflete um primeiro contato com o destinatário e, quando não é a primeira carta que inicia a troca epistolar, é nesse espaço que se faz referência à carta que se responde. Pode conter uma justificativa pela demora de resposta a uma missiva recebida, ou uma pergunta sobre a pessoa a quem se escreve, para, em seguida, entrar no assunto que o remetente pretende desenvolver (CASTILLO GÓMEZ, 2002b, p.40). Liddy assim inicia uma de suas cartas:

Mário amigo.

Antes de mais nada devo contar a você qual a causa da demora da minha resposta à sua primeira carta: o Mignone andou cansado e ‘nervosinho’, com desejo de solidão completa e com grande misantropia e, naturalmente, com isto me afligi moralmente. (...) ⁸⁷

A continuidade na troca de cartas faz parte das normas de etiqueta epistolar, assim como a resposta a uma carta recebida. Regia a boa norma epistolar que, se não somos os primeiros a iniciar o intercâmbio de cartas, devemos responder, obedecendo às regras segundo o grau de relacionamento e hierarquia, os motivos e objetivos da carta recebida (SIERRA BLAS, 2003, p. 141). Recomendava-se que a resposta seja enviada dentro de no máximo três dias após recebida a mensagem (D’ALBUQUERQUE, 1960, p.72). Quando, por algum motivo, esse fluxo de cartas era interrompido ou se demora muito a responder, aquele que escreve iniciaria o corpo da carta com uma justificativa pela demora, buscando minimizar a frustração da espera do destinatário. É o que se percebe na carta acima escrita por Liddy Chiaffarelli, na qual a necessidade de uma constância na escrita e de troca de mensagens revela-se logo no princípio da missiva quando Liddy se desculpa pela

⁸⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 18 de maio de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n^o. 2020.

demora em dar resposta a mais de uma carta que já se acumulava sem retorno. Por outro lado, parece ser importante ressaltar que o intercâmbio epistolar não se interrompeu entre esses correspondentes, pois Mário não esperou a resposta da amiga para lhe redigir outra.

Conforme se estabelece na norma que rege o corpo de uma carta, Liddy inicia as suas, muitas vezes, justificando a demora de sua resposta ou pedindo que ele lhe escreva com mais prontidão. Também cabe a ela cobrar do amigo que o intercâmbio não se interrompa, estabelecendo novamente o ritmo da comunicação:

Ti-Mário querido.
 Quem protesta agora somos nós! Cadê a minha carta prometida? Ou está você esperando a nossa ida para São Paulo para comemorar muitíssimo com a gente? Seja como for, estamos com saudades terríveis de você e o Natal sem você aqui não vai ter graça nenhuma!! (...)⁸⁸

Nesta carta, é a vez de Liddy reclamar pela demora da resposta de mensagem enviada. A palavra que ela sublinha parece ter como objetivo reafirmar a intensidade do sentimento que expressa. Pelo que ela escreve, podemos saber parte do que consta nas cartas enviadas por Mário à sua amiga, contudo, atendendo à flexibilidade permitida nesse espaço, em algumas cartas ela dispensa essa primeira aproximação e inicia diretamente uma narrativa de fatos que ela deseja contar, como se não fosse necessária uma formalidade:

Mário, às pressíssimas!
 Você não perdeu a irradiação porque, por motivo inexplicado, ninguém a ouviu! O embaixador alemão, com o qual falei hoje pessoalmente, e o Lourival Fontes vão tratar de irradiar o concerto para nós, novamente. Esse pedido que o Mignone exagerou: ontem por meio da 'Rundfunk' de Berlim. Anteontem na hora do Brasil ele tocou, e falou muito em você, ouviu? Junto algumas críticas; os recortes dos jomais alemães estão com o embaixador, mandarei depois. Avisarei logo que souber quando será a nova irradiação! (...)⁸⁹

Para Roger Chartier (1994, p. 294), a escrita de uma carta atende a “conductas governadas por la civilidad” que devem adequar os termos utilizados na confluência de três elementos: aquele que escreve, aquele a quem se escreve e

⁸⁸ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 23 de dezembro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2037.

⁸⁹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 21 de maio de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2000. Lourival Fontes (1899-1967) foi ministro de propaganda do presidente Getúlio Vargas entre 1934 e 1942. Liddy faz um jogo lúdico em sua escrita mesclando palavras nos diferentes idiomas que domina. Aqui ela escolhe o termo em alemão *Rundfunk*, ao invés de usar a palavra rádio, ou a expressão estação de rádio.

aquele de quem se escreve. Não se escreve para um amigo da mesma forma que se escreve para uma pessoa desconhecida, ou mesmo para uma pessoa muito mais velha ou muito mais jovem:

La pertinencia o la incongruidad no tienen, pues, definición intrínseca: que un mismo enunciado sea justificable por una o por otra depende únicamente de su conformidad con las 'circunstancias', es decir, con los desniveles de estatuto que separan epistológrafo y destinatario (CHARTIER, 1994, p. 295).

Liddy escreve para Mário com mostras da proximidade do relacionamento entre eles. As palavras que usam, a forma como estrutura a construção de seu texto podem ser compreendidas como mais uma evidência de como se sente próxima a seu amigo, em constante comunicação, mesmo que vivendo em outra cidade. As circunstâncias às quais está submetida e o grau de relacionamento entre os correspondentes reflete-se na flexibilidade que imprime ao adotar ou não regras de uma boa escrita epistolar.

Ainda quanto à resposta das cartas escritas, Liddy autoriza seu correspondente a transgredir essa regra e deixa prevalecer sua preocupação com o bem estar de seu amigo:

(...) Mais uma vez: não pense que você precisa responder as minhas cartas, eu ficaria muito triste de imaginar que essa preocupação ainda vem atrapalhar a sua vida tão cheia de trabalho! (...) ⁹⁰

Assim, o relacionamento entre os dois determina que se pode prescindir da pronta resposta que a norma exige a todo aquele que envia uma mensagem:

Qualquer mensagem merece sempre uma resposta. As pessoas bem educadas nunca demoram muito a resposta de uma carta. Porém, as cartas de pais, parentes ou amigos não exigem resposta imediata, a não ser quando pedem informações urgentes (GENCÉ, apud CUNHA, 2005, p. 131).

Outro aspecto analisado por Sierra Blas (2003, p. 120) nos manuais epistolares que pesquisou, trata da organização dos parágrafos do corpo das cartas. As recomendações desses manuais determinam que se deve organizá-los de forma a tornar clara e compreensível a exposição dos temas abordados: os distintos

⁹⁰ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 21 de maio de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2000.

assuntos devem ser separados em diferentes parágrafos. As cartas escritas por Liddy refletem um bom domínio da organização e expressão de ideias, porém ela poucas vezes faz distinção de mudança de parágrafo da forma habitual, ou seja, com mudança de linha e separação na margem esquerda, conforme sugeriam os manuais epistolares. Ela identifica a mudança de assunto com um traço horizontal inferior (_____), sempre ao final de uma frase, como pode-se observar na figura 3.

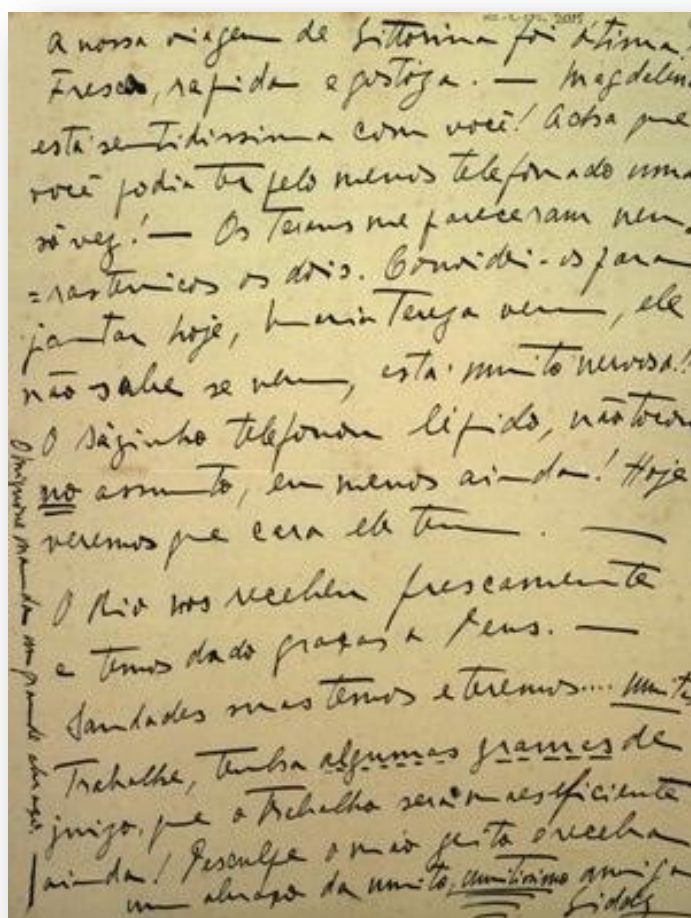


Figura 3: Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 01 de março de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, nº 2015.

A terceira parte da carta trata do fechamento. É um espaço para gentilezas, saudações, bons desejos, despedida e assinatura do remetente. Como na primeira parte que inicia uma carta, Sierra Blas (2003, p. 121) destaca que os manuais prescrevem que esses elementos devem estar de acordo com o destinatário, o tipo de relacionamento e a proximidade que o remetente estabelece com ele, assim

como as expectativas que a carta gera e os objetivos da escrita. Atender a estas normas é importante, pois o fechamento é a última impressão que essa comunicação deixa para aquele que lerá a carta. Algumas fórmulas de cortesia são utilizadas, mas também podem ser empregadas variantes de acordo com o grau de intimidade ou parentesco (CASTILLO GÓMEZ, 2002b, p. 43).

Para terminar as cartas, como exigia o protocolo de escrita epistolar, Liddy despedia-se do amigo para quem escreve. Nessas despedidas, enviava um abraço que ora era apenas dela, ora era do casal: “Mário, um abraço e lembre-se dos amigos!”⁹¹; “Um abraço Liddy”⁹². Os abraços também eram enviados com outros desejos ou comentários: “Estamos esperando com impaciência o dia 6 de julho, até lá vai um abraço muito carinhoso dos amigos Liddy e Xico”⁹³.

Algumas despedidas revelam o encantamento da remetente pelo Rio de Janeiro e o modo como havia se adaptado à cidade a ponto de sentir-se uma autêntica carioca, mesmo sendo paulistana de nascimento: “Um grande abraço cheio desta luz carioca Liddy”⁹⁴; “Um abraço do tamanho do Corcovado da Liddychen”⁹⁵; “Um abraço bem carioca da Mana grande!”⁹⁶. Em outras, há alusões conferindo títulos de parentesco como “mana, mãe, irmão pequeno”, que podem ser mais um indício do desejo de enfatizar expressão da forte ligação entre os correspondentes, como se pretendessem que fossem laços sanguíneos: “Um grande abraço desta mãe exigente mas tão amiga! Liddychen”⁹⁷. Sublinhando a palavra mãe, enfatiza seu sentimento.

As despedidas são, portanto, ricas em detalhes e variadas, indicando que, como manda o protocolo, Liddy quer deixar uma boa impressão para o amigo e expressar seu afeto. Outra forma de expressar esse carinho manifesta-se a partir de 08 de outubro de 1941, em carta escrita na véspera do aniversário de Mário, quando

⁹¹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 3 de maio de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 1998.

⁹² Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 21 de maio de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2000.

⁹³ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 23 de junho de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2001.

⁹⁴ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 1 de dezembro de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2003.

⁹⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 16 de abril de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2072.

⁹⁶ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 10 de agosto de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2026.

⁹⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 19 de julho de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2043.

ela passa a utilizar o pronome possessivo feminino: “Um grande e forte abraço e um ‘Hip, hip, hurra’!!! Da sua Liddychen”⁹⁸.

É no espaço das despedidas que se encontram as únicas inscrições musicais das cartas. Na carta de 27 de dezembro de 1937, ela se despede enviando “Um abraço afetuoso Liddy”⁹⁹ e Mignone completa a despedida musicando o texto:



Figura 4: Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 27 de dezembro de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2004.

A escrita musical aparece novamente em outra carta datada de 22 de janeiro de 1941. Após já ter escrito a despedida, ela subscreve: “O Chico leu a minha carta a você e está me caçoando demais com as ‘redondezas’! E tem duas garrafas de ‘Whisky’! Que só beberá na tua companhia.”¹⁰⁰ Mignone escreve a melodia:

⁹⁸ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 8 de outubro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2030.

⁹⁹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 27 de dezembro de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2004.

¹⁰⁰ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2014.

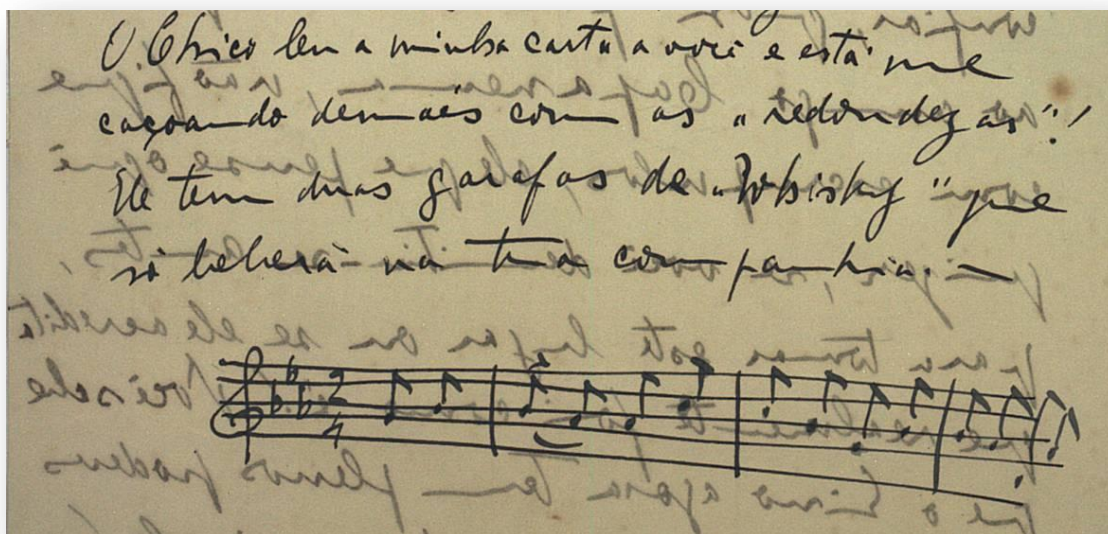


Figura 5: Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 22 de janeiro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, nº 2014.

Conhecedor da escrita musical, ao ler a mensagem musicada, Mário poderia deduzir o restante do texto implícito ao solfejar as notas escritas: Como poderei viver, como poderei viver, sem a tua, sem a tua, sem a tua companhia.

Em outra missiva, novamente após o fechamento da carta com despedida e assinatura, encontra-se outra subscrição musical. Nesta, datada de 9 de agosto de 1942, há a assinatura de Francisco Mignone para a partitura do trecho musical, criado sobre o texto de despedida da esposa. A sílaba te, é aqui sublinhada por aquela que assina, enfatizando o aniversariante:

(...) Quase que a carta ia sem os votos de felicidades para o dia 9! Deus te abençoe, criancinha da Ti-Liddy, e te dê tudo o quanto é humanamente possível para achar a vida boa!
Um grande abraço!
Liddy
Chico Mignone¹⁰¹

¹⁰¹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 09 de agosto de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, nº 2046.

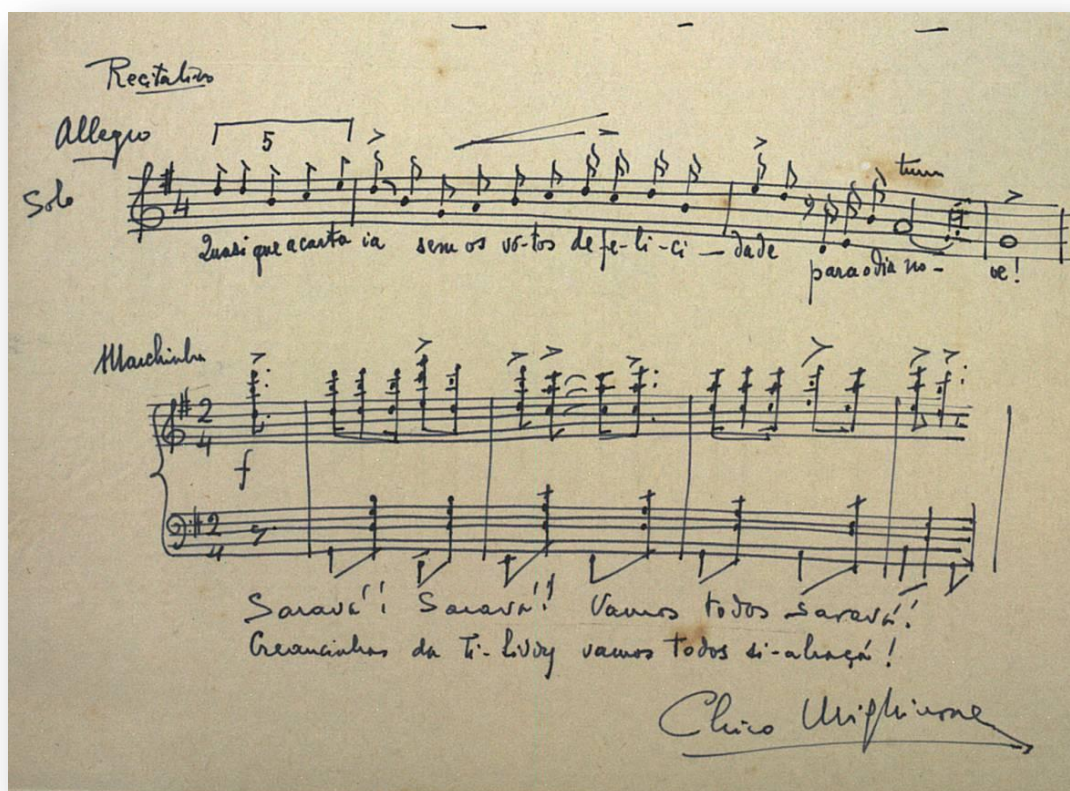


Figura 6: Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 9 de agosto de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, nº. 2046.

Apesar de as cartas serem escritas e assinadas por Liddy e dela dominar a escrita musical, além de ser também compositora, é Mignone quem escreve as partituras, musicando o texto escrito por ela. Este era um hábito do compositor em suas mensagens escritas. Heitor Alimonda, pianista paulista radicado no Rio de Janeiro e ex-aluno de Agostino Cantù, comenta que recebeu certa ocasião uma mensagem pelo correio com as palavras musicadas e escritas em pentagrama: “Cansei de ligar/ vocês nunca estão em casa/ por favor, me telefona” (GUERRA, 2002, p. 22).

Por que nesse espaço, ela não se expressa musicalmente? Talvez o fato de Mignone ser um compositor reconhecidamente talentoso e ter uma parceria musical com Mário tenha influenciado sua forma de expressão, e sua reação foi de se intimidar a uma possível criação musical. Ou, simplesmente, optava por não dar vazão à sua capacidade musical criativa nesse espaço.

Concluindo essa terceira e última parte de uma carta, estão as assinaturas, que imprimem a principal marca de individualidade e autenticidade da mensagem. Uma assinatura torna singular a identidade de um sujeito e é o signo que confere valor e autenticidade a um escrito (FRAENKEL, 1992, p. 8-18). É o elemento principal para diferenciar a autoria de distintos textos que adquire maior valor quando podemos identificar quem os escreveu. A assinatura, a forma como é usada podem expressar também distinções de gênero, posição social e cargos profissionais. Elas devem aparecer, ao final da carta, em seguida à despedida, em linha destacada, alinhada ao centro ou à direita, como ditam as boas normas epistolares (SIERRA BLAS, 2003, p.121).

Assim como nas saudações, nas despedidas Liddy expressa-se de forma criativa e demonstra seu estado de humor e sentimento para com seu amigo. Nesse espaço, também projeta uma identidade pessoal. Ela o faz de diversas maneiras, pois ora ela assina como “Liddy”¹⁰²; “Liddychen”¹⁰³; “Ti-Liddy”¹⁰⁴.

Ao longo de sua vida, ela adotou diversos nomes que se relacionam à sua condição de solteira, casada ou separada. O nome próprio de batismo que recebeu, Eliza, foi substituído por um apelido carinhoso: Liddy. Assim era chamada, assinava cartas e este era o nome que escolheu para figurar nos programas de concerto e publicações. Durante seu primeiro casamento, assinava Liddy Chiaffarelli Cantù ou Liddy Cantù. Ao se separar, retoma o nome de solteira, Liddy Chiaffarelli. Apenas após seu casamento com Francisco Mignone, em 1947, passa a assumir e usar outro sobrenome: Liddy Chiaffarelli Mignone, ou apenas Liddy Mignone.

É característica comum dentre as mulheres a adoção de diversos nomes, dependendo do estado civil. Nas obras de referência, enciclopédias ou dicionários, em catalogação de documentos ou referências bibliográficas, a questão da assinatura ou nome da autora coloca o pesquisador diante de uma problemática, com soluções muitas vezes complexas. Quais dos nomes escolher? Por isso, muitas obras optam por adotar o primeiro nome nos verbetes de mulheres. Foi a solução encontrada por Adalzira Bittencourt (1969), em seu *Dicionário Bio-*

¹⁰² Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 3 de maio de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n° 1998.

¹⁰³ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli, Francisco Mignone e Antonio de Sá Pereira no Rio de Janeiro, em 17 de novembro de 1940, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n° 2012.

¹⁰⁴ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 31 de janeiro de 1940, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n° 2008.

bibliográfico de Mulheres Ilustres, Notáveis e Intelectuais do Brasil, já que “se os homens nascem e morrem com o mesmo apelido, isto não acontece com as mulheres que mudam de nome pelo casamento, e às vezes casadas mais de uma vez, passam a assinar seus trabalhos com vários nomes” (BITTENCOURT, 1969, p. 13)¹⁰⁵.

Eliza Hedwig Carolina Mankel Chiaffarelli, o nome que recebeu não foi adotado, pois preferiu Liddy Chiaffarelli, Liddy Chiaffarelli Cantù, Liddy Cantú, Eliza Chiaffarelli, Liddy Mignone e Liddy Chiaffarelli Mignone¹⁰⁶. Quanto aos dois livros que publicou, assinou o primeiro como Liddy Chiaffarelli, em 1948, e o segundo como Liddy Chiaffarelli Mignone, em 1961. Se os paulistas a conhecem como Liddy Chiaffarelli, os cariocas só a reconhecem como Liddy Mignone. Que outras variantes sua identidade em assinatura permitiria?

Para as assinaturas da correspondência escrita, criava outras variantes, combinando a sílaba ti, da mesma forma que faz nas saudações: “Ti Liddy”¹⁰⁷; “Ti-Liddychen”¹⁰⁸; “ti-ti-ti Liddy”¹⁰⁹; “Ti-ti-ti”¹¹⁰; “TiTica!”¹¹¹; “Ti-ti-ti-Liddychen”¹¹²; ou trazendo a presença de seu companheiro, “Da Ti-Lidyychen! E do Ti-Xico!”¹¹³; “dos

¹⁰⁵ Outras obras de referência sobre mulheres também adotaram o mesmo critério: SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital (orgs.). *Dicionário das Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade. Com 270 ilustrações*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. Os coordenadores justificam a opção alegando que ela é “perfeitamente coerente com o propósito desta obra no que diz respeito à recuperação do papel das mulheres do povo, sem família ou linguagem, na história do país” (p. 15). Eli Maria Rocha elaborou uma obra em que consta levantamento de mulheres na música, dentre compositoras. Apesar de adotar o prenome em ordem alfabética, ela não apresenta nenhuma justificativa para sua escolha. Ver: ROCHA, Eli Maria. *Nós, as Mulheres: (notícias sobre as compositoras brasileiras)*. Rio de Janeiro: Rabaço Editora e Impressora, 1986. Há dicionários que incluem nomes de homens e mulheres e, nesse caso, o nome das mulheres é indexado pelo sobrenome. Essas obras não apresentam justificativa para tal procedimento. É o caso de: CACCIATORE, Olga G. *Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira: compositores, instrumentistas e regentes, membros da ABM (inclusive musicólogos e patronos)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005; e DICIONÁRIO de Música. ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth (orgs.); HORTA, Luiz Paulo (editoria). Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

¹⁰⁶ No presente trabalho, escolhi as formas pelas quais a cantora e educadora musical tornou-se mais conhecida, como um recurso linguístico para dar coesão ao texto e não ser repetitiva, referindo-me a ela como Liddy, Liddy Chiaffarelli, Liddy Chiaffarelli Mignone ou Liddy Mignone.

¹⁰⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 31 de janeiro de 1940, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2008.

¹⁰⁸ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 04 de outubro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2045.

¹⁰⁹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 30 de maio de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2042.

¹¹⁰ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 13 de agosto de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2080.

¹¹¹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no [Rio de Janeiro, postada em 30 de setembro de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2082.

¹¹² Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 30 de maio de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2042.

¹¹³ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 27 de agosto de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2078.

tís”¹¹⁴; “dos dois Tis”¹¹⁵. Nessas assinaturas ela faz referência à sua ascendência germânica, construindo um diminutivo para seu nome ao acrescentar o sufixo *chen*, transformando Liddy em Liddychen, ou seja, Liddyinha¹¹⁶.

Muitas cartas são assinadas por Liddy e Francisco: “Liddy e Xico”¹¹⁷. Inicialmente, pensei que essa prática indicava que as cartas não seriam de autoria apenas da educadora, e que no grupo poderiam constar cartas do compositor, entretanto, uma leitura do conjunto da correspondência foi suficiente para constatar que todas são escritas e enviadas por Liddy Chiaffarelli Mignone. Francisco Mignone, porém, subscreve várias cartas, com bilhetes ou apenas uma despedida, escrevendo de próprio punho. Nas outras cartas, sem bilhetes escritos pelo compositor e assinadas pelo casal, o texto evidencia que a própria Liddy escreve ao amigo, falando por seu companheiro, ou atendendo ao pedido dele para que transmita recado ou conte algum fato.

Vale ressaltar que ela não assina nenhuma carta com o sobrenome Mignone, provavelmente porque a união somente foi oficializada em 1947 (SILVA, 2007, p. 165). Liddy utiliza o sobrenome Mignone em sua publicação de 1961 e em seu *Certificado de Registro de Professor*, datado de 1960, quando incorpora o sobrenome de casada, mantendo alguns nomes de batismo:

¹¹⁴ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 18 de abril de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2056.

¹¹⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 11 de junho de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2076.

¹¹⁶ Segundo a professora de alemão do ICG - Instituto Cultural Germânico, Simone Maria Ruthner, o sufixo *chen* é uma estrutura que forma diminutivos.

¹¹⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 9 de agosto de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2046.



Figura 7: Verso da carteira de *Certificado de Registro de Professor*

Talvez, antes da data do casamento oficializando a união, ela tivesse cuidado com o uso do sobrenome do companheiro. A correspondência com Mário é interrompida em 1945, e, possivelmente por isso esse sobrenome não apareça. Tão pouco ela utiliza outro sobrenome para finalizar qualquer uma das mensagens; em todas elas, usa apenas o nome que adotava e variantes. Validar sua escritura dessa forma, sem a necessidade de acrescentar um sobrenome que identificasse sua filiação ou estado civil caberia apenas em relacionamentos com muita proximidade e intimidade. Ela não precisa utilizar o nome do pai, do primeiro marido, do segundo ou qualquer outro nome de família para deixar uma última impressão ao amigo. Usa apenas o nome que ela escolheu e que a distinguia dos demais sem que, para ter sua própria identidade, fosse necessário estabelecer uma ligação a outro homem, seja por parentesco ou relação afetiva. Nessas cartas, ela não intermedia seu relacionamento entre Mário com outras pessoas. A amizade de Liddy com o escritor é um relacionamento deles e não um relacionamento de amizade entre Mário e a filha do importante professor de piano, Luigi Chiaffarelli; ou entre Mário e a esposa do colega de trabalho, Agostino Cantù; ou ainda entre Mário e a esposa do amigo de, Francisco Mignone.

Sobre o poder de validação que uma assinatura pode conferir a um documento, Beátrice Fraenkel afirma:

Nous sommes par conséquent devant un phénomène d'enchâssement: le monument-signature est lui-même enclos dans ces monuments solennels de

parchemin ou de papier que sont les actes authentiques. Cet enchâssement n'est pas sans conséquences. La présence d'une signature peut modifier radicalement la nature d'un acte, c'est elle qui lui confère cette authenticité sans laquelle l'écrit resterait lettre morte. Ce pouvoir, la signature le doit à sa fonction principale, celle de servir de signe de validation (FRANENKEL, 1992, p. 18).

A presença de uma assinatura pode mudar completamente o valor ou significado de uma escritura. Liddy assinava apenas com seu nome ou variantes, sem o sobrenome. Mário ao organizar a correspondência de sua amiga identificou algumas cartas, escrevendo a lápis ou com lápis de cor vermelha o nome e um sobrenome do remetente. Para isso escolhe justamente o sobrenome que identifica sua origem paterna, Chiaffarelli, preterindo qualquer outro que incluísse uma ligação afetiva, conferindo-lhe diferente sobrenome, mesmo que temporário.

19
II-MA
CPL-241

MA-C-CPL, 1997 ①

15-1-37

Com um abraço que
o Mignone deixou aqui
para você e uns
biscuitinhos "Marca"

Liddy

Liddy Chiaffarelli

Figura 8: Bilhete escrito por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 15 de janeiro de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 1997.

Assim podemos ver a representação que Mário também faz do relacionamento construído entre eles. A presença da caligrafia do escritor modernista, identificando a remetente com esse sobrenome, parece-me uma informação que contribuiu para conferir identidade a essa correspondência. Outro sobrenome poderia ter sido escolhido para a catalogação no acervo seguindo outros possíveis critérios, no entanto, as cartas escritas por Liddy são catalogadas como Liddy Chiaffarelli. Ela mesma não utiliza esse sobrenome, mas o destinatário, ao receber a carta, elevado à posição de proprietário das missivas, em um ato de validação do escrito, decide qual identidade conferir ao documento, imprimindo uma assinatura.

Com a assinatura estaria, então, concluída a carta? Luiz Felipe Baêta Neves diria que não, já que “a carta não se encerra, pois, com as despedidas e a assinatura do remetente; ela pretende ter vida posterior à leitura do destinatário pelas ações (inclusive ações públicas e/ou de alcance significativo) que desencadeará” (NEVES, 1988, p.193).

Ainda sobre as assinaturas das cartas, há um interessante exemplo de escrita coletiva. A carta abaixo foi escrita durante uma reunião dos amigos no dia 26 de julho de 1941, quando escrevem bilhetes para o ausente, em tom de despedida.

Mário¹¹⁸, feo, feisimo antipático, no gosto nada de tener que començar estas lineas pero ya que lo he hecho le envío un fuerte arañon con uñas de gata de Cataluña
 Mariateresa
 Amanhã eu escrevo! Para você, hoje só um abraço! Liddychen.
 Eu também amanhã escrevo para você, hoje só um abraço
 Ciao. Sá Pereira
 Ele não escreve nada, não acredite nele!¹¹⁹

¹¹⁸ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli, Mariateresa Terán, Antonio de Sá Pereira, Francisco Mignone, Tomás Terán no Rio de Janeiro, em 26 de julho de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º. 2024. Tomás Terán nasceu em Valência (1895) e naturalizou-se brasileiro em 1944. Veio com sua esposa, Mariateresa Terán para o Brasil a convite de Heitor Villa-Lobos e tornaram-se amigos de Liddy e Francisco Mignone.

¹¹⁹ Frase escrita por Liddy Chiaffarelli Mignone, atestada pela caligrafia da educadora.

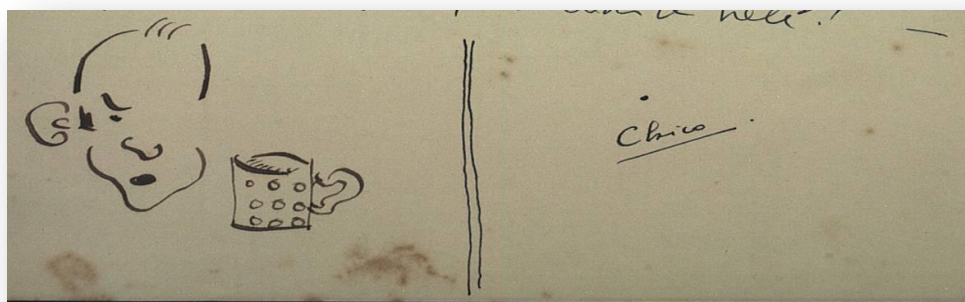


Figura 9: Carta escrita por Liddy Chiaffarelli, Mariateresa Terán, Antonio de Sá Pereira, Francisco Mignone, Tomás Terán no Rio de Janeiro, em 26 de julho de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, nº 2024.

Assinavam Mariateresa Terán, esposa do pianista Tomás Terán, Liddy Chiaffarelli, Antônio de Sá Pereira, Francisco Mignone. Há também um desenho de um rosto de homem careca e um copo de cerveja, que talvez seja uma referência à Mário de Andrade, ou a assinatura em forma de auto-retrato do pianista Tomás Terán, que também estava presente na reunião. Possivelmente, durante o encontro, o grupo de amigos gostaria que Mário estivesse ali com eles e na impossibilidade da sua presença naquele momento, decidem subscrever...

Para compreender os motivos que levam pessoas a mesclarem desenhos à sua escrita, recorri a Castillo Gómez (2002a, p. 28), que ao estudar a escrituras de pessoas comuns na Idade Moderna, identifica que em muitas práticas de escrita desses sujeitos é frequente o uso de desenhos entremeando diversos tipos de textos. Atender às regras de uma boa escritura exige estudo e prática, domínio de habilidades que nem sempre aqueles que escrevem cartas possuem. Por isso é comum encontrar, dentre as cartas de pessoas com pouca escolaridade, a inclusão de desenhos no corpo do texto, para ilustrar o que é escrito, para descrever melhor algum detalhe que o escritor julga necessário ou justamente porque lhe faltou conhecimento suficiente da língua para fazê-lo com palavras. Desenhar torna-se mais fácil para aquele que pouco domina a escrita¹²⁰.

¹²⁰ O uso de desenho não é uma exclusividade daqueles que têm pouco domínio do código escrito. Nem sempre aquele que escreve lança mão desse recurso porque não tem possibilidades de fazê-lo com palavras. Em outras cartas de pessoas com bom domínio do código escrito também se observa que elas recorrem a desenhos para se expressarem. É o caso das cartas escritas por Pepita Gracia de Rivas, arquivadas no SIECE – Seminario Interdisciplinar de Estudios de la Cultura Escrita da Universidad de Alcalá. Apesar de não necessitar dos desenhos para expressar suas ideias, recorre a eles, ilustrando o assunto que desenvolve e acrescentando assim informações extras. Fonte: Cartas de juventud de Pepita García de Rivas su prima Elisa Grajal de Rivas escrita em Guadalajara, em 18 de janeiro, finais dos anos 1920/princípios dos anos 1930,

Não se pode considerar a escrita de Liddy Chiaffarelli Mignone como sendo o mesmo tipo de escrita que Castillo Gómez (2002a, p. 28) analisa, pois não se trata do que denomina escrita de pessoas comuns. Liddy Mignone, além de musicista, professora, dominava os códigos de escrita em mais de um idioma, assim como os demais escritores que, eventualmente, participavam de suas cartas com mensagens para Mário de Andrade. É curioso observar como em um momento de reunião festiva do pequeno grupo de amigos, eles recorrem à mesma prática que já pode ser observada em escritos de outros tempos. Seria esse espaço de encontro, de amizade, de descontração que os torna tão semelhantes a qualquer outra pessoa e os leva às mesmas práticas? Acredito que sim.

A informalidade da escrita e a proximidade de relacionamento entre remetente e destinatário é mais evidente nesses casos. Observando outra carta da correspondência de Liddy, os desenhos aparecem novamente em uma reunião de amigos que aproveitam para enviar uma mensagem coletiva junto com a carta que a anfitriã posta no correio no dia seguinte.

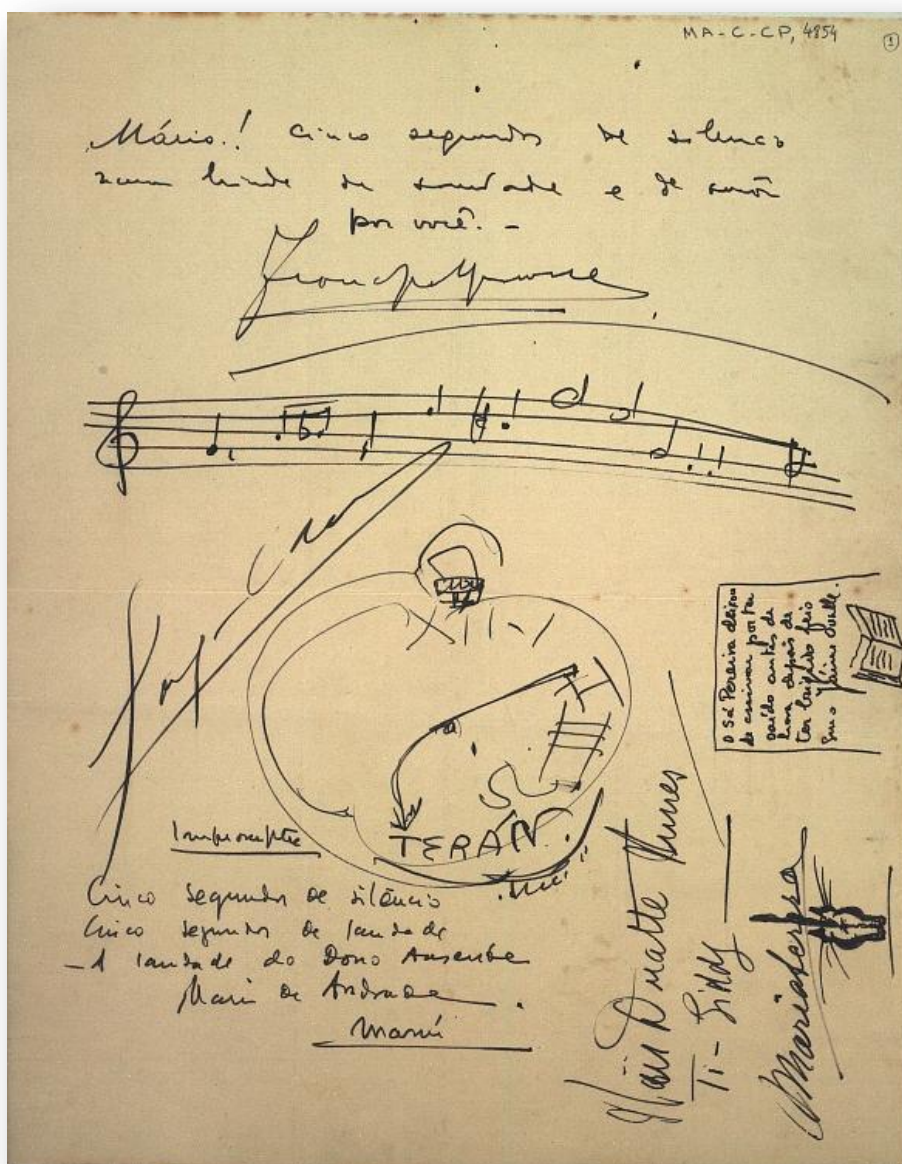


Figura 10: Carta escrita por Liddy Chiaffarelli, Francisco Mignone, Tomás Terán, Mariateresa Terán, Manuel Bandeira, Nair Duarte Nunes e João de Souza Lima no Rio de Janeiro, em 18 de janeiro de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, nº 2024.

O bilhete é assinado por Liddy e Francisco Mignone, Tomás e Mariateresa Terán, Manuel Bandeira, Nair Duarte Nunes e João de Souza Lima¹²¹. Recados em poucas palavras, assinaturas, pequenos desenhos e notação musical de melodia escrita por Mignone registram mensagens para o amigo ausente. Os pequenos desenhos parecem querer imprimir uma identidade pessoal, uma marca daquele que

¹²¹ Manuel Bandeira (1886-1968) foi poeta, crítico literário, tradutor e professor do Colégio Pedro II. Nair Duarte Nunes (1902-2002), foi pianista e também frequentava as reuniões com o casal Liddy e Francisco. João de Souza Lima (1898-1982), aluno de Luigi Chiaffarelli, foi pianista, compositor, maestro e professor.

assina ou se faz presente. As breves mensagens escritas nessa página, durante a reunião de amigos, foram enviadas juntamente com uma carta que havia sido escrita no dia seguinte. Em que difere essa escrita compartilhada pelo grupo em forma de bilhete da escrita de uma carta?

Os bilhetes¹²², como observa António Castillo Gómez (2005), são usados “para transmitir informaciones urgentes o para atender las necesidades de comunicación y expresión en situaciones singularmente problemáticas, como en las cárceles” (CASTILLO GÓMEZ, 2005, p. 853). Ao estudar a epistolografia espanhola dos séculos XVI e XVII, o autor constata que os bilhetes estavam normalmente associados à transmissão de mensagens amorosas e que tiveram as mulheres como primeiras adeptas dessa escrita.

Os bilhetes apresentam semelhanças com as cartas, mas também muitas diferenças. Uma delas diz respeito à materialidade do escrito, que Castillo Gómez (2005, p. 853) analisa destacando alguns aspectos. Enquanto a carta é redigida em folhas que depois se dobram duas ou mais vezes para caberem em um envelope lacrado, o bilhete é escrito em meia-folha, em pedaços de folha de diversas dimensões ou mesmo em fragmentos de papel rasgado, dependendo da emergência da comunicação e da disponibilidade de material. Muito embora essa seja uma prática usual, também se encontram bilhetes com as características materiais de cartas descritas anteriormente, e também cartas escritas em pequenas folhas. Aquele autor destaca, ainda, que os bilhetes costumam ser escritos no verso de documentos ou em outros escritos que não têm mais utilidade, assim como no verso de cartas.

Quanto à estrutura do texto, os bilhetes apresentam uma organização semelhante à de cartas, porém atendendo a uma linguagem mais simples e breve e, por vezes suprimindo algumas partes. Essa “escritura de la inmediatez” (CASTILLO GÓMEZ, 2005, p. 853) costuma iniciar a mensagem com uma breve saudação, seguido de um curto e objetivo texto, e da assinatura. Com frequência se suprime nos bilhetes a despedida, e não se mencionam a data e o local de escritura.

¹²² Sobre análise do processo de produção escrita de crianças em bilhetes, ver: PORTO, Gilceane Caetano; NOGUEIRA, Gabriela Medeiros; MICHEL, Caroline Braga. O processo de produção da escrita de crianças no início da escolarização: uma análise de bilhetes escritos para uma professora. In: PERES, Eliane; ALVES, Antônio Maurício Medeiros (orgs.). *Cartas de professoras, cartas a professoras: escrita epistolar e educação*. Porto Alegre: Redes Editora, 2009. p. 69-84.

Em manual epistolar publicado no Brasil no século XIX, além de regras e exemplos de diversos tipos de cartas, o autor oferece modelos de bilhetes a serem copiados e normas que regem a escrita dessa tipologia de mensagem. A ausência da saudação, as características materiais do papel, o uso do espaço em branco são assinalados para destacar que essa é uma comunicação que deve ser travada entre pessoas da mesma posição social e com uma proximidade no relacionamento (NOVO, 1848, p. 214).

Ainda como um último elemento da estrutura das cartas, existe um recurso utilizado por alguns escritores. Por vezes, se o autor esquece algo após assinar a carta, ou decide fazer alguma alteração, pode recorrer ao recurso denominado Post Scriptum (P.S.), desde que respeite algumas normas recomendadas pelos manuais (SIERRA BLAS, 2003, p. 122). Após escrever essa sigla, o autor da carta acrescenta a informação que deseja em poucas linhas. Após despedir-se e assinar, em algumas cartas, entretanto, Liddy faz questão de acrescentar algo.

quando será a nova imadição!

Mas uma vez: não pense pe você
meia responder as minhas
 cartas, em ficar a muito tempo
 de imaginar pe esse preocupação
 ainda nem atropalhar a sua vida
 tão cheia de trabalho!

Eu já escrevi a você pe os discos
 que o Chico levou apadadas

5

Chicago

Liddy

Estou catando "discos cantados em
 "brasileiros" para ilustrar
 o trabalho. Porro, mais adiante,
 gravar um, dando demonstração
 prática dos usos de pronome
 e como acho pe deve ser o
 certo?

O Sr. Pereira acaba
 pe sim!

Figura 11: Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 21 de maio de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, nº 2000

Em carta de 21 de maio de 1937 (acima digitalizada), ela comenta sobre o trabalho a ser apresentado no Congresso da Língua Nacional Cantada, organizado por Mário de Andrade durante sua gestão no Departamento Municipal de Cultura de São Paulo e do qual ela participou com Mignone. Em nenhuma carta Liddy utiliza a

sigla P.S., no entanto, é comum ela fazer breves comentários em forma de bilhetes e não de *post escriptum*. Para destacar do corpo das cartas, várias vezes o espaço restante da página é escrito em sentido diferente do texto anterior. É nesse espaço que Francisco Mignone se faz presente e escreve para o amigo recados ou se estende um pouco mais escrevendo com letra miúda para aproveitar o pequeno espaço da folha. O módulo menor da letra usada nesses bilhetes, o sentido diferente da escrita e o aproveitamento do papel sugerem que para além de terem como função acrescentar alguma informação esquecida, os remetentes demonstram o desejo de sempre preenchem o espaço restante com alguma comunicação, como se não quisessem que ela terminasse.

2.3 “Você escreveu na carta que rasgou”¹²³: uma aproximação com a materialidade da escritura

Ti-Mário querido. Não temos mais papel aéreo e o Xico ontem pensou [em] me roubar a resposta à sua carta, mas eu escrevo assim mesmo! Algumas frases da sua carta parecem ter saído da minha alma! (...) ¹²⁴

A preocupação com o uso do papel aéreo remete-nos a um importante elemento das escrituras, ou seja, sua materialidade. Para o envio de cartas pessoais em porte aéreo, a folha de textura mais fina fazia-se necessária. A ansiedade por responder, ela própria, a carta escrita por Mário leva-a a encontrar outra solução, mesmo que rompa uma regra de boa escrita ou torne a carta mais pesada para a postagem.

Uma análise da materialidade deve considerar a morfologia do objeto escrito e a materialidade da própria escritura, pois “os textos não existem fora dos suportes materiais (sejam eles quais forem) de que são os veículos” (CHARTIER, 2002, p. 62). A análise da materialidade, no entanto, não deve estar restrita apenas à morfologia e sim avançar, interrogando sobre a função expressiva dos elementos

¹²³ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 17 de agosto de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2027.

¹²⁴ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 16 de abril de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2072.

não-verbais, já que eles intervêm em diversos aspectos da produção, circulação e apropriação das escrituras. Estão presentes nas diferentes formas de organização do manuscrito, nos dispositivos editoriais do texto impresso, nas práticas de leitura e no uso desses textos (CHARTIER, 2002, p. 64).

Dentre os aspectos relacionados com a materialidade da escrita que pretendo analisar na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone, iniciarei pelo uso dos espaços em branco do papel. Toda escritura, seja de qualquer tipologia, em diferentes tempos, sobre qualquer superfície, sempre assinalou e delimitou espaços. Os caracteres escritos estabelecem relações de equilíbrio entre os espaços em branco da folha e os marcados pela tinta. A alternância entre branco e preto sobre a folha de papel, entre palavras, linhas, parágrafos e margens, tem como função dar legibilidade à escritura. O uso desses espaços em branco entre os elementos da escritura torna a leitura mais ágil guiando o movimento dos olhos (PETRUCCI, 2003, p. 17-18).

Sempre que se escreve algo se estabelece uma relação entre o escrito e o não escrito no espaço gráfico, entre o cheio e o vazio, ou seja, entre os espaços não utilizados de uma superfície e aqueles que receberam a escrita. A alternância entre o branco e o preto organiza a escrita e orienta a leitura. Os espaços que separam palavras tornam-nas elementos reconhecíveis e as separações entre linhas direcionam o movimento dos olhos. Os espaços em volta do texto tornam visíveis as mudanças de seções, sejam parágrafos, notas de rodapé, títulos, subtítulos ou partes de uma carta (PETRUCCI, 2003, p. 18).

Aqui, mais especificamente, interessa observar como essa relação se estabelece ao se redigir uma carta, e como Liddy faz uso das regras ou transgride as que regem essas relações. Como “no existe escritura sin espacios por ocupar, recorrer, dividir, ordenar o descomponer”, há que se considerar esses elementos ao se analisar em cartas como uma prática social de escritura (PETRUCCI, 2003, p. 25).

A escrita epistolar deve respeitar algumas regras de uso do papel, separando por espaços em branco os diversos elementos, tais como: as três partes que compõe a carta, as linhas e as palavras escritas, de forma a favorecer, visualmente, a recepção das informações, proporcionar uma clareza da mensagem e oferecer

uma boa apresentação da escrita. Esses espaços em branco são plenos de significados refletindo, como nenhum outro elemento da carta, as convenções e hierarquias sociais (CHARTIER, 1994, p. 295). Sierra Blás (2003) assim nos explica:

La carta es una representación del orden social: la cortesía, el respeto y el reconocimiento hacia las manifestaciones del poder establecido, representadas en determinados cargos públicos y en personajes de elevada condición social, económica y cultural; eran y son, aún en la actualidad, una escritura invisible que bajo la forma de estos espacios en blanco organiza y modifica el género epistolar en función de unos códigos sociales que establecen las normas que ha de cumplir todo el que se dispone a escribir (SIERRA BLAS, 2003, p. 126).

Para além da função estética que busca proporcionar uma agradável visão do escrito àquele que recebe a carta, essa autora destaca que o respeito às normas de uso dos espaços em branco evidencia a imagem que o autor deseja refletir de si na carta, sua formação e interiorização das convenções sociais definidas por seu tempo e grupo social ao qual pertence (SIERRA BLAS, 2003, p. 128).

Outra norma importante definida nos manuais epistolares trata da legibilidade do manuscrito. Escrever com uma letra legível é prova de obediência às regras de etiqueta epistolar visando a demonstrar cortesia, educação e bom gosto. A caligrafia “depende directamente del grado de formación que ha recibido la persona que escribe, siendo así la buena o mala letra un distintivo acerca del grado de competencia gráfica” (SIERRA BLAS, 2003, p. 129). Essa autora considera a forma caligráfica como um elemento externo da carta, que constitui a materialidade do escrito e os manuais que analisou recomendam um traçado harmônico e regular para que a escrita tenha uma boa estética. A caligrafia é, portanto, a primeira impressão que uma carta oferece ao destinatário, sendo um elemento tão importante para configurar uma boa imagem do remetente quanto elementos outros internos, como, por exemplo, os recursos da linguagem escrita. Em manuais epistolares brasileiros também se encontram recomendações sobre a legibilidade do escrito e a importância de se fazer entender por uma caligrafia clara e compreensível (D’ALBUQUERQUE, 1960, p. 73).

A disposição do texto na folha, a separação entre linhas e palavras, a obediência de um traçado retilíneo, atendendo a um pautado mental, complementam os elementos que devem concorrer para uma boa estética do escrito, todavia, dentre os aspectos estéticos que expressam a individualidade do escritor, “la letra pasa a

ser el elemento definitorio y diferenciador a través del cual se representa al sujeto que escribe” (SIERRA BLAS, 2003, p.132).

Se a letra pode identificar um escritor, existiria um padrão que pudesse ser identificado com o gênero feminino? Castillo Gómez (2005, p. 872), analisando cartas do século XVI e XVII, afirma que não se pode atribuir um conjunto de características como sendo próprias apenas de caligrafia feminina. Não há como identificar um padrão de regularidade como se todas escrevessem com os mesmos traços a ponto de se estabelecer uma letra feminina, entretanto, há características caligráficas que se relacionam com as desigualdades de classe social, níveis de alfabetização e prática mais frequente de escritura, também manifesto nos escritos de mulheres.

Castillo Gómez destaca, contudo, que, em análise paleográfica das cartas consultadas, identifica diferenças dentre as escritas por mulheres que demonstram, àquela altura, as fragilidades no que concerne à competência gráfica, ou seja, ao domínio da expressão da língua. O autor observa que o traçado da letra dessas mulheres com pouco domínio apresentava uma letra mais larga, apresentando desvios da escrita, tais como: não separar adequadamente as palavras, cometer erros ortográficos e não atender a regras de legibilidade, tornando seu traçado e mensagem de difícil compreensão. Por esses motivos era mais comum que elas recorressem a um escrivão e quando não podiam fazê-lo, desculpavam-se por estarem escrevendo. Nessas cartas elas demonstravam um sentimento de inferioridade, pois se percebiam como dotadas de “menos 'aparejo para escribir' que los hombres” (CASTILLO GÓMEZ, 2005, p. 872).

De uma forma geral, Liddy demonstra domínio das formas padronizadas de uso do papel em uma carta separando suas principais partes: cerimonial epistolar de saudação e despedida do corpo do texto. Evidencia também uma boa habilidade no uso do espaçamento entre linhas e palavras, além do pautado mental, uma vez que usa folhas em branco sem linhas de apoio. Essas características podem ser compreendidas como mostras de sua formação intelectual e bom domínio da competência gráfica. Em algumas cartas, sua necessidade de escrita é maior e nessas, ela procura aproveitar os espaços laterais, superiores e inferiores para pequenos bilhetes e *post scriptum*:

Rio: 13-8-44 // Cobras quem om... [illegible] 2000
 Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1944
 A sua carta, Ti. Maria possíbil
 MA-C-CPL, 2080
 isso, foi também um favor para mim
 e tenho direito de eu também responder!
 Tenho certeza que vocês vão se entender
 sempre muito bem sobre o "Babi"
 é preciso pôr em vocês achem o
 jeito de ficarem um pouco juntos
 no fim do ano, durante as férias.
 Pôr em pauta "de um jeitoinho" de chegar
 até aqui em Setembro, afinal vocês
 tem vindo sem parar pensar o dia
 com a Ti-Xica e Ti-... he
 é. Feira chi fora a nossa hospedagem. O
 Sãozinho da "hélico" e vai saltar
 um discurso explosivo e assim será
 mais um voz que se eleva para de
 fazer a figura de hospedagem outra fo:
 o Renato se escrevem na "h...a"
 com auto cidade, mas escrevem! Os
 outros todos aqui ficaram celadinhos!
 O Sãozinho "está mesmo precisa do livro
 pouco na cabeça, ontem escrevem por do Borovitzky
 entre os maiores mestres da teclada e hoje do nome do
 interin via outro por de com pre:
 to e to.!!!

Figura 12: Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 13 de agosto de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2080.

Liddy Chiaffarelli utiliza uma caligrafia irregular, de módulo pequeno e com um traçado de difícil compreensão, principalmente para aquele não familiarizado com sua escrita. Alguns caracteres são bastante distintos e confundem o leitor, como por exemplo, a letra p e a acentuação aguda em palavras que não são acentuadas ou deveriam ser acentuadas com acento circunflexo. Como interpretar o fato de Liddy escrever para Mário com letra tão ilegível, com caligrafia tão particular? Considero como mais uma evidência da proximidade que o relacionamento entre eles

proporcionava, permitindo maior flexibilidade em sua escrita. Por outro lado, sua caligrafia pode ser um reflexo do seu processo de aquisição de domínio da escrita. Liddy não passou pelo ensino formal em uma escola, pois estudou em casa com seu pai. Aqueles que frequentam escolas, em geral, têm modelos mais padronizados a seguir. Como seu pai era italiano e sua mãe alemã, sua caligrafia pode trazer traços das caligrafias utilizadas no final do século nesses dois países¹²⁵.

Comparando a caligrafia que utiliza nas cartas para o amigo e em outros manuscritos, não se identificam diferenças substanciais. Tanto nos cadernos nos quais fazia anotações para uso próprio, quanto nas cadernetas de seus alunos, nas quais eles deveriam ler suas recomendações de estudo semanal ao piano, Liddy utiliza a mesma forma irregular e de difícil leitura. Podemos constatar na caderneta que Irene Moutinho conserva que sua caligrafia não difere muito da caligrafia de suas cartas. Ainda que escrevendo na caderneta para uma criança ler, ela usa o mesmo padrão, o que me leva a pensar que esse era um padrão uniforme de sua escrita, independente da motivação, função ou tipo de relacionamento entre Liddy e a quem destinava sua escritura.

¹²⁵ Para assegurar que sua caligrafia apresenta traços das caligrafias de seus pais, seria necessário uma comparação entre as três escritas, contudo, não é possível realizar essa comparação porque os documentos de Luigi Chiaffarelli não estão disponíveis para consulta. A família não possui nenhum registro escrito pelo professor e os arquivos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo que poderiam oferecer algum documento com sua caligrafia está interdito judicialmente, para consulta, a pesquisadores.

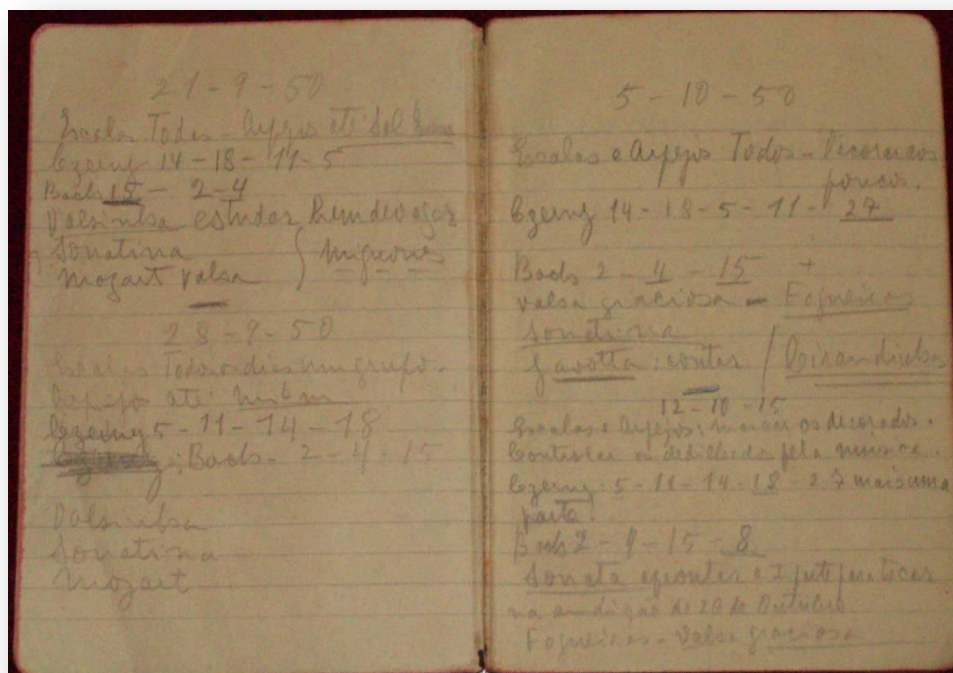


Figura 13: Caderneta de anotações das aulas de piano de Irene Moutinho, arquivo pessoal de Irene Moutinho

Outro aspecto importante da materialidade de uma carta é o suporte utilizado para as missivas. Nesse caso, os manuais recomendam que os suportes da escrita podem ser de diferentes formatos, tipos de folhas de papel usadas, com tamanhos, cores, texturas e espessuras diversas. Podem ser dobradas e guardadas em um envelope, enroladas e amarradas por uma fita, ou o que mais a criatividade do escritor permitir. Como aponta Sierra Blas (2003, p.147), a folha que recebe a escrita da carta, juntamente com a tinta e o envelope fazem parte da materialidade da escritura e são elementos dotados de significados que devem garantir uma boa estética da mensagem. Seu uso adequado também está regido por regras ditadas nos manuais epistolares, em conformidade com os mesmos pressupostos básicos dos demais elementos, ou seja, a relação remetente-destinatário, a motivação da escrita e as funções da carta.

Essa autora destaca ainda que o papel recomendado para uma carta deve ser simples, sem adornos e de qualidade, no entanto, o tamanho difere segundo a tipologia da carta (comercial, administrativa, familiar, e outros tipos), podendo variar entre a folha inteira ou o oitavo de folha, seu uso dobrado ou não. A cor da folha utilizada é um dos distintivos de gênero mais marcante, sendo indicado para o

homem o papel de cor branca. Para a mulher, permite-se uma variedade de cores, formas, texturas e tamanhos. O uso do papel de cor branca, entretanto, pode ser utilizado para qualquer pessoa, independente de sua classe social, gênero, cargo profissional ou hierarquia. Os envelopes acompanham a cor do papel e devem adequar-se ao tamanho da folha de forma equilibrada.¹²⁶

Liddy escreve suas cartas em folhas finas brancas, diferindo apenas em três delas que são nas cores laranja, creme e azul. Apenas uma carta utiliza papel pautado, as demais são todas escritas sem pautas impressas. Poucas folhas possuem timbres ou algum outro impresso. Em quatro cartas escritas em 1941 e em três escritas em 1943,¹²⁷ ela utiliza folhas com um timbre que identifica que a carta é para ser enviada por avião:

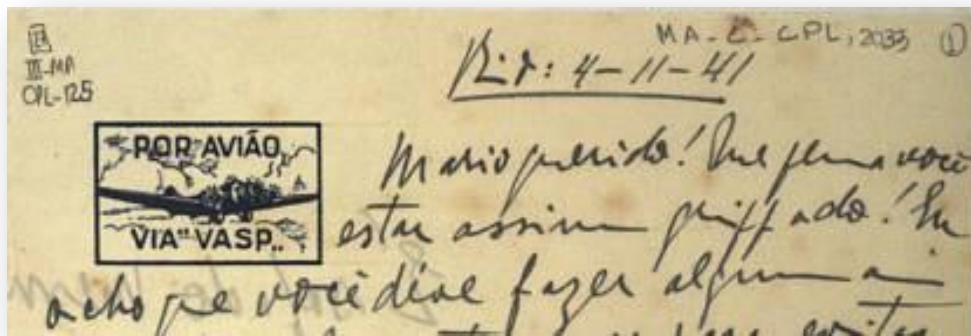


Figura 14: Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 4 de novembro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, nº 2033.

O único timbre que difere é o da carta escrita em 11 de junho de 1940, quando o casal passava férias em Poços de Caldas, e utiliza o papel de carta com o timbre do hotel no qual se hospedaram. Esta é a única folha pautada do conjunto:

¹²⁶ Em manual epistolar publicado em 1960, há indicação de que o tipo de papel utilizado comunica a posição social do remetente. O autor recomenda que pessoas de “certo nível poderão usar papel de luxo (...). O papel de cores berrantes e com ramagens espalhafatosas é formalmente contraindicado, pois o seu uso demonstraria o baixo nível social de quem o usasse” (D’ALBUQUERQUE, 1960, p. 71).

¹²⁷ Duas cartas têm como autor principal Francisco Mignone e autor secundário Liddy Chiaffarelli: 3/6/1941 e 28/4/1943. As demais são apenas escritas por Liddy: 26/10/1941, 4/11/1941, 7/11/1941, 16/5/1943, 27/6/1943.



Figura 15: Carta escrita por Liddy Chiaffarelli em Poços de Caldas, em 11 de janeiro de 1940, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, nº. 2007.

Ao escrever, ela utiliza algumas folhas dobradas ao meio escrevendo nas quatro páginas pequenas que se formam. Nesses casos, embora possa se contar como sendo uma carta de quatro páginas, o fato de elas serem muito menores do que quando utiliza o mesmo tamanho de folha sem dobrar não faz que a extensão da carta seja maior. Os manuais recomendam que a extensão de uma carta não deve ultrapassar uma folha, porém as cartas familiares costumam ser mais longas (SIERRA BLAS, 2003, p. 123). Liddy utiliza duas folhas na maioria de suas cartas, sendo que em algumas ela utiliza a frente e o verso, tornando a carta escrita em quatro páginas.

Com isso, se tentarmos comparar o tamanho das cartas, há que se considerar algumas variáveis: os tamanhos das folhas são diferentes, a menor mede 16,5 cm x 10,8 cm e a maior 29,8 cm x 20,9 cm; o módulo da letra manuscrita também varia de acordo com o tamanho da folha; a forma como é usada (dobrada ou inteira); a necessidade de escrita. Diante dessas variáveis, não se pode comparar visualmente, ou se considerar o número de folhas utilizadas para se dimensionar a extensão das cartas. Para se avaliar a extensão das cartas, ou seja, se são cartas mais longas ou mensagens breves, a contagem do número de palavras empregadas mostra-se mais significativa. Sendo assim, a mensagem mais curta foi o bilhete

escrito no Rio de Janeiro em 25 de junho de 1940, com apenas 9 palavras e a mais longa foi a carta escrita nos dias 20 e 21 de março de 1942, em Chicago, durante a viagem a diversas cidades dos Estados Unidos, com 902 palavras.

Ainda sobre extensão de cartas, pode-se considerar que em algumas ocasiões, o tempo disponível para se escrever ou o prazo limitado para envio, não permite a escrita de uma carta mais longa. Recorre-se, então, à escritura de forma breve, mas sem deixar de cumprir o que poderia chamar-se de obrigação social. É o caso das cartas de felicitação por datas comemorativas, como aniversários, casamentos, Natal, Ano Novo, ou pêsames por algum falecimento, que muitas vezes são cartas com poucas linhas (SIERRA BLAS, 2003, p. 187). Liddy também recorre a uma escrita breve, que quase se assemelha a um bilhete:

Ti Mário querido

Rapidamente para enviar o artigo. Temos estado com o Portinari. Antes de receber a sua carta, ele estava torturado por sua causa e eu disse a ele que podia estar sossegado, que a sua amizade por ele não mudaria apesar dos outros! A sua carta fez-lhe muito bem. Fez coisas fantásticas para o bailado, puxa!!

Abraços muitos, muitos,

dos dois

Tis.¹²⁸

Outro aspecto da materialidade do escrito refere-se à tinta utilizada. Nos manuais epistolares analisados por Sierra Blas, as tintas preta, azul escura e violeta são as mais recomendadas. As diferentes tonalidades escolhidas, entretanto, podem revelar aspectos da personalidade, do gênero, da idade e do conhecimento das regras epistolares. Do ponto de vista das práticas de escrita de cartas, a autora conclui que, enquanto os homens usam poucas variantes, as mulheres tendem a matizar os tons de tinta; para as crianças, permitem-se cores mais fortes e alegres (SIERRA BLAS, 2003, p. 150).

As diferenças entre homem e mulher também estão refletidas nas regras que regem a redação de cartas e na materialidade das escrituras. Como analisa Sierra Blas (2003, p. 55), diferenças entre gêneros e os domínios do público e do privado têm regido tanto a elaboração de manuais epistolares quanto a de alguns textos

¹²⁸ Carta escrita por Liddy Chiapparelli no Rio de Janeiro, em 11 de junho de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2076. Liddy comenta os cenários e figurinos que o pintor Cândido Portinari (1903-1962), amigo do casal e de Mário de Andrade, criou para um bailado. Provavelmente trata-se do Bailado *lara*, composto por Francisco Mignone em 1942 sob argumento de Guilherme de Almeida para o qual o pintor criou os cenários e figurinos. A estréia dessa obra aconteceu em São Paulo, 31/08/1946. Há outro bailado de Mignone chamado *O Espantalho*, de 1941, que foi inspirado em dois quadros de Cândido Portinari.

educativos, em uma expressão da intenção de delimitar os espaços aos quais se poderia permitir o gênero feminino ascender. Os manuais são concebidos de forma diferenciada, tanto para homens, quanto para mulheres, segundo a materialidade do próprio manual, os modelos de cartas que eles apresentam e as regras destinadas a cada gênero.

Sierra Blas (2003) observa outra faceta da escritura feminina que reflete as relações sociais e os papéis desempenhados pelas mulheres no século XX. Nos manuais epistolares que analisou,

el mundo que se dibuja en los manuales de cartas ha sido reconocido en diferentes estudios como un mundo de hombres, donde ellos son los que toman las iniciativas y las decisiones y los que escriben en las situaciones más comprometidas. La excepción acontecía casi siempre en las esferas de la vida familiar, principalmente bajo la figura materna, en la que la mujer era protagonista indiscutible del hogar y la educación de los hijos (SIERRA BLAS, 2003, p. 60-61).

Nesses manuais, além dos demais elementos que compõem a carta, aspectos da materialidade do escrito, ou seja, o papel, a tinta e o envelope recomendados para as mulheres e as normas estabelecidas nos manuais femininos para seus usos eram concebidos de maneira diferenciada, marcando claras distinções de gênero. Para os homens predomina a simplicidade e sobriedade da folha branca. Para mulheres, a delicadeza de papéis finos ou de diferentes texturas, formas, tamanhos e cores com envelopes acompanhando o mesmo material e cor da folha. Quanto à tinta com que se deve escrever, pode ser usada a tinta preta, azul ou violeta tanto por homens quanto por mulheres, contudo, é permitida uma variedade maior de matizes dessas cores para elas, desde que não sejam cores muito fortes, pois estas são mais adequadas às crianças.

Esses aspectos materiais que os manuais indicam como distintivos entre a escrita de cartas por mulheres e homens não são os que mais identificam formas de feminilidade nas cartas escritas por Liddy para Mário. Ela usa tinta de cor neutra, preta ou azul sem desenhos com cores variadas. O papel de carta também não apresenta nenhuma distinção daqueles mais utilizados por homens e prima pela simplicidade, sem coloridos, desenhos de flores ou adornos. Ela não anexa nenhum enfeite que pudesse tornar a carta com aparência mais feminina, como decalques ou cromos com desenhos delicados. Acredito que outros aspectos possam nos fazer

pensar em formas femininas de expressão que destaquem facetas de sua personalidade, como mãe, filha, amiga, professora e outras palavras que possamos associar a ela, conjugadas em gênero feminino.

Por fim, acredito que a análise dessa correspondência, muito mais que apreender como essa mulher se relacionava com seu amigo, deixa claro que essa prática de escritura representou para Liddy Chiaffarelli uma forma de estreitar e cultivar vínculos de amizade com Mário de Andrade. Por meio dessa correspondência, ela intercambiava informações sobre música, literatura, artes, expressava opiniões e formulava ideias. Nessas cartas, ela estimulava seu amigo a criar, expressava sua preocupação com a saúde dele, seu trabalho e sua criação artística, imprimindo uma imagem de si como uma amiga pronta a ajudar, amparar, incentivar e aconselhar. Ao escrever, ela também alimenta e fortalece a parceria artística entre Mário e Francisco Mignone, apesar de nem sempre não se adequar ao que é prescrito nos manuais epistolares.

CAPÍTULO 3

“POR ESTAS ESTRADAS A FORA”¹²⁹: amizades, afetos e música



Mário de Andrade (sentado ao centro), Liddy Chiaffarelli Mignone (ao seu lado, a sexta pessoa sentada a contar da esquerda para direita), Francisco Mignone (em pé atrás de Mário), Antonio de Sá Pereira (em pé, na ponta direita da segunda fileira), Manuel Bandeira (em pé, ao fundo, na terceira fileira, à direita), década de 1930-1940.
Década de 1930-1940

Fonte: Arquivo da Escola Sá Pereira

¹²⁹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 08 de outubro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2031

3.1 “Você fez uma falta atroz!”¹³⁰: encontro entre paulistas

Mário ingrato...mas querido!

Pensamos tanto em você, esperando sempre alguma notícia, nada! Ontem, antes de partir, telefonei para a sua casa e assim consegui o seu endereço e notícias um tanto vagas. Escreva, seu malandro, os amigos precisam [de] notícias suas! Ontem à noite, na reunião dos amigos, você fez uma falta atroz! Conte como você vai, o que está fazendo, quais os projetos, etc. Não esqueça da gente! Um abraço,
Ti-Liddy¹³¹

O clamor por notícias, a declaração de ausência sentida, a comunicação estabelecida nessa troca epistolar apresenta ao leitor duas personalidades que se manifestam em caráter ímpar, cada um em sua individualidade, deixando clara a cumplicidade, o afeto, os interesses em comum e também as diferenças e conflitos. Com o tempo, essa escrita mostra-nos como cresceram as afinidades entre eles. Analisando esse intercâmbio é possível avaliar como a amizade entre os dois interlocutores foi-se estabelecendo e este relacionamento amistoso consolidando-se.

Escrever cartas é, para muitos, além de uma emoção, uma forma de ousar, de ser transparente e vulnerável com a pessoa que se convida a participar desse processo, porque estamos escrevendo para alguém. Como resultado, constrói-se a confiança, cresce a intimidade. (BASTOS, CUNHA, MIGNOT, 2002, p. 06).

Nesse sentido, faz-se necessário refletir sobre aspectos do relacionamento de amizade entre Liddy e Mário, afinidades e divergências de ideias que as cartas evidenciam. Analiso, portanto, as relações sociais que a escrita epistolar evidencia, com enfoque primeiramente no relacionamento entre os dois correspondentes. Em seguida lanço meu olhar para o relacionamento entre os três amigos: Liddy, Mário e Mignone, para, então, analisar como as cartas revelam o convívio do grupo de amigos que frequentavam sua residência. Observo assim a circulação de ideias e como essa convivência em grupo foi importante para o desenvolvimento dos projetos pedagógicos nos quais Liddy esteve envolvida.

Como Liddy e Mário se conheceram? Essa é uma pergunta de difícil resposta. A documentação disponível oferece poucas pistas sobre o convívio entre eles nos primeiros anos de juventude. Muito embora não se possa afirmar quando

¹³⁰ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 31 de janeiro de 1940, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2008.

¹³¹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 31 de janeiro de 1940, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2008.

iniciou essa amizade, é possível, com os dados que a pesquisa reuniu, pensar sobre os primeiros anos desse relacionamento. Pensando no paradigma indiciário mencionado por Ginzburg (1989, p. 154), são pequenos detalhes que devemos estar atentos, pois representam indícios a serem seguidos, como pistas, para se conhecer melhor um objeto ou trajetória de um indivíduo.

Assim, recorro também ao que Edward Carr (1982, p. 24) afirma sobre a atividade de um historiador quando diz que ele deve usar um pouco de imaginação para melhor compreender seu objeto. Lanço meu olhar, então, sobre algumas informações que reúno aqui, para fazer esse exercício proposto.

Liddy Chiaffarelli e Mário de Andrade nasceram na mesma cidade, no início da última década do século XIX, e moraram no mesmo bairro da Barra Funda. Ele morou na Rua Lopes Chaves, ela na Rua Barra Funda¹³², mas em períodos diferentes, pois enquanto Liddy morava neste bairro, ele morava na Rua Aurora número 32, na República. Quando Mário se mudou para a Barra Funda, em 1921, ela já morava no bairro Jardim Paulista, no entanto, não é difícil imaginar que se conheceram muito jovens. Viviam na mesma cidade, cultivavam interesses comuns, pertenciam à elite cultural paulistana e, por isso, provavelmente frequentavam os mesmos espaços sociais.

Na virada do século XIX para o século XX, a cidade de São Paulo não tinha a dimensão de uma megametrópole que a caracteriza em nossos dias. Os bairros eram menos populosos, com um número menor de ruas e casas, facilitando um maior contato entre os moradores, principalmente aqueles que faziam parte de uma elite cultural, social e econômica. No censo de 1890, a cidade contava com 65 mil habitantes e tornara-se o centro de negócios cafeeiros no país, atraindo cada vez mais trabalhadores e imigrantes europeus e asiáticos de diversas nacionalidades em busca de melhores oportunidades de trabalho e ascensão social (FAUSTO, 1995, p. 237). Mesmo com um crescimento populacional acelerado, iniciado a partir de 1886, a cidade ainda se mantinha em proporções muito menores do que atinge hoje em dia. Para se ter uma noção da diferença populacional, em 1900, São Paulo

¹³² Luigi Chiaffarelli e sua família, chegando a São Paulo após morar algum tempo em Rio Claro, foram residir na Rua Barra Funda, no. 55. Ver: JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. *Escola de música de Luigi Chiaffarelli*. São Paulo: Universidade Mackensie, 1982. (Tese de Doutorado). p. 22.

contabilizava cerca de 240 mil habitantes, muito distante dos 10,4 milhões registrados no censo de 2000¹³³.

Pensando sobre a trajetória de vida de Liddy e Mário, acredito que, muito provavelmente, nos primeiros anos da década de 1910, quando eles estavam com cerca de 20 anos de idade, já teriam sido apresentados. Como Mário de Andrade era assíduo frequentador de concertos, poderia ter assistido a alguma apresentação musical organizada por Luigi Chiaffarelli, o pai de Liddy. Segundo Maria Francisca Paez Junqueira (1982, p. 48), que pesquisou e analisou a escola pianística Chiaffarelli, nessa década ele já era reconhecido por seu trabalho como professor de piano e pelos concertos públicos que organizava no salão de sua casa, na Barra Funda e no Salão Steinway¹³⁴.

Essas apresentações musicais atraíram ouvintes paulistas e estimularam o gosto pela música, além de exercerem a função de divulgar diversos autores nacionais e estrangeiros, então desconhecidos do público paulista. Muito embora o arquivo de Mário de Andrade seja pouco documentado sobre os concertos que frequentou até a década de 1910 (TONI, 2004, p. 10), é provável que tenha estado presente a alguma apresentação na qual Liddy participa como pianista ou cantora. Nos programas dos *Saraus Musicais* e *Vesperais* que aconteceram em sua casa, ela aparece em 1904, com apenas 13 anos, em recitais realizados entre 1908 e 1932¹³⁵. Talvez ele já tivesse sido apresentado à jovem Liddy em um desses salões, assistindo a concertos organizados por Luigi Chiaffarelli.

Outro espaço frequentado por Mário de Andrade, por Liddy Chiaffarelli e por pessoas ligadas a ela foi o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (CDMSP). Essa instituição foi fundada em 1906, com a participação de Luigi Chiaffarelli e Pedro Augusto Gomes Cardim (AZEVEDO, 1947, p. 294). O professor Chiaffarelli, entretanto, permaneceu pouco tempo nesse estabelecimento devido a divergências em relação aos estatutos da escola. Em meio a uma crise interna, Gomes Cardim viajou à Europa para contratar professores compreendendo que eles

¹³³ Dados do censo de 2000: <http://sempla.prefeitura.sp.gov.br>, consultado em 06 de fevereiro de 2008.

¹³⁴ Voltarei a tratar dos concertos organizados por Luigi Chiaffarelli em sua casa no capítulo V, quando analiso a importância do trabalho dele para a formação musical de sua filha.

¹³⁵ Programas de concertos publicados em: CHIAFFARELLI, Luigi. *Ao maestro Luigi Chiaffarelli: suas alumnas agradecidas*. São Paulo: Weizflog Imaos, 1916; IN memorial do maestro agostino cantù: a família oferece. s.n.t. 67p ADEM AP/CAC/EM/UFRJ P43. 1943. Voltarei a tratar das apresentações realizadas por Liddy Chiaffarelli no capítulo IV, quando analiso sua atuação como cantora e pianista em São Paulo.

eram necessários para viabilizar a proposta ambiciosa do grupo de professores de música. Como consequência dessa viagem, em 06 de maio de 1908, chegou a São Paulo o organista, pianista e compositor Agostino Cantù, que aceitou o convite de Gomes Cardim, preterindo a proposta de se tornar regente da Orquestra Sinfônica de Cincinnati, nos Estados Unidos¹³⁶. Em 1911, Mário de Andrade matriculou-se nessa instituição que, então, era a única escola oficial de música da capital paulista habilitada a promover uma formação profissional (Toni, 2004, p. 10).

Investigar os locais frequentados por Liddy e Mário em suas juventudes, como também aqueles espaços de formação intelectual dos dois correspondentes, permite-nos identificar elementos que contribuem para compreender melhor as afinidades intelectuais e o intercâmbio de ideias entre esses amigos. Sirinelli (1986, p. 248), ao estudar as estruturas elementares da sociabilidade, afirma ser

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 e em que uma abordagem retrospectiva permite reencontrar as origens do despertar intelectual e político (SIRINELLI, 1986, p. 248).

Sendo assim, volto-me para essa fase de estudos e juventude que examino destacando alguns espaços e pessoas aos quais estiveram ligados. Segundo Flávia Toni (2004, p. 9), Mário de Andrade fez sua opção pelo estudo de música, aos dezoito anos, depois de frequentar por alguns meses a Escola de Comércio Álvares Penteado e a Faculdade de Filosofia e Letras, em sua cidade natal. No Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, completou os estudos de música, piano e canto, tendo sido aluno em matérias teóricas de Agostino Cantù. Diplomou-se em 1915 na disciplina de canto e em 1918 nas demais disciplinas: Harmonia, História da Música e Estética, Piano. Durante o período de estudos, já começava a trabalhar nessa mesma instituição como monitor de Teoria, Solfejo e Piano, e em 1913, já tinha sido nomeado para ser substituto de História da Música. De aluno, passou a professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (CDMSP). O contrato para a cadeira de História da Música foi assinado em 1920 e em janeiro

¹³⁶ Ver verbete Agostino Cantù em: ENCICLOPÉDIA da música brasileira erudita e popular. 2 V., v. 1. São Paulo: Art Editora Ltda, 1977. p. 143.

de 1922 tornou-se catedrático de Dicção, História do Teatro e Estética (TONI, 2004, p. 12).

O CDMSP instalou-se a partir de 1909, na rua São João 95, no mesmo prédio onde havia o Salão Steinway, criado pelo industrial Frederico Joachin. Nesse salão eram realizados concertos organizados por professores da instituição e por associações culturais. Lá, a Sociedade de Cultura Artística, fundada por personalidades de destaque em São Paulo, dentre eles Chiaffarelli e Cantù, programou diversos eventos patrocinados por seus sócios, alguns sob a responsabilidade dos dois mestres de piano. Na relação de associados constava também o nome de Mário de Andrade (ÂNGELO, 1998, 26-30). Como Mário fora estudante e tornara-se professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, é bem provável, portanto, que já convivesse com Liddy nesse espaço, tanto nos corredores do CDMSP, quanto nos concertos que ali aconteceram nesse período.

Circulando por outros espaços da cidade de São Paulo, é possível encontrar outra evidência da presença de Mário e Liddy em um evento que marcou a história do movimento modernista determinando um marco inicial adotado por diversos historiadores e analistas (MORAES, 1978, p. 52). Trata-se da exposição da jovem artista plástica Anita Malfatti, realizada na Casa Mappin, no ano de 1917; no livro de assinaturas de presença à exposição, consta a família Chiaffarelli e a família Cantù, prestigiando a pintora (ÂNGELO, 1998, p.41).

A documentação escrita disponível não oferecia dados sobre o convívio dentre os dois até o início da década de 1920, entretanto, uma fotografia eternizou a presença de Mário e Liddy à exposição de Zina Aita, durante a Semana de Arte Moderna.



Figura 16: Mário de Andrade (centro), Anita Malfatti (sentada ao centro), Zina Aita (sentada à esquerda de Anita), Liddy Chiaffarelli (sentada à direita com vestido claro e chapéu escuro). Foto tirada durante a exposição de Zina Aita em 1922. **Fonte:** <http://sempla.prefeitura.sp.gov.br/historico/1920.php> Acesso em: 25/08/2009

Durante muitos anos convivi com a possibilidade de que Liddy tivesse estado presente aos festivais modernistas. Essa imagem foi o único registro que confirmou essa hipótese que já havia anunciado em minha Dissertação de Mestrado. É, também, um registro do convívio que já existia, muito embora, não se possa depreender maiores informações sobre a intensidade da amizade entre eles.

Um único documento escrito conservado, datado em finais da década de 1920, registrou o relacionamento entre eles e a possível presença de Mário de Andrade na casa de Liddy Chiaffarelli. Trata-se de uma carta trocada entre Mário e o primeiro marido de Liddy. A correspondência entre Agostino Cantù e Mário de Andrade, professor e posteriormente colega de trabalho de Mário, reflete um relacionamento permeado por formalidades. Nas poucas cartas conservadas no

IEB/USP, a comunicação não evidencia laços de amizade como se observa com outros correspondentes. É o que se pode constatar em carta, escrita por Agostino Cantù no dia 12 de abril de 1929, na qual ele convida o escritor para concerto de música brasileira em sua casa. Muito embora essa escrita forneça indícios de uma convivência entre eles para além das dependências do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, ou seja, fora do local de trabalho, a linguagem utilizada pelo professor italiano demonstra certo distanciamento pelos termos formais empregados. Provavelmente, Mário não recusou o convite e esteve presente ao concerto.

O primeiro registro escrito que encontrei mostrando a comunicação entre Liddy e Mário, data de 1927. Este é também o único documento escrito encontrado que demonstra a comunicação entre os dois antes do período da correspondência escrita no Rio de Janeiro, ou seja, anterior a 1937. Trata-se de um cartão postal que Agostino Cantù envia ao colega de trabalho durante sua viagem à Itália. Esse professor escreve a mensagem em italiano, “San Remo, 6-2-927, Cordialissimi saluti!”¹³⁷ e Liddy assina ao lado do nome de seu primeiro marido, com o sobrenome de casada: Liddy Cantù.

A discreta presença na assinatura de Liddy Cantù no cartão postal de seu marido não evidencia a mesma proximidade exposta nas cartas posteriores, escritas após sua ida para o Rio de Janeiro, como se percebe nas palavras redigidas poucos dias antes da celebração do natal de 1942:

(...) Para [o] Natal envio a você, antes de mais nada, a minha alegria cheia de reconhecimento pelo carinho com o qual você sempre me escreve e fique sabendo que gosto, gosto muito mesmo de ser mimada por você com nomes bonitos e afetuosos! Vaidade? Não! Felicidade íntima por sentir que um amigo tão querido e admirado queira bem. Eu também!
Feliz Natal, que Papai Noel continue a pôr nos seus sapatinhos aquela volta lentíssima mas segura à sua vida ativa, fecunda e boa, que é a alegria para nós todos!
Um abração da Ti-Liddychen¹³⁸

Pensando sobre o *lugar social* ocupado pelos missivistas, como Gomes (2004, p. 54) recomenda, destaco que nas duas correspondências Liddy Chiaffarelli

¹³⁷ Fundo Pessoal Mário de Andrade, Série Correspondência, remetente Agostino Cantù e Liddy Cantù, em www.ieb.usp.br, consultado no dia 28 de outubro de 2008.

¹³⁸ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 21 de dezembro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2050.

estava situada em posições completamente diferentes. O cartão postal enviado por Agostino Cantù era uma correspondência entre colegas de profissão, entre um ex-aluno e seu ex-professor e, ao que tudo indica, não tinham um convívio muito próximo, para além do ambiente de trabalho. Liddy ocupava aqui o lugar de esposa desse colega, mas faz questão de se fazer presente na correspondência do marido, por, talvez, já ter um sentimento de amizade para com o escritor¹³⁹. Nas cartas redigidas por ela anos depois, já ocupava outro lugar social, a de amiga e esposa de Francisco Mignone, companheiro de juventude de Mário de Andrade e parceiro de criação musical. Infelizmente, tanto a documentação atualmente disponível, quanto as entrevistas realizadas com as pessoas que conviveram com ela, antes de vir para o Rio de Janeiro, não permitem saber muito sobre o relacionamento entre Mário de Andrade e Liddy Chiaffarelli nesse período.

Os anos da década de 1920, nos quais a comunicação escrita entre Liddy e Mário, conservada no IEB/USP, foi mediada pelo intercâmbio epistolar com Agostino Cantù, foram marcados por rupturas na esfera cultural em São Paulo. Diversas manifestações culturais expressaram uma nova estética que refletiu a modernidade na qual o país buscava se inserir e construir um modelo para si. Poucos dias depois de Mário de Andrade tornar-se professor catedrático do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, ele participou dos festivais, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, com representantes da música, literatura, pintura, escultura e arquitetura, conhecidos como *Semana de Arte Moderna*.

Um ruidoso confronto entre o novo e a tradição instalou-se nos debates antes, durante e depois dos dias dos festivais¹⁴⁰. O depoimento de Ernâni Braga, pianista que participou dos concertos interpretando obras de Villa-Lobos, é bem

¹³⁹ Segundo normas epistolares, a comunicação entre homens e mulheres deveria obedecer regras rígidas. Um homem não deveria se dirigir a uma mulher casada sem que o marido intermediasse a comunicação. Ainda na segunda metade do século XX podem ser encontradas recomendações de distanciamento quanto à comunicação entre homens e mulheres. Segundo D'Albuquerque, "um cavalheiro que mantém relações com um casal, não deverá dirigir diretamente à senhora. Se tiver algo de importante a comunicar à mesma, enviará uma carta ao marido, pedindo-lhe para comunicar tal coisa à esposa. Com as moças deve-se, também, nos mesmos casos, manter a mesma linha. As exceções existem quando o grau de parentesco o autorize, como é o caso de um pai, um irmão, um tio, etc. que dirijam à sua filha, à sua irmã, à sua sobrinha" (D'ALBUQUERQUE, 1960, p. 72).

¹⁴⁰ Em minha Dissertação de Mestrado, discuto aspectos do modernismo na *Semana de Arte Moderna* de 1922 e possíveis reflexos na metodologia de Iniciação Musical e na trajetória de Liddy Chiaffarelli Mignone, por isso não pretendo me aprofundar na análise dessas questões no presente texto. Alguns aspectos são fundamentais para compreender as questões aqui discutidas, é com esse objetivo que os retomo aqui. Ver: ROCHA, Inês de Almeida. *Liddy Chiaffarelli Mignone: reconstruindo sua trajetória*. Rio de Janeiro: CBM, 1997. (Dissertação de Mestrado em Música)

representativo desse confronto de ideias e estéticas. Em ensaio no salão da mansão dos Chiaffarelli, ao apresentar ao autor da obra sua interpretação ao piano, com a presença do mestre Luigi, Villa-Lobos reagiu fortemente afirmando não reconhecer aquela versão como sendo de obra de sua autoria. Ernani Braga relata que essa reação foi impactante dentre os presentes:

Expliquei, então, aos ouvintes que o autor exigia na peça, e principalmente no final, um pedal contínuo que me parecia insuportavelmente cacofônico. Chiaffarelli pediu “bis” para a “Fiandeira”, com o pedal do autor. Fiz a vontade do velho mestre. E todos pareceram muito contentes com a cacofonia, inclusive Villa-Lobos que me abraçou entusiasmado (BRAGA, apud WISNIK, 1978, p.78-79).

O que o pianista chama de cacofonia, a mistura de sons e harmonias provocadas pelo pedal contínuo, na verdade representava a sonoridade dissonante idealizada por Villa-Lobos e também a grande diferença estética entre este compositor e a concepção pianística de Luigi Chiaffarelli. Ernani Braga continua seu relato do curioso embate,

Só quem não gostou foi Chiaffarelli. Tomou-me a um canto, e me aconselhou: -use o pedal como da primeira vez; o Villa – não é pianista; você é quem está com a razão. – Pois bem, quando no meio da perturbação em que eu estava pelos incidentes daquela noite fatídica, chegou o momento da “Fiandeira”, fiquei sem saber o que devia fazer. Com pedal ou sem pedal? Villa-Lobos ou Chiaffarelli? Seguindo o conselho do mestre acatado podia provocar um protesto do autor, e desta vez diante de um público já meio zangado. Ataquei a peça litigiosa em plena turbacão de sentidos. E reduzi-a à quarta parte, porque me perdi no meio, e me achei sem saber como, na última página. O auditório gostou daquela peça tão viva, tão extravagante e... tão curtinha. Por isso aplaudiu muito, não dando tempo a Villa-Lobos de protestar. Chiaffarelli depois me felicitou por eu ter encontrado a fórmula exata de resolver o problema. Além de mestre admirável de arte pianística, era Chiaffarelli sutilíssimo na arte da ironia (BRAGA, apud WISNIK, 1978, p.78-79).

Como se pode observar, a tradição e o novo estavam ali, postos em diálogo, ou mesmo em contraponto. A sonoridade do pedal contínuo¹⁴¹, ocasionando uma mistura de harmônicos, apresentava-se muito estranha aos ouvidos acostumados a outra estética. Esse relato, entretanto, faz-me pensar sobre a presença de Liddy e Mário nesse ensaio público e nos concertos musicais da *Semana de Arte Moderna*. Teria Mário presenciado o ensaio e as reações de Villa-Lobos no salão da Rua

¹⁴¹ Segundo Mário de Andrade (1989, p. 392), pedal é uma *alavanca que aciona um mecanismo. No piano, o pedal serve para ampliar ou abafar o volume do instrumento; na harpa, serve para mudar a altura da nota em intervalos de meio tom*. Outro efeito que o autor deixou de mencionar no verbete de seu dicionário é que o uso do pedal direito, ao qual Ernani Braga se refere, prolonga o som das notas executadas. Chama-se *pedal contínuo*, quando o pianista mantém o pedal acionado mesmo que mude as harmonias da música. O efeito decorrente é dissonante, porque geralmente acordes de funções harmônicas distintas soam simultaneamente.

Padre João Manuel? Teria Liddy assistido aos concertos no Theatro Municipal? Não sei se algum documento poderá fornecer-me respostas para essas perguntas, nem mesmo se faria grande diferença sabê-las. Presentes ou não, o que importa é avaliar de que forma Liddy Chiaffarelli entrou em contato com o ideário modernista que circulava nesse período. Muito embora a documentação escrita não evidencie o contato pessoal entre os dois nessa época, pode-se depreender, nas trajetórias de ambos, e em suas práticas de escrita, uma filiação de ideias identificadas com as propostas dos artistas vinculados ao modernismo do início do século XX.

Eduardo Jardim de Moraes (1978, p. 49), ao analisar esse movimento no Brasil, identifica três períodos distintos. Um primeiro, iniciado por volta de 1917, no qual os artistas brasileiros buscaram se atualizar em relação às principais correntes estéticas de vanguarda na Europa do início do século XX, movidos pela dualidade atualização estética e ruptura com o passado. Um segundo período teve como marco a *Semana de Arte Moderna* de 1922. Esse mesmo autor destaca que é quando se impõe para as artes a definição de uma cultura brasileira e uma busca para elaborar cânones norteadores de uma arte de caráter nacionalista. Para tal, os modernistas voltam-se para as manifestações populares brasileiras buscando inspiração, cores, sonoridades e temáticas colhidas em pesquisas etnográficas, transformando-as em uma nova proposta estética. Essa periodização atende aos princípios que o próprio Mário de Andrade destacou ao analisar o movimento do qual participou, a saber: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1978, p. 242).

Dentre as ideias que circulavam nesse período, identifico como afinidades entre Liddy e Mário de Andrade, o compromisso com um processo de contínua mudança e superação de suas próprias conquistas, a busca por desenvolverem trabalhos em novas áreas, movidos por uma necessidade de romper com o passado, o envolvimento com ações que visavam à construção de novas propostas estéticas e educacionais voltadas para a cultura brasileira. Por outro lado, diferenciaram-se pela forma mais otimista diante da vida e maior capacidade de se adaptar a grandes mudanças que Liddy demonstrou.

Que outras afinidades musicais e profissionais existiram nesse período em que Liddy Chiaffarelli viveu em São Paulo? Programas de concerto¹⁴² registram a sua participação em uma sociedade musical e também a atuação de Liddy como cantora em diferentes espaços musicais paulistanos. Teria ele guardado um programa de concerto a que não assistiu? Teria sido presenteado com o programa como uma forma de divulgação dos trabalhos dos músicos? Seria colecionador de programas, mesmo daqueles em que não esteve presente? São possibilidades, mas acredito que a grande maioria dos programas conservados documentam as apresentações em que esteve presente. Sendo assim, se há programas nos quais Liddy canta, ele a ouviu e muito provavelmente foi cumprimentá-la.

Vejamos, então, o que essa documentação nos pôde informar. Um dos programas mostra Liddy apresentando, em primeira audição, obras de Francisco Mignone, no dia 7 de março de 1932, às 21 horas, no Salão Nobre do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em um concerto dedicado apenas a obras desse compositor¹⁴³. Com exceção de *Congada*, todas as peças foram apresentadas em primeira audição. A pianista Maria José Simões Moraes Barros, Arthur Kauffmann, Adolpho Tabacow e Francisco Mignone apresentaram obras pianísticas. Liddy Chiaffarelli Cantù e Irene Cunha Bueno, acompanhadas pelo próprio compositor interpretaram repertório vocal. Liddy cantou nesse dia, peças de Mignone sobre poemas de Omar Khayyam com os seguintes títulos: *Oh! Viens avec le vieux, Ah! Ma bien aimée, Et cette herbe délicieuse, L'esperance de ce monde, Et le Désert sera mon Paradis, Regarde la rose que fleurit près de nous e Poème (Debou!, En songe, Et quand le Coq chanta, Maintenant le nouvel, Iram est parti avec toutes ses roses)*.

Outros programas registram a participação de Liddy na Sociedade Symphonica de São Paulo (SSSP), integrando um grupo de mulheres da alta-sociedade paulistana que patrocinava e organizava concertos, dentre elas: Olívia Guedes Penteado, Isabel Von Ihering e a pianista Antonieta Rudge. Essa sociedade foi criada em 1930, com o objetivo de organizar concertos, concursos musicais e

¹⁴² Esses programas encontram-se no IEB/USP, Fundo Mário de Andrade, Catálogo Série Programas: Musicais, Teatrais, de Dança, Lítero-Musicais e Literários, Brasileiros e Estrangeiros.

¹⁴³ Fundo Mário de Andrade, Catálogo Série Programas: Musicais, Teatrais, de Dança, Lítero-Musicais e Literários, Brasileiros e Estrangeiros; catalogação: Pmb, no. 244, cx 2.

uma orquestra permanente para divulgação de autores nacionais e repertório sinfônico de diversos períodos e filiações estéticas (TONI, 1995, p. 123).

O surgimento dessa sociedade mobilizou Mário de Andrade, então crítico musical do *Diário Nacional*, que participou de seu Conselho Consultivo. Uma das atribuições do Conselho Consultivo, nomeado pela diretoria, era opinar em assuntos de natureza artística, nos quais se incluía a organização dos programas musicais o repertório a ser executado, juntamente com o Diretor Artístico, para serem aprovados pelos membros da Diretoria (TONI, 1995, p.127). Fizeram parte, como membros dos Conselhos Consultivos nas diversas gestões, músicos e musicólogos reconhecidos pelos trabalhos desenvolvidos. Nessa primeira gestão, fizeram parte do Conselho Consultivo nomes como Agostino Cantù, Fèlix de Otero, Francisco Casabona, Fúrio Franceschini e Mário de Andrade. Nos demais cargos, figuravam algumas personalidades importantes em São Paulo, como Nestor Rangel Pestana, Olívia Guedes Penteado, Antonieta Penteado da Silva Prado, Mina Klabin Warschavchik, Marcelo da Silva Telles, Guiuseppe Giacompol e, como Diretor Artístico, Lamberto Baldi. Pode-se perceber o destaque dado a esses nomes no programa impresso do primeiro concerto organizado, que aconteceu em 27 de fevereiro de 1930¹⁴⁴.

Mário de Andrade, entretanto, participou durante muito pouco tempo dessa diretoria e, antes mesmo do segundo semestre desse ano, após o concerto de 26 de julho, desliga-se do grupo (TONI, 1995, p. 137). Em concertos posteriores figura em seu lugar o nome de Antônio de Sá Pereira¹⁴⁵. O entusiasmo do escritor por esse grupo, entretanto, ficou evidenciado nas crônicas e críticas que escreve para o *Diário Nacional*, reconhecendo o grupo mais identificado com propostas renovadoras para o cenário cultural musical, que incluíam um repertório mais diversificado e atualizado, maior número de obras de compositores brasileiros em início de carreira, e já consagrados, e concertos mais acessíveis a um público não elitizado, como analisa Flávia Toni (1995, p. 124).

Acompanhando os programas de concerto relativos a essa sociedade, observa-se que, apenas no concerto de 20 de março de 1931, o nome de Liddy

¹⁴⁴ Fundo Mário de Andrade, Catálogo Série Programas: Musicais, Teatrais, de Dança, Lítero-Musicais e Literários, Brasileiros e Estrangeiros; catalogação: Pmb, n. 128, cx 1.

¹⁴⁵ Fundo Mário de Andrade, Catálogo Série Programas: Musicais, Teatrais, de Dança, Lítero-Musicais e Literários, Brasileiros e Estrangeiros; catalogação: Pmb, n. 212, cx 2; Pmb, n. 205, cx 2.

Chiaffarelli Cantù começa a aparecer junto com outras senhoras da elite social paulista que patrocinavam os concertos¹⁴⁶. Seu nome aqui não figura dentre os músicos que se apresentam, nem no seleto grupo de consultores, mas sim como uma das senhoras com participação financeira para promover os concertos. O nome de Liddy Chiaffarelli Cantù ainda aparecerá novamente no concerto de 10 de junho do mesmo ano.

Como nas primeiras décadas do século XX não havia um apoio integral do governo para subvencionar uma orquestra permanente, as associações musicais buscavam apoio financeiro de políticos para os quais promoviam homenagens. Na ausência de programas mais comprometidos com projetos visando a uma política pública cultural que pudesse apoiar as atividades de orquestras, grupos de câmara e concertos, as sociedades musicais lutavam por sobrevivência. Na capital paulista havia, na primeira metade do século XX, algumas dessas sociedades: a Sociedade de Cultura Artística, a Sociedade de Concertos Sinfônicos, e ainda o Centro Musical de São Paulo, uma espécie de firma que contratava músicos para concertos (TONI, 1995, p. 122).

Em torno da Sociedade Symphonica de São Paulo, gravitaram políticos, senhoras da alta sociedade paulistana, músicos e intelectuais. Ao buscar o patrocínio de personalidades de projeção social e financeira, a cobrança de mensalidades para associados, a venda de bilhetes e ao publicar anúncios de publicidade nos programas dos concertos, a Sociedade Symphonica de São Paulo apresentava outras alternativas, ainda que, pelas ligações políticas de alguns destes patrocinadores, possam ser consideradas como uma matização daquela forma de patrocínio na qual o músico se rende aos caprichos do político disposto a financiar os concertos.

No ano de 1933, o nome de Liddy não constava em programas do acervo, reafirmando as informações de sua partida para o Rio de Janeiro nesse período. Para Liddy Chiaffarelli, os anos da década de 1930 reservaram grandes mudanças em sua vida pessoal e profissional. Os problemas de relacionamento com o marido

¹⁴⁶ As senhoras patrocinadoras são Olívia Guedes Penteado, Antonietta Penteado da Silva Prado, Renata Crespi da Silva Prado, Isabel von Ihering, Elisa de Todolo Schorcht, Mina Klabin Warchvchik, Antonieta Rudge, Carolina da Silva Telles, Maria Penteado Camargo, Liddy Chiaffarelli Cantù, Alice Tibiriçá. Fundo Mário de Andrade, Catálogo Série Programas: Musicais, Teatrais, de Dança, Lítero-Musicais e Literários, Brasileiros e Estrangeiros; catalogação: Pmb, no. 205, cx 2.

agravaram-se após a morte de seu filho, e culminaram com a separação do casal no início da década. Em janeiro de 1933, Liddy transfere-se definitivamente para o Rio de Janeiro, para viver junto ao compositor Francisco Mignone¹⁴⁷, e sua atuação profissional ganha grande dimensão a partir desse momento.

Como veremos a seguir, mais do que nunca, nessa nova fase de sua vida a amizade de Mário de Andrade foi importante para ela. Se os documentos revelam pouco sobre o relacionamento dos dois nas primeiras décadas do século, o mesmo não acontece a partir da década de 1930, quando fica mais evidente o convívio e a comunicação entre eles. Se atualmente é mais difícil observar como aconteceu o início dessa amizade, e os primeiros anos desse relacionamento, ao vir morar no Rio de Janeiro, os registros tanto na correspondência quanto em outros documentos oferecem mais dados e possibilitam refletir sobre outras questões.

3.2 “Mário, quero começar bem o mês...”¹⁴⁸: cartas consolidando uma amizade

“(...) A minha vai aérea, de azinha azul, e levando um abraço também azul da Ti-Liddychen” (...) ¹⁴⁹ Depois de escrita essa despedida, a carta seguiu para encontrar o amigo. Em São Paulo, Mário de Andrade recebe a missiva da amiga. Talvez, na intimidade de seus aposentos, ele tenha lido as palavras com notícias e tenha-lhe escrito em resposta. Teria feito a leitura logo assim que recebeu o envelope com a caligrafia conhecida? Teria esperado um momento mais tranquilo para ler? Será que logo em seguida, depois da leitura, escreveu a resposta? Como saber? Muito provavelmente apenas poderei imaginar. É certo que uma imensa quantidade de folhas de papel de carta, cuidadosamente escritas e lacradas em envelopes endereçados, saíram de sua residência para encontrar leitores ávidos por boas novas.

¹⁴⁷ Entrevista com Ligia Mignone Gripp, sobrinha de Francisco Mignone, ex-aluna e colaboradora de Liddy Chiaffarelli, concedida em sua residência, na cidade de Campinas, no dia 11 de dezembro de 2006, à autora. Lígia relata nesta entrevista que nasceu em 29 de janeiro de 1933 e que Liddy teria ido visitá-la, recém-nascida, e logo depois ido para o Rio de Janeiro.

¹⁴⁸ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 1 de dezembro de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2003.

¹⁴⁹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 4 de outubro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2045.

O escritor Fernando Sabino, ainda muito jovem, iniciou uma intensa troca epistolar com Mário de Andrade, a partir de janeiro de 1942, apenas interrompida pela morte de seu correspondente. Ele conta como

a casa número 546 da Rua Lopes Chaves, em São Paulo, era famosa em todo o Brasil. De lá partiam numerosas cartas numa letra miúda e seguríssima (algumas datilografadas, quando o assunto exigia que se tirasse cópia). Cartas dirigidas a escritores, artistas, ou simplesmente amigos de todo o país.

Uma delas certo dia me chegou às mãos em Belo Horizonte. Mãos pressurosas em rasgar avidamente o envelope, na excitação dos 18 anos, tão logo dei com o nome do remetente e o famoso endereço. Passei a ser respeitado em casa (ANDRADE, 1981, p. 05).

Era fácil reconhecer o remetente da carta pelo endereço conhecido de muitos na época, pois vários foram os correspondentes de Mário. Pessoas comuns, intelectuais, artistas plásticos, escritores, poetas, músicos, políticos, pessoas mais velhas, mais jovens, homens, mulheres, amigos próximos, outros nem tanto e pessoas queridas, vários foram aqueles que receberam envelopes com o mesmo nome e endereço. Essa direção famosa passou a fazer parte da escrita de Liddy Chiaffarelli. Após concluir a carta e dobrar as folhas, ela guardava-as em envelope e endereçava: Rua Lopes Chaves, no. 546, Barra Funda, São Paulo.

Dentre as mensagens da correspondência de Liddy para Mário arquivada no IEB/USP, o documento mais antigo, datado pela educadora, é do ano de 1937. Na verdade, trata-se de um bilhete escrito para presentear o amigo com biscoitos feitos por ela. Assim como o outro bilhete do conjunto de documentos, não há saudação, ela escreve diretamente o recado: “Com um abraço que o Mignone deixou aqui para você e uns biscoitinhos ‘Marca’... Liddy”¹⁵⁰. O texto ainda não revela a proximidade que outras cartas evidenciam, mas já demonstra o carinho para com o amigo.

Sobre as datas dessa correspondência arquivada, algumas questões ainda permanecem. Considerando que a vinda de Liddy para o Rio de Janeiro aconteceu em 1933, por que nesse arquivo o documento mais antigo é de 1937? Não teriam se correspondido nesses quatro anos? Seria esse bilhete o mais antigo registro da conversa epistolar após sua vinda para o Rio? Outras cartas foram escritas, mas não foram arquivadas? Caso tenham se correspondido, que destino teriam tido essas cartas? São perguntas ainda sem respostas.

¹⁵⁰ Bilhete escrito por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 15 de janeiro de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 1997.

Mário – Ti querido.

Apesar de chegamos em São Paulo no dia 4 pela manhã, preciso escrever umas palavras a você... porque andei preguiçosa demais! É que tive uma ressaca do ano de trabalho, andei em médicos, dentista e costureira, tudo tão importante e tomando tempo! As suas cartas para Ti-Xico... e eu naturalmente, tem sido tão boas e amigas! O nosso Ti de São Paulo é uma grande alma! E o nosso Ti daqui está passando por uma fase de acomodação que me parece que vai definir muita coisa. É melhor deixá-lo amadurecer sem o forçar a escrever; ... já, já... eu entrevejo boas coisas para o futuro, mas ainda não me parece que está na hora. Estamos com sede de conversar com você, temos tanta coisa para falar, o tempo dará? Parece que irei a Poços com Zitú logo, na volta demorei um pouco em São Paulo! Até logo, logo! Um grande abraço da Ti Liddychen¹⁵¹

Em 28 de janeiro de 1945, Liddy escrevia aquela que ficaria sendo a última carta guardada pelo amigo junto com tantas outras que ela lhe enviou. Assuntos tão repetidos outras vezes: a vontade de conversar com ele pessoalmente, a viagem a São Paulo, o cotidiano, as cartas escritas pelo amigo, notícias de Mignone e planos para o futuro. A morte repentina de Mário interrompeu a comunicação.

Mesmo que tenha apenas chegado a nós a palavra de Liddy registrada nas cartas, é possível vislumbrar em algumas passagens o que Mário de Andrade escrevia para a amiga, pois o que ela comenta responde perguntas feitas por ele ou acrescenta algo sobre uma afirmação do escritor:

(...) Que bom que você gostou da mãezinha do Tucho! Eu também gosto imensamente dela e me comoço com a doença, a infantilidade serena e alegre que ela sabe conservar a despeito das provocações contínuas às quais tem sido submetida. Eu calculo a alegria do Tucho em ter você em casa dele, só para ele! Quando chegará a nossa vez? (...) ¹⁵²

Assim sabemos que Mário de Andrade recebeu visita de Tucho, Renato Mignone, em casa e que conheceu a mãe dele. Mas, enquanto perdurou a troca epistolar, sobre que assuntos Liddy escreveu? Quais as temáticas mais frequentes? Narrar fatos corriqueiros de seu cotidiano, como os cuidados com a faxina da casa, ou o resfriado que pegou; falar de seu companheiro, das composições e concertos; contar sobre seus alunos e atividades profissionais; perguntar sobre a saúde do amigo, indicar médicos cobrando que se cuide; informar sobre as expectativas e preparativos de suas viagens pelo país e ao exterior; discorrer sobre reuniões entre

¹⁵¹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 28 de janeiro de 1945, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2088.

¹⁵² Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 18 de maio de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2020.

amigos e artistas contemporâneos que frequentavam sua casa – estes temas foram recorrentes no conjunto de cartas trocadas. Dentre esses, o que se destaca, além da constante preocupação com a saúde de Mário, são cartas nas quais ela trata de literatura e música. Essas temáticas mostram interesses em comum na comunicação entre eles.

Quando trata dos diferentes tipos de texto, incluindo os de literatura, Liddy demonstra suas próprias práticas de leitura: ela declara nas cartas o quanto gosta de ler os artigos e livros do amigo a quem escreve. Ao receber um novo texto para ler, comenta detalhadamente os artigos, critica, envia sugestões para os personagens e traz evidências de uma prática de leitura atenta. Ao final de uma das cartas, para se certificar de que o amigo escritor não se esquecerá de enviar os artigos que tanto gostava de ler, ela assim se despede: “Abraços de nós dois e ... não esqueça os artigos! Liddychen”¹⁵³. Outros pedidos são expressos com o uso de superlativos e adjetivos, intensificando o clamor e demonstrando o interesse na leitura:

Mário, não esqueça dos artigos, estou impaciente por tê-los, impacien-ti-ssima. (...)¹⁵⁴

(...) Não precisa você escrever, mas, por favor, mande os artigos, sei que é cacete, mas prometo que no próximo ano vou dar um jeito para me mandarem os artigos aqui para casa, sem amolar você! (...)¹⁵⁵

Impacien-ti-ssima!! A grafia correta não poderia expressar a intensidade do sentimento, Liddy opta por subverter a forma de dividir as sílabas e não acentuar a letra i, incorrendo em erros de ortografia e acentuação. “Não precisa você escrever”... a contradição aqui posta denuncia o quanto a escrita de Mário era importante para ela, pois mesmo afirmando que não havia necessidade da carta, ela implora artigos redigidos pelo amigo.

¹⁵³ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 3 de dezembro de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2086.

¹⁵⁴ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 12 de novembro de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2084.

¹⁵⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 3 de dezembro de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2086. Durante o período de 1943 a 1945, Mário de Andrade escreveu para o periódico *Folha da Manhã*. Os artigos dos quais fala Liddy nessa carta podem ser os que estavam sendo escritos para esse jornal.

Os tão esperados textos e artigos chegam, e ela comunica o recebimento agradecendo com entusiasmo, exclamações e comentários:

Ti-Mário querido!

Que bom receber logo os artigos e as poesias, foram uma linda surpresa! Gostei tanto! ... 'os que esperam, os que perdem o motivo...' está certo, mas afirmar, afirmar sempre alguma coisa de bom! (...) ¹⁵⁶

Mário-Ti-querido!

Chegou a sua cartinha com os artigos! Já dei uma espiadinha às pressas e gostei, gostei muito! O Hindemith já devolvi a você faz tempo, o Milhaud nunca esteve comigo. (...) ¹⁵⁷

Ti-Mário, agradeço os artigos! Que coisa linda você escreveu, Mário! Todos eles tem um tal cheiro de terra boa, da capim cheiroso, de humanidade simples e profunda, de verdade sobre tudo! O último é tão impressionante de deixar a gente chorar! Não imagino poder descrever cena semelhante com mais dramaticidade, simplicidade e vida! Mário, acho que essa página é uma obra prima! Puxa, que beleza!! ¹⁵⁸

Outras missivas descrevem o próprio ato da leitura, oferecendo pistas de como lê artigos, livros recomendados e o libreto da ópera Café. Assim se pode apreender como Liddy desvenda a palavra escrita por Mário de Andrade:

(...) O seu artigo foi lido, naturalmente, com muito mais interesse que os 'outros' e gostei, como gosto sempre mais, de ler você. (...) ¹⁵⁹

(...) Estive ontem à noite relendo os seus artigos, que coisa boa ler você, Mário! Você escreve no estilo da pessoa de que está se ocupando: Debussy, e as suas frases lidas em alta voz tem som de música de Debussy. Scarlatti então é cascatente de frescura e leveza e fico encantada! Que bom que você está escrevendo estes artigos, espero que você não [se] esqueça de me mandar o endereço da agência do artigo antes do Scarlatti, faço tanta questão de ler todos. Tenho o primeiro, os dois, duas cópias do mesmo artigo! Pubeas, o Debussy, o Mozart, e Elsie e o Scartatti. A propósito da Elsie: o Luiz Heitor pediu-me este artigo para mandar à imã da Elsie Pedrosa). Eu não quis dar o meu, que parece egoísmo, mas é meu...! Será que você mandou a eles ou que arranjará um para mandar? Tenho uns ciúmes dos meus artigos que só empresto para os que realmente lhes dão o valor que têm. O Luiz Heitor fez o Manuel [ilegível] o sobre a Elsie e ele achou ótimo!! (...) ¹⁶⁰

¹⁵⁶ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 6 de agosto de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2079.

¹⁵⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 23 de maio de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2074. Liddy comenta sobre texto escrito por Mário sobre Paul Hindemith (1895-1963), que foi um compositor, violista, maestro e professor alemão e Darius Milhaud (1892-1974), compositor e professor francês que teve uma passagem no Brasil.

¹⁵⁸ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 3 de outubro de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2062.

¹⁵⁹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 8 de julho de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2023.

¹⁶⁰ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 8 de agosto de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2060. Liddy menciona outros textos escritos por Mário de Andrade sobre alguns compositores como Claude Debussy (1862-1918); Scarlatti que tanto pode se Alessandro Scarlatti (1660-1725) como seu filho Domenico Scarlatti (1685-1757); Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Ela fala, também, de um artigo

(...) Mário, estou lendo 'Sparkenbrok'. Você tem razão, é um encanto. É um livro perigoso, dá vontade de não largar mais e a gente tem receio de acordar e não encontrar mais à volta de si estes conhecidos tão intimamente! A linguagem é linda e a maneira de descrever os sentimentos os mais fortes e profundos com esta emoção contida e harmoniosa me lembra continuamente Debussy! Gosto, gosto muito e agradeço a você esta leitura! Mas não traio o 'Christmas Hollyday'! Apesar da sua [ilegível] de linguagem, da sua dureza, do seu lirismo também gosto dele! Não é tão ruim assim, Mário, não é, não é, não é!!!
Se você fala em 'ficelle' então também o Sparkenbruk os tem! Eu logo de início sabia como iria acabar toda aquela profunda maledicência em volta do poeta para salvaguardar a origem casta e pura! A conversa sobre literatura na floresta de duas pessoas que nunca se conheceram é deliciosa, mas não muito verossímil, etc. etc. Mas é bom, é convincente e o livro é uma delícia, e eu sou uma burra porque quero discutir literatura com quem? Nem Deus!! (...) ¹⁶¹

(...) Está uma coisa tão viva, enorme de humanidade vivida e sofrida, que esmaga e alevanta na mesma respiração, é toda a emoção inexplicável que se sente diante de uma obra prima grandiosa e infinita! Não sei explicar, não sei dizer, mas só sei dizer que a emoção é contínua durante a leitura toda e sei que você com este filho do seu sofrimento colocou-se numa altura por poucos atingida! E agora que está realizado... Café: abençoado seja o seu sofrimento!! (...) ¹⁶²

Seus comentários vão além das impressões de leitura, pois ela ousa sugerir soluções para situações nas quais os personagens estão envolvidos. Em outra carta, depois de encerrada a mensagem, retoma a palavra escrita e oferece sugestão para um texto de Mário ainda inacabado:

(...) Ah, esqueci de contar a solução verdadeira do seu conto! A mãezinha está à espera de outro bebê!! O que me diz você desta coragem feminina? Um simplesmente dócil instrumento da natureza que vence sempre? Ela naturalmente, agora nos seus devaneios de 'futura mãe', confunde o que não viveu com o que está para chegar, é capaz de serem dois, Mário!! Acho que agora você vai ficar mais aflito ainda com o fim do seu conto! (...) ¹⁶³

A partir do mês de maio de 1943, Mário passa a escrever crônicas musicais no jornal *Folha da Manhã*, na coluna *Mundo Musical*, com uma estrutura livre que o permitia refletir sobre os mais variados assuntos: *Claude Debussy*, *Do Teatro Cantado*, *Psicologia da Criação*, dentre outros (COLI; DANTAS, 2004, p. 9).

sobre Elsie que pode ser algo que Mário tenha escrito sobre a soprano Elsie Huston (1902-1943) que conviveu com os modernistas e divulgou repertório folclórico que pesquisou em viagens pelo Brasil.

¹⁶¹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 17 de agosto de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2027. Liddy descreve sua emoção ao ler o *Café*, texto para ópera que Mário redigiu e escolheu Francisco Mignone para compor a música. Como se sabe, a parte musical não chegou a ser concluída, sendo a parceria interrompida pela morte do escritor.

¹⁶² Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 31 de dezembro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2051.

¹⁶³ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 24 de janeiro de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2052.

(...) Li os artigos e fiquei 'amando' a Siomara Ponga! É colcha de retalhos de tanta gente que nós conhecemos, é simplesmente adorável! Mande logo mais, sim? Gostei demais do artigo sobre pintura e literatura. Durante a leitura eu pensava: bom, é verdade que não fala em música, mas é ele todo de uma musicalidade absorvente! E ao fim a conclusão foi de um virtuosismo, seu Mário!! (...) ¹⁶⁴

Siomara Ponga é um dos personagens dos episódios de uma das séries da coluna do jornal paulista. Alguns temas eram desenvolvidos em mais de uma publicação, formando séries. É o caso de *Banquete*, que se tornou a série mais longa. Com caráter de ficção, esses textos apresentavam uma conversa entre cinco personagens durante um jantar na cidade de Mentira. Foram publicados de 4 de maio de 1944 até 22 de fevereiro de 1945, quando o projeto foi interrompido no vigésimo terceiro episódio, ou seja, no sexto capítulo dentre os dez planejados pelo autor (COLI; DANTAS, 2004, p. 9-11). Atenta à produção do escritor modernista, Liddy comenta os artigos dessa série:

(...) Estou me deliciando com o 'banquete'. Puxa, como as 'donas' sabem coisas, fico com inveja delas, gostaria de ir morar em Mentira para aprender. (...) ¹⁶⁵

Os convidados reúnem-se e conversam sobre música, no entanto, apesar de algumas evidências, ou aparências, Mário adverte, logo nas primeiras palavras:

Oh meus amigos, si lhes dou este relato fiel de tudo quanto sucedeu e se falou naquela tarde boa, boa e triste, não acreditem não, que qualquer semelhança destes personagens, tão nossos conhecidos, com qualquer pessoa do mundo dos vivos e dos mortos, não seja mais que pura coincidência ocasional. E é também certo, certíssimo, que ao menos desta vez, eu não poderei me responsabilizar pelas idéias expostas aqui. Não me pertencem, embora eu sustente e proclame a responsabilidade dos autores, nesse mundo de ambiciosas reportagens estéticas, vulgarmente chamado Belas Artes (ANDRADE, 2004, p. 47).

Ao ler *O Banquete*, é preciso esforço para não vislumbrar nos personagens reflexos da história de pessoas bem conhecidas do meio musical da época ou de ideias as quais o autor discutia, como arte popular e arte erudita, por exemplo. A própria Siomara Ponga é uma prova dessa colcha de retalhos da qual Liddy comenta. Guiomar Novaes, pianista e menina prodígio de cidade do interior de São

¹⁶⁴ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 4 de junho de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2075.

¹⁶⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 6 de agosto de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2079.

Paulo, Helsie Huston, cantora virtuose e pesquisadora da cultura popular, ou até mesmo a própria Liddy, não estariam juntas ali representadas?

Ti Mário querido! Muito, muito obrigada pelos artigos gostosíssimos. Já acabei de ler e reclamo mais! (Oh, mulher cacete!). Adorei a minha colaboração no banquete, fiquei encantada de estar misturada com as suas personagens, mesmo assim indiretamente!¹⁶⁶

A amizade entre eles já se reflete na criação literária do escritor modernista, ao apresentar indicações dos amigos em comum, das pessoas com as quais convivem, sendo inspiração para os personagens ou na dedicatória a ela destinada.

Ainda sobre práticas de leitura, as cartas evidenciam não apenas a leitura individual, mas também a leitura coletiva como forma de percepção de textos, pois as cartas apresentam indícios de práticas de leitura coletiva durante as reuniões entre aqueles que frequentavam a casa do casal Mignone. Manuel Bandeira lê os poemas do amigo para o grupo ouvir:

(...) Hoje falamos muito de você, [ilegível], Luiz Heitor, Nattiers, Sazinho, Manuel! Ele leu os seus últimos versos, foi um sucesso! Comemos Vatapá (aliás... comeram!!), foi um sucesso!! Que confusão, Meu Deus!! (...) ¹⁶⁷

Deixemos agora a temática da literatura e as práticas de leitura nas cartas de Liddy e voltemos para os temas mais desenvolvidos por ela na correspondência. A música, dentre as artes, é também uma temática frequente. Em algumas, ela comenta os concertos e as interpretações de músicos e assim se revela o pensamento musical da educadora e a forma como ouvia música:

(...) O americaninho, Joseph Battista, cuja patroa o abandonou aqui à sua própria sorte, foi um banho de juventude pianística para nós! Se você puder ir, vá, Mário. Você me dirá se não é gostoso ouvir tocar assim, com esta técnica, [com] a completa ignorância do perigo, com este lirismo exuberante, com esta frescura que dá uma leveza à gente que é um encanto! O 'retour' da sonata 'Les Adieux' ontem à noite foi uma loucura de alegria contagiosa!! (...) ¹⁶⁸

¹⁶⁶ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 22 de dezembro de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2087.

¹⁶⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 23 de julho de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2077. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992), foi musicólogo, bibliotecário do então Instituto Nacional de Música, diretor da *Revista Brasileira de Música*, e catedrático de folclore dessa mesma instituição. Fundou em 1943 o Centro de Pesquisas Folclóricas e durante o período de 1947 a 1965 foi membro do Comitê Executivo do Conselho Internacional da Música, em Paris. Frank Nattier Jr nesse período exercia cargo no escritório do Coordenador de Assuntos Inter-Americanos, Estados Unidos.

¹⁶⁸ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 17 de agosto de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2077. Joseph Battista, nascido nos Estados Unidos em 1918, filho de imigrantes

Em outra carta, ao comentar a crítica musical de Mário, ela opina sobre cada tempo da Suíte

(...) Gostamos muito de você escrever sinceramente o que você sentiu na primeira audição da Suíte e está tudo certinho como nós mesmos o achamos! O primeiro tempo [ficou] ótimo e tem que ficar assim mesmo. Segundo [tempo]: no piano sabia mesmo meio 'doce' e mesmo a execução (isto aqui só para nós dois, hein, Mário!) ajudou a dar esta impressão. O principal é o ambiente 'criado' e os 'enfeites', [que] podem ser modificados com vantagem. No último tempo, o Mignone ficou satisfeito da sua crítica quanto ao primitivismo, pois foi justamente o que ele fez o possível para alcançar. Agora estou ansiosa para ver e ouvir o bailado que parece será levado no dia 31 e lá estaremos, se Deus quiser! (...) ¹⁶⁹

De Roma, após o concerto regido por Mignone, orgulhosa com a performance do companheiro, Liddy comenta a regência e a reação daqueles que ali estiveram para ouvi-lo:

(...) A Suíte do Lorenzo foi achada um pouco fraca como orquestração, mas agradou pela sua 'primitividade'. Oswald deliciou os '*passatist*'. O Villa, muito discutido, foi levado admiravelmente! Ouvi o Amazonas por ele mesmo no Rio e tive a impressão de certas coisas bastante ridículas ao lado de outras ótimas. Na execução do Chão, ficou uma coisa de tal beleza agreste e majestosidade de ambiente de terra virgem, que foi para mim e para os que podiam penetrar nesta 'religião' um gozo artístico de primeira grandeza. Em certos momentos era forte como que a lembrança do seu Macunaíma!! O público ficou meio desconcertado e em certos momentos até havia um 'farfalhar' meio perigoso no ambiente, mas no fim o regente foi calorosamente aclamado. (...) ¹⁷⁰

Nessa mesma carta, Liddy comenta o que representa para ela ouvir música brasileira. Assim, além de tratar dessa temática, revela também a imagem que tem de seu destinatário: uma referência ao intelectual, ratificada pela aceitação de suas críticas severas e ideias que considera como parâmetro para uma geração.

Mário, nosso bom amigo!

Para mim é impossível assistir a um concerto de música brasileira contemporânea sem pensar em você! Você, o animador, o precursor, em certas ocasiões, o crítico

italianos, desenvolveu carreira de virtuose se apresentando em diversos países do mundo. Faleceu em 1968.

Liddy comenta sua interpretação da sonata opus 81a de Beethoven denominada *Les Adieux*.

¹⁶⁹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 18 de maio de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2020.

¹⁷⁰ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone em Roma, em 22 de abril de 1938, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2005. No programa do concerto estava incluído obras de Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), como a Suíte sobre Três Temas Populares Brasileiros; Henrique Oswald (1852-1931) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

severo, guia preciosíssimo desta juventude toda que a você deve espiritualmente e materialmente tanto.... tantíssimo, como diriam aqui expressivamente! (...)¹⁷¹

Mário é animador, precursor, crítico severo, guia preciosíssimo... O que mais Mário de Andrade é para Liddy Chiaffarelli Mignone? O que pensam um sobre o outro? Como a escrita epistolar de Liddy fornece pistas sobre essas imagens que se projetam na comunicação. Se a escrita possibilita apreender a visão que ela possuía sobre o seu correspondente, também permite compreender a imagem que projeta de si para o amigo. Esse é um jogo, no qual o remetente imprime uma imagem própria e a imagem que tem do destinatário, plasmando o que ambos aceitam nessa troca epistolar.

(...)Você [ficou] impressionado por não ter [se] lembrado do dia 9? Oh, Ti-Mário, eu bem sei que você quando pensa em mim sempre me deseja algo de bom, então para que fazer isso especialmente num certo dia do ano? Aceito os seus bons pensamentos como os meus para você. (...)¹⁷²

Uma carta não expressa apenas características da pessoa que a escreve, mas revela muito sobre seu destinatário, pois essa escrita “busca seu interlocutor, reclama a presença da pessoa ausente” (CASTILLO GÓMEZ, 2002b, p. 22). Toda carta é concebida tendo em vista uma relação implícita e indissolúvel entre remetente e destinatário.

O grau de proximidade e hierarquia do relacionamento entre os correspondentes determina a forma como o remetente irá construir a escrita da carta em seus diversos elementos constitutivos, dentre eles a estrutura, a extensão do corpo do texto, a apresentação, a materialidade, o uso dos espaços em branco, a caligrafia e o cerimonial epistolar (SIERRA BLAS, 2003, p.138). Observa-se que, quanto menor o grau de intimidade, maior será a necessidade de cumprimento das normas epistolares e o esmero com a apresentação, caligrafia, legibilidade, correção, escolha do papel e envelope. (SIERRA BLAS, 2003, p. 140). Observando como esses elementos apresentam reflexos da relação que o remetente estabelece com o destinatário, pode-se, assim, conhecer o tipo de relacionamento que se vai

¹⁷¹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone em Roma, em 22 de abril de 1938, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2005.

¹⁷² Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 18 de maio de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2020. Liddy se refere aqui ao dia de seu aniversário, comemorado todo dia 9 de maio, poucos dias antes desta carta ser escrita.

construindo entre os correspondentes. Ao escrever, o missivista aproxima, faz-se conhecer, mas igualmente percebe-se a presença do outro nessa escrita, pois a” relación que el destinatario mantiene con quien escribe se refleja, por lo tanto, en el escrito“(SIERRA BLAS, 2003, p. 128).

Assim a escrita de Liddy deixa evidente o grau de intimidade e o relacionamento com seu correspondente:

Querido Ti Mário. Desde que você foi de volta para São Paulo, penso em escrever a você, contando como foi bom ter você aqui, tão ‘bonitinho’, com a saúde mais ou menos equilibrada, com uma boa serenidade alegriinha na alma! E agradecer a você esse presente tão bom que me fez, e a nós todos!! Mas a vida aqui no Rio é ainda pior que a de São Paulo, creia! Mil e uma coisas que empatam estupidamente a vida da gente, as lições, e de repente uma indolência que pega a gente de jeito e cadê força para reagir? Ainda por cima temos empregado as horas livres para procurar ‘chacrinha’ fora da cidade e até hoje nada encontramos que seja bom... e ao nosso alcance! Penso que tudo acabará num vil apartamento, sem galinhas, pombos e cabritinhos, e manacás em flor! Que pena!! (...)¹⁷³

Escrever uma carta é, portanto, imprimir uma representação de si. Ler uma carta é desvendar como o remetente registrou no papel a imagem que deseja oferecer. Esse escritor exerce certa influência sobre o destinatário, criando uma imagem que tenciona transmitir. Claudio Guillén (1998, p. 187) analisou esse processo, denominado por ele como *duplo pacto epistolar*, admitindo que uma carta encerra duas dimensões: a primeira é a retórica, entendida por ele como sendo um compromisso enfrentado pelo escritor ao tratar de um assunto, ao desenvolver um tema; a segunda dimensão é a ficcionalidade – mesmo se tratando de uma carta, que a rigor não pretende ser uma ficção, como um conto ou um romance o é, seu texto tem em essência uma possibilidade ficcional.

Ao se expressar na primeira pessoa, o escritor faz coincidir sua escrita com o *eu textual*, e este pode ser entendido como um personagem que combina dados de sua própria vida com outros dados, fruto da imaginação. “El escritor puede ir configurando una voz diferente, una imagen preferida de sí mismo, unos sucesos deseables y deseados, y en suma, imaginados (...)” (GUILLÉN, 1998, p. 185). Assim, o autor da carta plasma em seu texto o que Guillén denomina de *aparente realidade*, mesclando dados da realidade vivida, com dados imaginados, dentro de

¹⁷³ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 4 de junho de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2075. Liddy menciona à intenção de comprar um terreno ou imóvel na região serrana do Rio de Janeiro, o que aconteceu, posteriormente. Compraram um terreno e iniciaram a construção de um imóvel. Esse tema retorna em outras cartas.

um caráter ilusório de não-ficção que a carta pretende ter. Sendo mais específico, esse autor chama a atenção para elementos ficcionais que a carta tem, em semelhança com a ficção expressa em um romance, uma vez que a comunicação epistolar se manifesta de forma orientada “dirigida hacia su aceptación por un receptor o unos receptores situados en un común entorno; en circunstancias previas, compartidas y envolventes, en un mundo convivido” (GUILLÉN, 1998, p. 187). Guillén considera que orienta essa escrita, ou seja, uma realidade em comum, uma convenção estabelecida entre remetente e destinatário. Assim se constitui um *duplo pacto epistolar*, no qual os dois extremos aceitam compactuar com a realidade posta nessa escritura. A imagem de si projetada nessa escrita tem presente a imagem que este concebe do *tu textual*, ou seja do destinatário.

Na correspondência de Liddy para Mário depreende-se um forte elo de amizade entre eles marcando significativamente essa escrita. Como mostra desse vínculo, a palavra amigo aparece nas saudações, no corpo da carta, nas despedidas e nos bilhetes escritos após a assinatura. Liddy expressa o afeto pelo amigo de várias formas. A cumplicidade entre eles é uma dessas demonstrações da forte ligação que os mantinha em contato em vários momentos de suas vidas. É natural que busquemos nas pessoas nas quais confiamos e com as quais desenvolvemos relações de afeto, cumplicidade para projetos pessoais e profissionais. Na escrita epistolar, essas relações estão presentes, assim como as afetividades construídas, uma vez que “escrever cartas exige tempo, reflexão e disciplina, pois é uma forma de compartilhar vivências mais pessoais, íntimas e até mundanas” (BASTOS; CUNHA; MIGNOT, 2002, p. 5-6). A troca epistolar fortalece os laços já construídos e cria novas ligações.

Ao escrever, Liddy mostra-se como aquela amiga que colaboradora, cuida, incentiva, estimula e motiva o amigo a criar e cuidar de sua saúde.

Ti Mário querido, não gostei nada, nada, de saber das últimas notícias sobre o seu estado de saúde! Mário, tenha coragem de reagir e procure mais um médico, um médico com muita experiência, um internista à altura de você e dos seus casos! Eu tenho a impressão que você está se entregando com um fatalismo pronunciado demais aos seus amigos médicos e não quer reagir contra o que eles impõem a você! [ilegível] que você teve [ilegível] e que estas deixam todo aparelho digestivo em péssimas condições durante muito tempo e somente curas repetidíssimas as fazem desaparecer. Não serão elas que estão fazendo você sofrer? Ah, se você quisesse conversar. Pelo menos conversar com o Dr. Fladt sobre o seu estado! Ele me curou duas vezes de úlcera no duodeno (eu tinha sido operada antes duas

vezes!) sem operação, sem dieta láctea, já que eu não a suportava, sem repouso absoluto, só com dieta relativa e uma injeções endovenosas cicatrizantes e contra as dores. Eu peço! E eu tinha dores de suor frio depois de mais ou menos meia hora de ter comido alguma coisa! Ah, Ti-Mário como eu gostaria de poder, mesmo de verdade, mandar em você!! Deus lhe pague pelos amigos. [ilegível] nunca ninguém imaginaria que você está padecendo tanto, que ótimos que são! Muita gente leva na cabeça e tem que aguentar firme!!

Ciao, Ti-Mário. Lembre que você tem que sarar, e logo! E cuide de você muito, muito, muitíssimo, mas reagindo fortemente contra a ideia de que o seu destino é de agora ficar assim doentinho!!

Um abraço bom da

Liddy¹⁷⁴

Sua preocupação e ansiedade com a saúde de Mário é tão grande que não separa a saudação do corpo do texto e escreve todo o corpo da carta em um único bloco sem respeitar a regra de espaçamento para a mudança dos parágrafos. Toda a carta desenvolve um único assunto. Ela escreve para estimular seu amigo a cuidar da saúde. Mário também era pródigo em demonstrações de reconhecimento da amizade dedicada pela amiga e do sentimento de afeto por ela:

Ti-Mário!!!!!! Só mesmo você estando aqui poderia compreender o que foi o seu presente de Natal! Comecei por manifestar a minha alegria vendo o envelope gordo de Café, depois peguei nas mãos tudo o que saía do seu coração, do seu cérebro, abri emocionada e deparei com o meu nome ... ah, Ti-Mário fiquei quietinha, quietinha pois a felicidade cresceu para dentro e foi-se alojar lá no fundo onde se guardam os melhores tesouros e dos quais não se sabe falar!! Deus lhe pague, Mário! (...)¹⁷⁵

O libreto da ópera *Café*, escrito por Mário e destinada a Francisco Mignone para a composição musical, obra que não foi concluída, foi dedicado a Liddy Chiaffarelli. As cartas mostram que a cumplicidade não era apenas unilateral, pois Mário também dava provas de sua amizade, colaborando com a amiga, rendendo homenagens, guardando segredos, participando de sua vida profissional.

Concordando com Sirinelli, resalto que a “atração e a amizade, e ao contrário, a hostilidade e a rivalidade, a ruptura, a briga e o rancor desempenham igualmente um papel às vezes decisivo” (SIRINELLI, 1986, p. 250). Refletir sobre relações de amizade e hostilidade possibilita compreender aspectos do período em questão e da dinâmica que se estabelece nos grupos de convivência e sociabilidade. Por outro lado, além de evidenciar afetos e afinidades, a análise de relacionamento

¹⁷⁴ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone em Roma, em 28 de novembro de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2065.

¹⁷⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 31 de dezembro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2051.

de amizade aponta para o fato de que nesses relacionamentos também há espaço para embates e desavenças.

Na correspondência de Liddy Mignone para Mário de Andrade, ela prioriza escrever sobre afinidades, concordâncias, igualdades de pensamento. Em poucas passagens, a escrita denuncia as divergências, desacordos, enfrentamentos, embates ideológicos e mesmo brigas. Mário, entretanto, mostra-se sensível, quando a amiga demonstra alguma discordância:

Mário, mais Ti-Mário querido!! Quando Zitú ia à escola e eu ajudava a fazer os deveres e ela não entendia direito, ela dizia: 'mãe, você explicou errado!!!' Vê-se que na minha carta eu também "expliquei errado! Como é possível que você tenha entendido daquele jeito? Será que as minhas palavras traíram o meu pensamento? E será que você não soube pensar que era impossível eu 'xingar' você no sentido que você entendeu? Ah, Mário, agora sou eu que estou triste! Tantos anos de amizade tão perfeita e de afinação de sensibilidades tão boa e você pensar que eu não entendi que foi para você aquela confissão pública! (não por ser pública, mas por tê-lo escrito e sofrido por ela). E é por isto que eu não emudeço, mas continuo a clamar, a pedir, a exigir de você, que chegou a esta raríssima pureza de pôr a sua acima, o seu coração a mim para que os que seguem, ainda e ainda mais, encontrarem em você, o que arranca cortinas bolorentas diante da arte, da vida e que não morra e que continue a matar sem dó nem piedade.(...)¹⁷⁶

O poeta modernista estava passando por um longo período de conflito interno, após ter sido exonerado do cargo que ocupava no Departamento de Cultura de São Paulo. Tentara um exílio no Rio de Janeiro, voltara para sua cidade natal, mas continuava constantemente adoentado e deprimido. Liddy Chiaffarelli representou nessa fase de sua vida, uma amiga que consolava, cuidava, incentivava tentando reerguer e fazê-lo sair da crise existencial:

(...) Reli o Macunaíma, a impressão principal é o virtuosismo fantástico com o qual você soube misturar – até na mesma linha! verdade e fantasia! Me diverti muito e também senti como desde aquela época estava preparada em você o fim da sua última conferência! E foi aí que comecei a ter raiva de você! Raiva braba, não dó e nem vontade de consolar, etc!! E como não tinha forças para levantar da cama e desabafar a raiva numa carta, escrevi a lápis mesmo na conferência e quando você aqui vier, havemos de ler juntos e aí eu lembrarei bem da 'xingação' que fiz dentro de mim e terei a coragem de repeti-la a você!! E você desde já trabalhe muito, seu Mário, pois eu preciso de que meus filhos façam muita coisa importante e séria para eu ficar feliz! (...)¹⁷⁷

¹⁷⁶ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 29 de julho de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2044.

¹⁷⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 19 de julho de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2043.

As palavras escritas na carta acima indicam os sentimentos de Mário em relação às palavras da amiga. Sugerem, também, um mal entendido, agravado pelo estado sensível no qual se encontrava o escritor modernista. Liddy não se intimida, e escreve com o intuito de desfazer o desentendimento, insiste, consolando, e quase maternalmente estimula o amigo a criar:

(...) A minha carta fez você sofrer e eu peço a você que me perdoe por não ter explicado melhor o que eu queria de você!! Quero que você nos ajude, a todos nós que criamos em você, que assistimos aos seus anos de transfiguração da sua vida anterior, sem um protesto, sem um conselho de 'boa família' porque sabíamos que tinha que ser assim fatalmente e que, apesar de perder você (e que perda foi!! Puxa!!), quisemos com você, que você voltasse a São Paulo! E sabemos que você está se readaptando e que isto é terrivelmente difícil... como deve ser difícil! Mas eu não posso pensar que o Mário, com este cérebro maravilhoso que Deus lhe deu, não continue a trabalhar para nós! Não quero que você morra, ouviu? Quero que você viva e que nos enriqueça com o seu sofrimento!!! O egoísmo da 'vida gostosa' do qual você quase me acusa, não existe, Mário! Me importa a nossa vida hoje, eu que tantas vidas não são nada? (...) ¹⁷⁸

Considerando que o contato de Mário de Andrade com os músicos que mais se apropriaram de suas ideias e que “seu trabalho de orientação dos jovens compositores se fazia através de contato pessoal e através de cartas” (NEVES, 1981, p. 46), pode-se imaginar que essa amizade e a troca de missivas foi importante também para o desenvolvimento de ideias da educadora sobre música e educação musical.

Em outras cartas, ela demonstra uma atitude daquela que não se posiciona como foco das atenções, dando importância ao outro. Escrevendo para o amigo, mostrava-se como aquela que se preocupava com ele e como uma amiga que procurava dar um suporte emocional, um apoio em momento de crise. Ela demonstra dar importância ao outro e ao bem estar dele. É o que podemos ver no trecho desta carta, escrita no ano de 1941:

(...) Agora que falei tanto de nós, chegou a sua vez! Você dizer que o nosso estimado amigo está fazendo falta é um prazer agridoce! Queremos fazer falta a você, isto é certo, mas não uma falta contraproducente! Estou com sede de ler algo seu, Mário e, quando a Mariatereza me contou a proposta do Paulo Duarte, dei um pulo de alegria! Mário, por amor a nós, escreva estes folhetins que o Correio da Manhã quer publicar! Não comece a complicar as coisas com questões de

¹⁷⁸ Carta escrita por Liddy Chiapparelli no Rio de Janeiro, em 29 de julho de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2044.

delicadezas 'versus' [ilegível], porque uma coisa não tem nada com a outra e você precisa dar a nós, seus amigos, o ensejo de ler você Mário! (...) ¹⁷⁹

Liddy insiste com palavras de estímulo para o amigo, tentando reanimá-lo e fazê-lo escrever, produzir para sair da crise. Confia em sua capacidade criadora e, ao declarar que o pensamento dele é importante contribuição que deve ser conhecido, revela a importância dele como uma referência intelectual. Ao final deste ano, ela ainda insiste em estimulá-lo, apesar do receio que demonstra de não ser bem aceita em sua intenção de amiga:

(...) Ti-Mário, quero que você pense que nós somos muito, muito seus amigos, que queremos saber e tomar parte nas suas alegrias e nos seus sofrimentos! Lembre-se, Mário, [de] que um homem maduro tem o dever de transmitir aos que estão se fazendo, as suas experiências boas e más! Conselho não adianta, exemplo sim!! Escreva um livro sério, muito sério! Sobre os seus experimentos na vida, as suas opiniões sobre a nossa arte! O seu artigo de 'Clima', primeiro número, foi o primeiro capítulo para esta fase de sua vida! Estamos vivendo um grande momento da história do mundo e cada um de nós, por modesta que seja a pedrinha, deve contribuir a uma construção de edifícios novos! Desculpe o mal jeito, um abraço de nós dois, votos aos mil, para tudo e para todos! Sua Liddy¹⁸⁰

Há, porém, que se duvidar das palavras escritas. Há que se indagar se realmente o que é escrito é o que o autor tenciona dizer. Estas citações das cartas são um indício daquela que consola, estimula, cuida, perdoa, atitudes e valores muito atribuídos à mulher, e a uma forma de viver em função do outro. Liddy, contudo, demonstra, por suas atitudes que não é submissa ao outro, que não se coloca em segundo plano, mas sim que é uma mulher que tem domínio dos rumos de sua própria vida, que toma suas próprias decisões e não abre mão de sua felicidade.

¹⁷⁹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 18 de maio de 1941, pertencente ao Fundo Pessoal Mário de Andrade, IEB/USP, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2020. Paulo Alfeu Junqueira Duarte (1899-1984) foi arqueólogo, jornalista, biógrafo, poeta, memorialista e professor da Universidade de São Paulo.

¹⁸⁰ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 23 de dezembro de 1941, pertencente ao Fundo Pessoal Mário de Andrade, IEB/USP, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2037.

3.3 “As suas cartas para Ti-Xico...”¹⁸¹: missivas unindo três amigos

Ti-Mário, o que está acontecendo?

Nem você, nem notícias, mas em resposta à minha, [está] anunciada a ‘Festa das Igrejas’ para 18 e 21! Estamos estranhando e com cuidado de você!! Se for por muito trabalho a gente se conforma, mas se for por esquecimento dos ‘Tis’, protestamos em altos brados!!! (...) ¹⁸²

O relacionamento entre Mário de Andrade e Francisco Mignone também está presente na escrita dessas cartas, podendo ser considerado como mais um elo entre eles que fortalece a amizade. A conjugação do verbo estar no plural torna o companheiro de Liddy presente nessa escrita, como se não bastasse a referência à obra orquestral do compositor, *Festa das Igrejas*, gravada em Nova York sob a regência de renomado maestro Arturo Toscanini (MARIZ, 1997, p. 83).

Seu Mário, você vai me fazer o grande favor de não contar a ninguém aqui no Rio que o dia 9 é dia de ‘Xi...! Pum’, se não eu brigo com você! Só nós, quietinhos e contentinhos. Nós jogando aqui no nosso canto, não é ? (...) ¹⁸³

Para o dia em que faz aniversário, 9 de maio, expressa a ele vontade de comemorar apenas com os três reunidos: Mário, Mignone e Liddy. Como teria surgido a amizade entre o compositor e o escritor?

A amizade entre os paulistanos Mário de Andrade e Francisco Mignone havia iniciado muito antes do período dessa correspondência. Eles conheceram-se quando o jovem compositor teve aulas com aquele, o professor de estética. No volume IX da *Revista Brasileira de Música*, que homenageou o cinquentenário de Mário de Andrade, em 1943, Mignone descreve os primeiros contatos e seu primeiro dia de aula com o professor de estética:

Quando eu tinha doze anos, à saída da sala de um cinema, - o ‘Bijou-Salon’, creio – notei que um vulto, magro, já incipientemente calvo, de beiços grossos e sensuais, empertigado ainda mais por engomadíssimo colarinho, esquecera, para gáudio da minha meninice, o chapéu na sala de projeções. Convencido de praticar um grande gesto, agarrei o chapéu olvidado e alcancei o distraído espectador lá no fundo do corredor que dava para o antigo Mercadinho.

¹⁸¹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 28 de janeiro de 1945, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2088.

¹⁸² Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 22 de novembro de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2085. Liddy escreve sobre audição da peça sinfônica *Festa das igrejas (impressões sinfônicas)*

¹⁸³ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 2 de abril de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2071.

Passaram-se depois meses, anos, talvez, e certa noite, em uma audição de alunos do Conservatório, quem aparece cantando e todo hesitante e contrafeito? O mesmíssimo homem do 'Bijou-Salon'!

Não me fixei no nome dele e nem da voz guardo memória. Mas lembro perfeitamente do trecho cantado. Era da ópera Camosina, de Gomes de Araújo. Este, ensimesmado, lá estava ao piano. A ária começava assim: 'Nessuno é qui'. Bem. Desde esse momento, na minha memória de então, não pude dissociar o indivíduo do chapéu esquecido do cantor de: 'Nessuno é qui' (MIGNONE, 1943, p.17)

Mignone matriculou-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 1915, tendo aulas com Agostino Cantù. Formou-se em 1917 nos cursos de Flauta, Piano e Composição (AZEVEDO, 1947, p. 296). Esse é o período de estudante ao qual Mignone se refere ao falar de Mário de Andrade.

Freqüentava eu, nessa altura, um ginásio lá para os fundos da rua Visconde do Rio Branco. A caminho e de volta da escola, dobrava o velho casarão da esquina do Largo do Paisandú, - de onde partia, de manhã ou à tardinha, o percutir vigoroso de um piano. Detinha-me, por isso, à escuta, amiudadas vezes. Razões sobravam-me para tanto, pois nesse tempo muito me adiantara ao piano. E se me detinha a escutar não o fazia sem uma pontinha de boa e dura inveja. Nunca ouvira tocar tão rápidas, e lindamente, com igualdade perfeita de ambas as mãos, escalas maiores e menores! (MIGNONE, 1943, p.17-18).

Francisco Mignone iniciou seus estudos de piano com dez anos sob a orientação de Silvio Motto e, posteriormente, integrou a classe de Agostino Cantù (AZEVEDO, 1947, p. 296). Apesar de não estudar com a regularidade que um pianista necessita, desenvolveu um excelente domínio da técnica pianística. Era um excelente acompanhador, muito requisitado por cantores estrangeiros quando de passagem pelo Brasil. Tinha também uma grande capacidade de improviso e de redução de partituras orquestrais para piano, habilidade que utilizou quando, posteriormente, tornou-se professor de regência (GUERRA, 2002, p. 21). Mário de Andrade também estudou piano desde criança, assim como seu irmão Renato. Com a morte desse irmão, em 1913, Mário ficou muito abalado emocionalmente e desistiu da carreira de pianista; apenas mais tarde manteve atividade como professor de piano. Voltemos ao depoimento de Mignone sobre seu amigo.

Por perto andavam os meus exames de piano no Conservatório. Até que um dia, de sopetão, meu pai falou: 'Combinei, com o Mário de Andrade, que você irá à casa dele tomar umas aulas subsidiárias de estética musical, pois sem essa matéria você não terá média final nos exames'. Dito e feito. Na manhã seguinte lá ia eu de endereço em punho à procura da casa do Mário. De número em número cheguei onde? Ao casarão da esquina do largo do Paisandú. O mesmo, junto do qual ouvira por tantos meses as arrancadas pianísticas de um temido e desconhecido rival. E

comecei logo a pensar que o rival pianista fosse o Mário de Andrade. Quem diz que me enganara?

Galguei a escada de madeira. No tope da escada uma armação e porta trancada, até parecia entrada de sacristia. Toquei. Lenta, uma creadinha veio (...) Entrei. Lá estava o piano de armário que tanto ouvira. Nisso irrompe em, trajes de pijama o nosso Mário de Andrade. O mesmo do 'Bijou-Salon', do 'Nessuno é qui', provavelmente o pianista desconhecido e, agora, o Mário de Andrade. (MIGNONE, 1943, p.17-18).

A citação permite observar o carinho e a admiração com que Mignone descreve sua primeira aula. Considerando-se as minúcias de detalhes que ficaram registradas em sua memória e a descrição afetiva, pode-se aquilatar o sentimento que ele nutria pelo escritor. Como já é conhecido, desenvolveram forte amizade e foram parceiros em algumas composições, nas quais o músico utilizou poemas e libretos do escritor. Foram amigos e companheiros desde a juventude, quando saíam à noite para fazer serenatas às jovens pretendentes pelas ruas do Brás e do Bexiga da antiga São Paulo. “Num tempo em que fazer música popular era transgressão social” (GUERRA, 2002, p. 30), Mignone escondia-se sob o pseudônimo de *Chico Bororó* e iniciava suas primeiras composições populares.

A admiração de Mário por Mignone também está refletida em diversos textos do próprio escritor. Em carta datada de 27 de setembro de 1924, para a amiga e artista plástica modernista Tarsila do Amaral, expõe esse sentimento:

Aqui barulhos e discussões por causa da ópera nova do Mignone. Uns gostaram. Outros não. Dona Olívia gostou. Paulo Prado detestou. Eu estou muito mais perto de D. Olívia embora reconheça as vulgaridades fomidáveis do trabalho. Paulo e eu parecíamos dois fantasmas infemais gesticulando no saguão do Municipal. Conseqüência: os exageros. Paulo afirmou que o Mignone era uma besta; eu que era um gênio. A virtude desta vez ainda está no meio (ANDRADE, 2001, p.86)

A ópera em questão era *O contratador de diamantes* (1921), composta em período de estudos de Mignone na Europa. Aliás, a admiração de Mário pela fluência e criatividade nas óperas do amigo fez que ele o escolhesse para musicar *O Café*. Flávia Toni ressalta “que a escolha de Mignone deve-se, em parte, a esta proximidade do escritor não apenas do maestro como também de sua esposa” (TONI, 2004, p. 63). Na troca epistolar entre Liddy e Mário, ela registra sua espera ansiosa pela chegada do libreto.

(...) O Chico quer 'café'! Está à espera de 'café'! Reclama 'café'!(...) ¹⁸⁴

(...) Estou com tanta ansiedade de reouvir ou reler os textos do Café... ouço algumas coisas que ficaram na memória como uma melodia, mas não consigo lembrar todas as palavras e fico aflita! (...) ¹⁸⁵

(...) E o 'Café' quando vem? (...) ¹⁸⁶

(...) Foi até bom o Café não chegar, o Chico está em período 'larvar' e descansando para depois respirar fundo quando você aqui vier e depois trabalhar! (...) ¹⁸⁷

Diante de iminente desânimo e demora pela gestão da ópera, ela anima, estimula os dois a superarem a fase crítica que se apresentava:

(...) A sua carta, Ti-Mário querido nosso, foi também um pouco para [ilegível] e tenho direito de eu também responder! Tenho certeza [de] que vocês vão se entender sempre muito bem sobre o 'Café', é preciso porém que vocês achem o jeito de ficarem um pouco juntos no fim do ano, durante as férias. (...) ¹⁸⁸

Após a exoneração do cargo que exercia no Departamento de Cultura de São Paulo, Mário de Andrade fica sensibilizado com sua saída do cargo e sua saúde debilita-se. Em meio a um estado depressivo, tenta produzir a ópera *Café*. Francisco Mignone, por sua vez, também vivia um período de crise existencial. Com a morte de Mário, a ópera nunca foi concluída. Os anos que se seguem à saída de Mário do Departamento de Cultura foram aqueles em que ele esteve mais próximo do casal Mignone.

No dia 27 de junho de 1938, Mário vai morar no apartamento 46 do edifício Minas Gerais, à Rua Santo Amaro n^o. 5 (DUARTE, 1985, p. 161-162). “Era um ‘arranha-céus de dez andares, que dominava imponente a velha sobria em redor (...) a umas quatro quadras apenas da universidade, distância de cobrir a pé” (CASTRO, 1989, p. 21). No apartamento 106 do mesmo edifício, moravam Liddy e Mignone ¹⁸⁹.

¹⁸⁴ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 09 de agosto de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n^o. 2046.

¹⁸⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 17 de novembro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n^o. 2047.

¹⁸⁶ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 24 de novembro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n^o. 2048.

¹⁸⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 13 de dezembro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n^o. 2049.

¹⁸⁸ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 13 de agosto de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n^o. 2080.

¹⁸⁹ Sobre o endereço de Francisco Mignone ver *Revista Brasileira de Música*, v. III, no. 1, 1936.

Para Mário, essa convivência foi muito importante. Ao escrever do Rio de Janeiro, no dia 23 de outubro de 1940, para Cândido Portinari, pintor e amigo em comum entre eles, que se encontrava em Nova York para a mostra *Portinari of Brazil*, organizada pelo Museu de Arte Moderna da cidade norte-americana, declara como o pintor, sua esposa, Liddy e Mignone representaram um amparo afetivo para seu exílio no Rio de Janeiro:

Bem, vou parar com estas conversas que já está na hora do meu almoço. A terra vai correndo sem novidade. Infelizmente sem novidades... E eu curtindo esta minha eterna angústia de viver longe da família e dos meus livros. Pra mim, então, a falta de você e de Maria, tem sido enorme, pois era no seu meio que eu encontrava um eco carinhoso da minha vida familiar. Si não fosse a casa da Liddy Chiaffarelli com o Mignone, creio que não me agüentava neste deserto de afeições verdadeiras que é o Rio de Janeiro. Mas sei fazer das tripas coração. Vá ficando aí, meu amigo, quanto puder e enquanto a América... der (ANDRADE, 1995, p. 76).

No período em que Mário está na capital, Mignone apresentou-lhe a primeira valsa de uma série que se tornou muito conhecida. O comentário do amigo deu nome à série de doze *Valsas de Esquina* compostas entre 1938 e 1943. Quando saíam pelas ruas paulistanas, em tenra juventude, para ficarem a salvo dos baldes d'água dos pais ofendidos com as serenatas para suas filhas, o grupo de músicos costumava escolher as esquinas para tocar. Mário, ao ouvir a valsa composta pelo amigo, lembrou-se desses tempos e disse-lhe que a música se parecia com aquelas que eles costumavam tocar (GUERRA, 2002, p. 30).

Após a estada no Rio de Janeiro em 1938-1940, e apesar do retorno a São Paulo ter acontecido definitivamente em 1941, Mário de Andrade viajava constantemente à sua cidade natal e a troca de cartas foi retomada.

(...) O Chico está escrevendo as informações certinhas, eu estou com pena de você não poder estar já aqui, em caminho para Pocinhos, portanto, um pouco aqui conosco. Mas nos veremos aqui ou em São Paulo, para ti abraçar eu e transmitir a você neste abraço, todos os grandes desejos que temos de ver você logo restabelecido fisicamente, nosso bom e tão querido amigo, do qual precisamos muito, muito, muito, muito! (...) ¹⁹⁰

A primeira carta arquivada é escrita de Poços de Caldas em período de férias. No fechamento da missiva, Liddy traz a presença de Mignone e ratifica a amizade entre os três paulistas:

¹⁹⁰ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli em Poços de Caldas, no dia 11 de janeiro de 1940, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2007.

(...) Mário aqui estamos os dois Ti Tis à espera de notícias boas do nosso querido Ti!
Um grande abraço, tantos bons pensamentos e 'alto il morale'! Liddy¹⁹¹

Se para muitos artistas plásticos, músicos, poetas e escritores Mário de Andrade foi um mentor intelectual, para Francisco Mignone, a ligação de amizade e a parceria profissional foi uma importante marca em sua vida. Alguns embates e posicionamentos contundentes ficaram conhecidos e tiveram importância para muitos compositores. Um desses embates refere-se, justamente a esse amigo de juventude:

E ainda o caso de Francisco Mignone é mais uma prova de que a nacionalidade ficou em casa nesta temporada. Ninguém preza mais esse artista que eu. Torço por ele como torço por todos aqueles que considero de algum valor. Mas tenho que reconhecer que a situação atual de Francisco Mignone é bem dolorosa e que estamos em risco de perder, perdendo-o, um valor brasileiro útil (ANDRADE, 1976, p. 202-203).

Quando Mignone retornou de seu período de estudos na Itália, em 1928, e sua ópera *L'Innocente* (1927) foi apresentada em São Paulo, Mário de Andrade fez duras críticas por seu apego à linguagem europeia em suas composições, em defesa de uma música caracterizada por um nacionalismo que marcou esse período e as ideias do escritor:

Músico de sentido essencialmente dramático, dotado duma cultura exclusivamente europeia, desenvolvido no ritmo da sensibilidade italiana, Francisco Mignone está numa situação dolorosa. Não encontra libretistas brasileiros que lhe forneçam assuntos nacionais. E se encontrar: o libreto para ser representado, terá de ser vertido pro italiano, porque ninguém não canta em brasileiro neste mundo (ANDRADE, 1976, p. 202-203).

Mário, já em finais da segunda década do século XX, expressava sua preocupação com o canto em língua nacional. Esse será o tema do congresso que organizará, em 1937, quando à frente do Departamento de Cultura de São Paulo. Na cidade paulistana imperava “um espírito de italianitá” nos setores culturais, devido ao grande número de imigrantes e descendentes italianos (AZEVEDO, 1947, p. 294). A reação contra o predomínio da estética dessa escola europeia contou com a liderança de Mário de Andrade.

¹⁹¹ Carta escrita por Liddy Chiapparelli em Poços de Caldas, no dia 11 de janeiro de 1940, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2007.

(...) Mas que valor nacional tem *O Inocente*? Absolutamente nenhum. E é doloroso no momento decisivo de normalização étnica em que estamos, ver um artista nacional se perder em tentativas inúteis. Porque em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível. Mas com o *Inocente* ele é *mais um* na escola italiana (ANDRADE, 1976, p. 202-203).

Para Mário de Andrade, o que poderia ser de maior valor para um músico brasileiro? Fazer uma música que pudesse ser definida como arte nacional, brasileira, ainda em construção, segundo o escritor e que se apropriasse de elementos da cultura popular do país. Uma arte que fosse reflexo de uma cultura local, em oposição a uma arte universal.

No tempo de Carlos Gomes inda *O Inocente* teria de ser contado como manifestação brasileira de arte. Porque então não tínhamos base nacional definitivada, nem mesmo na música popular, que se debatia entre a habanera cubana e a roda portuguesa. Hoje não. Possuímos música popular original. E as circunstâncias históricas do momento, em que os valores nacionais que contam em música, Vila Lobos, Lourenço Fernandez, Luciano Gallet, Camargo Guarnieri e outros, pelejam entre achados e enganos, para oferecer ao país uma tradição artística nacional, não permitem mais que *O Inocente* seja contado como representação brasileira (ANDRADE, 1976, p. 202-203).

Mário não poupava críticas aos organizadores da temporada lírica do Teatro Municipal de São Paulo, nem ao uso do dinheiro público nas montagens caras das companhias italianas, defendendo uma arte que se diferenciasse da arte europeia. Essas críticas calaram fundo o jovem Mignone estimulando uma nova estética em suas composições. José Maria Neves analisa as transformações que ocorreram a partir desse confronto:

Seu estilo se tornará mais puro, mais essencial, sem perder, entretanto, sua comunicabilidade direta e contagiante. E isto fará com que Mário de Andrade cultive uma grande admiração por este compositor, vendo nele condições para tomar-se o “compositor do povo”. A perfeição da técnica de Mignone vinha justamente contrabalançar-se com uma certa carência imaginativa e com sua prodigiosa facilidade de assimilação de tudo que ouvia, levando-o por caminhos nem sempre muito originais. (NEVES, 1981, p. 65)

Nesse mesmo ano de 1928, Mário publicou *Macunaíma* e *Ensaio sobre a música brasileira*, e organizou sua viagem ao Nordeste para estudos etnográficos, registrando em escrita musical centenas de melodias que utilizou em diversos trabalhos e estudos (TONI, 2004, p. 41). No ensaio, o escritor afirma os

fundamentos de seu pensamento nacionalista musical. Em seu estilo contundente, e didático, prescrevia uma conduta aos compositores de seu tempo:

(...) si o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é genio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Porquê incorporando-se á escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada ao passo que na escola iniciante será benemérito e necessario. (...) Todo o artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, si não for genio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendissima bêsta (ANDRADE, 1972, p. 19).

Essa obra se tornou-se um cânone para os nacionalistas e modernistas que se identificaram com o pensamento andradeano. Francisco Mignone foi, provavelmente, aquele que mais incorporou em seu trabalho as críticas de Mário de Andrade, tornando-se um expressivo compositor da escola nacionalista brasileira. Mignone resgatou sua vivência de juventude nas ruas de São Paulo, quando saía em serenatas tocando flauta, acompanhado por violões, cavaquinhos e pandeiros, compondo valsas e músicas de cunho popular. Essa experiência, no entanto, foi fundamental para que, mais tarde, desenvolvesse sua produção nacionalista, em especial, a série *Valsas de Esquinas* que fazia referência a esse período de sua vida (CHIAFFARELLI, 1947, p. 48).

Após o fechamento de uma das cartas de Liddy, Mignone dirige-se ao amigo e não deixa dúvidas dos critérios que nortearam sua avaliação das obras musicais do concurso a ele destinadas, valorizando os aspectos pelos quais inseria a música em uma produção nacionalista.

Ti-Mário. Examinei todos os (seis) trabalhos do concurso Penteado, de Regente. O trabalho 'Curuçá' é o melhor. Uma obra prima. Nada se escreveu de tão bom, até hoje, no Brasil. Achei bem arquitetada, homogênea, brasileira 100% e nacionalista do seu autor. As outras cinco são uma [ilegível] 1000"!
Ciao – Chico¹⁹²

Para compreender melhor as ideias nacionalistas que circulavam entre esses compositores, volto-me para refletir sobre o pensamento, as composições e o trabalho desenvolvido por outros músicos próximos a Liddy Chiaffarelli. Além de Francisco Mignone, ela conviveu com outros nacionalistas: Oscar Lorenzo Fernandez e Heitor Villa-Lobos. Estes compositores pertenceram a uma geração

¹⁹² Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 4 de junho de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n^o. 2075.

que deu um novo caráter às iniciativas anteriores no sentido de se firmar uma nacionalidade brasileira musical.

Algumas composições anteriores às composições desses músicos já apresentavam elementos de cunho nacional, eram, entretanto, raros e superficiais. Aparecem timidamente nas temáticas de óperas, como em *Guarani* (1870) e *Lo Schiavo* (1889), de Antonio Carlos Gomes (1836-1896), ou em citações de melodias folclóricas utilizadas com formas e estilo de compor nessa mesma linguagem erudita europeia, como em *Sertaneja*, de Brasília Itiberê (1846-1913), ou uma semelhança com a modinha em algumas árias. Essa semelhança, no entanto, deve ser entendida com certa reserva, uma vez que a própria modinha também apresentava reflexos das canções europeias. Nesses casos, o tratamento musical desses elementos é eminentemente determinado pelas escolas italianas e francesas, principalmente, sem que se possa caracterizar essa música como sendo brasileira, a não ser por considerar a nacionalidade dos compositores, já que os elementos sonoros não a diferenciam muito dos elementos da música da Europa.

O que insere, portanto, a produção de Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernández e Francisco Mignone em uma categoria nacionalista e, mais especificamente, em uma fase singular do nacionalismo na música brasileira, é o uso característico do folclore. Enquanto os compositores de gerações precedentes foram muito mais marcados por matrizes da música europeia, esse grupo já ofereceu novas soluções para a construção de uma música de caráter mais nacional. Esses compositores voltaram-se para o universo da cultura popular, dando outro tratamento aos elementos musicais da música erudita, imbricados com ritmos, intervalos, escalas, harmonias e formas populares. Enquanto Carlos Gomes fez o índio Peri, na ópera *O Guarani*, cantar uma ária tipicamente italiana, Francisco Mignone, em seu bailado *Maracatu de Chico Rei*, apresentou, além da temática, ritmos, timbres, sonoridades que localizavam no tempo e no espaço essa música, tamanho o sincretismo entre os elementos da música erudita e da música popular.

José Maria Neves (1981, p. 10), ao analisar a música do século XX, questiona os cânones que nortearam a produção nacionalista da geração de compositores de que faz parte Mignone, Villa-Lobos e Oscar Lorenzo Fernández. Apesar de certo

compromisso em busca do novo, teriam sido capazes de produzir uma nova linguagem musical? Ele afirma que esses compositores

pretendiam combater o desvio incoseqüente (segundo seus adeptos) das normas tradicionais, libertar a música brasileira da dominação européia pela descoberta de uma linguagem artística essencialmente nacional e aproximar o produto musical da sensibilidade das massas, em clara orientação populista (NEVES, 1981, p. 10).

Esse projeto de brasilidade e modernidade, contudo, não se libertou de uma relação de dependência com a própria dominação europeia da qual buscava se libertar. Como Marcus Wolff (1991) salienta, “para Mário, o único modo de a música brasileira contribuir para a universal é fornecendo o que ela possui de singular” (WOLFF, 1991, p. 7). Assim posto, o autor explica por que Mário de Andrade defendeu uma arte comprometida com o que havia de original, de único, de singular na cultura brasileira, mas compreendendo que dessa forma o Brasil poderia inserir-se no que Wolff denomina de ordem universal. Ainda segundo esse autor, o “que se entende como singular é, antes, o pólo nacional de uma relação internacional da qual depende para ter sentido” (WOLFF, 1991, p. 7). Devo ainda concordar com Wolff, quando conclui

que a música nacionalista tomou-se a solução para integrar a produção musical brasileira no contexto internacional, exatamente por adotar uma linguagem cosmopolita e por submeter, desse modo, o particular (temas folclóricos brasileiros, ritmos característicos) ao universal (não só o tonalismo como também sua contestação) (WOLFF, 1991, p. 09).

Uma discussão entre o rural e o urbano que José Miguel Wisnik(1983) traz, aborda a questão das matrizes populares utilizados nesse período. Os compositores modernistas valorizaram e buscaram inspiração no “povo bom-rústico-ingênuo do folclore” (WISNIK, 1983, p. 131). A música popular produzida pelas massas urbanas e a produção emergente da indústria cultural em expansão, no entanto, causava estranheza. Assim, o popular

pode ser admitido na esfera da arte quando, olhado à distância pela lente da estetização, passa a caber dentro do estojo museológico das suítes nacionalistas, mas não quando, rebelde à classificação imediata pelo seu próprio movimento ascendente e pela sua vizinhança invasiva, ameaça entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em xeque a própria concepção de arte do intelectual erudito (1983a, p. 133).

Essa concepção nacionalista na música modernista brasileira estava imersa na busca de um novo padrão estético-pedagógico que julgavam necessário ao país para que, incorporando a rusticidade do folclore (“o povo ingênuo”), criasse uma identidade brasileira. A divulgação da música produção musical erudita representava outro importante pilar para minimizar o avanço da produção musical que os meios de massa incentivavam (“o povo deseducado”) (WISNIK, 1983, p.134). Nesse contexto, para o autor, ganha espaço o projeto orfeônico de Villa-Lobos:

Agitada (*médium* por excelência do carnaval popular) e apaziguadora (portadora de um *ethos* educativo, caldeado das fontes folclóricas para a arte erudita), a música é percebida como lugar estratégico na relação do Estado com as maiorias iletradas do país, *lugar a ser ocupado* pelas concentrações corais, pela prática disciplinadora cívico artística do orfeão escolar, pelo “samba da legitimidade” (que, desmentindo toda a sua tradição, exalta as virtudes do trabalho e não as da malandragem). No entanto, como a música popular é um espaço de resistência mais forte do que sua emulação cívico-patriótica, além do que ocupando uma posição relativamente ofensiva no cenário cultural brasileiro urbano-moderno, o resultado não será na verdade uma conversão do “carnaval” ao “dia da Pátria”, mas a instauração da movimentada cena da político-chanchada populista, onde há lugar para o senador gagá dançar seu samba (como na cena famosa da *Terra em transe*). (WISNIK, 1983, p. 135)

Para Villa-Lobos, por sua vez, “nenhuma outra arte exerce, sobre as camadas populares, influência tão poderosa como a música e, em seu projeto, ela deveria concorrer para o levantamento do nível artístico e da Independência da Arte no Brasil” (VILLA-LOBOS, 1937, p.10). O canto orfeônico tinha como objetivos a disciplina, a educação cívica, moral e artística. Esse projeto, implantado nas escolas públicas de todo o país, foi concebido para uma coletividade e preconizava a prática do canto em grupo, promovendo grandes concentrações de pessoas cantando a uma ou mais vozes, concretizando o encontro de grandes massas, unificadas na música:

As demonstrações cívico-orfeônicas não podem ser consideradas como exibições recreativas ou artísticas, pelo menos neste período de formação de compreensão da disciplina coletiva da multidão. Elas visam tão somente provar o progresso cívico das escolas, pois a nossa gente, talvez em consequência de razões raciais, de clínica, de meio, ou dos poucos séculos da existência do Brasil, ainda não compreende a importância da disciplina coletiva dos homens (VILLA-LOBOS, 1937, p. 12-13).

Na perspectiva que Wisnik apresenta, o canto orfeônico buscava a elevação estético-pedagógica do país, valendo-se do *ethos educativo* e apaziguador da

agitação urbana que, acreditava-se, a prática coral poderia proporcionar, pelo menos pela forma como era praticada.

Devo concordar, contudo, com Marcus Wolff (1991, p. 19) quando diz que esse pensamento não “pode ser generalizado para toda a produção musical nacionalista, na medida em que esta com frequência questionou musicalmente os fundamentos do projeto ideológico estado-novista”. Esse autor referia-se mais especificamente à música de Camargo Guarnieri e Lorenzo Fernandez, objeto de sua análise. Acredito, entretanto, que semelhante afirmativa pode ser feita quanto às propostas pedagógicomusicais do mesmo período, nesse caso o canto orfeônico e a Iniciação Musical. Algumas características do curso e do pensamento de Liddy Chiaffarelli Mignone podem contribuir para o entendimento dessa questão, uma vez que se colocavam em sentido oposto do canto orfeônico.

A Iniciação Musical se propunha a desenvolver a musicalidade do aluno, contribuindo para o aprimoramento de suas potencialidades, enquanto o canto orfeônico concebia a prática musical como uma forma de educar e disciplinar com ênfase no civismo. O canto em grandes conjuntos, com grandes massas de pessoas cantando o mesmo repertório, era valorizado como prática musical pela metodologia de canto orfeônico, ao passo que a prática musical da Iniciação Musical buscava atender a características individuais de cada criança e de desenvolvimento de cada faixa etária.

O uso de repertório de música brasileira e folclórica era um ponto em comum, todavia a Iniciação Musical apropriava-se apenas de músicas de cunho folclórico infantil ao invés das canções cívicas cantadas também pelos grupos orfeônicos. Liddy estimulava o uso de cirandas, marchas, danças, acalantos, brinquedos cantados, enfim o cancionário infantil do folclore brasileiro. Talvez aqui, a identificação com os projetos realizados por Mário de Andrade, quando esteve à frente do Departamento de Cultura São Paulo, significasse um reforço à utilização desse repertório. Nos Parques Infantis, ligados à Divisão de Educação e Recreio desse Departamento, cabia às instrutoras ensinar jogos infantis e promover a prática de brinquedos tradicionais brasileiros (DUARTE, 1985, p. 82). Essas não são as únicas propostas a lançarem mão do uso do folclore na educação infantil do período.

Refletem sim, a valorização da cultura nacional que circulou em diversos setores culturais da época.

Para Bourdieu (1987), o estudo de uma obra ou de um aspecto em particular da obra de um indivíduo deve “determinar previamente as funções de que se reveste este *corpus* no sistema das relações de concorrência e de conflito entre grupos situados em posições diferentes no interior de um campo intelectual que, por sua vez, também ocupa uma dada posição no campo do poder” (BOURDIEU, 1987, p. 186). Por isso, ao pensar na oposição que se estabelece nessas duas metodologias desenvolvidas no período em questão, há que se identificar como elas se relacionam com o poder instituído.

Meu entendimento é que a Iniciação Musical se apresentou como uma alternativa e, conscientemente ou não, como uma forma de resistência contra a ideologia do Estado Novo, com a qual Villa-Lobos tanto se identificou.

3.4 “OS AMIGOS PRECISAM NOTÍCIAS SUAS”¹⁹³: um grupo de artistas

(...) Acho que não contei a você que o Portinari esteve aqui em casa com a Maria na ocasião [em] que os ‘Américan [ilegível]’ vieram com a Vera Pereira, e na semana passada fomos lá uma tarde ver os trabalhos novos dele. Os seus ouvidos devem ter tinido de tanto [que] falamos em você! Ele tem coisas lindíssimas, cada vez mais assustadoras de ousadas e ao mesmo tempo harmoniosas de cores e de movimento! O Manuel estava lá e veio jantar aqui. O Portinari ‘e [ilegível]’ ontem com a família, calcule o pequeno preso 3 dias naquela gaiola, coitado dele e dos outros passageiros! A reforma vai se desenvolvendo fantasticamente: O Villa sempre em ebulição como um vulcão, o Sá Pereira vendo o lado burocrático, o Mignone, com os pés na terra, no seu eterno ceticismo! Trio interessante, não se pode negar, qual deles terá razão no fim? (...)¹⁹⁴

Liddy dá notícias dos amigos que estão no Rio de Janeiro, um grupo que se reunia no apartamento do casal Mignone. Cândido e Maria Portinari, Manuel Bandeira, Antonio de Sá Pereira, Heitor Villa-Lobos encontram-se em troca de afetos e ideias. Em seu convívio social, a educadora mantinha contato com diversos músicos, poetas e artistas plásticos, mas da escrita depreende-se como a figura de

¹⁹³ Carta escrita por Liddy Chiapparelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 31 de janeiro de 1940, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2008.

¹⁹⁴ Carta escrita por Liddy Chiapparelli no Rio de Janeiro, em 27 de julho de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2025.

Mário de Andrade era importante para o casal Mignone e para as pessoas com as quais se relacionavam.

Por essa escrita, Liddy registra aspectos muito particulares das reuniões em sua casa, dos amigos que ali se encontravam. Essa escrita íntima que nos oferece elementos tanto do individual, quanto de um coletivo, de forma particular e diferenciada (SIERRA BLAS, 2003, p. 31). Essas cartas possibilitam pensar sobre como o convívio em grupo favorece a circulação e a criação de novas ideias.

Estando acostumada a viver em uma casa com movimento de várias pessoas pelo salão de concertos e pelas salas de estudo de música do primeiro andar, pode-se imaginar o sentimento que descreve na carta para Mário, no início desse item.

Essa e outras missivas revelam redes de sociabilidade que em muitos momentos tinham sua casa como o centro de referência do grupo. Reuniões sonorizadas com muita música e acompanhadas de pratos especiais preparados pela anfitriã e por seu companheiro.

(...) Falemos agora de coisas melhores: domingo, o Chico e eu pretendemos comer um cabritinho all áglio e all olio. Você está automaticamente convidado, com água na boca!! Se não for desta vez, será para outra, não é, seu Mário? As saudades serão sempre maiores e talvez o cabrito ainda mais saboroso! (...) ¹⁹⁵

(...) O Chico 'criou' uns raviólis 'que estavam divinos'. Oh, que pena você não ter podido experimentar! (...) ¹⁹⁶

Dentre aqueles que ali se reuniam, a ausência e a saudade do amigo faziam-se presentes em suas cartas:

(...) E eu aprendi a fazer um patê, seu Mário, que coisa saborosa!! E mudamos a nossa salinha de jantar, inauguramos ontem com um 6^{to} tão desfalcado!! E dizem que o Chopp da Brahma está muito superior ao do Franciscano!! E ouvi contar que há muita mulher bonita procurando por aí um paulista fugido!! E mais tanta coisa, e mais as nossas saudades para ver se você dá um jeito para vir fazer uma visitinha para esses seus manos desterrados! (...) ¹⁹⁷

Durante o período em que viveu em São Paulo, por sua casa circulavam os alunos de piano de seu pai e de seu primeiro marido e muitos músicos que se

¹⁹⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli em 8 de julho de 1941, pertencente ao Fundo Pessoal Mário de Andrade, IEB/USP, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2023.

¹⁹⁶ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli em 18 de maio de 1941, pertencente ao Fundo Pessoal Mário de Andrade, IEB/USP, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2020.

¹⁹⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 10 de março de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2016.

apresentavam no salão da mansão em que vivia¹⁹⁸. Por lá estiveram nomes brasileiros e estrangeiros como o compositor Henrique Oswald, o maestro Francisco Braga, o violoncelista Pablo Casals, o pianista José Viana da Motta, o bailarino Vaslav Nijinski, o compositor Darius Milhaud e os pianistas Magdalena Tagliaferro, Arthur Rubinstein, Alexander Brailowsky, Alexander Borovsky (JUNQUEIRA, 1982, p. 54), além do compositor Ignacy Paderewsky, do pianista Miercio Horzowski, e dos músicos Moreira Sá e Cesar Thompson¹⁹⁹.

Segundo Torras Francès (2001, p. 25-29), na segunda metade do século XVIII, os salões haviam-se transformado em um espaço cultural privilegiado na Europa, no qual se projetaram escritores, artistas e obras literárias. Sob o controle e domínio das *salonnières*, mulheres cultas, elegantes, de educação refinada e detentoras de poder, as elites culturais reuniam-se nesses espaços para se divertirem e conversarem sobre literatura, arte, filosofia e amor. Assim divulgavam suas obras, faziam-se conhecer, ampliavam e fortaleciam laços sociais, além da troca de ideias que eram fecundas para a criação literária. Segundo Pierre Bourdieu, mesmo que ainda subordinados a editoras e companhias de teatro, os artistas dependiam desses espaços para a seleção e legitimação cultural de seus produtos (BOUDIEU, 1987, p. 100).

Em que pese os aspectos de sociabilidade dos salões europeus, há que considerar que eles eram vistos como espaços destinados sobretudo à conversação:

Solían tener una conversación: así acostumbraban a designar en Francia a aquellas mujeres que instituían un salón en su casa, damas adineradas, independientes y cultas. Muchas de ellas eran viudas o solteras y disfrutaban plenamente de la libertad que les otorgaba su estado civil, unido a su cómoda posición social (TORRAS FRANCÈS, 2001, p. 33).

Apesar de as reuniões organizadas por Luigi Chiaffarelli e Agostino Cantù, no salão da casa da Rua Padre João Manuel, não terem uma figura feminina conduzindo as reuniões, característica importante nos salões europeus analisados por Torras Francès, acredito que esse salão paulista exerceu semelhante função no

¹⁹⁸ Voltarei a tratar dos concertos realizados na casa de Liddy no capítulo IV, quando analisar a importância desses concertos na formação musical de Liddy.

¹⁹⁹ Programa da 512ª. Seção Pública do Auditório Lorenzo Fernández, em 30 e 31 de agosto de 1957, II Concurso de Piano, organizado por Francisco Mignone e Liddy Chiaffarelli Mignone, em homenagem ao centenário do nascimento de Luigi Chiaffarelli. Documento consultado no acervo Liddy Chiaffarelli Mignone, no Conservatório Brasileiro de Música, em fase de organização.

que se refere a servir de espaço de sociabilidades culturais e artísticas como foram os salões literários que proliferaram na Europa. Ambos reuniam artistas e promoviam um ambiente para divulgação de obras e artistas. Tanto os salões literários europeus quanto esse salão paulista representam um espaço de cultivo às artes, à música e um local de encontro para troca de ideias. Esses salões foram ambientes de conversa, mas também de escuta e de fruição estética. Como apresenta Terras Francès,

La receptividad cultural del salón hundía sus raíces tanto en el arte de la conversación como en el de saber escuchar, sostenidos ambos por cierto clima espiritual, galante y sutil (TORRAS FRANCÈS, 2001, p. 170).

Espaços como esses, de encontros entre intelectuais, representam um ambiente necessário para o desenvolvimento de ideias, como observa Ângela de Castro Gomes ao afirmar que:

o convívio entre intelectuais, como a leitura, é fundamental para o desenvolvimento de ideias e sensibilidades. Para escrever, pintar, compor, etc., o intelectual precisa estar envolvido em um circuito de sociabilidade que, ao mesmo tempo, o situe no mundo cultural e lhe permita interpretar o mundo político e social de seu tempo. Por isso afirma-se que não é tanto a condição de intelectual que desencadeia uma estratégia de sociabilidade e, sim ao contrário, a participação numa rede de contatos é que demarca a específica inserção de um intelectual no mundo cultural. Intelectuais são, portanto, homens cuja produção é sempre influenciada pela participação em associações, mais ou menos formais, e em uma série de outros grupos, que se salientam por práticas culturais de oralidade e/ou escrita (GOMES, 2004, p.51).

Para tal algumas estratégias são utilizadas e vão delineando pólos em torno dos quais circulam ideias, afinidades e divergências, como nos salões literários, revistas, conselhos editoriais e outros espaços que promovem e congregam pessoas e ideias (SIRINELLI, 1986, p.248). A escrita epistolar insere-se, também, como uma estratégia nessas redes de sociabilidade, quando o intelectual, privado desse contato pessoal, busca se comunicar por escrito. Assim, a troca de correspondência tornou-se uma prática comum entre vários intelectuais de diferentes épocas. A própria troca epistolar estimula a consolidação de redes sociais e culturais e “se convierte en un espacio para la convivencia, para la relación, para la comunicación entre personas; es un intercambio de sensibilidades y pensamientos” (...) (SIERRA BLAS, 2003, p.186).

(...) O Manuel vai ler primeiro sozinho o Café, depois virá aqui para lermos todos juntos, todos: nós, ele e o Sazinho!! Hoje o Sá vai passar o 1942-1943 conosco e o Café estará conosco e sei que ele o Pereira! vai ficar como nós estamos e você é que vai ver todas as luzes da Paulicéia piscarem, piscarem que até parecerá que estão com vontade de esconder lágrimas de emoção como as que em escondi do Ti-Chico quando do filme [ilegível] !! Depois ele caçava de mim e eu não dei braço a torcer! (...)²⁰⁰

Liddy demonstra em sua escrita, portanto, quais eram os amigos mais próximos que fizeram parte de sua rede social. Um grupo que frequentava sua residência e que proporcionou um convívio importante para suas atividades profissionais.

(...) Ti-Mário, hoje almoçamos na casa da Vera Jordão Pereira, com os Luiz Heitor, o Sazinho e o Carleton. Mário para cá, Mário para lá, a campainha não deu sinal nos ouvidos? (...)²⁰¹

Dentre as pessoas que frequentavam a casa dos Mignone, alguns foram mais assíduos e Liddy faz questão de falar deles. Outros, como é o caso do casal Luiz Heitor Correa de Azevedo e sua mulher Violeta e do casal Carleton, aparecem nas cartas mais eventualmente. Ainda são citados com menos frequência, como Vera Jordão Pereira, no entanto, há aqueles sobre os quais Liddy sempre procura falar algo. Dentre esses, Manuel Bandeira, poeta e professor do Colégio Pedro II, era presença constante.

(...) Sabe Ti-Mário, a minha cozinheira é ótima e adora ter visita para jantar, por isso vai preparando os órgãos digestivos que vamos passar bem diversas vezes, quando você vier! Na sexta-feira da Paixão, vou despedir os Carleton, para você jogá-los em São Paulo, e virão também os Luiz Heitor, Manuel e o Sazinho comer uma peixada à baiana com feijão de leite. Diga que vai ficar com inveja!! (...)²⁰²

Manuel Bandeira, grande amigo de Mário de Andrade, com quem se correspondeu durante longos anos, também foi parceiro musical de Francisco Mignone. Liddy dá notícias dessa parceria ao enviar carta para Mário:

²⁰⁰ Carta escrita por Liddy Chiapparelli no Rio de Janeiro, em 31 de dezembro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2051.

²⁰¹ Carta escrita por Liddy Chiapparelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 8 de outubro de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2083. Liddy menciona Carleton Sprague Smith.

²⁰² Carta escrita por Liddy Chiapparelli no Rio de Janeiro, em 2 de abril de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2071.

(...) O Mignone fez quatro lindas músicas com versos do Manuel, a 'Estrela tão alta' e 'Não te dou as do meu silêncio' estão como não poderiam estar melhor; ao meu ver! (...) ²⁰³

Esses encontros na casa dos Mignone foram lembrados por Manuel Bandeira quando convidado a homenagear o amigo Francisco. Falar de Mário de Andrade, no entanto, pareceu-lhe inevitável:

Todos sentimos até hoje (sentiremos até o fim da vida), a falta de Mário. Imagino como não a sentirá Mignone! É preciso ter visto os dois conversarem, discutirem, brigarem, como eu vi no apartamento da Praia do Flamengo (ah noitadas do Flamengo, em que Mignone e Terán improvisavam a dois pianos pastiches de Beethoven, Mozart, Brahms, Stravinsky), para avaliar a familiaridade fecunda que unia os dois amigos. Um esdarecia o outro, a cada momento. Um detalhe desses está fixado por Mário na sua História da Música, Mignone explicando ao amigo a impossibilidade de terminar o segundo tempo da Sonata para Piano com a tríade tonal. Mostrou o compositor ao poeta que o acorde de tônica resultaria "aberrante e mesmo repulsivo", pelo que resolveu o caso com uma concatenação acordal, em que a dominante não aparece, mas em compensação a quarta foi agregada ao acorde, mas alterada, processo freqüente, observa Mário, da concepção harmônica de Mignone e que parece, embora aqui em modo menor, ressonância no artista, da quarta aumentada, bastante comum no folclore musical brasileiro. Naturalmente este último pomenor deixava Mário encantado. Devo dizer que tenho fé que um dia, apesar de todos os pesares, Mignone ainda acabará desembuchando o CAFÉ. Demos tempo ao tempo e a Mignone (BANDEIRA, 1956, p.13).

Em palestra realizada no Teatro Municipal, como parte do programa do Festival Francisco Mignone, promovida pela *Comissão Artística e Cultural*, durante o Festival do Rio de Janeiro de 1955, Manuel Bandeira fala sobre esse espaço de formação e troca de ideias, convivência, música, amizade, embates, ausências, saudades e do significado desses encontros. Revela, também, com a ênfase nas letras impressas em caixa alta, seu inconformismo com a ópera inacabada. A ligação desse poeta com Liddy Chiaffarelli, entretanto, data de muito tempo antes do período das reuniões na casa dos Mignone no Rio, pois sua irmã estudara com Luigi Chiaffarelli.

Profissionalmente, Manuel Bandeira e Liddy Chiaffarelli também desenvolveram atividades de tradução de textos para Mário de Andrade. Em 1937 ela conta:

(...) Fiz de colaboração com o Sá Pereira, uma tradução de todos os dados que estavam comigo, sobre o Departamento, para ser publicada na Alemanha e o Xico

²⁰³ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 27 de janeiro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2038. No ano de 1942 Francisco Mignone compõe quatro canções sobre poemas de Manuel Bandeira: *Anjo da guarda*, *Dome bonequinha* e *A Estrela*.

deu, já aqui, duas entrevistas em alemão!!! Para jornais de lá, falando com sincero entusiasmo da sua obra em São Paulo (...)²⁰⁴

Ser filha de mãe alemã, viajar diversas vezes para a Alemanha, e ter um pai que também dominava esse idioma proporcionou a Liddy grande domínio e fluência dessa língua. Ao acompanhar Francisco Mignone a esse país, ela foi sua intérprete e tradutora. A correspondência evidencia que ela traduziu textos para Mário em algumas ocasiões, entretanto, nas fontes consultadas não há informação suficiente para que pudessem ser localizados os textos traduzidos. Na correspondência de Francisco Mignone, Sá Pereira, Manuel Bandeira e Mário não há registro dessas traduções que Liddy comenta nas suas cartas. Nas obras de Mário de Andrade editadas em alemão também não consta seu nome. Em 08 de julho de 1941, ela novamente informa sobre as traduções:

(...) Ti-Mário, aí vai a tradução! Foi um pouco difícil fazer porque estes raios de alemães têm a mania de escrever meio torcido e nebuloso; o sentido é bastante compreensível, mas a tradução [fica] complicada pela maneira esquisita da exposição. Se houver qualquer dúvida, é só escrever: 'informarei!' (...)²⁰⁵

Na carta de 19 de setembro de 1943, nova tradução, dessa vez ao que tudo indica, em colaboração com o amigo também poeta, ela diz:

(...) Já vi as traduções e botei os meus 'pés de galinha' para você decifrar. Amanhã deixarei na portaria para o Manuel, para ele me devolver logo. A peixeira (a tinta!) está uma gostosura! (...)²⁰⁶

O trecho da carta de 03 de maio de 1937, anteriormente transcrito, não seria o único no qual a educadora citaria as atividades do Departamento de Cultura de São Paulo dirigido por um período por Mário de Andrade. Liddy Chiaffarelli já vivia no Rio de Janeiro quando esse Departamento foi criado em 1935, notabilizando-se por seu pioneirismo no campo de políticas públicas culturais. Esse setor proporcionou que “as antigas aspirações dos modernistas que queriam ver concretizado um veículo de cultura seriam abandonadas enquanto simples fantasia;

²⁰⁴ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 03 de maio de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 1998.

²⁰⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 6 de julho de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2022.

²⁰⁶ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 19 de setembro de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2061.

deixariam, portanto, o terreno movediço e incerto no qual a cultura ainda se encontrava.” (BARBATO JUNIOR, 2004, p. 29). O golpe de estado de novembro de 1937 alteraria os rumos dos projetos do Departamento, interrompendo as atividades em 1938. Mário de Andrade viajava pelo Nordeste do país, realizando a Missão Folclórica, quando foi exonerado de seu cargo na direção do Departamento. Não se apresenta, contudo, tanto nos arquivos relacionados a Mário de Andrade, quanto na literatura que analisa a ação desse Departamento, repercussão de possíveis atividades desenvolvidas pela educadora nessa Instituição.

Outros integrantes desse grupo de amigos eram o pianista espanhol Tomás Terán e sua esposa cubana Mariateresa. A presença deles também era registrada no intercâmbio epistolar entre Liddy e Mário:

(...) O Teranito não vai bem, desistiu do concerto na Escola! Que pena! Às vezes tenho lhes [ilegível] por tanta pequena coisa, mas lhes quero bem. No mesmo jeito e nem sei o que daria para apanhá-los! Hoje à noite vou ao 'Malazarte' com Mariateresa, 'regretaremos' a sua ausência. Depois contarei impressões!! (...) ²⁰⁷

Terán, nascido em Valencia, Espanha, em 1895, conheceu Villa-Lobos na década de 1920, em Paris, ocasião em que interpretou *A prole do bebê* em concerto nesta cidade. Tornou-se amigo do compositor brasileiro e incorporou a seu repertório diversas músicas que executou em primeira audição principalmente na capital francesa, como *Choros nº 8* e diversas *Cirandas*. Em 1930, Villa-Lobos convidou-o para vir ao Rio de Janeiro e, apaixonando-se por nosso país, naturalizou-se brasileiro em 1944. Atuou como concertista e professor de piano, integrando o corpo docente do Conservatório Rio de Janeiro, criado em 1935, por Theodoro Heuberger e Maria Amélia de Rezende Martins, escola que posteriormente deu origem aos Seminários de Música da Pro-Arte²⁰⁸. Arthur Rubinstein, importante pianista de origem polonesa, naturalizado nos Estados Unidos, em uma de suas visitas ao Rio de Janeiro, realizada em 1918, declarou ser Tomás Terán o melhor pianista da Espanha²⁰⁹. O pianista polonês também conhecera Liddy Chiaffarelli em São Paulo e frequentava sua casa na Rua Padre João Manuel ao visitar esta

²⁰⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 30 setembro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, nº 2029.

²⁰⁸ Site http://www.proarte.org.br/a_proarte.htm, acesso em 2/2/2008.

²⁰⁹ Ver verbete Tomás Terán em: ENCICLOPÉDIA da música brasileira erudita e popular. 2 V., v. 2. São Paulo: Art Editora Ltda, 1977. p. 748.

cidade²¹⁰. A amizade com Tomás Terán congregava dois amigos em comum: Rubinstein e Villa-Lobos.

O casal Terán foi protagonista de um conflito envolvendo Francisco Mignone e ocupou a atenção de Liddy em algumas cartas trocadas entre eles. O desfecho do desentendimento ela narra, embora não deixe claro o motivo da briga, nem detalhes do acontecido:

Ti-Mário querido. Quando pensávamos que a tragicomédia tinha acabado, deu-se o Epílogo! Na sexta-feira à noite, telefonaram para o Chico ir ao telefone! Ele foi e Mariateresa lhe disse com uma voz muito chorosa que o Terán não se escondia atrás dela e que queria vir falar com ele, ao que o Chico marcou para ele vir aqui ontem, às duas horas. Depois ela disse que estava muito chateada porque tinha recebido naquela tarde a notícia da morte da mãe e, logo em seguida, que dissesse a [ilegível] que ela telefonaria brevemente para combinar para me restituir o que me devia! Eu, naturalmente, escrevi uma carta simples, mas sentida, a Mariateresa pela morte da mãe e enviei imediatamente. Ontem o Terán apareceu aqui, falou a sós com o Chico pedindo-lhe mil desculpas pela sua atitude, explicando que tinha ficado alucinado, que compreendia que o comportamento dele tinha sido abominável! O Chico lhe disse que sabia que a carta tinha sido violenta e ofensiva, mas que ele, o Terán, podia dar graças a Deus que foi só a carta, porque se tivesse ido ele pessoalmente era a vez que ele, o Ti teria apanhado de [ilegível]! Fez-lhe ver calmamente o quanto ele e a Mariateresa tinham sido infantis e irrefletidos na questão toda e que assim não era possível continuar uma amizade porque, na próxima ocasião, a coisa estouraria novamente. Ele foi embora quietinho e amarelhado e à noite a Mariateresa me telefonou para agradecer a carta, o nobre que nós tínhamos sido com eles e que o Terán fazia questão absoluta de me pedir perdão como e quando eu quisesse!! Eu disse a ela que nem se cogitava de coisa semelhante e que eu só pedia a ele que fosse bom com ela, porque ela bem o merecia, e que era melhor agora descansamos todos destas emoções e que mais adiante nos veríamos com calma!! Eu penso que a morte da mãe fê-los caírem em si; e com isto vemos que uma mãe até morrendo faz um benefício aos filhos!! Antes dos Pais do Chico voltarem para São Paulo convidarei o casal para o jantar, assim não há possibilidade de conversas e a coisa morre por si! Continuaremos as relações amistosas por tantas razões que você compreenderá muito bem, mas o cuidado será sempre pouco!! (...)²¹¹

A briga arrefeceu a amizade e em pouco tempo eles deixaram de estar presentes na troca epistolar.

Música, poesia, arte ou mesmo amenidades e conversas descompromissadas estimularam a convivência, os vínculos profissionais e as parcerias musicais nas reuniões entre amigos. Um microcosmo, como no pensamento de Sirinelli (1986, p. 248), no qual aqueles que ali se reuniam deliciavam-se com os pratos preparados pelos anfitriões, que experimentavam novas receitas e abriam uma garrafa de bom vinho, representando não apenas comunhão de ideias, afetos, amizades, mas

²¹⁰ Entrevista com Roberto Cenni, concedida no Sesc Pompeia, na cidade de São Paulo, no dia 13 de dezembro de 2006, à autora.

²¹¹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 9 de novembro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2035.

também conflitos e divergências. Nessa escrita epistolar, que delineia uma sociabilidade amena, tranquila, com poucos e eventuais conflitos de convivência, faz-se necessário observar alguns silêncios. Se por um lado coloca em evidência grupos de artistas e músicos, também aponta para a ausência de outros contemporâneos. Por outro lado, o fato de não mencionar em comunicação com o amigo outras pessoas que não aquelas que pertenciam ao grupo, não caracteriza que as pessoas não mencionadas constituíssem desafetos ou inimigos. Talvez apenas não fizessem parte daquele grupo que compartilhava a intimidade do lar. Acredito, portanto, que essa correspondência seja uma fonte que oferece mais elementos para caracterizar esse grupo de afetos e, mesmo que haja indícios de ausências, essas cartas oferecem poucos dados que possibilitam reflexões sobre os desafetos e as tensões com outros grupos.

CAPÍTULO 4

“AGORA SÓ FALTA FAZER AS MALAS”²¹²: intercâmbio internacional e formação intelectual em viagens pedagógicas



Liddy Chiapparelli Mignone (ao centro de vestido escuro e braços para frente), Francisco Mignone (ao centro, o mais alto da última fileira) e Antonio de Sá Pereira (o quarto da terceira fileira, contando da direita para a esquerda), no VIII Congresso Nacional de Professores de Música - 1942

Fonte: Arquivo da Escola Sá Pereira

²¹² Carta escrita por Liddy Chiapparelli no Rio de Janeiro, em 27 de janeiro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2038.

4.1 “Você, Mário, sentiria uma alegria”²¹³: correspondência de viajante

(...) Você precisa vir à Europa, Mário, todos os que da nossa terra têm se interessado já conhecem você de nome e desejam trocar ideias com você, desejam a sua presença viva! Você, Mário, sentiria uma alegria tão grande em conhecer as riquezas artísticas deste velho mundo, pois você é um esteta e um ‘sensual da beleza!!’ (...) ²¹⁴

Ao escrever de Roma, Liddy expressa a vontade de que Mário vivenciasse a mesma experiência que ela. Viagens provocam descobertas, trocas e aprendizados. Estimulam os sentidos. Ver novas paisagens, conviver com pessoas que cultivam outros valores e hábitos, ouvir diferentes sonoridades, sentir novos sabores e perfumes evoca novas sensações e desperta a atenção ao desconhecido. Antonio Viñao Frago (2007, p. 15) adverte para o que parece uma redundância ao se falar da dimensão educativa das viagens, pois lembra que “todos los viajes educan, aunque sólo sea por abrir al viajero a una realidad diferente a la suya. Sólo que unos educan más que otros, o de forma diferente a otros” (VIÑAO FRAGO, 2007, p. 15), contudo, para a formação intelectual, viagens são sempre importantes estratégias de estudo, conhecimento e fomento de ideias.

Por que, dentre os assuntos aos quais Liddy se dedica nessas missivas escolhi falar sobre viagens? Penso que algo chamou minha atenção para elas, não foi por mero acaso que optei por essa temática. Acredito que teve um grande peso em minha escolha o fato de haver poucos registros e análises sobre as viagens realizadas por educadores musicais para divulgar métodos, repertório brasileiro e para entrar em contato com práticas pedagógicas musicais de outros países. Em geral, a historiografia ocupa-se de algumas viagens de compositores com um enfoque mais biográfico e descritivo das atividades realizadas no exterior ou de estudos²¹⁵ (MARIZ, 1977; MAIA, 1947). Essas viagens raramente são mencionadas pelas análises historiográficas da educação musical e parecem-me de grande importância, não podendo ser deixadas à margem do presente estudo.

²¹³ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone em Roma, em 22 de abril de 1938, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2005.

²¹⁴ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone em Roma, em 22 de abril de 1938, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2005.

²¹⁵ Vasco Mariz e Maria Maia assim o fazem ao narrar as viagens realizadas por Villa-Lobos. Ver: MAIA, Maria. *Villa-Lobos: alma brasileira*. Rio de Janeiro: Contraponto/Petrobrás, 2000. MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro (Em comemoração ao 90º aniversário do nascimento de Villa-Lobos)*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1977.

Foi justamente ao ter acesso à correspondência privada de Liddy Chiaffarelli que entrei em contato com os congressos e as viagens realizadas por esses educadores e músicos de uma forma muito particular. Segundo Laura Martínez Martín (2006), “la escritura tiene la capacidad de ir dejando huellas directas de los acontecimientos que van construyendo una vida” (MARTÍNEZ MARTÍN, 2006, p. 98). Seguindo essas pegadas, deparei-me com acontecimentos esquecidos pela historiografia da Educação Musical no Brasil.

Em 1938, acompanhando seu companheiro, chegou a Roma e depois seguiu para a Alemanha, onde Francisco Mignone regeu concertos com repertório de músicos brasileiros. Na capital italiana, Liddy escreveu ao amigo contando notícias de sua viagem à Europa. No ano anterior, 1937, Mignone viajara também à Alemanha e, mesmo sem acompanhá-lo, Liddy escreveu cartas, a seu pedido, para enviar informações e recados sobre os preparativos e as negociações para a turnê. De certa forma, ela participa das viagens e pratica o que se denomina de escrita delegada, ou seja, escreve em nome de outro que lhe transfere poder para isso.

Em 1942, viajou para Nova York e Chicago como professora representante do Brasil, juntamente com Francisco Mignone e Antônio de Sá Pereira, para o VIII Congresso Nacional de Professores de Música. Esse evento foi realizado em Milwaukee, promovido pela Music Educators National Conference, e contou com o apoio da União Panamericana – Divisão de Música e com a Fundação Rockefeller. Os três professores desenvolveram diversas atividades além da participação no Congresso: Mignone regeu alguns concertos de Coro e de Orquestra; Liddy participou dos ensaios de Coro Feminino e atuou como intérprete-tradutora em entrevistas e ensaios, pois dominava com fluência o inglês; Sá Pereira percorreu diversas escolas para conhecer os trabalhos de música desenvolvidos naquele país.

As viagens realizadas por Liddy Chiaffarelli podem ser compreendidas como viagens pedagógicas, no sentido de que os viajantes se aproximam dos modelos de outros países e, por sua vez, fazem circular os modelos pedagógicos brasileiros. Como afirmam Mignot e Gondra (2007, p. 13), elas são um investimento de educadores em busca de mudanças e analisá-las possibilita observar como elas legitimaram esses profissionais no cenário educacional. Assim como tantos educadores que partiram para outros países no intuito de conhecer, tornar

conhecido, aprender e ensinar, músicos e educadores musicais também saíram em viagem, observando, divulgando música e modelos pedagógicos musicais aplicados em nossa realidade, comparando-os com os modelos dos países pelos quais passaram.

Para o presente capítulo, selecionei doze cartas²¹⁶ do conjunto, em função do tema e dos objetivos, visando a um estudo mais específico, sem deixar de considerar o todo ao qual pertencem. Apenas destaquei esse grupo, tendo como critério o conteúdo do corpo do texto, ou seja, cartas que tratam de assuntos de viagem. Nesse grupo, porém, quatro cartas foram redigidas em cidades situadas na Itália e nos Estados Unidos: uma em Roma, outra em Nova York, e duas em Chicago. Liddy é autora principal de três cartas e apenas a carta do dia 4 de abril tem Mignone como autor principal.

Cartas apresentam-se como uma fonte privilegiada para obter dados sobre viagens, pois o viajante registra acontecimentos, impressões, sentimentos e emite opiniões, independentemente do tipo de viagem que realiza. É o caso, por exemplo, de cartas escritas por imigrantes²¹⁷ que se deslocam para viver em outro país e tentar uma nova vida. Muitas vezes essa foi a primeira experiência com o ato de escrever para muitos viajantes, uma vez que a necessidade de manter contato com os parentes através da escrita foi uma motivação para essas pessoas aprenderem a ler e escrever, ou mesmo melhorar o domínio dessas competências (MARTÍNEZ MARTÍN, 2006, p. 02). A correspondência produzida nesses momentos tem algumas características próprias, que as diferem das outras cartas de viagem. No caso de cartas de migrantes, a viagem que motivou a escrita pressupõe um retorno incerto. Este viajante não tem certeza de um regresso e a escrita epistolar que se

²¹⁶ Cartas escritas por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em: 3 de maio de 1937 (MA-C-CPL, n.º 1998), 12 de maio de 1937 (MA-C-CPL, n.º 1999), 2 de dezembro de 1941 (MA-C-CPL, n.º 2036), 23 de dezembro de 1941 (MA-C-CPL, n.º 2037) e em Chicago, nos dias 20 e 21 de março de 1942 (MA-C-CPL, n.º 2040).

Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 9 de novembro de 1937 (MA-C-CPL, n.º 2002), 12 de junho de 1938 (MA-C-CPL, n.º 2006); em Roma, no dia 22 de abril de 1938, (MA-C-CPL, n.º 2005); em Nova York, do dia 15 de fevereiro de 1942 (MA-C-CPL, n.º 2039).

Carta escrita por Francisco Mignone e Liddy Chiaffarelli em Chicago, em 4 de abril de 1942 (MA-C-CPL, n.º 4825).

²¹⁷ Sobre cartas de imigrantes ver: MARTÍNEZ MARTÍN, Laura. *Cartas migrantes: la correspondencia de una familia de asturianos en Chile (1874-1932)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2006. (Trabajo de Investigación Tutelado defendido en la Universidad de Alcalá. Obra inédita consultada gracias a la autorización de su autora); SALOMON, Marlon. *As correspondências: uma história das cartas das práticas de escrita no Vale do Itajaí*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2002; SIERRA BLÁS, Verónica. "Puentes de papel": apuntes sobre las escrituras de la emigración. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, Ano 10, n. 22, jul./dez, p. 121-147, 2004.

produz ao longo do período de viagem, de um modo geral tem a intenção de fortalecer laços com o lugar de origem, aproximando distâncias.

Liddy, apesar de não ser uma imigrante que se afasta de seu local de origem e dos familiares em busca de uma nova vida, recorre à escrita epistolar durante suas viagens para outros países. Ao distanciar-se ainda mais de Mário, Liddy escreve, mantendo o vínculo de amizade, enviando notícias dos passeios e trabalhos realizados, registrando impressões dos lugares que visita e das experiências novas que vive, revelando seu encantamento:

(...) É tanta, tanta coisa para contar que não sei por onde começo; desde a viagem até hoje foi um tal de acontecer coisas que parece até sonho. De vez em quando peço ao Mignone para me beliscar, para eu saber que isto tudo é verdade. Às vezes ele [se] aproveita demais deste pedido! Você pode imaginar como andamos de olhos e ouvidos arregalados e como o nosso coração dá 'pulinhos' com todas estas novidades. (...) ²¹⁸

Em 1938, ano da viagem de Liddy à Itália e à Alemanha, há apenas uma carta e, no ano de 1942, durante os três meses que passa nos Estados Unidos, existem três, totalizando apenas quatro cartas dentro do conjunto conservado. Elas são de mais longa extensão, expressam emoções intensas, trazem informações contadas com mais minúcias e assim se destacam no conjunto. Nos detalhes que as cartas demonstram, nas descrições que faz das novidades que encontra, nas palavras emotivas que escreve, na expressão de suas impressões reside a importância de sua escrita:

(...) Esta Itália tão cálida e doce, gostosa, gostosa como as suas comidas e os seus vinhos, encantadora de arte e natureza e não civilizada demais como a Alemanha, dá um gosto de viver que você nem imagina. Como você havia de lucrar em saúde Mário! Calcule que em 11 dias de Itália engordei de 2 Kg estou feliz! Então da próxima vez você será nosso companheiro, está feito? (...) ²¹⁹

Liddy escreve essas palavras de Roma. Já havia estado na Alemanha, alguns dias antes, e a este país retornaria antes de voltar para o Brasil. Suas palavras representam o carinho, a preocupação com a saúde do amigo e como ela está percebendo o que vê e o que vive. Quando viajava para o exterior, sua escrita

²¹⁸ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone em Nova York, do dia 15 de fevereiro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2039.

²¹⁹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone em Roma, em 22 de abril de 1938, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2005.

não se interrompia, pois quanto maior a distância, crescia a necessidade de escrita epistolar. Nessas quatro cartas de viagem, dentre o total das 106 missivas conservadas, está a carta de maior extensão. A que foi escrita em Chicago, nos dias 20 e 21 de março de 1942, contabiliza 902 palavras.

As características das cartas escritas por Liddy que tratam das viagens nesse período não diferem muito das cartas do conjunto completo de suas cartas pertencente à série Correspondência do acervo de Mário de Andrade, mas alguns aspectos são muito marcantes, especialmente quanto à materialidade e seu uso para a escrita.

Nesse grupo, apenas uma carta é escrita com tinta azul e uma outra mescla tinta azul com tinta preta, sendo as demais escritas com tinta preta. O papel utilizado é sempre branco, fino, sem pautas e sem timbres impressos. O tamanho da folha varia na altura de 26,6 a 29,5 cm e na largura de 20,6 a 21,7 cm, sendo sempre utilizada com a folha na posição vertical. Algumas folhas são escritas ora na frente e no verso, ora apenas na frente. Todas as cartas dessa seleção apresentam o mesmo bom estado de conservação que toda a correspondência e as pequenas irregularidades nas bordas ou eventuais perfurações de inseto que algumas cartas apresentam não comprometem a escrita. Em verdade, a mais evidente marca da ação do tempo sobre o papel é seu amarelamento.

Nas cartas escritas em Roma, Nova York e Chicago, observam-se as mesmas características das demais cartas quanto ao uso que Liddy faz da estrutura tripartida de uma carta, a saber, data e saudação, corpo do texto e despedida com fechamento. O que se pode destacar como distinto, além do número de palavras que emprega, é o uso dos espaços em branco do papel. Nessas cartas, ela reduz os espaços entre as linhas e contrai o espaçamento entre palavras, para aproveitar melhor a folha de forma a possibilitar um maior número de palavras escritas. O módulo das letras também diminui, para aproveitar melhor o espaço das folhas e contar mais novidades. Há que se considerar que, de uma forma geral, existe a tendência a um melhor aproveitamento do papel em cartas pessoais internacionais. Buscamos utilizar os espaços da página de forma a utilizar um número menor de folhas ou as de espessura mais fina, tornando a carta mais leve para postagem.

Os acontecimentos que fogem da rotina diária do lar e do trabalho, novas paisagens, novos costumes, horários, paladares, cheiros, parecem ter estimulado a escrita de Liddy. Ao chegar em mais uma das cidades em que esteve durante sua estadia nos Estados Unidos, em 1942, ela descreve alguns espaços pelos quais passou:

(...) Este subúrbio, ou continuação de Chicago, é alcançado em meia hora de automóvel, por uma estrada de rodagem, perfeita, sempre à beira do Lago Michigam. A cidadezinha é como se fosse um grande parque, lindamente arborizado e gramado, dentro do qual estão os enormes edifícios das diversas faculdades. (...) ²²⁰

(...) Andamos horas de automóvel à beira do Lago, uma cidadezinha ao lado da outra, estradas ótimas sempre arborizadas, casas de gente que tem muito dinheiro!
(...) ²²¹

Mesmo sabendo que é uma viagem breve e com volta programada, a vontade de estar perto do amigo faz-se presente e a escrita torna-se um recurso para aplacar esse sentimento. Ela faz que ele esteja seguro que, apesar da distância, continua de alguma forma presente entre eles:

(...) O Copland excelente amigo, sempre nos cuidando. Estivemos com Miécio, Borovsky, Guiomar [ilegível] e tanta gente que nem sei! Fotografias, entrevistas: Mignone pensa, Liddy fala e o Ti-Mário sempre aparece no meio disto tudo! (...) ²²²

O trecho dessa carta também revela outras redes de sociabilidade nas quais se insere e que se evidenciam nos concertos, nas reuniões sociais de que participa e nas palestras às quais assiste. Algumas dessas pessoas já eram conhecidas do casal e, por estarem morando nos Estados Unidos ou apenas em viagem, eles

²²⁰ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli em Chicago, nos dias 20 e 21 de março de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2040.

²²¹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli em Chicago, nos dias 20 e 21 de março de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2040.

²²² Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone em Nova York, no dia 15 de fevereiro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2039. Guiomar Novaes Pinto (1894-1979) nasceu em São João da Boa Vista (SP) e foi aluna de Luigi Chiaffarelli que a preparou para uma carreira internacional. Chegou a Paris em 1909 e prestou concurso para o conservatório dentre 388 candidatos. A banca, composta por Claude Debussy, Gabriel Faurè e Moritz Moszkowski, aprovou-a em primeiro lugar. Apresentou-se em importantes salas de concerto da Europa, dos Estados Unidos e da América Latina. Foi condecorada em 1939 pelo governo francês com a *Legião de Honra* e em 1956 com a *Ordem Cruzeiro do Sul*, concedida pelo governo brasileiro. Registrou sua interpretação pianística em diversos discos pelas gravadoras estrangeiras RCA, Columbia, Decca, Vox e pela nacional Femata. Ver verbete NOVAES, Guiomar em: ENCICLOPÉDIA da música Brasileira erudita e popular. 2 V., v. 1. São Paulo: Art Editora Ltda, 1977. p. 541. Guiomar Novaes conviveu com Liddy Chiaffarelli em sua casa, quando recebia aulas de Luigi Chiaffarelli e nos concertos organizados por ele no salão da sua casa, na Rua Padre João Manuel, e no salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Voltarei a tratar dela no próximo capítulo.

estiveram juntos. É o caso de Guiomar Novaes, que havia sido aluna do pai de Liddy.

Aaron Copland, compositor americano, foi companhia em diversos momentos. O contato com esse músico mobilizou Mignone a ponto de motivá-lo a registrar para o amigo algumas opiniões sobre a cultura do país que visitava, sua música e os músicos daquela época:

(...) Os problemas raciais, a falta de unidade estética, a ausência de um ideal artístico nacional são evidentes na produção artística deste país. Suprem essas faltas com seu exemplar e maravilhoso aparelho organizativo que é o que há de mais miraculoso e invejável. As escolas, os museus, a parte material, o público, a 'cultura-padrão' dão um aspecto de solidez admirável. A isso temos que agregar uma alta potência de capacidade de trabalho e um clima esplendoroso que permite uma aplicação mais cortante e rendosa. O que me assusta, repito, é o vazio dissolvente da parte estética que não existe.

Um pequeníssimo exemplo: têm eles essa maravilhosa fonte que é a tentativa de um Gershwin (não me lembro da ortografia no momento) que eles repudiam! O mesmo acontece com os 'Spirituals' (aliás, os 'spirituals' são de origem branca e depois assimilados e transformados pelos pretos) que não querem seja música! Aaron Copland escreveu um livro, que acabamos de ler, que é a redação da influência negra na música americana! Negam Schoenberg, Hindemith e outros chefões do atonalismo e... por sua vez... fazem atonalismo! O que se observa na música é apenas individualismo. Ninguém pensa no futuro da música nacional. O problema é complexo e que se presta para uma discussão ampla e que desejamos ter com você em nossa volta.

Agora como povo, gente mesmo, este país é admirável cem por cento. À hospitalidade, o americano sabe dar um tom de ingenuidade e uma atenciosidade maravilhosa. (...)²²³

Miércio Horszovski também era amigo de Liddy desde os tempos em que morava em São Paulo, na Rua Padre João Manuel, pois frequentava sua casa. Ele havia formado um duo com o violoncelista catalão Paul Casal e, quando em turnê na América do Sul, passou a visitar a residência dos Chiaffarelli. Alexander Borovsky também frequentou sua casa, pois ao passar por São Paulo, apresentou-se nesse salão (JUNQUEIRA, 1982, p. 54).

²²³ Carta escrita por Francisco Mignone e Liddy Chiaffarelli em Chicago, no dia 4 de abril de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 4825. Francisco Mignone menciona o compositor George Gershwin (1898-1937), o compositor austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951) e o compositor alemão Paul Hindemith (1895-1963).

4.2 “Esta carta tão comprida”²²⁴: notícias da Europa

Durante a viagem que Mignone realiza à Alemanha em 1937, as cartas que Liddy escreve para Mário contêm trechos em que ela figura como mediadora na comunicação de trabalho entre o compositor e o escritor. Ela comenta, por exemplo, a encomenda do Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema Filho, para que Mignone pesquisasse sobre o Teatro Infantil:

Amigo Mário

Antes de partir, Xico me recomendou que escrevesse a você contando um ‘caso’ do Capanema, como provem esse caso ainda está por resolver — e quais os casos que ele acaba resolvendo mesmo? Fui esperando uma notícia concreta para comunicar a você no dia 15 do mês passado, na reunião da comissão do teatro nacional. O Xico despediu-se do Capanema e lhe contou a inesquecível prova de amizade que teve de sua parte. O homem ficou visivelmente impressionado pedindo com muitíssima insistência que o Xico fosse no dia seguinte, véspera de sua partida, falar-lhe pois tinha que lhe fazer encomendas para a Europa. O Xico foi — e foi recebido imediatamente! E teve a surpresa de ser incumbido de fazer pesquisas sobre o teatro infantil na Alemanha e de mandar gravar o concerto, todo inteirinho, do dia 13 de maio! Ele receberia imediatamente, por intermédio de um procurador, o senhor Noronha, uma ajuda de custas e, lá chegando, deveria enviar, com toda urgência, os orçamentos para receber telegraficamente o dinheiro em questão!! Tudo isso eu devia relatar a você, logo que tivesse conhecimento da cifra dessa ajuda de custas e, se fosse de dez contos, o Xico achava que era abuso ficar com eles, mais os seus dez, e eu devia pôr à sua disposição essa soma! (...)²²⁵

A encomenda de pesquisa sobre esse tema justifica-se pelo fato de que Mignone participa da Comissão do Teatro Nacional e Capanema aproveita sua viagem para a Alemanha para obter mais informações sobre o Teatro Infantil deste país. O convite para viajar à Alemanha e reger a Orquestra Filarmônica de Berlim, entretanto, foi uma iniciativa dos representantes da diplomacia alemã no Brasil, que assistiram a concerto comemorativo do centenário de Antônio Carlos Gomes, no qual Mignone dirigiu uma orquestra constituída especialmente para a ocasião, como nos conta a própria Liddy na biografia que escreveu sobre seu companheiro (CHIAFFARELLI, 1947). Em carta para Mário de Andrade, do dia 12 de março, escrita em São Paulo²²⁶, o compositor expressa sua alegria pelo convite para divulgar a música brasileira e pede sugestões de música paulista, ao amigo, como

²²⁴ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone em Roma, em 22 de abril de 1938, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2005.

²²⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 3 de maio de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 1998.

²²⁶ Ver carta escrita por Francisco Mignone em São Paulo, em 12 de março de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 4779.

repertório. Um dos concertos aconteceu no dia 13 de maio, com obras de Henrique Oswald, Francisco Braga, Villa-Lobos, Mignone, Lorenzo Fernández, executadas pela Orquestra Filarmônica de Berlim (AZEVEDO, 1947).

Nessas cartas, ela inicia tratando de assuntos de trabalho entre o compositor e o escritor, mas logo muda de assunto e envia notícias dela para o amigo, para depois voltar a tratar de assuntos das viagens, como a elaboração de dossiês e textos em alemão para assessorar o compositor em seu deslocamento e sua atuação nesse país.

Liddy escrevia cartas de trabalho para o marido, em uma prática que pode ser considerada como escrita delegada. Esse é um tipo de escritura na qual o escrevente usa sua habilidade a serviço de outrem que não tem domínio suficiente para redigir a carta ou o documento de que necessita; pode, no entanto, ser considerada como a escritura realizada por alguém que recebe o poder de escrever pelo outro. Francisco Mignone, mesmo dominando o código escrito, pedia à esposa para que escrevesse para ele. Ela exercia, nessa escrita delegada, a função de sua secretária. Mesmo com a carta sendo ditada por Mignone, ela deixa sua presença na linguagem informal, nas desculpas pelo uso do manuscrito e na assinatura. Nem toda a escrita delegada de Liddy para Mário, porém, tratava de assuntos de trabalho:

Amigo Mário,
 Escrevo em nosso nome, porque o Xico está — como você diz tão pitorescamente — por aí de trabalho.
 Sentimos não ver você antes da nossa partida e desejamos ter o prazer de abraçar você logo aqui no Rio. Mas sem nenhum compromisso para você, porque tenho a impressão de que a solicitude acentuada, mesmo que seja muito amiga, não é de seu agrado! 'La Liberté avant tout!' (...)²²⁷

Ao ler essa correspondência, fica claro como Liddy participa dos preparativos da viagem. O que já indicavam as cartas escritas por ela confirma-se com os detalhes das atividades que desenvolve como receber partituras em São Paulo para trazer ao Rio e serem entregues a Mignone, acertar detalhes dos concertos que ele iria reger em São Paulo quando retornasse. Ela também fez traduções de dados e regidiu textos em idioma germânico que seriam lidos por Mignone na Alemanha,

²²⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 9 de novembro de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n°2002.

para divulgar informações sobre música brasileira, compositores e sobre as atividades do Departamento de Cultura de São Paulo.

Em muitos casos, para compreender melhor o diálogo entre Liddy e Mário, é fundamental a leitura das cartas trocadas por Mário e Mignone e vice-versa. Um exemplo é justamente o convite para essa viagem que Mignone realiza. Lendo apenas as cartas de Liddy, não se tem muito claro qual a participação exata do Departamento de Cultura nessa viagem mas ao ler as cartas do Mignone, nesse período, fica evidente que o primeiro convite partiu do embaixador alemão e que o Departamento de Cultura de São Paulo contribuiu com 10 contos de réis na viagem. Assim se justifica a divulgação, os textos escritos em alemão, as entrevistas em que Mignone fala das atividades desse Departamento e a irradiação de discos produzidos em São Paulo, sob a direção de Mário nesse órgão de cultura. Ela conta:

Amigo Mário, tenho recados para você do Xico: 'Os discos vão ser irradiados pela Rádio Propaganda. Agradaram e interessaram muito, escreva isso ao Mário.' 'O concerto do dia 13 vai ser irradiado no dia 14 por intermédio da gravação que eles fazem na hora. Você faça o favor de avisar o Mário. É provável que no intervalo do concerto seja lido aquele resumo sobre o Departamento (Mário) que vocês traduziram para o alemão. Além disso, o Femandes (é um português que toma conta da parte em português da Rádio Propaganda) prometeu irradiar os discos do Mário'. Isso veio por carta aérea, hoje chegou em telegrama: 'irradiação dia 14-22 5º. Hora Alemã, avise Mário Andrade' (...)²²⁸

Esses discos, entretanto, não foram irradiados nesse dia previsto, sendo a transmissão adiada para outra data. Os textos em alemão foram traduzidos por Liddy e Sá Pereira a partir do dossiê enviado por Mário de Andrade com informações sobre o Departamento de Cultura, como afirma a própria Liddy nessa carta do dia 12 de maio. Poucos dias depois dessa data, em 24 de maio, Mignone escreve para Mário da cidade alemã de Trieste, anunciando a nova data programada para a irradiação e comentando seu sucesso na Alemanha. A essa altura, já havia fechado vários contratos para reger orquestras e óperas para o final do ano, além de já ter realizado gravações de várias peças suas que executou ao piano, programadas para serem irradiadas ao Brasil no mês de julho seguinte, dia 9.

²²⁸ Carta escrita por Liddy Chiapparelli no Rio de Janeiro, em 12 de maio de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 1999.

O sucesso que experimenta nessa viagem mostra-se importante para ele e em sua escrita epistolar, registra seu encantamento pelo país germânico, afirmando que a Alemanha é um excelente espaço para divulgação da música brasileira. Como ele mesmo afirmaria, contudo, em depoimento gravado pelo Museu da Imagem do Som, no Rio de Janeiro, em 1968, ele não teve contato com os músicos mais representativos da Alemanha, uma vez que já tinham fugido do domínio nazista indo para outros países. Curiosamente, apesar de ter sido convidado pelo embaixador alemão no Brasil, ao chegar naquele país, foi chamado a depor no Departamento de Estado Nazista, pois havia chegado uma informação de que ele era judeu. Conseguiu provar o contrário (GUERRA, 2002).

Depois da carta de 27 de dezembro de 1937, há um intervalo de alguns meses sem carta de Liddy para o amigo. A carta arquivada que segue a ordem cronológica é a escrita em Roma, no dia 22 de abril de 1938, durante a viagem que realiza acompanhando Mignone, no entanto, lendo as cartas escritas por este para Mário, ela faz-se presente, e, portanto, não interrompe a comunicação epistolar.

A viagem teve início no dia 2 de fevereiro, no navio alemão *Cap Arcona*²²⁹, com destino à Alemanha, à Itália e retorno à Alemanha antes de voltarem para o Brasil. Mignone que já havia recebido convites para concertos em Hamburgo, ganhou um novo convite, da Real Academia de Sta. Cecília de Roma, para reger música brasileira²³⁰. Na cidade alemã, o pianista Willy Stech executou em 7 de março, as *Fantasia Brasileiras* de Mignone, que foram irradiadas no dia 9 seguinte, juntamente com a *Suite Asturiana* e o poema *Momus*, também deste compositor que esteve à frente de espetáculos de ópera em Frankfurt e Berlim (AZEVEDO, 1947).

Para a carta escrita na cidade de Roma, em 1938, Liddy utiliza quatro páginas, escritas apenas na frente de cada folha. Além do uso de uma quantidade maior de papel, sua letra diminui sensivelmente de tamanho. O uso dos espaços da página é cuidadosamente preenchido a começar pelo alto, indo até o final, deixando pouquíssimos espaços em branco, seja nas margens ou entre linhas. Há uma variedade maior de assuntos nessas missivas, pois há muito mais para contar que o habitual, já que os estímulos, as novidades, os acontecimentos não cotidianos estão

²²⁹ Ver carta escrita por Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 30 de janeiro de 1938, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n° 4797.

²³⁰ Ver carta escrita por Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 15 de outubro de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n° 4791.

presentes naquele momento motivando sua escrita de forma diferenciada. Basta observar a materialidade do escrito que percebe-se facilmente as diferenças entre essa carta e a seguinte do acervo, escrita no Rio de Janeiro quase dois meses depois. A letra da carta escrita no Brasil é de dimensão maior, assim como o uso de espaços é mais distanciado, além do fato que Liddy opta por deixar metade da segunda página em branco.

Não era a primeira vez que Liddy viajava para Itália e Alemanha, países onde nasceram seu pai e sua mãe, mesmo assim, a descrição que faz dos concertos e do ambiente musical que encontra são de um encantamento apaixonado, principalmente pela atuação de Mignone. Descreve para o amigo detalhes do concerto de música contemporânea, como ela denomina parte do repertório apresentado:

(...) Mário, estou feliz de poder escrever a você contando o quanto interessou e entusiasmou aqui neste time de artistas, o concerto do vosso Chico e como lhe elogiaram a ideia de ter dado a conhecer produções tão sérias da nossa gente boa! Assisti com alegria aos ensaios e fiquei orgulhosa de ver como a orquestra se entusiasmava pelo seu guia que em matéria de ritmos difíceis sabia lhes facilitar a tarefa com a clareza de seus movimentos marcantes! Isto não é falta de modéstia da minha parte, sabe? É desejo de fazer participar a você a satisfação de ver um nosso patricio apreciado pelo seu valor em país tão crítico! (...) Indiscutivelmente, o nosso Maracatu foi o que mais unanimemente agradou, estava de uma luminosidade louca, Mário! Não continuo por excesso de modéstia...! O Camargo agradou imensamente, precisará que ele se decida a escrever, a produzir muito se não o amor toma conta do artista criador e seria realmente pena demais. No Guarany, o Chico fez uns virtuosismos de regente que lhe valeram elogios até dos regentes presentes e eram muitos, curiosos e prontos à crítica! A acolhida que o Chico teve aqui no meio artístico tem sido ótima, Cosella, Pizzetti, [ilegível] têm lhe testemunhado admiração e simpatia e com eles temos estado em agradabilíssima intimidade, todos ansiosos por saberem da nossa grande e gostosa Pátria e isso também na Alemanha, no meio artístico foi assim. (...) ²³¹

Ao ressaltar qualidades de Mignone na regência das obras no concerto que havia acontecido no dia 20 de abril, fica clara a forma apaixonada como escreve sobre o companheiro, o reconhecimento de seu talento musical e o valor que dá à música brasileira. Depois dos concertos na Itália, de volta à Alemanha, Mignone adquire coleções para o Departamento de Cultura de São Paulo, financiados por este departamento com 15 contos, intermediadas pelo *Museum Für Völkerkunde*.

²³¹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone em Roma, no dia 22 de abril de 1938, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2005. *Maracatu de Chico-Rei* é denominado pelo autor como um bailado brasileiro-africano. Foi composto por Francisco Mignone em 1933, sob argumento de Mário de Andrade. Mignone regeu, também, uma peça orquestral da ópera *Guarany*, de Antônio Carlos Gomes. Dentre os músicos que Liddy menciona aparece o nome do italiano Ildebrando Pizzetti (1880-1968).

Situado na cidade de Viena, esse museu alemão de etnologia possui significativo acervo brasileiro, recolhido entre 1817 e 1836 por Johann Natterer²³². Ao retornar de viagem, mais uma vez, Liddy escreve por Mignone uma carta de trabalho:

Os discos são em número de trinta coleções completas! O número de trinta e dois é engano. Aliás, isso foi o compromisso assumido com a Dona Oneyda Alvarenga. As outras duas coleções foram pagas por mim e dadas, para corresponder às gentilezas do 'Museum Für Völkerkunde' para com o Departamento de Cultura de S. Paulo, ao seu diretor Dr. Marius Schneider. As trinta coleções completas do "Maracatu" estão aí — bem palpáveis! — para demonstrar que os quinze contos foram gastos para o fim que o Departamento os destinou. Quanto ao meu interesse direto no Departamento e no seu belo desenvolvimento cultural envio mais uma prova com esta entrevista.

Quanto à execução do 'Maracatu', em São Paulo, regido pelo Souza Lima, abri mão dos meus direitos, porém como tenho contrato com a Casa Ricordi, é com eles que você precisa tratar o resto.

Liddy e Francisco Mignone (...) ²³³

Essa carta que Mignone dita para Liddy escrever precede um grande intervalo de tempo entre a próxima mensagem. No acervo do IEB, há um período de dezenove meses sem cartas após a data dessa missiva. O silêncio indica um período conturbado, tanto pela repercussão que essa viagem teve no Brasil, quanto pela saída de Mário da direção do Departamento de Cultura de São Paulo e consequente exílio no Rio.

O impacto dessa carta para Mário parece ter sido grande, assim como o retorno de Mignone ao Brasil, depois de sua temporada por países que já despertavam atenção e dividiam opiniões, pelas tendências políticas extremas e pelo avanço nazista. Mignone escreve para Mário, já no Rio de Janeiro, comentando os folhetins, as cartas anônimas e outras correspondências agressivas que recebeu em seu retorno, criticando sua excursão à Europa.

²³² A Coleção da América do Sul pertencente a este museu registrou 18.000 peças em 2007, fruto de diversos tipos de aquisições. O acervo teve origem nas pesquisas do zoólogo Johann Natterer que chegou ao Brasil em 1817, com a expedição austríaca vinda por ocasião do casamento entre D. Pedro com a arquiduquesa Leopoldina. Permanecendo no Brasil até 1836, viajou por diversas regiões reunindo uma coleção com 2.147 objetos, na qual se pode observar a cultura de índios das tribos Bororo, Mawé, Tikuna, Tukano, Baniwa, Makushí, Munduruku, Parintintin, Cripunas e Apiacás. A esse acervo, foram acrescentadas outras aquisições etnográficas com objetos tanto do Brasil quanto de países vizinhos. Ver www.ethno-museum.ac.at, acesso em 20 de outubro de 2008.

²³³ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 12 de junho de 1938, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2006. Oneyda Paoliello Alvarenga (1911-1984), jornalista, ensaísta e folclorista, foi aluna e colaboradora de Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo, dirigindo a Discoteca Pública de São Paulo. O Departamento de Cultura de São Paulo contribuiu com dez contos de réis para o financiamento da viagem de Francisco Mignone à Itália e Alemanha. O musicólogo alemão Marius Schneider (1903-1982) era, no período dessa viagem, o diretor do Museum Für Völkerkunde. A Casa Ricordi foi fundada por Giovanni Ricordi em 1808 na cidade de Milão. No Brasil, a editora abre seu escritório no ano de 1927, em São Paulo.

Mário

O que você me escreve é lamentável para nós todos. Quem escreveu com toda a pressa foi a Liddy. Eu nem tempo para isso tive. E a Liddy também andou atarefadíssima. Mil coisas. Apartamento novo: luz, gás, telefone, encerador, poeira, tudo sujo, imundo, mobílias, caixotes, nervos, brigas... o diabo! Fora de casa, almoços, Lorenzo Femândes com todas as encrencas do seu Conservatório, serviço embaralhado na Rádio Jornal do Brasil, folhetins espalhados por um 'bando' de amigos certos dando comunicação ao público brasileiro que sou espião, traidor, judas e nazista (tenho os folhetins para mostrar a você), cartas anônimas no calão de costume, pacotes com excrementos... e assim fui recebido de volta da excursão artística ao Velho Continente!

Eu sei que você anda desoladíssimo. Estou ao par de tudo e lamento a incompreensão funesta dos nossos homens de governo. Mas a gente não pode dar pontapés nas paredes e, por conseguinte, é preciso agarrar-se a qualquer filosofia... mesmo a mais incipiente!²³⁴

Ressente-se também do silêncio do amigo que não respondeu suas cartas que enviou de Berlim. Ainda nessa carta lamenta e se mostra indignado com a exoneração de Mário do cargo que exercia, visto que em maio, fora nomeado como prefeito da cidade de São Paulo o urbanista Prestes Maia e essa mudança política provocou o afastamento de Mário do Departamento e o cancelamento de vários projetos culturais (BARBATO, 2004; TRAVASSOS, 1997).

Mário recebe a notícia de seu afastamento durante a viagem que realiza ao nordeste; estava participando da 2ª. Missão Folclórica. Ele consegue, entretanto, completar sua viagem, retornando no mês de junho. A mudança de endereço para o Rio de Janeiro trará o poeta para mais perto de seus amigos que moravam na capital. Vivendo na mesma cidade, Liddy e Mário interrompem a troca epistolar.

A viagem que Liddy realizou à Europa em 1938 teve características foi muito diferentes da viagem que empreendeu aos Estados Unidos em 1942. As missivas escritas por ela para Mário no período que cerca o primeiro deslocamento ao exterior não evidenciam, por exemplo, contatos com escolas, ou tratam de atividades pedagógicas e musicais exercidas pela cantora. Os relatos revelam como ela vivenciou a atuação de Francisco Mignone como regente.

No período da primeira viagem, sua trajetória profissional como educadora na cidade do Rio de Janeiro havia apenas começado e durante o período que viveu em São Paulo atuou como cantora e assistente de seu pai no ensino de piano. A partir

²³⁴ Carta escrita por Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 20 de junho de 1938, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n° 4799. O endereço da nova residência é Rua Buarque de Macedo, n° 5, apt 91, mesmo endereço para o qual Mário de Andrade se mudaria ao chegar no Rio de Janeiro depois que foi exonerado do cargo que ocupava frente ao Departamento de Cultura de São Paulo.

do final da década de 1930, Liddy assumiu mais responsabilidades e participou de novas iniciativas no campo da Educação Musical. Muito provavelmente, o tempo à frente dessas atividades profissionais ainda não tinha lhe proporcionado reconhecimento dentre seus pares, diferente do que aconteceu durante sua viagem aos Estados Unidos em 1942.

4.3 “Toda a papelada está pronta”²³⁵: modelos pedagógicos

Por convite de Oscar Lorenzo Fernandez, Liddy Chiaffarelli Mignone começa lecionando piano no Conservatório Brasileiro de Música e participa, juntamente com Sá Pereira, da criação do Curso de Iniciação Musical, em 1937. Antônio Leal de Sá Pereira, pianista, químico formado na Alemanha, escritor, pretendia aplicar no Brasil as ideias do educador suíço Émile Jaques-Dalcroze que estavam sendo divulgadas na Europa. Ele já convivia com Liddy Chiaffarelli Mignone em São Paulo, antes da transferência dela para o Rio de Janeiro, quando os dois participaram da *Sociedade Symphonica de São Paulo*. Sá Pereira, no período em que viveu naquela cidade, dirigiu a revista musical *Ariel* na qual Mário de Andrade foi também colaborador. Em 1931, já vivendo no Rio de Janeiro, participou da comissão que preparou uma reforma ao ensino do Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), juntamente com Luciano Gallet e Mário de Andrade. Apesar de ter conseguido incluir no programa de reformas uma cadeira intitulada Método Dalcroze, essas reformas não se efetivaram.

Foi, portanto, no Conservatório Brasileiro de Música que obteve espaço e condições para tal intento (PEREIRA, 1949, p. 6). Em 1936, Oscar Lorenzo Fernandez – compositor, maestro e professor de harmonia da Escola Nacional de Música – à frente de um grupo de professores, fundou uma escola de música: a Sociedade Civil Conservatório Nacional de Música. Dois anos após a sua criação,

²³⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 27 de janeiro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n^o 2038.

mudaria o nome para Sociedade Civil Conservatório Brasileiro de Música (CBM)²³⁶. Além de Lorenzo Fernandez, o grupo era formado pelos professores Amália Fernandez Conde, Antonieta de Souza, Ayres de Andrade, Roberta Gonçalves de Souza Brito e Rossini Costa Freitas, que tinham o objetivo de renovar o ensino musical no país. Conciliavam suas atividades no magistério com a produção artística, tendo todos eles sido premiados com a Medalha de Ouro, que laureava músicos pelo seu destaque no meio artístico brasileiro, entregue pela Escola Nacional de Música²³⁷. O Conservatório Brasileiro de Música constituiu-se como uma sociedade cooperativada, na qual os professores fundadores da escola detinham a maioria das cotas, e os professores que foram sendo convidados a trabalhar passavam, também, a comprar cotas, tornando-se sócios. Esse sistema favoreceu o acúmulo de capital para investimentos e construção de um patrimônio, possibilitando, uma forma diferenciada de relação trabalhista, uma vez que os professores que ali trabalhavam faziam parte da sociedade.²³⁸ A estrutura facilitava a criação de novas propostas educacionais, como analisa José Maria Neves:

Dotado de maior maleabilidade administrativa, pelo fato mesmo de ser independente do esquema universitário e do serviço público oficial, este Conservatório oferecia todos os cursos previstos em lei e ministrados pela escola oficial, aos quais se acrescentavam inúmeros cursos livres, que não tinham lugar no ensino oficial. É neste Conservatório que Hans-Joaquim Koellreutter ministrará seus cursos de 'Estética Musical' e de 'Técnica Dodecafônica' (a partir de 1939) (NEVES, 1981, p.63).

O Curso de Iniciação Musical apropriava-se das ideias do Método Dalcroze e de outros métodos de educação musical europeus, tais como, o de Maurice Chevais, Edgar Willems, Gunther e Carl Orff. Tanto Sá Pereira quanto Liddy Chiapparelli haviam realizado diversas viagens à Europa e estavam em contato com o que havia de mais recente e inovador no campo do ensino de música.

A apropriação das ideias desses educadores musicais, contudo, demonstra o caráter de reflexividade próprio à modernidade na qual estavam inseridos. Esse pensar sobre si, esse ato de refletir sobre a própria produção, esteve marcado pela

²³⁶ Segundo Marina Lorenzo Fernandez, o motivo da mudança do nome foi exigência de uma lei que impedia o nome Nacional na escola recém-criada. Entrevista com Marina Lorenzo Fernandez Silva, concedida em sua residência, na cidade do Rio de Janeiro, no dia 4 de agosto de 2008, à autora.

²³⁷ Entrevista com Marina Lorenzo Fernandez Silva, concedida em sua residência, na cidade do Rio de Janeiro, no dia 4 de agosto de 2008, à autora.

²³⁸ Entrevista concedida por Guilherme Figueiredo, em 24 de abril de 1985, para a Pesquisa coordenada pela professora Cecília Conde, intitulada *Perspectivas da Metodologia em Educação Musical no Brasil*.

ruptura com parâmetros estabelecidos e busca pelo novo. O velho e o novo em constante confronto. Como analisa Anthony Giddens, não bastava a adoção do novo, simplesmente por ser novo, pois a forma como esses educadores musicais o fizeram, e mais particularmente, aqueles que desenvolveram a Iniciação Musical, demonstra uma sintonia com as ideias que circulavam entre os modernistas. Assim como a modernidade estabelece a reflexão sobre a natureza desta reflexão (GIDDENS, 1991, p. 46), os artistas e educadores musicais ligados ao movimento da Semana de Arte Moderna entraram em contato com novidades europeias e adotaram-nas em versão própria. Oswald de Andrade diria: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (...) Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti” (TELES, 1987, p. 353-357). Da mesma forma, os educadores buscaram no estrangeiro a fonte para o novo, absorveram e transformaram metodologias, vingativa e antropofagicamente (FUKS, 1990).

Mário de Andrade preconizava, nessa perspectiva antropofágica que cunhava a criação artística desse período, que “a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa” (ANDRADE, 1972, p. 26). De uma maneira geral, mudanças e inovações sempre estiveram relacionadas ao termo moderno. Pode-se traduzi-lo como sendo uma tendência à oposição, à ruptura com o antigo, com o já consagrado, com o passado, e uma valorização do novo, do presente, uma projeção em direção ao futuro. Segundo Argan (1987), a arte do início do século, a arte moderna, refletia a necessidade de uma cultura desenvolver-se em novas direções, superando suas próprias conquistas.

Essa atividade profissional, desenvolvida junto ao amigo Sá Pereira, mobilizou muito Liddy, pois ela escreve para Mário contando entusiasmada a novidade:

(...) Pensei que você fosse aproveitar esses 3 feriados para dar uma ‘voadinha’ até cá, mas o Sá Pereira me disse ter carta sua na mão falando nisso. Ele, com certeza, mandará a você notícias sobre o nosso concurso e sobre o curso que iniciaremos com as 30 crianças que escolhemos das 104 que se inscreveram. Creio que vai ser um trabalho bem interessante e útil para nós. (...) ²³⁹

²³⁹ Carta escrita por Liddy Chiapparelli no Rio de Janeiro, em 3 de maio de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, 1998.

Em poucas linhas, faz referência à parceria, ao concurso que Sá Pereira estava prestando para o Instituto Nacional de Música que fixa o professor à cidade do Rio de Janeiro, ao processo de seleção para admitir crianças para o novo curso, ao grande interesse que esse curso já despertava e à sua expectativa diante do novo trabalho. Esse teste selecionava crianças com maior domínio de execução rítmica e melódica, por meio de uma avaliação na qual o candidato, deveria repetir ritmos batidos e a entoação de melodia executados pelo professor ou pela professora avaliadora. Não há registro que possibilite identificar os motivos pelos quais esse processo de seleção acontecia e tanto pode ser considerada a possibilidade de que o motivo fosse uma questão de estrutura da escola, espaço para receber os alunos, horários disponíveis, opção por iniciar o curso com um número menor de crianças, ou mesmo uma concepção de que se deveria privilegiar crianças consideradas pelos testes como tendo melhores possibilidades de desenvolver uma boa performance musical.



Figura 17: Antônio de Sá Pereira, aluna e Liddy Chiaffarelli Mignone
Década de 1930-1940
Acervo fotográfico do Conservatório Brasileiro de Música-Centro Universitário

A imagem registra o momento no qual Liddy e Sá Pereira avaliavam uma das meninas durante o concurso. Pela presença do professor na foto, provavelmente ela foi tirada no ano de 1937, pois, no ano seguinte, ele assumiu a cadeira de Pedagogia Musical para a qual havia prestado concurso e já lecionava como contratado desde 1932²⁴⁰. Ao fundo há o piano de cauda, com estante amparando uma folha de papel, teclas aparentes e disponíveis para serem tocadas, tampa da caixa de ressonância abaixada como muitas vezes acontece durante aulas do instrumento. O professor faz anotações em seu bloco. A educadora bate sobre a mesa de madeira com um lápis o ritmo que a aluna ouve atenta para logo em seguida repetir. Ouvir, memorizar e executar, três ações importantes para a performance instrumental. Além do aspecto rítmico, os testes avaliavam também aspectos melódicos. Uma breve sequência de notas era entoada ou tocada ao piano para a criança cantar. Ouvir, memorizar e cantar: ações valorizadas para a prática musical e importantes nessa metodologia que se apresentava como inovadora. A imagem cristaliza um momento ao qual se refere a carta e nos apresenta aspectos da metodologia da Iniciação Musical.

A prática de aplicação de testes que orientavam um conhecimento mais individualizado do aluno foi muito difundida na primeira metade do século XX. Nas décadas de 20 e 30, surgiram vários órgãos que objetivavam “produzir dados sobre as crianças, de maneira a organizar índices de normalidade e anormalidade, graus de maturidade para a aprendizagem e identificar desvios de comportamentos (VEIGA, 2007, p. 274). Esses testes passaram a fornecer padrões e determinar a homogeneização das classes escolares, combinando índices de idade mental, coeficiente de inteligência e idade cronológica, por exemplo.

Durante um ano, os dois professores trabalharam juntos, até que Sá Pereira assumiu a cadeira para a qual tinha feito o concurso no Instituto Nacional de Música, e logo em seguida a direção deste estabelecimento. Conseguiu, posteriormente, implantar também o Curso de Iniciação Musical nessa Instituição, após fortes resistências em relação às novidades propostas.

²⁴⁰ Outra hipótese que justificaria a presença de Sá Pereira na foto depois desta data, poderia ser o fato de ele ser convidado para aplicar os testes no início de cada ano letivo.

Graças à amizade que cultivaram, a colaboração entre os dois professores manteve-se durante muito tempo²⁴¹, entretanto, os dois cursos foram ganhando características diferenciadas. A Iniciação Musical oferecida na Escola Nacional de Música esteve sempre voltada para a formação de músicos, pois era oferecida em uma escola vocacional. Já o curso desenvolvido pela educadora preocupava-se com um ensino individualizado e voltado para a utilização da música na formação integral do aluno:

O curso de Iniciação Musical não é e nunca deve ser um curso de teoria musical, mesmo quando aliviado por processos modernizantes, mas sim uma atividade musical baseada no interesse e nas necessidades da criança, desenvolvendo, a par da sua musicalidade, a sua atenção, a disciplina espontânea, servindo como meio de afirmação de sua personalidade (MIGNONE, s.d., p.1).

Essa metodologia de ensino da música apresenta reflexos do método ativo, pelo menos em seus princípios básicos, muito difundido nas escolas brasileiras, seja na escola primária ou na escola de formação de professores. O método ativo tinha como uma de suas premissas despertar o interesse da criança por meio da atividade, pois compreende que ela só aprende aquilo que lhe interessa. Os conhecimentos sobre psicologia e biologia divulgados no início do século XX embasaram as práticas pedagógicas que deveriam estar atentas aos estágios de desenvolvimento da criança (VEIGA, 2007, p. 273).

A Iniciação Musical contrastava, portanto, com a proposta mais totalizante do canto orfeônico, que padronizava o ensino da música sem observar particularidades, regionalismos. Muito embora também lançasse mão de composições que dialogavam com a música folclórica, um mesmo repertório era escolhido para todas as escolas cantarem e se prepararem para as grandes concentrações, padronizando a prática musical. Na proposta de Sá Pereira e Liddy Chiaffarelli Mignone, o folclore era repertório fundamental utilizado nas aulas: canções infantis, cantigas de roda, acalantos, danças, brinquedos cantados, canções conhecidas das crianças e professoras. Sua utilização, entretanto, não buscava a uniformização, massificação, e sim, desenvolver a musicalidade a partir das características singulares que se apresentavam em cada criança, motivando-a para novos aprendizados musicais.

²⁴¹ Entrevista com Ligia Mignone Gripp, sobrinha de Francisco Mignone, ex-aluna e colaboradora de Liddy Chiaffarelli, concedida em sua residência, na cidade de Campinas, no dia 11 de dezembro de 2006, à autora.

Nas cartas que Liddy escreve, é curioso observar que, mesmo sendo amiga de Villa-Lobos, mesmo citando sua presença em sua casa, ela não faz nenhuma menção a seu projeto de Educação Musical. Quais os motivos para esse silêncio? Uma resposta para essa pergunta ficará em suspenso, porém as diferenças entre as duas propostas parecem indicar algumas pistas.

A década de 1930 ficou marcada pela implantação de um projeto que adotava, em nível nacional, a prática do canto orfeônico. O que significou para o campo da Educação Musical, ter, no Rio de Janeiro, a Iniciação Musical e o Canto Orfeônico como projetos de ensino de música?

Enquanto Villa-Lobos difundia o canto orfeônico nas escolas públicas, a Iniciação Musical ganhava espaço no Rio de Janeiro e, posteriormente, em diversas cidades de São Paulo, como Campinas, Rio Claro, Santos e na própria capital. Estaria a Iniciação Musical, uma metodologia que surgiu também na década de 30, como o projeto de Villa-Lobos, igualmente comprometida com a ideologia que regeu o canto orfeônico? Vejamos, então, alguns aspectos sobre o canto orfeônico, para melhor compreender essa questão.

Depois do sucesso da participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna de 1922, ele conseguiu financiamento para ir a Paris, onde conviveu com artistas europeus importantes, divulgou sua música e tornou-se mais conhecido no Velho Mundo. Ao retornar de sua breve estada na capital francesa, decidiu investir na implantação de uma prática musical coral nas escolas de forma mais sistematizada e cobrindo todo o território nacional.

A década de 1920 havia sido marcada por um intenso movimento na área pedagógica, com debates e reformas de ensino nos estados. Os vencedores da Revolução de 1930 mantiveram grande preocupação com questões relacionadas à educação e, com a postura centralizadora que caracterizou esse governo, buscava articular um modelo pedagógico que atendesse às novas demandas. Assim é criado o Ministério da Educação e Saúde, em 1931, e um conjunto de medidas governamentais movimentou o cenário educacional com incentivo a reformas e valorização dos congressos da Associação Brasileira de Educação (ABE). O Manifesto dos Pioneiros, publicado em 1932, após a IV Conferência Nacional de Educação, foi uma resposta a disputas de poder internas na ABE e pode ser

entendido como um reflexo de uma relação cada vez mais próxima entre intelectuais envolvidos com a educação e o Estado, pois atendia à solicitação do governo para que os educadores fornecessem bases da política educacional (XAVIER, 2002, p. 15-16).

Em 1930, Villa-Lobos apresenta seu projeto de educação musical à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, sendo aplicado pelo então interventor federal João Alberto (FUKS, 1990, p. 102), entretanto, é no Rio de Janeiro que o compositor desenvolve sua ação através do Serviço de Educação Musical e Artística (SEMA), criado por Anísio Teixeira no Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal. O projeto terá como forte sustentação o próprio Getúlio Vargas que utilizará o Departamento de Imprensa e Propaganda para apoiar as iniciativas de Villa-Lobos (HORTA, 1994, p. 187). Segundo Marco Antonio Carvalho Santos, Villa-Lobos

Empenhou-se a fundo no seu projeto do canto orfeônico, escrevendo copiosamente sobre ele, quando pouco ou quase nada escreveu sobre a sua própria obra de composição. O resultado foi um movimento como não se conhecia na área de educação musical no Brasil. Pela amplitude da mobilização de professores, alunos, músicos e público, pela consideração de múltiplos aspectos musicais, pedagógicos, políticos e administrativos ligados à concretização do projeto, Villa-Lobos revelou, além de seu talento musical, uma capacidade de trabalho e organização impressionantes. Não se tratava de tarefa para um único homem, e Villa-Lobos conseguiu reunir não só importantes apoios políticos, mas uma equipe dedicada e competente. Contudo, ao final do Estado Novo o trabalho entra em declínio até se extinguir sem sofrer uma crítica sistemática nem ser substituído por outra proposta. Apenas foi parando e deixando um vazio nunca preenchido. Não houve, desde então, um projeto nacional de educação musical (1996, p. 1-2).

Apesar do decantado pioneirismo desse projeto, muito antes de sua ligação com o governo de Getúlio Vargas, o canto orfeônico já era praticado nas escolas, associando o canto coletivo a um sentimento de nacionalismo com caráter disciplinador. João Gomes Júnior, que a partir de 1912 empreendeu uma reformulação do ensino da música nas escolas de São Paulo, adotava a prática do manossolfa, aplicado posteriormente por Villa-Lobos em seu projeto de canto coletivo. Trata-se de uma forma de conduzir o canto coletivo por meio de sinais com as mãos, indicando cada nota a ser cantada. Fabiano Lozano e João Batista Julião também estiveram à frente das iniciativas paulistas, ainda pouco divulgadas, do canto orfeônico como prática musical escolar (FUKS, 1990, p. 100).

No Rio de Janeiro, em 1929, Francisco Braga, Sylvio Salema Garção Ribeiro e Eulina de Nazareth (filha do compositor Ernesto Nazareth), designados por Fernando de Azevedo, então Diretor-Geral de Instrução Pública, elaboram um programa de música para as escolas do Distrito Federal. Segundo Rosa Fuks, o documento, “publicado em 1930, enfatizava a importância do fazer musical em todos os níveis, principalmente na nossa escola normal, através do canto coral e do ensino instrumental individual e coletivo” (FUKS, 1990, p. 114; 2007, p. 20). Como se vê, o projeto do canto orfeônico de Villa-Lobos já encontrava um campo propício para sua implantação, pois já havia uma cultura de práticas musicais nas escolas, inclusive regulamentadas por legislação.

Já, a Iniciação Musical, apesar de ter surgido em uma escola vocacional, não ficou restrita apenas a esse segmento, sendo levada também para a escola de formação geral e outros segmentos. Em todos esses espaços a prática musical objetivava despertar e desenvolver a potencialidade musical do aluno e, para tal, a figura do professor com sólida formação era valorizada:

Tôda pessoa que entra em contacto com uma criança, exerce uma influência sôbre ela e está implicitamente envolvida em sua vida emocional, em sua educação, na sua adaptação ao meio, portanto, o professor necessita de um preparo muito sério. Conhecer música, no nosso caso, não basta, apesar dêste conhecimento ser o intermediário que dará à criança a parcela maior na sua educação integral (MIGNONE, 1963, p. 13).

A educadora preconizava que a música deveria ser um meio para o desenvolvimento harmonioso da personalidade das crianças, proporcionando um equilíbrio emocional e contribuindo para a integração social (MIGNONE, 1956, p. 6). A música agiria, atingindo diretamente a sensibilidade da criança:

Tenho fé profunda nas possibilidades que a música apresenta para a integração do ser humano na convivência com os seus semelhantes. A sua importância está nas duas possibilidades que encerra: a exteriorização e a interiorização. Nos sentimentos mais profundos e secretos que todos temos - equilibrando-os. A exteriorização salutar para uma criança que canta, dança, toca na Bandinha agindo como verdadeira terapêutica musical. A interiorização de sentimentos que vieram à tona durante esta execução e que retorna ao intimismo, sublimado, deixando um bem-estar psíquico e físico que a nada é comparável (MIGNONE, 1963, p. 10).

Com a grande difusão de conhecimentos biológicos e psicológicos sobre a criança, a educação no século XX teve seus novos pressupostos determinados.

Conhecimentos dessas ciências orientavam novos métodos de ensino, a organização de classes, a arquitetura e a organização do espaço físico dos edifícios escolares, conhecimento das possibilidades de aprendizado da criança em aspectos físicos, cognitivos e emocionais. Assim, uma forma original de pensar a escola embasou novos métodos mediadores de renovação em todo o sistema pedagógico se constituindo em um conjunto de ideias que definiu o movimento pedagógico conhecido como Escola Nova. Esse movimento utilizou técnicas e métodos de ensino da escola ativa, assim chamada por priorizar a ação do aluno em relação ao aprendizado:

Pela própria definição a escola ativa é aquela que desperta o interesse da criança por meio da atividade. Nessa concepção a criança aprende aquilo que lhe interessa, havendo estágios diferenciados na configuração dos interesses infantis. Ao ter conhecimento desses estágios, o professor pode intervir propondo tarefas adequadas à condição natural da criança (VEIGA, 2007, p. 273).

Destaca-se na metodologia de Iniciação Musical, portanto, a importância delegada ao aspecto da prática musical, do “agir musicalmente” (MIGNONE, 1955, p. 68) e a fundamentação teórica baseada em aspectos psicológicos das atividades musicais. A educadora aponta o desenvolvimento da musicalidade do aluno como prioridade, no entanto, ressalta como consequência dessa prática musical o desenvolvimento de aspectos extramusicais, tais como: a atenção, a “disciplina espontânea” e a “afirmação de sua personalidade”. Muito embora destacasse a importância da música para o desenvolvimento do aluno como um todo, sua grande preocupação era “como dar à criança, em primeiríssimo lugar, a alegria de viver a música, e os meios de se expressar por seu intermédio” (MIGNONE, [1953-1962], p. 1)²⁴². Para tal, utilizava diversos jogos e brinquedos musicais, além de um amplo repertório de músicas folclóricas para que ele se sentisse motivado a fazer música, prazerosamente.

Ao escrever para Mário, Liddy conta sobre seus alunos:

(...) Eu sempre ocupada com minha ninhada. Ganhei agora uma bonequinha que fez quatro anos há dias e que é fenomenalmente musical! É uma coisa

²⁴²Manuscrito de Liddy Chiaffarelli Mignone pertencente ao arquivo do Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro. A data provável foi atestada pelo conteúdo do texto que se refere ao Centro de Estudos fundado em 1952.

'passionante' ir acompanhando o que será o desenvolvimento desta criaturazinha e procurar não atrapalhar a natureza tão sábia! (...)²⁴³

O cuidado com a musicalidade de cada aluno sempre caracterizou seus cursos de maneira diferenciada, apontando caminhos para seu trabalho, além do projeto inicial. A proposta dos primeiros anos do Curso de Iniciação Musical foi sendo reavaliada e passou por um processo de mudanças em seus objetivos, chegando a desenvolver trabalhos com música para crianças portadoras de necessidades especiais. Os cursos foram primeiramente implantados em uma escola vocacional, mas ganharam com o tempo outros espaços de ensino de música, como escolas de formação geral, ensino infantil e fundamental, clubes, hospitais, instituições terapêuticas e programas de rádio e televisão. Criou-se, então, uma demanda para a formação de professores especializados nessa metodologia, e Liddy Chiaffarelli fundou o Curso de Especialização para Professores de Iniciação Musical, formando profissionais para atuarem nesses espaços.

Observa-se, contudo, uma ausência da Iniciação Musical nas escolas públicas, o que instiga alguns questionamentos. Durante a vigência do Estado Novo, ou mesmo depois, na década de 50, por que a escola pública não adotou essa metodologia, enquanto as escolas particulares e outros espaços absorviam e apresentavam uma demanda para a formação de professores? Essa ausência não se deu por mero acaso. O diploma conferido pelo CBM para os professores de Iniciação Musical, mesmo que em nível de especialização e reconhecido pelo MEC, não era aceito pelas autoridades como documento que os habilitasse a fazer concurso público²⁴⁴. Mesmo com todos os esforços do deputado Pascoal Carlos Magno, o processo que solicitava esse reconhecimento oficial não foi deferido²⁴⁵, e apenas os diplomas conferidos pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico eram aceitos. Este conservatório era a única instituição que habilitava professores para a prática do canto orfeônico de Villa-Lobos (SANTOS, 1996).

Penso que, para além de um jogo de forças políticas, havia mesmo uma incompatibilidade da Iniciação Musical para uma escola pública identificada com o

²⁴³ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli, Francisco Mignone e Antonio de Sá Pereira no Rio de Janeiro, em 17 de novembro de 1940, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2012.

²⁴⁴ Entrevista com Cecília Fernandez Conde, educadora musical, compositora, ex-aluna de Liddy Chiaffarelli Mignone, concedida no Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário, em 7 de março de 1996, à autora.

²⁴⁵ Idem.

projeto do canto orfeônico, unificando massas de alunos em um só canto, em um só tempo, não podendo aceitar uma metodologia que se propunha a atender diferenças e a valorizar tempos individuais.

4.4 “Agora uma novidade boa”²⁴⁶: mensagens dos Estados Unidos

(...) É verdade, ficamos uma porção [de tempo] sem escrever a você, mas no dia em que a sua [carta] chegou aqui, deve ter chegado a você, uma do Chico contando a grande novidade. O convite, honrosíssimo, não pode ser estendido a nenhuma pessoa da família por estar ainda o ‘Department of States’ sem possibilidades para fazê-lo e como a nossa casa em Itaipava está crescendo, as finanças não dão para extravagâncias e assim vou ficar por aqui mesmo, mas muito feliz porque sei que esta viagem vai ser de grande benefício para o vosso Miguinone! Sair um pouco deste ambiente carioca, onde intenções honestas e bem intencionadas não são nem aceitas, nem compreendidas, já por si constitui um trago de ar puro para ele. É quase certa a partida dele para o dia 10, mas se a papelada não ficar pronta, será para o dia 31! (...) ²⁴⁷

O convite para representar o Brasil no Congresso em Milwaukee, foi, pelo menos inicialmente, feito apenas a Francisco Mignone e não a Liddy. O reconhecimento do trabalho que ela desenvolvia frente ao curso de Iniciação Musical não tinha rendido o suficiente para legitimá-la e projetá-la entre seus pares, a ponto de receber a mesma convocação que o compositor. Por suas palavras, ela seria uma acompanhante familiar do convidado, porém a chamada estende-se também a ela e sua atuação foi importante nessa viagem:

(...) Agora uma novidade boa: O Miguinone vai para os Estados Unidos, o convite foi reconfirmado e o Oswaldo Aranha vai financiar a minha ida junto com ele. Temos andado suspensos entre o ‘pode ser’ e não ‘pode ser’ até ontem, agora está tudo certo! Iremos de avião e talvez só no dia 31 de janeiro, pois até lá está tudo tomado. Já se alguém desistir antes desta data, então embarcaremos no dia 19 – Embarcaremos nada! Em-aviãoemos está mais certo!! Iremos a São Paulo quase certamente na próxima semana, depende de estar pronta a minha papelada, pois só assim teremos a garantia das passagens. (...) ²⁴⁸

²⁴⁶ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 23 de dezembro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2037.

²⁴⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 2 de dezembro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2036. Liddy por vezes utiliza a grafia Miguinone para o nome do companheiro.

²⁴⁸ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 23 de dezembro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2037.

Muito diferente da forma como Sá Pereira escreve sobre a participação de Liddy no Congresso de Milwaukee, que a situa como representante do Brasil e, portanto, no mesmo plano profissional que ele e o próprio Mignone, sua escrita epistolar coloca-a em segundo plano, como uma mulher que acompanha o marido em viagem de trabalho. Ao ler as cartas que escreve durante a viagem e as reportagens nos jornais norte-americanos, contudo, fica evidente que sua participação não foi de mera espectadora.

A participação dos educadores musicais brasileiros, e a atuação de Mignone como maestro e compositor, podem ser compreendidas como mais uma ação política de apoio a governos populistas, dentro do que se chamou de *política da boa vizinhança* e que tinha como uma de suas estratégias de ação a cooptação de personalidades do meio musical (TACUCHIAN, 2006, p. 8). Alguns meses antes dessa viagem, Walt Disney havia estado no Brasil e entrado em contato com os músicos eruditos e populares mais representativos do período:

(...) Agora vou me enfeitar para ir ao jantar Space Moon, Walt Disney e companhia. Será que vai ser cacete? Não creio, teremos tanta coisa para observar! O Osvaldo Aranha pediu ao Mignone que convidasse em seu nome o Lorenzo, o Oswald, o Villa, cantores finos e regionais, o Estrella para tocar...! Só isso já dá para divertir. Magdalena também vai, mas não [para] tocar é... porque, sendo convidada para jantar, não fica bem tocar depois! Oh! Mundo divertido e engraçado! (...)²⁴⁹

A viagem de Liddy e Mignone inicia-se em Miami e depois segue para Washington, onde assistiram a concertos e estiveram em contato com músicos. A agenda foi tão intensa que demoraram a escrever ao amigo. A primeira carta redigida em solo americano, na cidade de Nova York, data de 15 de fevereiro e é iniciada com pedido de desculpas pela demora. As novidades, os concertos, as músicas, os intérpretes, e o encantamento são a tônica da escrita:

(...) Miami, a primeira etapa americana, até parece uma cidade de brinquedo, exposta só para fazer um filme e depois chega! É de uma festa de cores incrível, toda ela construída com requintes de "gozador"! Washington toda branca, como um grande jardim monumental, fomos recebidos 'em grand Seigneur'! Ouvimos dois concertos da orquestra de lá, bem boa, regida por Kindler. Perez Grainger tocou o

²⁴⁹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 31 de agosto de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, nº 2028. A viagem de Walter Elias Disney (1901-1966), cineasta estadunidense, ao Brasil ficou famosa pelo encontro com artistas brasileiros. Arnaldo Estrella (1908-1980), pianista carioca, foi professor catedrático da Escola de Música da UFRJ. Muitos alunos de piano de Liddy Chiaffarelli seguiram sob sua orientação seus estudos pianísticos ao chegar em idade adulta.

concerto de Grieg, uma novidade, uma delícia de gostosura, sem ser 'safádchen'.
Convites todos os dias! (...) ²⁵⁰

Ao chegarem em Nova York, a *League of Composers* promoveu um concerto de música latino-americana, incluindo suas obras. Também nessa cidade, Mignone regeu a *National Broadcasting Corporation Orquestra* e a *Columbia Broadcasting System Orquestra*, em concertos que foram irradiados, divulgando suas obras, em especial o poema sinfônico *Festa das Igrejas* (AZEVEDO, 1947; CHIAFFARELLI, 1947). Além dos concertos regidos por Mignone na estada em Nova York, assistiram a outras apresentações musicais. Nas cinco semanas que passaram nessa cidade, Liddy participou de entrevistas com Mignone como tradutora, apresentou-se cantando em primeira audição canções do compositor e ensaiou o coro de meninas, também cantando músicas do compositor. Uma das reportagens que noticiou a passagem do casal pela cidade, assim se referiu à sua atuação:

She and her husband appeared yesterday at the League of Composer's concert at the Public Library.

Elisa Chiaffarelli Mignone is a special accompanist for her composer husband, Francisco. She sings songs that he has written especially for her, and translates his Portuguese, Spanish, French or Italian into English. Although her husband has studied English, he doesn't trust himself with it.

But "Liddy" (home-made for Elisa) speaks English clearly and expertly. In addition to her husband's list of languages she includes German in her repertoire. ²⁵¹

A carta escrita em Nova York tem a mesma característica das outras cartas escritas no exterior: recorre ao uso comprimido dos espaços, assim como a letra com módulo de tamanho bem menor, como mostra evidente de que precisa aproveitar muito mais o pouco espaço em branco para escrever do que de costume. Ao final dessa carta, Mignone delimita com uma linha seu espaço de escrita e da posição da folha, destacando visualmente seu diálogo. Assim como na carta escrita

²⁵⁰ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone em Nova York, no dia 15 de fevereiro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2039. Osvaldo Euclides de Sousa Aranha (1994-1960), político e diplomata brasileiro.

²⁵¹ Artigo do *New York Post*, segunda-feira, 9 de março de 1942, p. 42, *Woman's Page*: "Ela e seu marido apareceram ontem ao *League of Composer's Concert*, na *Public Library*. Eliza Chiaffarelli Mignone é a acompanhante especial de seu marido compositor Francisco. Ela canta canções que ele escreveu especialmente para ela e traduz seu Português, Espanhol, Francês ou Italiano em Inglês. Apesar de seu marido ter estudado Inglês, ele não se sente confiante para falar. Mas Liddy (apelido de Eliza) fala Inglês clara e fluentemente. Além da lista de línguas de seu marido, ela inclui o Alemão em seu repertório." O jornalista estadunidense a apresenta como Eliza Chiaffarelli Mignone. Acredito que esta denominação tenha sido fornecida por ela própria, já que em sua documentação de viagem não deveria constar o sobrenome Mignone, apenas acrescentado oficialmente em 1947 por ocasião de seu casamento civil com o compositor. Nas poucas palavras impressas, entretanto, a identificação fica registrada com o apelido Liddy.

de Roma, a que foi escrita em Evanston-Chicago também tem quatro páginas com semelhantes características gráficas.

Há que se considerar que, de uma maneira geral, ao se escrever cartas do exterior, é comum que haja uma tendência a comprimir o uso dos espaços, uma vez que o preço do envio de cartas torna-se mais caro devido ao peso. Para escrever mais sem aumentar o peso e o preço de seu envio, tendemos a usar uma letra de menor tamanho e aproveitar melhor os espaços da folha. Como a demanda para produzir escrita nessas circunstâncias é grande, os viajantes recorrem a diversos tipos de escrituras para suprir essa necessidade. Liddy não foge a essa regra e, além das cartas, produz outras escrituras.

Ti-Mário da gente! Você não estranhe a demora de carta nossa, fique sabendo que todos os dias falamos em você e escrevemos alguma coisa no diário para contar a você!²⁵²

Cartas, diários, cadernetas de anotações, livros de viagens guardam uma dimensão autobiográfica, pois o autor fala de si e de como percebeu tudo que viveu. No caso dos livros de viagens, nem sempre o autor restringe-se a falar de si e volta-se para registrar fatos ocorridos e descrever lugares, hábitos, comidas, enfim, a cultura do lugar. Nesses casos o texto guarda pouco de uma escrita autobiográfica, mas muito de um “testimonio directo de lo visto, oído y vivido” (VIÑAO FRAGO, 2000, p. 88). Muitas vezes, após o retorno, essas escrituras são transformadas em publicações. Antonio Viñao Frago salienta que nas primeiras décadas do século XX, a *Junta para Ampliación de Estudio y Investigaciones Científicas* subvencionou uma série de viagens ao exterior e pelo próprio país, que gerou publicações frutos dessa prática de escrita durante os deslocamentos²⁵³.

Sá Pereira, ao retornar da viagem para participar do congresso em Milwaukee, registra suas experiências. Em publicação intitulada *Mobilização Musical da Juventude Americana: impressões de viagem de estudos*, editada pela Escola

²⁵² Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone em Nova York, no dia 15 de fevereiro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, nº 2039. Esse diário não foi localizado nos arquivos disponíveis.

²⁵³ Viñao Frago (2000, p. 91) destaca as seguintes publicações e a importância para estudos em educação comparada: ALPERA, Félix Martí. *Por las escuelas de Europa*. Madrid: Suc. De Hemando. 2ª. Ed., 1994; *Excursiones pedagógicas al extranjero. Memoria correspondiente a los grupos de maestros organizados en los años 1911 y 1912*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1913; BELLO, Luis. *Viaje por las escuelas de España*, t. I y II, Madrid: El Magisterio Español, 1926 y 1027, t. III, Espasa-Calpe, Madrid, 1927, y t. IV, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1929; *Viaje por las escuelas de Castilla y León*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 1996.

Nacional de Música da, então, Universidade do Brasil, esse professor, na época diretor dessa instituição, descreve sua viagem aos Estados Unidos para participar do VIII Congresso Nacional Bienal de Professores de Música:

Na manhã de 5 de março de 1942, em avião da Panair, levantei vôo do aeroporto Santos Dumont rumo aos Estados Unidos da América do Norte. Desde aquele momento, até a minha volta em fins de junho, fui hóspede da União Panamericana, a qual, pela sua 'Divisão de Música', em estreita cooperação com a Fundação Rockefeller e a 'Music Educators National Conference', me tinha convidado para assistir ao 8º. Congresso Nacional Bienal dos Professores de Música, a realizar-se em Milwaukee, no Estado de Wisconsin.

(...) Por mais alta que fosse minha expectativa, devo logo declarar que o que vi e ouvi naquele convênio de professores de música, deixou-me quasi estupefato, tão perfeita foi a organização do complicadíssimo programa daquela série de festivais musicais (PEREIRA, 1942, p. 5-6).

O Congresso aconteceu entre 26 de março e dois de abril de 1942 e, neste relato, o encantamento pelas novidades é a tônica dessa narrativa. A descrição que realiza revela o deslumbramento que lhe tomou conta diante do que acontecia no Congresso e o que conheceu em sua estada nos Estados Unidos. Não era o primeiro Congresso de que participava representando o Brasil. Em 1936, havia sido enviado para a Europa, pelo Ministro da Educação e Saúde desse período, Gustavo Capanema, para conhecer os sistemas educativos profissionais e tecnológicos na Europa e o ensino de música e teatro na Alemanha²⁵⁴. Nessa viagem também estava programada sua participação como representante brasileiro, juntamente com Villa-Lobos, no *I Congresso Internacional de Educação Musical*, realizado em Praga, Tchecoslováquia, no entanto, segundo o autor, o Congresso de Milwaukee, patrocinado por um país que já se beneficiava das condições favoráveis próprias de potência econômica, teve proporções e uma projeção muito maior que o Congresso de 1936, em uma Europa que enfrentava grandes dificuldades sociais, políticas e econômicas. Essa situação refletiu-se na estrutura dos dois congressos e nos grupos musicais que se apresentaram. Sá Pereira relata que, no Congresso dos Estados Unidos, havia, por exemplo, um número muito maior de participantes nos coros, nas orquestras e nas bandas e também era maior o número de pessoas que assistiam às apresentações musicais.

²⁵⁴ Curriculum Vitae em cópia datilografada, pertencente ao acervo do professor, situado na Escola Sá Pereira, no Rio de Janeiro. Esta cópia está em bom estado de conservação e contém palavras riscadas e correções no texto feitas por ele mesmo.

Sá Pereira afirma que o bom desempenho musical e a grande participação da juventude escolar nos grupos eram frutos do investimento organizado dos setores educacionais e de uma associação de professores de música, a *Music Educators Nacional Conference (MENC)*, que se configurava como um departamento autônomo da *Nacional Education Association* e que reunia professores de diversos níveis de ensino (primário, secundário e superior), contando com um número de associados de mais de sessenta mil professores. Os Congressos organizados por esta associação realizavam-se anualmente por regiões e estados e, a cada dois anos, os professores de todas as partes do país reuniam-se para um encontro nacional. As deliberações desses congressos com propostas de ações para o aperfeiçoamento do ensino de música eram encaminhadas às *Boards of Education* para serem avaliadas e implantadas, como apresenta o autor:

Nos Estados Unidos, como ninguém ignora, não existe *Ministério da Educação*, sendo os assuntos educacionais dirigidos pelos chamados "Boards of Education", conselhos constituídos por pessoas eminentes da localidade, que, com plena autonomia, decidem as questões educacionais para o distrito que representam. Há, como se vê, uma grande independência e flexibilidade na solução de tais assuntos, o que permite uma constante evolução, uma rápida adaptação da escola às novas necessidades, impostas pela vida moderna com as suas incessantes mudanças. É assim que, nos últimos decênios, o crescente prestígio da referida Associação de professores de música conseguiu convencer os "Boards of Education" da incalculável *função civilizadora na música* na formação do cidadão, e, através das resoluções tomadas nos seus sucessivos congressos bianuais, logrou introduzir inovações radicais nos currículos escolares, dando à música uma importância como em nenhum outro país, nem aproximadamente, lhe é conferida como matéria de ensino (1942, p. 12-13).

Certamente o destaque que Sá Pereira dá à ação dos *Board of Education* tem relação com a estrutura burocratizada das instituições brasileiras da época, especialmente, as Instituições Públicas de Ensino, a partir de sua própria experiência como diretor de escolas de música e por ser conhecedor da organização do sistema educacional brasileiro. Kleide do Amaral Pereira (1985, p.13-14), uma de suas alunas de pedagogia, ao escrever sobre o autor, informa que Sá Pereira estudou na Alemanha, França, Suíça e, em 1918, foi convidado para fundar e dirigir o Conservatório de Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul. Lá desenvolveu importante trabalho pedagógico e de divulgação da música erudita, atuando também como professor de piano. Conhecedor do Método Dalcroze, desde o período de estudante na Alemanha e França, tentou implantar um curso para aplicar essa

metodologia, mas não obteve sucesso. Na década de 1930, quando foi convidado pelo então Ministro da Educação e Saúde, Francisco Campos, a fazer parte da equipe que elaborou novo programa para a integração da Escola Nacional de Música à Universidade do Brasil, juntamente com Mário de Andrade e Luciano Gallet, encontrou fortes resistências devido aos aspectos renovadores encaminhados. Essa proposta de reforma continha algumas inovações curriculares para um curso superior de música que não foram aprovadas, dentre elas o curso do método Dalcroze, entretanto algumas novidades foram implantadas, dentre elas uma nova disciplina, que, muito provavelmente, é a primeira no país a tratar especificamente do ensino musical. Trata-se da cadeira denominada Pedagogia Musical, que ficou sob sua responsabilidade, como professor contratado, até a realização de concurso público em maio de 1938, com sua aprovação e efetivação no cargo (PEREIRA, 1985).

Quanto ao método Dalcroze, somente no Conservatório Brasileiro de Música, criado como uma cooperativa de professores sócios, sem a burocracia a que as instituições públicas estavam submetidas, é que conseguiu-se implantar um curso adaptando essa metodologia à realidade brasileira. Por conta dessas adaptações e pelas dificuldades encontradas, propõe a denominação de Iniciação Musical para o curso, e Liddy Chiaffarelli participou desde o início da implantação e aplicação dessa metodologia no ensino de crianças. Em junho de 1938, Sá Pereira assume a direção da Escola Nacional de Música, mas apenas no ano de 1939 consegue levar a Iniciação Musical para essa instituição como um Curso de Extensão.

Diante de tantas dificuldades enfrentadas e resistências às mudanças no currículo que atendessem a novas demandas no ensino musical, fica fácil compreender o encantamento de Sá Pereira com a estrutura que encontrou nos Estados Unidos, onde, mesmo findado o Congresso, permaneceu por quatro meses visitando diversas escolas de música americanas. A comparação com o que conheceu na Alemanha foi inevitável:

Em 1936, por ocasião dos Jogos Olímpicos, passeando pelas ruas de Berlim, tive ocasião de ouvir, cantada por um grupo de meninos da 'Juventude de Hitler', uma canção de marcha que continha o seguinte estribilho: 'Dominamos hoje a Alemanha; será o mundo inteiro, amanhã!', entoada de modo insolente na presença de um número incalculável de estrangeiros que visitavam a capital alemã naquela época. Enquanto isso, as crianças americanas, desconhecendo ambições e preconceitos

políticos, aprendem a cantar 'Cielito lindo' e, 'A casinha pequenina'. Já este simples detalhe, insignificante na aparência, revela entretanto duas filosofias diametralmente opostas, e fortalece em nós a esperança em um mundo melhor, fundado não na 'Nova Ordem' da arrogância nazista, mas sim no respeito à dignidade humana e aos direitos do próximo, ideal de concórdia que a *educação musical generalizada*, como a pretendem, e já parcialmente realizam, os educadores americanos, bem poderá, algum dia, ajudar a cimentar (1942, p. 28-29).

Ainda com essa experiência de viagem, Sá Pereira publicou um livro com reflexões sobre a educação musical americana e sobre o congresso e proferiu uma conferência no ano seguinte, 1943, no auditório da ABI, intitulada *Panorama Musical na Terra Yankee* (PEREIRA, 1985). Cabe lembrar que palavras como as que Sá Pereira usou para se referir ao governo nazista, publicadas no ano de 1942, chamam a atenção, tanto pela consciência política como pela circulação dessa escrita. Palavras como essas, impressas nesse período surpreendem. Posicionamentos como esses demonstram uma pessoa de opinião e coragem ao expor seus pensamentos, como também uma mudança no eixo político e diplomático internacional. O Brasil já se voltava mais para relações internacionais intermediadas pelos Estados Unidos e a educação musical, assim como outros setores da cultura do país, serviram como aproximação nessas relações políticas.

A correspondência oferece pistas de como a escrita e em particular a comunicação epistolar privada poderia ser vigiada por órgãos oficiais. Liddy denuncia seu conhecimento de que cada palavra escrita para o amigo poderia ser alvo do controle e da censura em tempos de guerra e ditadura:

(...) A sua carta levou justo uma semana para chegar às minhas mãos, sem ter passado pela censura! Tenho uma raiva de carta registrada, anda daquele jeito: lentissimamente. (...) ²⁵⁵

Para além de uma censura interna que o próprio ato de escrita epistolar impõe, suas cartas estavam submetidas à possibilidade de censura política no período Vargas. São mecanismos de poder que incidem sobre o que se registra sobre os suportes de escrita, assim, encontram-se silêncios, lacunas, raríssimas passagens com críticas e uma escrita plena de relatos positivos. Francisco Mignone descreve suas impressões sobre a educação musical americana e a qualidade técnica e expressiva dos músicos das orquestras americanas.

²⁵⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 4 de outubro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, nº. 2045.

(...) As orquestras são o que há de melhor e o mesmo se diga dos regentes e do público. Estudamos o problema do porquê eles têm público e descobrimos uma grande verdade: é que eles encararam o problema há trinta anos e seguem em seu propósito com o melhor resultado possível. Boas escolas, instrumental de graça para os alunos, não encarar o fenômeno música do lado profissão e tornar a música um elemento essencial de vida. Cinquenta por cento dos americanos de hoje ouvem música com a mesma naturalidade com a qual cinquenta por cento dos brasileiros não prescindem do 'cafezinho' durante o dia. Um hábito sabiamente inculcado nas massas. Eis tudo. E não é pouco. Praticamente o músico vive bem nos Estados Unidos e é elemento considerado e respeitado. Assim como são considerados e respeitados religiosamente os direitos autorais e artísticos dos autores. (...) ²⁵⁶

Valoriza, portanto, uma educação voltada para a formação do público e não do virtuose, na qual o investimento em instrumental, em formação humana e uma constância e continuidade das ações nas políticas educacionais definidas são a base para a obtenção de resultados. Essa concepção dá ênfase na música não como uma área profissionalizante, mas como um conhecimento importante para toda e qualquer pessoa. Mignone continua:

(...) O que admira é o elemento feminino dedicar-se ao estudo de todos os instrumentos musicais. Mesmo os instrumentos de metal, percussão e madeira são tocados por elas e com proficiência e bravura. Tive em mãos a lista de todos os profissionais de orquestra de New York. São cerca de oito mil. Só de violinos e outros arcos são vinte e duas páginas. Existem em New York duzentos ou mais flautistas de primeiríssima. O presidente do centro orquestral garantiu-me que se podem organizar em Nova York dez orquestras de primeira grandeza. O elemento polaco russo predomina em qualidade e quantidade. Em qualquer lugar de diversão que a gente possa frequentar, há sempre uma orquestra grande ou pequena que é um primor de afinação e de execução. Em geral os músicos não estudam teoria ou solfejo. Passam logo para o instrumento e aprendem implicitamente esses conhecimentos. Aliás, isso corresponde ao que eu fiz e penso que assim deve ser. Aqui não se admite que um músico não toque da melhor maneira possível a parte que lhe é confiada. E se alguém não o fizer, há centenas de outros para lhe tomar o lugar. A concorrência é o melhor estímulo para um professor daqui. Tenho regido várias orquestras de profissionais e de alunos e garanto a você que fico perplexo diante da imediata correspondência que eles dão aos meus gestos de regente. Um crescendo, um diminuendo basta acená-lo. Um acento ou uma qualquer inflexão é imediatamente conseguida. Um regente não precisa ensaiar ou preparar os seus comandados: basta interpretar. Isso torna possível concertos com um ou no máximo dois ensaios. Toscanini, Ormandy, Stock, Koussevitzky nunca realizam mais do que um ensaio! Não é assombroso, seu Mário? Pelo pouco que escrevi você pode bem calcular a enormidade de coisas que ficamos por contar a você. (...) ²⁵⁷

O compositor observa como a prática musical em conjunto é valorizada e importante para que se tenha nas orquestras músicos com uma boa formação,

²⁵⁶ Carta escrita por Francisco Mignone e Liddy Chiaffarelli em Chicago, em 4 de abril de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 4825.

²⁵⁷ Carta escrita por Francisco Mignone e Liddy Chiaffarelli em Chicago, em 4 de abril de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 4825.

viabilizando grupos de qualidade. Liddy também tem impressões positivas e as descreve para o amigo:

(...) A cidadezinha é como se fosse um grande parque, lindamente arborizado e gramado, dentro do qual estão os enormes edifícios das diversas faculdades, as enormes casas de moradia dos estudantes, [são] lotadas de tudo o quanto é conforto moderno, de pelo menos meia dúzia de grandes auditórios, pois que cada faculdade tem o seu coro e na Escola de Música, além do coro, tem uma banda e duas ou três orquestras. Isto a fora da 'High school' que tem o seu coro, e sua banda, a sua orquestra! Ontem fomos ao ensaio de um Festival que haverá amanhã, o coro das meninas cantoras, regido pelo autor, diversos coros do Mignone... em português! Em meia hora estavam cantando com todos os efeitos pedidos pelo Chico, tal é o preparo musical deste pessoalzinho, que não fará profissão de música, será só para fomar público. O ensaio todo foi um encanto para ouvidos e olhos! Mário, temos tomado nota de tudo o que nos parece interessante e teremos muita coisa que contar. Por mais que se fique objetivo a observar, tudo o quanto é 'organização' escolar é de entusiasmar! Voltamos agora de ter assistido a um ensaio do coro dos 'Seniors' da Universidade, cantaram Palestrina, Tomás E. de Victoria e as 'Trois chansons de Ravel'. Como foi gostoso ver aquelas caras jovens e sadias, com uma atenção religiosa, seguir o professor, e a qualidade de vozes é linda. A Dolly está no coro! Depois fomos à escola pública onde meninas de 9 a 13 anos estavam ensaiando a cantiga de Ninar do Mignone. Ensinei a elas a pronúncia em português e ficaram radiantes. (...)²⁵⁸

Não fica claro, por meio da descrição das missivas de que forma os modelos pedagógicos brasileiros foram apresentados, pois a documentação não oferece elementos. Nas cartas conservadas, Liddy só faz referências às apresentações musicais de música brasileira regidas por Mignone ou às músicas cantadas por Liddy; também não faz menção sobre a projeção que o canto orfeônico e o trabalho desenvolvido por Villa-Lobos teve no congresso. Esse silêncio ou essa lacuna poderiam ser preenchidas em alguma carta descartada – são hipóteses. Outras fontes, porém, possibilitam maiores pistas sobre esse tema.

A imprensa brasileira, por exemplo, acompanhava o movimento do grupo. Em 3 de fevereiro, o periódico *Correio da Manhã*, na coluna *Correio Musical*, anunciava a saída de Francisco Mignone e sua esposa para os Estados Unidos. Em 20 de março, a mesma seção do jornal noticiava a apresentação de Liddy Mignone como cantora em Nova York. Durante o congresso, no dia 28 de março, era divulgado o pronunciamento que Heitor Villa-Lobos havia sido convidado a fazer e que seria irradiado aos congressistas presentes. Com duração de 10 minutos, sete

²⁵⁸ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli em Chicago, nos dias 20 e 21 de março de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2040. *Cantiga de Ninar* foi uma canção composta em 1925, em Milão, dedicada a Liddy Chiaffarelli Cantù. Dolly foi aluna de canto de Liddy que ganhou uma bolsa de estudos para estudar canto nos Estados Unidos. Da original para canto solo, Francisco Mignone fez diferentes versões: transcrição para piano, soprano-flauta-oboé- cordas, três vozes iguais, orquestra de cordas e orquestra de câmara.

seriam utilizados para apresentar o trabalho do compositor e três para sua saudação aos professores, com perspectivas de ser transmitido para 8.000 professores e 12.000 alunos. Trata-se, portanto, de uma grande projeção das atividades desenvolvidas no Brasil.

Por qual motivo, Liddy não tece nenhum comentário sobre o canto orfeônico em suas cartas? Seria um indício de divergência entre Liddy, Villa-Lobos e Mário de Andrade? Estaria Liddy com pudor de escrever algo sobre esse tema, já que seu correspondente, apesar de não ter cortado relações com Villa, não escondia sua decepção com o compositor, após sua aproximação com o governo de Getúlio Vargas?²⁵⁹ É fato que nas cartas conservadas, Liddy não entra nesse tema, muito provavelmente por ter consciência de ser um assunto que poderia gerar conflitos. Suas cartas transitam em espaços e ambientes mais seguros, como quem não quer entrar em confronto, evitando algumas temáticas.

Quanto a Francisco Mignone, Liddy Chiaffarelli e Sá Pereira, questiono se teriam sido convidados para conhecer o sistema de educação musical americana apenas como observadores. Talvez, pois caso contrário poderia haver alguma indicação de palestra proferida ou trabalho apresentado por eles. Fica a impressão de ter sido muito mais uma viagem diplomática na qual a divulgação da música erudita brasileira e a visita a escolas foram mais valorizadas.

Na carta de Francisco Mignone, escrita em 4 de abril, antes de retornar ao país, Liddy faz-se presente concluindo a última carta escrita no exterior:

(...) Milwaukee foi uma lição de muita coisa para nós. Ti-Mário, você tem razão — a coletividade humana vale mais do que o excessivo individualismo, e os solistas são uma praga na nossa terra! Temos que tratar de melhorar isto, sem descuidar dos nossos talentos individuais! Quanta coisa para pensar nos tem dado esta gente daqui, puxa!
Um abraço grande e carinhoso da
Ti-Liddy²⁶⁰

²⁵⁹ Flávia Toni (1987), no texto *Mário de Andrade e Villa-Lobos*, utilizando correspondência do escritor e artigos seus publicados em periódicos, pensa sobre o relacionamento de amizade entre eles, as afinidades e embates ao longo do tempo. Destaca a admiração de Mário pela genialidade criadora que vislumbrava no músico, mas não o perdoava por suas ligações políticas com o governo Vargas ao implantar o projeto do canto orfeônico. Esta autora observa, ainda, que a admiração nos artigos dos anos 20 sobre o único compositor brasileiro a participar da *Semana de Arte Moderna*, transformara-se em desdém e indignação pela forma como Villa-Lobos se relacionava com o poder. Ressalta que “Mário não chegou a romper sua amizade com Villa-Lobos, simplesmente se afastou, reencontrando-o em 1938 no Rio de Janeiro” (TONI, 1987, p. 49), embora, a admiração de Mário por Villa-Lobos como compositor permanecesse, o que e ele expressou nos artigos que escreveu para periódicos.

²⁶⁰ Carta escrita por Francisco Mignone e Liddy Chiaffarelli em Chicago, no dia 4 de abril de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL n.º 4825.

CAPÍTULO 5

“PRODUÇÕES TÃO SÉRIAS DE NOSSA GENTE BOA!”²⁶¹: uma escrita feminina



Willelmine, Luigi, Liddy e Olindo Chiaffarelli
1905-1906 (escrito à lápis no verso da foto original)
Fonte: Arquivo familiar de Roberto Cenni

²⁶¹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone em Roma, em 22 de abril de 1938, pertencente ao Fundo Pessoal Mário de Andrade, IEB/USP, catalogação: MA-C-CPL, n^o 2005.

5.1 “O que nos conta da sua vida?”²⁶²: uma escrita autobiográfica

(...) Fisicamente andei ‘brocha’ de cansaço pois faz três semanas que a minha empregada está doente e durante uma semana inteirinha tive que aguentar sozinha com todos os serviços caseiros, que eu fazia de cara amarrada e debaixo de protestos, mas que remédio? Agora tenho uma mulatinha simpática me ajudando e só me ficou a obrigação da ‘arte culinária’, na qual o Chico me ajuda e nos divertimos os dois a inventar coisas!! Felizmente o Chico já está mais descansado e alegrinho! Até já tivemos uma reunião do desfalcado 6^{teto}, e como [estava] desfalcado! (...)²⁶³

O cotidiano de uma dona de casa, uma mulher com seus afazeres domésticos, desempenhando funções femininas caseiras socialmente aceitas e esperadas, contrasta com a profissional ativa, que exercia diferentes atividades no campo da educação musical, e com a mulher que sabe decidir o rumo de sua própria vida. Nessas cartas, Liddy também revela detalhes de seu dia-a-dia, da lida doméstica, de seus sentimentos, das preocupações com seu companheiro e de acontecimentos que envolviam os amigos em comum.

O que Liddy conta no trecho da carta transcrita acima, a rotina doméstica dos cuidados com a casa, é bem diferente daquela de outros períodos de sua vida, quando morava em uma ampla residência no bairro Jardim Paulista, em São Paulo, e tinha várias pessoas para fazerem os serviços de limpeza e arrumação, preparação das refeições, jardinagem sob sua orientação, enquanto cuidava dos filhos²⁶⁴. Como veremos, Liddy, ao se transferir para o Rio de Janeiro, mudou completamente sua rotina, mesmo assim, em sua nova forma de vida, sua casa manteve-se como um lugar de encontro de músicos e artistas sob sua hospitalidade. Ao fazer menção ao sexteto, o grupo de amigos que sempre se reunia para conversar, comer bons pratos preparados pelos anfitriões, discutir arte e fazer música, ela sente falta da presença de Mário entre eles.

Eu ando mais é muito cansada. Depois de um ano de bom e gostoso trabalho, a minha empregada me plantou e estou labutando brava com poeira, janela suja, vida cara, enfim, matéria!!! Oh!, que coisa ruim limpar, para sujar tudo de novo e

²⁶² Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 27 de julho de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n° 2025.

²⁶³ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli em 18 de maio de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n° 2020.

²⁶⁴ Entrevista com Maria Azevedo von Ihering, concedida em sua residência, na cidade de São Paulo, no dia 12 de janeiro de 2008, à autora.
Entrevista com Lídia Alimonda, concedida em sua residência, na cidade de São Paulo, no dia 12 de julho de 2008, à autora.

recomeçar todos os dias!! Mas passará, e aí vou virar granfina e não fazer nada, só cuidar de unha, cabelo e elegância! Ler os artigos do Mário, sentar no terracinho no meio das plantas do Chico, que estão lindas e sonhar com viagens. Pretendo ir a São Paulo em fins de janeiro, mas ainda não tenho certeza, pois depende dos projetos de Zitu e do neto!²⁶⁵

O que essa escrita pode revelar sobre sua forma de viver e sobre uma forma de viver no feminino? O que podemos conhecer por meio dessa escrita sobre sua formação, sobre sua personalidade que a torna única, diferente de outras mulheres? Em que Liddy se assemelha às demais mulheres, donas de casa ou profissionais de seu tempo? Que outras pessoas e grupos essa escrita feminina evidencia que permitem conhecer um pouco mais as redes de sociabilidade nas quais se inseriu?

Responder a estas questões exige compreender aspectos relacionados à escrita epistolar feminina. Para tanto, há que se levar em conta as formas através das quais as mulheres se relacionaram com práticas de escrita e leitura. Alijada durante muito tempo do mundo da escritura e de profissões nas quais se exigisse a prática de escrita, a mulher brasileira como a europeia foi gradativamente tendo acesso a esse domínio, devido ao aumento dos níveis de alfabetização e à ampliação da demanda de escritura em diferentes profissões. Se outrora o acesso à escrita fora privilégio de mulheres de classes dominantes, de grupos eclesiásticos e restrita a espaços privados, com o tempo, esse quadro foi mudando e a mulher passou a ter mais oportunidade de participar do mundo escrito em esferas públicas (SIERRA BLAS, 2003, p. 55).

Enquanto se manteve distante do espaço público, onde o homem exercia seu poder, a mulher refugiou-se em práticas privadas de leitura e escrita desenvolvendo essas habilidades nesse âmbito, pois assim lhe era permitido (GOMES, 2004a, p. 9). Elas dedicam-se à escrita de cartas, “puesto que se trataba de una actividad privada que no alteraba ninguna de las convenciones sociales impuestas por la mentalidad patriarcal” (CASTILLO GÓMEZ, 2001, p. 203). Assim, diversas mulheres encontraram nesse espaço uma possibilidade de expressão, em uma sociedade que pouco lhe permitia interferir e se expressar, e fizeram-no com muita propriedade, pelo menos, foram consideradas melhores escritoras de cartas que os homens, como observa Meri Torras Francès (2001, p. 11) ao analisar cartas de mulheres.

²⁶⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 30 de dezembro de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2067. Zitu é o apelido de Elza Cenni filha de Liddy Chiaffarelli e Agostino Cantù, nascida em 30 de novembro de 1912.

Os salões europeus desempenharam um elemento importante no jogo de poder entre homens e mulheres. Sob a liderança das *salonnières*, as práticas de leitura e escrita que ali aconteceram, foram importantes para a relação que as mulheres estabeleceram com escrituras de cartas na Europa e para a fixação de um estereótipo da mulher como melhor escritora de cartas que o homem. Esses espaços exerceram um papel descentralizador do saber, seja do ponto de vista espacial, como também de gênero, pois não monopolizavam o controle e a circulação de ideias em mãos masculinas nem tão pouco em um único lugar. Estiveram, entretanto, restritos à aristocracia e à alta burguesia europeia, que contou com a ação dessas mulheres para transmitirem normas de comportamento e regularem toda uma série de condutas sociais, como adequação ao se vestir e ao se portar em grupo, de tal forma que os novos burgueses pudessem ser aceitos pela nobreza. A tarefa de educar exigia dessas mulheres um refinado estilo de se expressar nas conversas e assim, elas passaram a dominar com maestria o controle de seus atos e linguagem. Posteriormente, essa habilidade serviu-lhes para transferir a arte da conversação que desenvolveram em arte de escrever cartas (TORRAS FRANCÈS, 2001, p. 27-29).

Para as *salonnières*, as práticas de leitura ali desenvolvidas também eram excelentes estímulos para sua formação intelectual, pois, no sentido de valorizar suas obras, os autores buscavam a opinião dessas damas antes da publicação. Fazia-se um jogo literário em que o autor lia em voz alta sua obra, e em qualquer momento da leitura a *salonnière* interrompia para comentários e julgamentos, seguidos dos presentes. Estabelecia-se, então um rico debate em torno da obra, sobre literatura ou sobre a temática desenvolvida pelo autor. Além desta e de outras práticas de leitura, aconteciam também práticas de escrita, como a composição de versos em coletivo, em que participavam todos os presentes (TORRAS FRANCÈS, 2001, p. 51-55).

Esses jogos lúdico-literários, as práticas de leitura, os julgamentos de valor e os debates que se travaram nos salões do século XVII e XVIII habilitaram essas mulheres a escrever sua própria literatura. Para tanto, as cartas que passaram a escrever e ler em voz alta publicamente também representaram um papel decisivo

no desenvolvimento de suas potencialidades como escritoras (TORRAS FRANCÈS, 2001, p. 56-57).

Torras Francès (2001) observa, contudo, que essa convivência nesses salões desses dois gêneros, obras literárias e cartas, não aconteceu da mesma forma nos diferentes países europeus, pois nem todos aceitavam a convivência no mesmo grau. Em nenhum outro país da Europa, as *salonnières* exerceram tanta influência cultural e tiveram tanta liberdade social como na França, muito embora as italianas estivessem em uma posição bem próxima. Na Inglaterra, elas foram mais restringidas por regras de condutas sociais moralizantes e, na Espanha, elas praticamente não existiram (TORRAS FRANCÈS, 2001, p. 28).

No século XVIII, outros espaços passaram a competir com os salões, exercendo semelhante função, só que sob domínio masculino: os *cafés* e os *musées*. Ao contrário dos salões, que demandavam um convite para serem frequentados, esses espaços estavam abertos a qualquer um. Havia ainda os *licées*, que funcionaram como um clube privado (TORRAS FRANCÈS, 2001, p. 26-27). As críticas dirigidas por esses novos espaços aos salões somaram-se às críticas de outros setores que não mais suportaram a presença feminina nos espaços públicos.

Com a Revolução Francesa, em 1789, a classe burguesa que ora ascendia ao poder começa a condenar a liberdade e o poder feminino (TORRAS FRANCÈS, 2001, p. 33). O lugar valorizado para a mulher, que será cada vez mais reforçado, mantém-se na esfera do privado, ou seja, o lar e os cuidados que o ambiente familiar demanda. A mulher deveria ocupar-se dos afazeres domésticos e dos cuidados com os filhos e marido, como exige seu contrato matrimonial. Os estudos deveriam estar voltados para a boa formação da mulher como mãe e religiosa (TORRAS FRANCÈS, 2001, p. 39). Mesmo os autores analisados pela autora, que naquele século defendiam uma igualdade intelectual entre homens e mulheres, reconheciam que a natureza feminina, que lhe dotava de condições físicas para gerar e alimentar sua cria, lhe oferecia maiores pendores para os cuidados dos filhos e da casa (TORRAS FRANCÈS, 2001, p. 191).

Ao espaço independente e de pleno poder que as *salonnières* criaram, onde poderiam definir princípios, regras de conduta aos homens que desejavam ascender

socialmente, a burguesia, cada vez mais poderosa, respondeu reforçando o matrimônio e a função familiar feminina, como a única possibilidade destinada à mulher (TORRAS FRANCÈS, 2001, p. 35). As próprias mulheres também participaram dessa tarefa de restringir ao privado o campo de atuação feminina, dedicando-se à escrita de tratados pedagógicos e textos sobre educação feminina (TORRAS FRANCÈS, 2001, p. 77).

Os pensadores do século XVIII não fugiram à desqualificação intelectual da mulher. Seguindo ainda a análise de Crampe-Casnabet, Torras Francès (2001, p. 48) afirma que para esses pensadores, enquanto explicavam a inferioridade feminina pela relação que se estabelecia com sua natureza, a saber, sua capacidade física de procriar, compreendiam que a relação do gênero masculino com a natureza era mediada pela razão. Enquanto a mulher se relaciona com o mundo por meio da paixão e sensibilidade, o homem relaciona-se pela razão, pelo conceito. É este mesmo argumento que levará a mulher a ser considerada melhor escritora de cartas que o homem, e esse estereótipo reproduzir-se-á nos manuais femininos e em textos educativos, num discurso que desencorajaria leituras que pudessem desenvolver sua faculdade de reflexão. A concepção que atribui às qualidades de boas escritoras a uma condição sexual, considerando as mulheres como um ser mais sensível e afeito à expressão de seus sentimentos, negando que esta habilidade pudesse ser fruto de um esforço intelectual, contribuirá para deixá-las de fora da esfera pública.

Uma vez que se considera que as mulheres são inferiores aos homens no uso da razão, justifica-se a necessidade de se obter a opinião masculina para autorizá-las e, por isso, são alijadas das esferas de poder. Por outro lado, os epistolários destinados às mulheres adotavam uma vertente mais pedagógica e com temas que giravam em torno do abandono feminino e da relação mãe e filho(a), reforçando a ideia de que esse era o tipo de escritura a elas destinado, ou melhor, permitido. A autora conclui afirmando que as diferenças de representação do gênero feminino e da escrita epistolar feminina são representações de uma disputa de poder político entre homens e mulheres. O gênero masculino amplia seu poder nos espaços públicos, reservando os espaços privados para suas concorrentes. Para a mulher,

ficam-lhe destinadas algumas expressões escritas no âmbito privado, dentre elas as cartas (TORRAS FRANCÈS, 2001, p. 71-73).

Volto-me nesse ponto para a correspondência escrita por Liddy Chiaffarelli Mignone. Se as mulheres já foram consideradas melhores escritoras de cartas, o que pensava Liddy das suas missivas? Qual sua opinião sobre as cartas escritas por seu correspondente? Sobre sua própria escrita, ela não expressa opinião, mas sobre as cartas do amigo, ela é bastante pródiga:

(...) E gostei demais da sua carta Mário! Primeiro porque eu andava raladinha de inveja por não ter estado como vocês dois em São Paulo, por ver tanta carta para o Chico e nenhuma para mim! E depois a sua carta é tão linda Mário! Se o Sr. João Pacheco sonhasse como é bonita, ficaria feliz de a ter inspirado! Guardo-a como uma preciosidade: é uma das mais belas páginas do Mário de Andrade e eu tenho o orgulho de guardá-la para mim! (...) ²⁶⁶

Para Liddy, Mário de Andrade era um excelente escritor de cartas. O encantamento como descreve as missivas recebidas são mostras da sua visão sobre a escrita epistolar do autor de *Macunaíma*. Muitos são os fragmentos nos quais ela registra seu apreço por sua escrita. Além de declarar sua opinião sobre as cartas do amigo e seus sentimentos por ele, ela vai informando sobre sua vida, sua rotina, seus projetos, falando de si mesma. Ao escrever vai construindo uma imagem interna sobre sua própria existência.

A escrita epistolar figura como mais uma estratégia de expressão de subjetividades. Como analisa Antonio Castillo Gómez, a “carta transcende o discurso enxuto da transmissão de uma série de notícias para configurar-se como consciência da subjetividade e como exteriorização do eu que escreve” (CASTILLO GÓMEZ, 2002b, p. 26). Para além de sua função informativa, essa escrita adquire outra função, a formativa, na qual o escrevente expõe como percebe sua realidade e como vai construindo saberes. Escrevendo, reproduz experiências interiores e vai conhecendo melhor o outro. Assim, na troca de cartas com seu amigo, Liddy vai desvendando seu pensamento pedagógico, seus valores e concepções.

Essa correspondência apresenta, possibilidades para se refletir sobre formas de viver e como se constituem subjetividades. Segundo Verónica Sierra Blas, o

²⁶⁶ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 4 de outubro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n^o 2045.

escritor de cartas mantém nesse registro “estreita relação com as experiências vividas por cada pessoa, [e] a comunicação epistolar representa uma das manifestações mais evidentes do escrever subjetivo e existencial” (2003, p. 27). Aquele que escreve cartas para um amigo mostra-se, expõe-se de uma forma diferente que em outros tipos de escritura, pois a confiança que se estabelece o permite. Vai registrando dessa forma parte de sua biografia, em uma prática de escrita considerada como uma das manifestações de escritura autobiográfica, por seu caráter autorreferencial.

Ti-Mário da gente! Se não escrevi reclamando notícias suas, foi só mesmo com receio de amolar, mas graças a Deus a sua carta chegou com o livro e o artigo! Como gostamos de tudo, nem sei dizer. O livro não li ainda, só folhee porque tinha de curiosidade de saber o que era. O artigo está tão Mário que é uma delícia! O [ilegível] foi pretexto dos mais simpáticos para dizer tanta coisa, que só você pode dizer: pode porque tem autoridade, moralidade e altura para isto! Gostei muito, muito! A carta está tão cheia de coisas boas, tenho a impressão que você está, porém, muito resignado à sua doença. Não é censura Mário, creia, é só carícia e vontade egoísta de ver você bom! ‘Chee [ilegível]’ contra ela, Mário! Lembra que uma vez você disse ao Freitas Valle que eu tomava conta de vocês? Levei um susto, Ti-Mário, um susto! Pois eu prezo acima de tudo a liberdade individual e tive receio de ser considerada mandona quando só era vontade de ajudar por bem querer! Neste momento tenho a preocupação de, [não] estando na mesma cidade com você, saber tomar conta de você e dos seus ‘dodóis’, fazendo-os dar o fora mais depressa! Não se resigne Mário, ‘Chee [ilegível]’, contra ela e tome um pouco de sol todos os dias, para ficar mais coradinho e se quiser mande-me plantar batatas, umas pequeninas, bonitinhas e granfinas, mas porém batatas!! Aqui, tudo bem, graças a Deus. Tem feito calor e dias lindos. Muito trabalho, que distrai melhor do que tudo. (...)²⁶⁷

Mesmo quando usa a primeira pessoa do plural, incluindo Mignone em seu relato, Liddy fala de si, de acontecimentos, impressões de fatos ocorridos, de sua história de vida. Autobiografia²⁶⁸ é “aquella en la que el centro de atención lo constituye el yo que recuerda y que da cuenta de su vida y persona” (VIÑAO FRAGO, 2000, p. 85). Nesse caso, o autor é narrador e personagem. Em uma autobiografia, assim com em outros tipos de escrita íntima como nos diários,

²⁶⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 30 de maio de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, nº 2042. José de Freitas Valle (1870-1958), advogado, poeta, professor de literatura francesa, político e mecenas. Sua residência no bairro Vila Mariana, em São Paulo, conhecida como *Villa Kyrial*, foi um reduto cultural aos moldes dos salões literários franceses. Nas primeiras décadas do século XX, ali se reuniram artistas, boêmios e políticos.

²⁶⁸ Sobre análise de autobiografias de professoras ver: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. Em busca do tempo vivido: autobiografias de professoras. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; CUNHA, Maria Teresa Santos (orgs.). *Práticas de memória docente*. São Paulo: Cortez, 2003. (Coleção cultura, memória e currículo; v.3). p.135-148. ; e CATANI, Denice Barbara; VICENTINI, Paula Perin. “Minha vida daria um romance”: lembranças e esquecimentos, trabalho e profissão nas autobiografias de professores. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; CUNHA, Maria Teresa Santos (orgs.). *Práticas de memória docente*. São Paulo: Cortez, 2003. (Coleção cultura, memória e currículo; v.3). p. 149-166.

pressupõe-se que o autor se identifique, seja em assinatura do manuscrito, ou com o nome impresso na capa da publicação (LEJEUNE, 2008, p. 24). Há, portanto, uma dimensão autobiográfica da escritura epistolar, pois o remetente ao dirigir seu relato ao destinatário, ao dar notícias, escreve sobre si mesmo.

Atenta a essa dimensão autobiográfica que a escrita epistolar encerra volto-me para as cartas destacando e analisando trechos nos quais ela faz relatos sobre sua própria história. Liddy, ao falar de si, possibilita-nos conhecer facetas de seu relacionamento com sua mãe e seu pai durante diferentes fases de sua juventude de uma forma que nenhuma outra fonte que tivéssemos acesso permitiria. Como no dizer de Karen María Vilacoba Ramos (2005),

La correspondencia privada nos aporta además realidades y conocimientos, que no se nos mostraría en otro tipo de correspondencia, ya que al huir de todo artificio y convencionalismos sociales, nos muestra al remitente en su esfera privada, con lo que la imagen que se nos proyecta es más intimista, que lo que podría ser en cartas públicas (VILACOBÁ RAMOS, 2005, p. 212).

É na esfera do privado que se encontram escrituras femininas, sobretudo a partir da Idade Moderna, nas quais a mulher se expressa com mais espontaneidade e clareza, não apresentadas em outras escrituras porque esse é o espaço no qual ela se depara com a possibilidade de manifestar-se sem as pressões sociais que regulavam suas condutas (VILACOBÁ RAMOS, 2005, p. 199).

Assim, como em nenhum outro tipo de escritura, pode-se depreender a imagem que guarda de parentes próximos, como seu pai, mãe, filha e como relata fatos vividos com eles. Fragmentos de uma autobiografia que, cruzando com outros dados, ajudam-me a aprofundar reflexões e conhecer melhor os trabalhos desenvolvidos por essa educadora musical. Na confluência de três elementos, a saber, a dimensão autobiográfica da escrita epistolar para Mário de Andrade, as ideias que circulavam na rede de sociabilidade formada por músicos e artistas que frequentavam o salão de sua casa e sua prática como musicista e professora, busco compreender como ela se apropriou das ideias e práticas pedagógicas com que teve contato. Trago assim uma faceta de sua atuação profissional pouco divulgada.

Antes de prosseguir, entretanto, creio ser importante tratar de mais alguns aspectos relativos aos salões no Brasil. De que forma esses espaços europeus apresentam reflexos e/ou paralelos na cultura de nosso país?

No Brasil, o que se tem notícia acerca dos salões cariocas é que foram dominados por homens, com exceção de duas mulheres que se destacaram no início do século XX: Bebê Lima e Castro e Laurinda Santos Lobo. Elas estiveram em evidência pela beleza, pelo encanto vocal, pelo carisma e pelo refinamento, no caso de Bebê e, no caso de Laurinda, pelo amparo a artistas e literatos que frequentaram o salão mantido por ela (NEEDEL, 1993, p. 123). Além do domínio masculino, que outras características apresentaram os salões brasileiros? Vejamos, então.

Em meados do século XIX, os salões cariocas eram formados por homens de negócios, latifundiários, burocratas do alto escalão e políticos enobrecidos que se reuniam com suas mulheres, filhas e filhos. Após um jantar reservado para alguns convidados, seguia-se outro momento com a chegada de mais convidados para participarem de diferentes passatempos, tais como: música de câmara, seleções operísticas, declamação de poesia, representação de trecho de teatro ligeiro, danças, jogos de cartas e conversas refinadas. Evidenciavam a projeção de um outro grupo social emergente que acumulava riqueza, principalmente gerada pela produção do café e se tornava consumidor de produtos importados da Europa. Os salões de maior importância eram mantidos por políticos e a influência francesa podia ser identificada na decoração, no vestuário, no francês falado e nos hábitos que tentavam imitar a cultura francesa. Na República Velha, os salões passam a ser mantidos por homens de negócios, burocratas e empresários, apresentando atividades mais fragmentadas, sendo que os salões literários se tornaram menos frequentes. Em ambos os períodos, os salões foram espaços de expressão artística e uma peça importante e informal no jogo de poder socio-econômico (NEEDEL, 1993, p. 130-136). O modelo europeu a ser seguido ditava os gostos e costumes adotados nas reuniões por uma elite que buscava projetar uma imagem:

Assim como em sua educação e instituições formais, a identificação dos salões com a civilização europeia era fundamental para a noção que a elite tinha daquilo que ela deveria ser. No mundo em mudança, no qual os membros, ou candidatos a membros, da elite buscavam conservar ou ganhar posições, esses valores estavam entre as poucas coisas que indicavam a continuidade e legitimação decorrentes da tradição e da identificação com o poder (NEEDEL, 1993, p. 142).

Em São Paulo, o próprio Mário de Andrade destaca alguns salões que tiveram importância para a gênese e divulgação dos pensamentos modernistas que movimentaram a Semana de Arte Moderna de 1922. Às terças-feiras, concorreram as reuniões das tardes na rua Duque de Caxias com aquelas que aconteciam à noite na rua Lopes Chaves. Nessas reuniões, a cozinha afrobrasileira e doces tradicionais brasileiros alimentavam as conversas, discussões e apresentações. Na avenida Higienópolis, um grupo arregimentado por Paulo Prado reunia-se para conversar e degustar comida lusobrasileira. Mário ainda destaca duas figuras femininas, importantes para essa geração de modernistas paulistas: Olívia Guedes Penteado e Tarsila do Amaral. Segundo esse autor, foram as discussões e a sociabilidade mantida nesses salões que imprimiu o “espírito destruidor do movimento modernista” (ANDRADE, 1978, p. 239-240).

O salão da casa dos Chiaffarelli figurou como um microcosmo, um espaço de sociabilidade e de desenvolvimento de um novo gosto musical para o público paulista, uma nova pedagogia do piano e um ambiente de cultivo de ideias.

A nova residência, construída depois do casamento de Liddy com Cantù, situada na Rua Padre João Manuel nº 83, ficou pronta em 1917 e foi projetada pelo arquiteto Bianchi²⁶⁹ que trabalhava no escritório de Ramos de Azevedo²⁷⁰, o mesmo engenheiro-arquiteto que fizera o projeto do Theatro Municipal de São Paulo²⁷¹.

²⁶⁹ Não há imagens da casa que foi destruída e no local construído um colégio israelita, apenas há o projeto da planta assinado pelo arquiteto.

²⁷⁰ Em entrevista à autora, Maria Azevedo afirma que a casa da Rua Padre João Manuel foi projeto do escritório de arquitetura do paulista Francisco de Paula Ramos de Azevedo. A planta é assinada por Bianchi, um dos arquitetos que trabalharam nesse estabelecimento. Ver: LEMOS, Carlos A. C. *Ramos de Azevedo e seu escritório*. São Paulo: Pini, 1993. p. 3 e p. 155.

²⁷¹ O Theatro Municipal de São Paulo foi inaugurado em 1911, e Francisco Ramos de Azevedo foi responsável por diversos prédios públicos construídos na cidade. Página eletrônica do Theatro Municipal, consultada em 16 de janeiro de 2008: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal>.



Figura 18: Projeto da Fachada da casa de Luigi Chiaffarelli na rua Padre João Manuel, nº 83
 Fonte: Arquivo Público Municipal de São Paulo

Maria Azevedo von Ihering²⁷², que frequentou essa residência quando criança, ao acompanhar sua mãe, Isabel Azevedo von Ihering, nas aulas com o mestre Chiaffarelli, conta que a mansão era, na verdade, duas grandes casas geminadas, de dois andares, independentes e idênticas, mas unidas ao centro por um grande salão de concerto que, ladeado por varandas, tinha capacidade para acomodar cerca de 150 pessoas para assistirem aos concertos que ali se realizaram. O pé direito era alto e tinha um palco no qual ficavam dois pianos de cauda inteira e ao centro um órgão, pois Cantù era também organista. Cadeiras de madeira recebiam um público que se acomodava no salão para os Vesperais. Havia um grande jardim com muitas jabuticabeiras.

²⁷² Entrevista com Maria Azevedo von Ihering, concedida em sua residência, na cidade de São Paulo, no dia 12 de janeiro de 2008, à autora. Maria Azevedo, atualmente com 100 anos, é filha de Isabel Azevedo von Ihering, ex-aluna de Luigi Chiaffarelli e conviveu com Liddy Chiaffarelli, pois costumava acompanhar sua mãe nas aulas de piano e nas reuniões na casa da Rua Padre João Manuel, assim tornou-se grande amiga de Zitu, filha de Liddy. Em entrevista, contou-nos detalhes do ambiente, decoração e arquitetura da casa.



Figura 19: Detalhe do salão da casa da rua Padre João Manuel onde eram realizados concertos
Fonte: CANTÙ, Agostino. *IN memoriam do maestro Agostino Cantù: a família oferece*. [S.l.: s. ed.], 1943. p. 11
(ADEM AP/CAC/EM/UFRJ P43)

Os dois pianos de cauda sobre o palco de madeira e o órgão de tubos denunciam as atividades musicais que o espaço abrigava. O grande salão dessa nova casa passou a ser o cenário dos concertos públicos que Luigi Chiaffarelli já organizava na outra residência da família e em outros espaços da cidade para divulgar o trabalho de seus alunos. Além dos estudantes que tinham classes naquele endereço, todos os concertistas que passavam pela cidade paulistana dirigiam-se para esta casa, a fim de conhecer os professores mais reconhecidos e para se apresentarem ao público que frequentava as séries de concertos organizados pelos donos da residência.

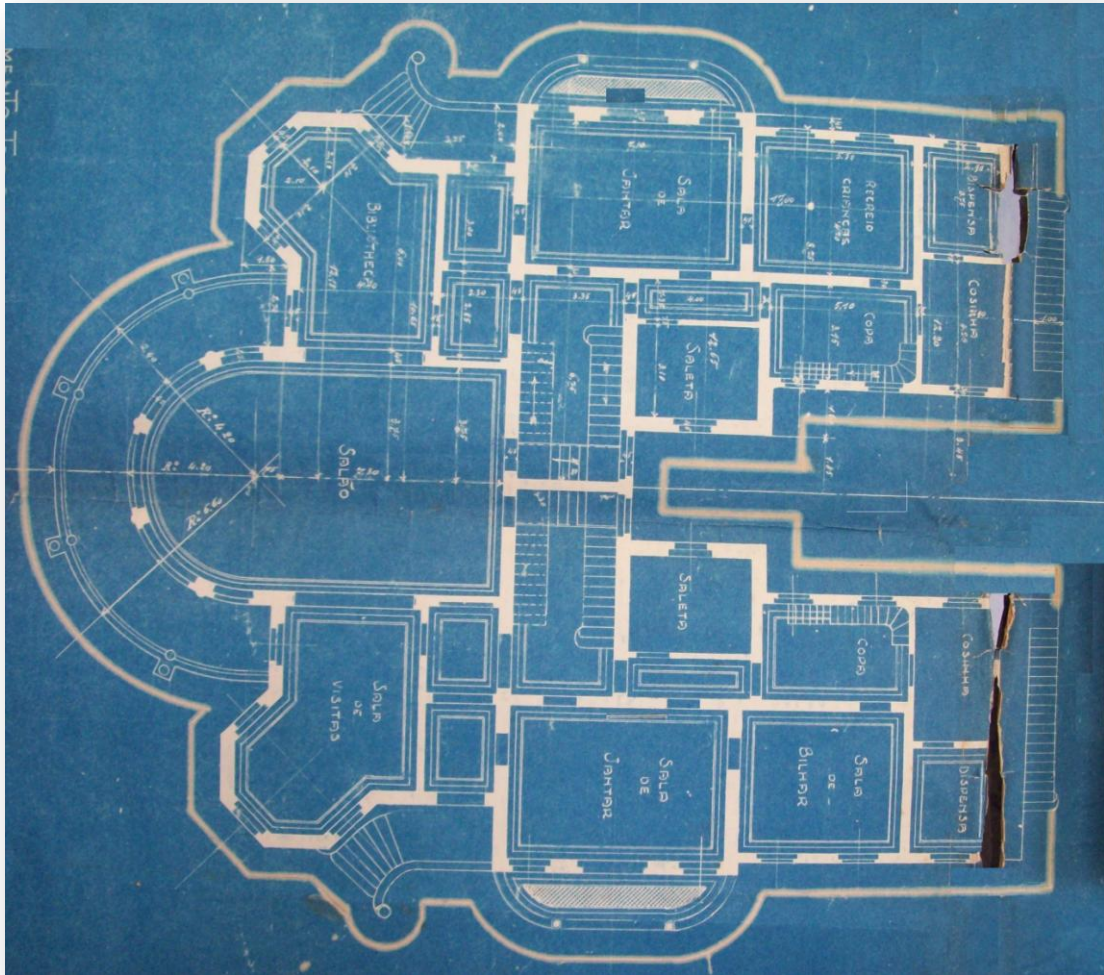


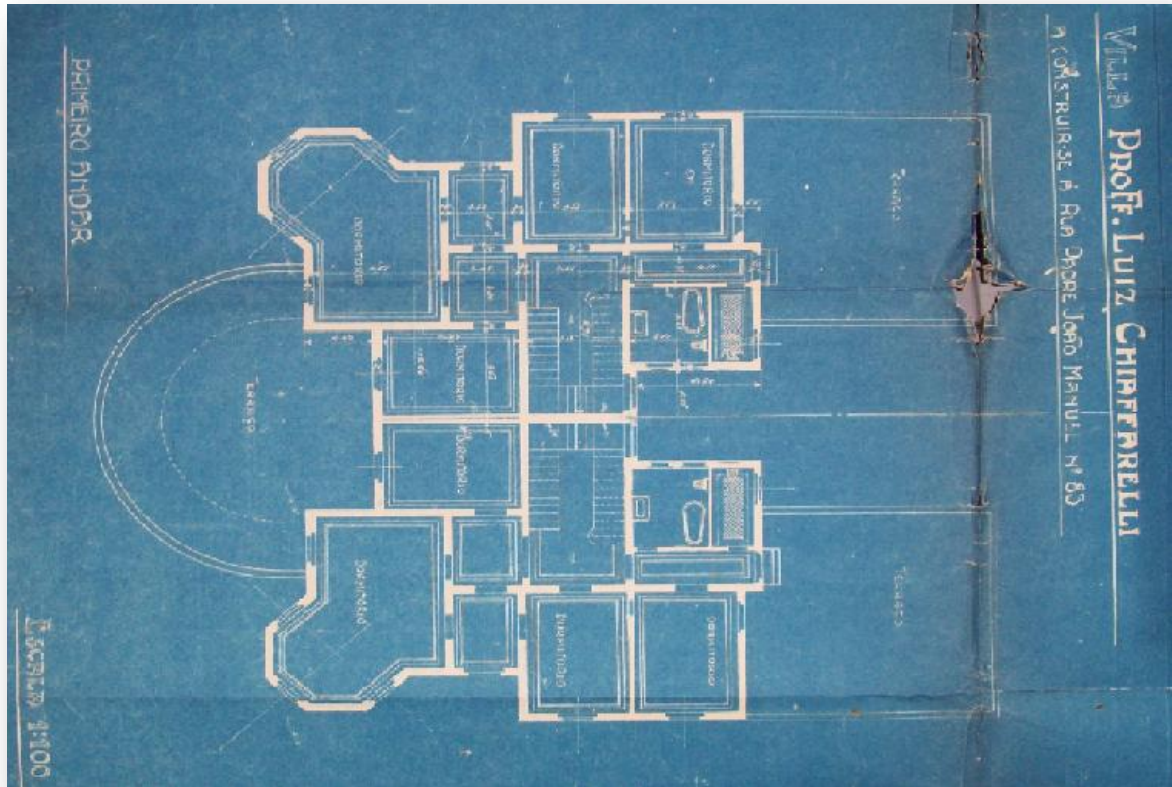
Figura 20: Planta do andar Térreo da casa de Luigi Chiaffarelli, sito na Rua Padre João Manuel, nº 83
 Fonte: Arquivo Público Municipal de São Paulo

A imagem da planta da casa, em formato de U para as casas geminadas das duas famílias de músicos, revela a posição do salão de concertos, cercado de varandas e próximo às entradas principais das duas moradias. Ao centro, as escadarias conduzem para o segundo andar. Contíguo ao salão, situavam-se outras salas: de visitas, da biblioteca, de jantar, de estudos, e de aulas de música. Ao final, distanciadas da parte nobre da casa, ficavam copa, cozinha e despensa. Assim, os frequentadores daquele salão de música eram recebidos pelas escadas laterais e poderiam desfrutar de um ambiente de sociabilidade, música e arte.

A casa dispunha de espaços comuns que ofereciam oportunidade de convívio entre as duas famílias e os visitantes, mas também espaços que garantiam isolamento para cada grupo. Os espaços destinados a cada uma ficam mais definidos no segundo andar. As duas escadarias centrais conduziam cada uma para

os aposentos de dormir com quartos e banheiro. Um terraço central unia as duas casas no andar superior, no entanto, cada família poderia desfrutar de seu próprio terraço.

Figura 21: Planta do 1º andar da casa de Luigi Chiaffarelli, sito na Rua Padre João Manuel, nº 83



Fonte: Arquivo Público Municipal de São Paulo

A construção e disposição dos cômodos favorecia o convívio e a prática musical dos músicos e artistas que ali adentravam. As plantas da construção são o registro que permite conhecer um pouco mais desse espaço de sociabilidade.

Jean-François Sirinelli (1986), ao analisar a importância que os salões exerceram na vida cultural brasileira, observa que, na virada do século XIX para o século XX, eles eram importantes espaços de convívio social, tanto para artistas como para intelectuais. Dependendo da época e do grupo social, as estruturas de sociabilidade variam, e esses salões “constituíam uma casa importante no jogo de ludo dos intelectuais, com suas musas da sociabilidade. Esses salões não figuram

mais entre os elementos decisivos que hoje quadriculam e subtendem a intelectualidade” (SIRINELLI, 1986, p. 249). Para além de um convívio social, os salões também tiveram como uma de suas funções o papel de legitimar intelectuais e artistas, divulgando e consagrando suas obras nesses espaços.

5.2 “O que me diz você desta coragem feminina?”²⁷³: uma história de mulher

(...) Dia 24 de dezembro, aniversário da minha mãe, ficou para mim um símbolo de bondade e generosidade, que talvez seja mais inspirada na lembrança dela, que num sentimento cristão, ou então as duas coisas juntas, e gosto de ver gente sorridente à minha volta, dar alegria, agradar, presentear! Os Terans virão jantar com o Sazinho, o Ti-Mário faltará! Ah! Ti-Mário!! (...) ²⁷⁴

Falando da mãe, Liddy mostra-se, novamente, uma filha que dela se recorda com carinho. Essa lembrança de forma afetiva e com tanto simbolismo, revela a ligação forte que manteve com a mãe e a sua faceta como filha. Demonstra ainda ser uma mulher que gosta de ver sua casa como lugar de encontro entre amigos em datas festivas e que congrega pessoas para convívio social.

A narrativa das cartas que Liddy escreveu para Mário trata, principalmente, de assuntos de sua atualidade, contudo, ela permite-se lembranças do passado, referências a seus familiares e descrição de fatos ocorridos em sua infância. Essa escrita dá indícios da formação intelectual, musical e familiar da educadora:

Mário, recebi do meu Chico uma linda ampliação do retratinho meu preferido de meu Pai e algumas pequenas para dar aos que ainda lhe guardam lembrança. Você, Mário, nas nossas conversas, sempre me revelou tanta carinhosa simpatia pela memória do meu velho querido, que imagino dar a você um pequeno prazer pondo em suas mãos esta recordação!
Com ela vão os nossos melhores votos para o novo ano: muita saúde, felicidade e gente inteligente à sua volta para ajudar você a continuar a obra de brasileiro de verdade que você está realizando!
Um abraço afetivoso (...) ²⁷⁵

²⁷³ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 24 de janeiro de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2052.

²⁷⁴ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 23 de dezembro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2037

²⁷⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 27 de dezembro de 1937, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2004.

Suas palavras nessa carta e a grafia da palavra com letra maiúscula no meio da frase denunciam a grande admiração que nutria pelo pai. Liddy utiliza em todas as cartas a letra maiúscula para essa palavra ao se referir a ele e demonstra em diversas passagens como foi importante em sua vida.

(...) Recomecei umas aulas, fui homenageada pelas alunas, que beleza!! Estou feliz porque no andar novo do Conservatório vou ganhar uma sala com o nome e o retrato de meu Pai, para lecionar!(...) ²⁷⁶

Liddy atribuía a ele características de sua personalidade, gostos, forma de conviver com as pessoas e reagir em determinadas situações:

(...) Procuremos nos ajudar uns aos outros, encorajemo-nos, não devemos abandonar a nossa vida, que fatalmente será boa de verdade só para os seus sobrinhos para o meu neto! A nossa já foi tão boa, não [nos] esqueçamos disto nunca e não sejamos ingratos! A minha não é resignação, tento- [ilegível], mas creio mais que todo o meu ser foi impregnado da serenidade que a personalidade, dos anos maduros, de meu Pai irradiava. E é talvez por isto que eu tenho tanto amor às minhas 'crianças'! ²⁷⁷

Com o pai, Liddy iniciou seus estudos de piano e música e ele foi sempre uma importante referência em sua formação musical e humanística. Chegou a dominar cinco idiomas, fluentemente; além do português, lia, falava e escrevia em alemão, italiano, francês e inglês ²⁷⁸.

Luigi Chiaffarelli nasceu em berço de várias gerações de músicos, em 1856, na cidade de Isernia, Itália. Em sua cidade natal regeu bandas e orquestras antes de transferir-se para Bolonha com o objetivo de estudar piano com Gustavo Tofano (1844-1899) e, posteriormente, para o Conservatório de Stuttgart, na Alemanha, sob orientação de Siegmund Lebert (1822-1884), autor do *Grande Methodo de Piano*, obra básica para a metodologia adotada por Chiaffarelli (BARBOSA, 1916, p. III). Diplomado em Italiano, Francês e Alemão, sua paixão pelas letras levou-o a estudar 13 idiomas, inclusive o japonês ²⁷⁹, entretanto, a música sempre ocupou destaque em sua atuação profissional. Apesar de abdicar de sua carreira como concertista na

²⁷⁶ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 22 de maio de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2041.

²⁷⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 4 de outubro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2045.

²⁷⁸ Entrevista à autora, com Ligia Mignone Gripp, sobrinha de Francisco Mignone, ex-aluna e colaboradora de Liddy Chiaffarelli, em sua residência, na cidade de Campinas, no dia 11 de dezembro de 2006.

²⁷⁹ Ver verbete Luigi Chiaffarelli: ENCICLOPÉDIA da música Brasileira erudita e popular. 2 V., v. 1. São Paulo: Art Editora Ltda, 1977. p. 188.

Europa para se dedicar ao magistério da música, nunca deixou de se apresentar como pianista e, mesmo no período final de sua vida, abalado pela doença, há registros de suas apresentações pouco antes de falecer em 16 de junho de 1923 (JUNQUEIRA, 1982, p.32).

O jovem Chiaffarelli, dando aulas em um colégio particular na Suíça, conheceu os brasileiros Sebastiana e Francisco de Paula Machado, ricos fazendeiros de café de Rio Claro, estado de São Paulo, que convidaram o italiano para ser professor de suas filhas e de filhas de outros fazendeiros da região. Chegou ao Rio de Janeiro, em 1880²⁸⁰, com 24 anos.

Nesse período, o piano havia-se tornado uma peça decorativa obrigatória nas residências mais abastadas do país, e seu estudo era exercido como um passatempo no qual a qualidade das performances não era das mais admiráveis (CENNI, 2003, p. 442). Tudo indica que “a superficialidade do conhecimento musical parecia suficiente para as exigências dos serões familiares, onde a execução de árias, modinhas e outras formas musicais tiveram seu lugar, havendo, nesse campo, preferência pela música italiana” (JUNQUEIRA, 1982, p. 12). Os pianistas formados no Brasil até final do século XIX ainda não se haviam projetado internacionalmente como aqueles que estudaram na escola de Chiaffarelli. Apesar de já existirem professores e ser considerado importante o aprendizado do instrumento para a educação feminina, o domínio de técnica pianística não era

²⁸⁰ Diferentes autores apontam datas divergentes para a chegada de Luigi Chiaffarelli ao Brasil. No Acervo Liddy Chiaffarelli Mignone, pertencente ao Conservatório Brasileiro de Música, consta programa de concerto comemorativo pelo centenário de nascimento de Luigi Chiaffarelli, no qual aparece a data de 1873. Esta é uma data pouco provável, pois o mestre estaria com apenas 17 anos. Por ocasião do falecimento e das comemorações de seu centenário, articulistas apontam outra data, como I. S. L., que informa o ano de 1883. No prefácio do livro que publica os programas das apresentações organizadas por Luigi Chiaffarelli até o ano de 1916, *Ao maestro Luigi Chiaffarelli: suas alunas agradecidas*, Rodrigues Barbosa ao prefaciar o livro registra a data de 15 de agosto de 1880. Eurico Nogueira França, em artigo escrito para o periódico *Correio da Manhã*, sem data identificada, menciona também o dia 15/08/1880 para a chegada de Chiaffarelli ao Brasil. Em *Italianos no Brasil: “Andiamo in ‘Merica”*. 2ª. Ed. São Paulo: EDUSP, 2003, Franco Cenni também registra o ano de 1880 para a sua chegada. Maria Francisca Paez Junqueira em sua tese de doutorado, *Escola de música de Luigi Chiaffarelli*. São Paulo: Universidade Mackenzie, 1982, aponta a data de 13 de junho de 1885 (p. 13). Esta mesma data é referida no verbete destinado a Luigi Chiaffarelli na ENCICLOPÉDIA da música Brasileira erudita e popular. 2 V., v. 1. São Paulo: Art Editora Ltda, 1977. p. 188. O próprio Luigi Chiaffarelli revela a data de sua chegada em um dos textos publicados das palestras que proferiu durante os *Concertos Históricos*: 13 de junho de 1885. Segundo ele, uma data com interessante coincidência, pois era o mesmo dia que nasceu uma de suas queridas alunas, Antonietta Rudge. Ver: CHIAFFARELLI, Luigi. *Migalhas: notas de literatura e pedagogia do piano lidas em aulas da Escola de Música por Luigi Chiaffarelli*. São Paulo: Typ. a vapor Carlos Gerke, [1896]. p. 12

valorizado com uma perspectiva de profissionalização da mulher (TOFFANO, 2007, p. 52).

Jorge Americano retrata o que representava o instrumento musical na formação feminina:

Ah, o piano... Casa que se prezasse ostentava, em lugar de destaque, um vasto piano de cauda, importado da França ou da Alemanha: Bechstein, Pleyel, Steinway, Gerard. Prenda indispensável, tanto quanto a culinária, o estudo do piano era imposto a quase todas as moças. E quase todas, quando casavam, traziam o piano como parte do mobiliário da casa. As que aprendiam só para mostrar que eram 'prestimosas' deixavam a música no primeiro mês de gravidez, e o piano era vendido 'para auxiliar o parto', (...) As que não se casavam continuavam a tocar com a janela aberta, na esperança de que se interessasse pela música um espírito de artista que passasse pela calçada. As que tocavam bem e não se casavam, faziam-se professoras de piano (NOSSO SÉCULO, 1985, p. 135).

Estudar piano para se mostrar prendada, tocar um instrumento musical para esperar e atrair um bom marido, ou lecionar para ganhar sustento de uma vida de solteira foram práticas que fizeram parte do universo feminino de muitas moças das elites brasileiras. As famílias da época, ávidas por darem uma educação refinada para suas filhas, que refletisse uma elevada condição social e econômica, estimularam o estudo de línguas, música e artes como mais uma forma de afirmação em sua condição de elite na sociedade (BARBOSA, 1995, p. 39; JUNQUEIRA, 1982, p. 12).

A educação feminina durante muito tempo privilegiava a educação dos sentimentos, das emoções e de atividades manuais. Como analisado anteriormente, considerava-se que aos homens cabia uma educação voltada para a razão, enquanto que para a mulher destinava-se uma educação das emoções. Segundo Ana Mae Barbosa,

No Brasil, a idéia comum era a de que o estudo da Arte 'ameigaria o caráter', refinaria a sensibilidade da mulher, além do que, através da prática da Arte, ela assimilaria 'os princípios elementares da estética, tão úteis à vida feminina, desde o arranjo da 'toilette' até a formação interior da casa, o efeito decorativo dos móveis, tapeçarias, tapetes e, sobretudo, a boa escolha dos objetos, estatuetas e quadros'. Tocar piano, fazer perfeitas cópias de paisagens, embora de mau gosto, a óleo ou carvão, e bordar com perfeição, eram indicadores de educação refinada e de alta classe. A Arte nas escolas femininas de elite, nos Estados Unidos e nas escolas católicas do Brasil, esteve, no século XIX, a serviço da educação dessas 'moças prendadas' (BARBOSA, 1995, p. 39).

Se no século XIX, o piano exercia a função de assegurar uma educação feminina que reproduzisse um papel de submissão a uma figura masculina, seja pai, marido ou irmão, também cumpria a função de mantê-la restrita à esfera do privado, mais especificamente ao espaço doméstico. Assim confirma Jaci Toffano em sua análise:

Apenas eventualmente havia chances para as moças se exibirem perante ouvintes de fora. A esse contexto imprimia-se um caráter feminino de recato e de disciplina. O piano, no entanto, por mais que fosse tocado em caráter experimental, requeria um mínimo de preparo técnico apenas adquirido por meio de horas de dedicação, um fator interessante do ponto de vista de se manterem as moças ocupadas (TOFFANO, 2007, p. 53).

Essa autora lembra que o piano também era utilizado nas casas como objeto de decoração e recurso na educação feminina; nos teatros, estava a serviço da voz humana para acompanhar as canções ou conduzir as dramatizações; nos saraus, para apoiar as recitações, representações, apresentações vocais ou instrumentais ou danças. O piano e a mulher estavam em relação de submissão, “o primeiro perante a voz e o teatro e o segundo perante a sociedade patriarcal” (TOFFANO, 2007, p. 54-55).

Nesse contexto, Luigi Chiaffarelli exerceu decisivo trabalho para a formação e reconhecimento internacional de nossos pianistas. Em Rio Claro ficou pouco tempo, mas o suficiente para marcar sua presença estimulando o estudo do instrumento. Como presidente da Sociedade Filarmônica, em Rio Claro, Chiaffarelli iniciou uma atividade importante para a formação de plateia: a organização de apresentações musicais. Chamou sua noiva, a alemã Wilhelmine Caroline F. Mankel (1863-1932), que havia conhecido também no colégio da Suíça, para vir encontrar-se com ele e casaram-se em Campinas²⁸¹. Apesar de Rio Claro ser o centro cultural do oeste paulista na época, o jovem professor vislumbrou um melhor futuro para sua família na capital do estado. Durante a viagem de transferência, nasceu Olindo Chiaffarelli²⁸², único irmão de Liddy, que se tornou importante médico e precursor da pediatria em São Paulo²⁸³.

²⁸¹ Segundo Junqueira (1982, p. 20), o casamento dos pais de Liddy foi realizado em 29 de abril de 1886, na cidade de Campinas, pelo Pastor Presbiteriano Eduardo Lane.

²⁸² Olindo Chiaffarelli tornou-se importante médico na cidade de São Paulo. Depois de estudar medicina na Alemanha foi um dos precursores da pediatria no país. Registrou alguns conhecimentos nesta área na

A família morou inicialmente na Rua Barra Funda, nº 55 (JUNQUEIRA, 1982, p. 22), onde o mestre Chiaffarelli recebia alunos em casa para aulas de piano. Sua vinda para São Paulo trouxe prosperidade para a família e sua atuação profissional, entretanto, não se restringiu ao ensino do piano. Além de formar um grande número de professores de piano, participou da divulgação de repertório de compositores brasileiros e organizou diversos concertos para a formação de público. Seus alunos mais famosos foram Guiomar Novaes, João de Souza Lima, Antonieta Rudge, Menininha Lobo e Alice Serva. Chiaffarelli foi uma grande referência para o ensino de piano e lembrado durante muito tempo, mesmo depois de seu falecimento.

Luigi Chiaffarelli elaborou revisões de obras de diversos autores estrangeiros, tais como: Issac Albeniz, Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Frederic Chopin, Claude Debussy, Joseph Haendel, Felix Mendelssohn, Moritz Moszkowski, Wolfgang Amadeus Mozart, Ignacy Paderewski, Franz Schubert, dentre outros (JUNQUEIRA, 1982, p. 41). Foi revisor de diversas editoras no Brasil, como a Casa Wagner, a Casa Arthur Napoleão e a Editora Bevilacqua.

Maria Francisca Paez Junqueira (1982, p. 26) analisa que a importante atuação do mestre no ensino do piano teve reflexos no repertório executado nos concertos e audições, pois as variações sobre motivos de óperas e demais músicas estudadas pelos alunos na época foram substituídas por autores mais representativos para o instrumento. Pelos programas de concertos conservados, tem-se uma dimensão da amplitude do repertório divulgado e exigido na formação daqueles pianistas. Encontra-se desde “os cravistas até os contemporâneos da época. Por outro lado, através deles, pode-se aquilatar o grau de conhecimento teórico e o progresso artístico a que chegavam os alunos” (JUNQUEIRA, 1982, p. 50).

Vejamos, então, as ações do mestre do piano para a formação de público e divulgação do trabalho de seus alunos. Com o objetivo de formação de plateia e para estimular uma nova cultura e práticas musicais, Luigi Chiaffarelli organizou diversas séries de concertos. Os *Concertos de Beneficiencia* tiveram início em abril

publicação: CHIAFFARELLI, Olindo. *Como devo criar meu filho? Conselhos às mães*. São Paulo: Companhia Melhoramentos. [19?]. Uma segunda edição foi publicada em 1951.

²⁸³ Entrevista com Ligia Mignone Gripp - sobrinha de Francisco Mignone, ex-aluna e colaboradora de Liddy Chiaffarelli - em sua residência, na cidade de Campinas, no dia 11 de dezembro de 2006, à autora.

de 1892, com apresentações de Alice Serva, Elvira Guimarães e Grace Sherrington (JUNQUEIRA, 1982, p. 48).

Outra série, que totalizou sessenta edições até o ano de 1900, foi denominada de *Concertos Históricos*, nos quais figuravam um pianista por programa. Além do concerto, Luigi Chiaffarelli, imprimindo um cunho didático à apresentação, discorria, sobre a obra, o autor e características musicais principais, informando e preparando o público para apreciar a obra a ser tocada pelo pianista (CENNI, 2003, p. 442).

Nos programas pode-se observar que apenas uma solista se apresentava por concerto e, em todos eles, apenas figuraram pianistas; eventualmente havia repertório com dois pianos ou acompanhamento de grupo de cordas. Os nomes das solistas eram sempre precedidos de uma caracterização, Exma. Snra D., ou menina, no caso de Antonietta Rudge. O repertório executado era bastante abrangente no que se refere ao que havia de mais representativo para o instrumento (CHIAFFARELLI, 1896).

Foram executadas obras dos principais compositores europeus, russos e norte-americanos para teclado de diversos períodos, como consta no quadro abaixo:

Quadro 8: Relação de compositores interpretados nos Concertos Históricos

Compositor	Vida	País	Compositor	Vida	País
William Byrd	(1543-1623)	Inglaterra	Carl Maria von Weber	(1786-1828)	Alemanha
Orlando Gibbons	(1583-1625)	Inglaterra	Ignaz Moscheles	(1794-1870)	Alemanha
Girolano Frescobaldi	(1583-1643)	Itália	Franz Schubert	(1797-1828)	Austria
Johann Jacob Froberger	(1616-1667)	Alemanha	Mikhail Ivanovich Glinka	(1804-1857)	Rússia
François Couperin	(1668-1733)	França	Felix Mendelssohn	(1809-1847)	Alemanha
Jean-François Dandrieu	(1682-1738)	França	Frédéric Chopin	(1810-1849)	Polônia
Jean Philippe Rameau	(1683-1764)	França	Robert Schumann	(1810-1856)	Alemanha
Johann Sebastian Bach	(1685-1750)	Alemanha	Franz Liszt	(1810-1886)	Hungria
Giuseppe Domenico Scarlatti	(1685-1757)	Itália	Sigismond Thalberg	(1812-1871)	Austria
George Frideric Haendel	(1685-1759)	Alemanha	Stephen Heller	(1813-1888)	França
Benedetto Marcello	(1686-1739)	Itália	Richard Wagner	(1813-1883)	Alemanha
Louis-Claude Daquin	(1694-1772)	França	Joachim Raff	(1822-1882)	Alemanha
Carl Philipp Emanuel Bach	(1714-1788)	Alemanha	Louis Moreau Gottschalk	(1828-1869)	EUA
Joseph Haydn	(1732-1809)	Austria	Anton Rubinstein	(1829-1894)	Rússia
Luigi Boccherini	(1743-1805)	Itália	Johannes Brahms	(1833-1897)	Alemanha
Wolfgang Amadeus Mozart	(1756-1791)	Austria	Adolf Jensen	(1837-1879)	Alemanha
Johann Dussek	(1760-1812)	R. Tcheca	Piotr Ilyich Tchaikovsky	(1840-1893)	Rússia
Ludwig van Beethoven	(1770-1827)	Alemanha	Carl Tausig	(1841-1871)	Polônia
Johann Nepomuk Hummel	(1778-1837)	Austria	Louis Paul Godard	(1849-1895)	França
John Field	(1782-1837)	Irlanda			

Fonte: CHIAFFARELLI, Luigi. *Ao mestre Luigi Chiaffarelli: suas alumnas agradecidas*. São Paulo: Weizlog Irmaos, 1916.

Também foram interpretadas músicas de compositores ainda à época vivos, o que denominaríamos de contemporâneos. Dentre eles, destaca-se uma

compositora francesa, a única compositora mulher: Cécile Chaminade. Mais conhecida como pianista concertista, escreveu peças de salão para piano, teatro e algumas obras sinfônicas.

Quadro 9: Relação de compositores contemporâneos interpretados nos Concertos Históricos

Compositor	Vida	País
Camille Saint-Saëns	(1835-1921)	França
Mili Alekseeievich Balakirev	(1837-1910)	Rússia
Théodore Dubois	(1837-1924)	França
Enrico Bossi	(1861-1925)	Itália
José Viana da Mota	(1868-1948)	Portugal
Giovanni Sgambati	(1841-1914)	Itália
Jules Massenet	(1842-1912)	França
Arthur Napoleão	(1843-1925)	Portugal
Edvard Grieg	(1843-1907)	Noruega
Charles Marie Widor	(1844-1937)	França
Gabriel Fauré	(1845-1924)	França
Xaver Scharwenka	(1850-1924)	Alemanha
Moritz Moszkowski	(1854-1925)	Alemanha
Anatol Liadov	(1855-1914)	Rússia
Cécile Chaminade	(1857-1944)	França
Isaac Albéniz	(1860-1909)	Espanha
Anton Stepanovich Arensky	(1861-1906)	Rússia
Aleksandr Glazunov	(1865-1936)	Rússia
Ferruccio Benvenuto Busoni	(1866-1924)	Itália
Leopold Godowsky	(1870-1938)	EUA

Fonte: CHIAFFARELLI, Luigi. *Ao mestre Luigi Chiffarelli: suas alumnas agradecidas*. São Paulo: Weizflog Irmaos, 1916.

Apesar do número expressivo de compositores estrangeiros, as pianistas também interpretavam os compositores brasileiros que escreveram para piano, como mostra o quadro a seguir:

Quadro 10: Relação de compositores brasileiros interpretados nos Concertos Históricos

Compositor	Vida
Antonio Carlos Gomes	(1836-1896)
Brasílio Itiberê da Cunha	(1846-1913)
João Gomes de Araujo	(1846-1943)
Leopoldo Miguez	(1850-1902)
Henrique Oswald	(1852-1931)
Alexandre Levy	(1864-1892)
Alberto Nepomuceno	(1864-1920)

Fonte: CHIAFFARELLI, Luigi. *Ao mestre Luigi Chiffarelli: suas alumnas agradecidas*. São Paulo: Weizflog Irmaos, 1916.

Pode-se constatar uma abrangência de quatro séculos de produção musical para teclado, dentre compositores estrangeiros²⁸⁴ e brasileiros. Acompanhando cronologicamente os programas dos concertos das séries organizadas por Chiaffarelli, novos nomes de compositores, de diferentes períodos, correntes estéticas, nacionalidades e novas músicas eram apresentadas, pois o mestre viajava constantemente à Europa e trazia na bagagem novas partituras impressas ou cópias manuscritas para atualizar seus alunos. Em sociedade com um amigo, José de Mello Abreu, fundou a Casa Beethoven²⁸⁵, situada na rua Bento 32, exercendo a consultoria musical da empresa que comercializava partituras e importava pianos Bechstein (ÂNGELO, 1998, p. 29).

A *Revista Cigarra*, comenta a atuação do mestre:

Mantinha contato com todos os grandes professores da Europa, e como proprietário da Casa Beethoven, mandava buscar tudo o que havia de melhor e mais moderno, no setor da música, que era editado no estrangeiro. Com Chiaffarelli vivendo em São Paulo era como se estivéssemos nos maiores centros musicais do mundo.²⁸⁶

A imprensa registra essas apresentações ressaltando o talento e valorizando o desempenho das pianistas. Um articulista da *Revista Cigarra*²⁸⁷, por ocasião do falecimento do professor de piano, conta que em uma ocasião, sua aluna Alice Serva executou todas as 32 sonatas de Beethoven, seguidamente e de cor. Segundo esse artigo, esta foi a primeira audição, no mundo, do conjunto de sonatas desse autor, o que, anos depois, foi repetido por Joseph Édouard Risler²⁸⁸, em Paris. Pelos programas conservados, Alice Serva aparece várias vezes tocando as sonatas de Beethoven, mas em nenhum deles, ela toca o conjunto seguidamente em um único dia, o que resultaria muito enfadonho para a plateia e para a própria pianista. Talvez haja um pouco de exagero no comentário do articulista, mas

²⁸⁴ Em alguns concertos eram interpretadas obras de compositores estrangeiros menos conhecidos, que não foram incluídos nos quadros anteriores. A bibliografia de referência disponível não registra dados sobre esses compositores, como por exemplo: Geal, Wsterhout, Faulhaber, NoskowstyStojowski, Stark. Seria necessário uma exaustiva pesquisa de dados em arquivos que não cabe no âmbito deste trabalho.

²⁸⁵ Pareceu-me que o fato de sua filha recebendo o nome de Eliza e sua sociedade com a casa comercial que o nome de Beethoven seriam indícios da grande admiração de Luigi Chiaffarelli pelo compositor alemão.

²⁸⁶ A ESCOLA Souza Lima como centro de cultura de arte musical do Estado. R. T de L. A GAZETA. São Paulo, 19 fev. 1960. p. 21.

²⁸⁷ O artigo: *Luigi Chiaffarelli: S. Paulo perde o grande impulsor da sua cultura musical*, da *Revista Cigarra* no. 210, anno XI, 1923, sem autor identificado, trata do trabalho desenvolvido por Chiaffarelli e do sentimento de perda no meio musical causado por sua morte.

²⁸⁸ Joseph Édouard (1873-1929) foi conhecido por seu virtuosismo pianístico e pelos ciclos de obras completas aos quais se dedicou, tais como: 32 Sonatas de Ludwig van Beethoven (outubro a dezembro de 1905), obras completas de Frederic Chopin e O Cravo Bem Temperado de Johann Sebastian Bach.

demonstra como a imprensa percebia e comentava o trabalho do professor e de suas alunas.

O nome de Liddy não aparece em nenhum programa da série *Concertos Históricos*, pois em 1900, ano do último concerto, ela tinha apenas nove anos. Sua infância foi sonorizada com música dos principais compositores da música erudita europeus e brasileiros. Há que se considerar a importância dessa vivência em um período no qual não se podia ter acesso à música por meio de gravações ou filmes. Para ouvir música era necessário estar em contato presencial com os músicos ou tocar um instrumento musical. Além das aulas de piano que tinha com seu pai, sua formação musical foi estimulada com a audição dessas obras, seja nas classes diárias das alunas, ou nos concertos em dias especiais. Os estudos de Liddy foram realizados em sua própria casa, mas sua residência oferecia-lhe a possibilidade para um desenvolvimento musical no qual a experiência de ouvir música e tocar um instrumento musical estavam interligadas com a rotina cotidiana do lar.

Os *Saraus Musicais* foram outra série de apresentações musicais organizadas por Chiaffarelli, que aconteceram entre 1901 e 1916. Nessa série eram programados vários alunos de piano de diferentes idades e níveis de desenvolvimento, além de serem convidados outros professores e alunos de outros instrumentos, como violino e canto. Nos saraus aparecem nomes de homens antecedidos da caracterização Snr ou Dr. Em maio de 1902, apresentou-se pela primeira vez a menina Guiomar Novaes tocando a Sonatina em Sol Maior para quatro mãos acompanhada de seu professor Luigi Chiaffarelli.

Em 1904, com 13 anos, Liddy Chiaffarelli aparece pela primeira vez em um sarau oferecido pelas alunas por ocasião do aniversário do mestre. Ela apresenta-se como pianista tocando com Alice Serva uma peça a dois pianos de A. Landry, *Pierette e Arlequine*. Seu nome só aparece novamente em maio de 1908, quatro anos depois, com 17 anos, atuando como cantora. No quadro abaixo podemos saber sobre suas apresentações nos *Saraus Musicais*:

Quadro 11: Relação de apresentações de Liddy Chiaffarelli nos *Saraus Musicais até 1911*

Data	Compositor	Música	Tipo
4/5/1908	Bemberg Grieg Alberto Nepomuceno Massenet	Désespérance (Chant hindu) La principessa Trovas Regrets de 'Manon'	-canto solo -canto solo -canto solo -canto solo
4/9/1908	Mendelssohn Van Westerhout	Il mattino della domenica Canto autumnal Aprile novo La Serenata	-dueto com contralto Acilina Pinheiro -canto solo -canto solo
2/9/1909	W. A. Mozart	Nozze di Figaro	-ária para canto
5/4/1911	Dvorak	Der Kranz (canção das ceifeiras)	-dueto com Erna Meyn
7/4/1911	Fontenaille Liszt Debussy Agostino Cantù	Obstination A Loreley Ariette oubliée (Il pleure dans mon cœur) Ária da Ópera Il Poeta	-canto solo -canto solo -ária para canto -canto solo -canto solo
24/4/1911	Périllou Dupont Gino Modona	Musette du XVII ^e siècle Ah: infamia da Ópera 'La Cabrera' Hontem no baile	-canto solo -ária para canto -canto solo
11/08/1911	Massenet Fauré	L' Annonciation Puisqu'lei has toute âme	-dueto com Jeanne Hildebrand -dueto com Jeanne Hildebrand
27/10/1911	Delibes Agostino Cantù Agostino Cantù	Dueto da Ópera Lackmé Amor (versos de Zaltinn Rolim) Velho Thema (versos de Vicente de Carvalho)	-dueto com Jeanne Hildebrand -canto solo -canto solo
30/10/1911	Fauré Schumann Schubert G. Modona Chaminade	Puisqu'lei has toute âme Amor di poeta Haideröstein L'attendo Le sais-tu?	-dueto com Jeanne Hildebrand -canto solo -canto solo -canto solo -canto solo

Fonte: CHIAFFARELLI, Luigi. *Ao mestre Luigi Chiaffarelli: suas alumnas agradecidas*. São Paulo: Weizflog Irmaos, 1916.

Sua professora de canto foi Mademoiselle Yvonne Bourron²⁸⁹, uma francesa que lecionou na capital paulista²⁹⁰ e que também se apresentou nos *Saraus Musicais*. Em agosto de 1910, ela cantou de P. Vida, *Printemps nouveau*, e de Fabred Eglantine, *Il pleut Bergère*, *La file du vigneron*, uma peça para canto acompanhado de lyra.

²⁸⁹ Esta francesa de nascimento veio para o Brasil para trabalhar como governanta em casa de uma família rica e como acompanhante das filhas para que elas praticassem o idioma francês. Sua boa formação musical proporcionou-lhe condições para que mudasse de profissão reunindo grande número de alunos. Ela encomendava partituras de Paris e mantinha suas alunas atualizadas e com acesso a um variado repertório que incluía Duparc, Fauré, Moussorgsky, Rimsky Korsakov, Borodine, Schumann, Schubert, Bach, Christoph Gluck, Brahms. Dentre suas alunas, figuraram, além de Liddy, Laura Oliveira Rodrigo Octavio, Nair Duarte Nunes e Cecília Lebeis, dentre outras. Com o passar dos anos, sua saúde debilitada devido à asma que a abalava, o número de alunos diminuindo e a falência de um negócio que ocasionou a perda do patrimônio construído com muito trabalho, trouxeram-lhe grandes dificuldades, no entanto, um grupo de ex-alunas amparou-a até o final de sua vida com contribuições mensais. Ver: OCTAVIO, Laura Oliveira Rodrigo. *Elos de uma Corrente: seguidos de novos elos*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. p. 186-188.

²⁹⁰ Ver verbete Liddy Chiaffarelli: ENCICLOPÉDIA da música Brasileira erudita e popular. 2 V., v. 1. São Paulo: Art Editora Ltda, 1977. p. 482.

Em 27 de novembro de 1911, Liddy Chiaffarelli casou-se com Agostino Cantù. A memorialista Laura Oliveira Rodrigo Octávio, que esteve presente nesse dia, relembra em seu livro de memórias a cerimônia:

Moravam na Barra Funda, casa em forma de *chalet*, em dois pavimentos, Luigi Chiaffarelli, italiano, e Wilhemina, alemã, lourinha. Seus filhos Olindo e Liddy eram de nossa geração; lá íamos para as festinhas infantis. D. Guilhemina, como a chamávamos, era a bondade em pessoa, e o Sr. Chiaffarelli uma competência como professor de piano. (...) Quando Liddy ficou noiva de Agostino Cantu, em lugar de uma recepção de casamento, os Chiaffarelli organizaram um concerto, no qual tomaram parte alunas e amigas. Dentre elas, lembro-me da mãe dos Burle Marx cantando *Adelaïde* de Beethoven. (...) No diário de vovó Mariquinhas leio que Liddy ficou noiva em 27-11-1911, e que o concerto terminou com a *Marcha Nupcial* de Mendelsohn, a oito mãos e dois pianos! (OCTÁVIO, 1994, p.68-69).

Em 30 de novembro de 1912, nasceu a filha do casal, Elza Cantù, que todos chamavam carinhosamente de Zitu²⁹¹. Nesse ano não há nenhum programa publicado. Teriam feito alguma viagem? Estariam todos envolvidos com a gravidez e a chegada da primeira neta? Perguntas difíceis de responder com a documentação disponível.

Agostino Cantù tornou-se uma presença constante como organista, pianista e compositor nos recitais e, a partir de 1913, os *Saraus Musicais* também foram organizados pelos dois professores: Luigi Chiaffarelli, em colaboração com o professor Agostino Cantù. Seu nome começou a aparecer em março de 1909, como compositor e em agosto de 1910, como pianista acompanhante das alunas de Chiaffarelli. Após o casamento com Liddy, passou a organizar os eventos musicais com o sogro.

Em fevereiro de 1913, Liddy apresentou-se não mais como senhorita, mas como Sra D. Liddy Chiaffarelli Cantù. A partir dessa data, esse foi o nome com o qual participou dos *Saraus Musicais* e de apresentações em outros espaços da cidade. Apesar de existirem poucos registros, encontrei em outra documentação, a participação de Liddy Chiaffarelli em concertos realizados nas instalações da Exposição de Arte Francesa, realizada no Liceu de Artes e Ofícios, nesse mesmo ano, dentre outros músicos que ali se apresentaram (ROSSI, 2003, p. 99). Em sua casa se apresentou quatro vezes com repertório de músicos estrangeiros e

²⁹¹ Entrevista com Roberto Cenni, filho de Elza Cenni e Franco Cenni, neto de Liddy Chiaffarelli e Agostino Cantù, concedida no Sesc Pompeia, cidade de São Paulo, no dia 13 de dezembro de 2006, à autora.

brasileiros, dentre eles seu marido que compôs sobre versos em italiano. Mais tarde ele comporia também sobre poemas em português.

Quadro 12: Relação de apresentações de Liddy Chiaffarelli Cantù nos *Saraus Musicais* em 1913

Data	Compositor	Música	Tipo
28/2/1913	Fr. Gasparini Leroux	Lasciar d'amarti Le Nil	-canto solo -canto, violino (Zacharias Autuori) e piano (Agostino Cantù)
	R. Hahn G. Modona	Si mes vers avalent des alles Hontem no baile	-canto solo -canto solo
3/3/1913	Wagner Nepomuceno Massenet	Träume (sonhos) Trovas Regrets	-canto solo -canto solo -canto solo
	Massenet Cantù	Chanson de Nina, Ópera 'Chérubin' Queixumes (poesia do Dr. Gomes Cardim	-canto solo -canto, violino (Zacharias Autuori) e piano (Agostino Cantù)
7/3/1913	Cantù Cantù	E cosi solo al mondo Aria di Luisa	-canto solo -aria para canto
	28/3/1913	Liszt Debussy Nepomuceno Cantù G. Dupont	Loreley Il pleure dans mon coeur Sonetto Canto di primavera Aria da Ópera 'Cabrera'

Fonte: CHIAFFARELLI, Luigi. *Ao mestre Luigi Chiaffarelli: suas alumnas agradecidas*. São Paulo: Weizflog Irmaos, 1916.

Nos anos de 1914 e 1915, ela intensifica sua participação, sendo que algumas vezes dividia todo o concerto com apenas uma pianista, ou com piano e violino, intercalando os solos. É notável constatar que em 1915 ela inicia suas apresentações em maio, menos de três meses após nascer seu segundo filho, José Luiz Cantù, em 21 de fevereiro. Apesar do nome que homenageia o avô materno, ele era sempre carinhosamente chamado de Bida.

Quadro 13: Relação de apresentações de Liddy Chiaffarelli Cantù nos *Saraus Musicais* em 1914

Data	Compositor	Música	Tipo
5/2/1914	Scarlatti-Tausig Schubert-Liszt Grieg	Pastoral Tués o repouso Sonata	Sylvia Mendes (piano) e Liddy Chiaffarelli Cantù (canto) -piano solo

	Schumann-Marciano Chopin Chopin-Godowsky Chopin Chopin Chopin Chopin Chopin Brahms P. Lacombe Schumann Cantù Debussy Liszt	Lágrimas silenciosas Estudos nº 12 e nº 21 21º Estudo para a mão esquerda Desiderio di fanciulla (Desejo de menina) Canzone Lituana (Canção da Lituania) Prima della battaglia (Antes da batalha) Nocturno 3º Scherzo 2ª Rhapsodia 4º Impromptu Widmung (À minha noiva) Ária: E un gionin grazioso Arabesque 4ª Rhapsodia Húngara	-canto solo -piano solo -piano solo -canto solo -canto solo -canto solo -piano solo -piano solo -piano solo -piano solo -canto solo -canto solo -piano solo -piano solo
25/5/1914	Debussy Debussy Debussy Grieg Massenet Cantù	Mandoline Il pleure dans mon cœur Tes doux baisers sont des oiseaux Solvejgs Lied (O canto de Solvejg) Ecoute moi, da Ópera 'Manon' Cantiga (versos de Vicente de Carvalho)	-canto solo -canto solo -canto solo -canto solo -canto solo -canto solo
8/6/1914	Dupont Cantù Massenet Mascagni	La Cabrera O amor (versos de Zalina Rolim) Arrivée de 'Manon' M'ama non m'ama	-canto solo -canto solo -canto solo -canto solo
7/5/1915	Weber Schubert-Liszt Chopin Chopin Francisco Braga Cantù Massenet Chopin Godowski Tchaikowsky H. Oswald H. Oswald Debussy Pergoissi Cantù Carlos Gomes Cantù A. Levy Liszt	Polonaise Soirée de Vienne (n. 6) Nocturno Scherzo Borboleta Minha terra tem palmeiras Emchantment Estudo nº 14 O 14º Estudo de Chopin (quasi inversão para a mão esquerda) L'angoisse (valsas) Polonaise Barcarola 2 Arabesques Se tu m'ami Arietta Sognando Conselhos Danza esotica Tango brasileiro 7ª Rhapsodia Húngara	Gilda de Carvalho (piano) e Liddy Chiaffarelli Cantù (canto) -piano solo -piano solo -piano solo -canto solo -canto solo -piano solo -piano solo -canto solo -canto solo -canto solo -piano solo -piano solo
19/7/1915	Beethoven Beethoven-Rubinstein Gluck-Brahms Weber Durante Caccini Massenet Liszt Chopin Chopin Chopin Cantù Araújo Vianna Martucci Debussy Gottschalk	Sonata (do sostenido menor) Marcha turca das 'Ruínas de Athenas' Gavota Polaca Danza, danza, fanciulla Amarilli Madrigal Marquise 10ª Rhapsodia Húngara Preludio n. 17 Ballada 5º e 21º Estudos A tarde (Poesia de Gomes Cardim) Maria Improviso Arabesque Hymno brasileiro	Otilia Machado de Campos (piano) e Liddy C. Cantù -piano solo -piano solo -canto solo -piano solo -piano solo -piano solo -canto solo -canto solo -piano solo -piano solo

11/10/1915	Beethoven Bach-Busoni Chopin Schumann S Pasquini Massenet Grieg Debussy Debussy Wagner-Liszt D'Ambrosio Sarasate Sgrambati Dubois Cantù Massente Nepomuceno Liszt	Andante para violino, Harmonium e piano Chacone Nocturno Perto da fonte Herminia à margem do Jordão Ave Maria (Meditação de Thais) Ballada (Thema noruegues com variações) Duas Arabescas Serenata da boneca As fiandeiras da Ópera 'O navio Phantasma' Ária Zapateado Dança (Ländler) As abelhas Racconto Si tu veux, mignonne Coração idenciso 11ª Rhapsodia Húngara	Izabel Azevedo Von Ihering (piano), Liddy C. Cantù e Zacharias Autuori (violino) -violino, harmonium, piano -piano -canto, violino e piano -canto solo -canto solo -violino -canto solo -piano solo
17/12/1915	Henselt Henselt Mendelssohn Schubert Cantù Debussy Wagner-Liszt Cantù Carlos Gomes	Berceuse Si oiseau j'étais, a toi je volerais Fuyons, ma bien aimée sur l'alles de mes chansons Serenata Cavaliere arabo Ballada As fiandeiras da Ópera 'O Navio Phantasma' La rosa rossa La ondinella	-canto solo -canto solo -canto solo -canto solo -canto solo -canto solo -canto solo -canto solo -canto solo

Fonte: CHIAFFARELLI, Luigi. *Ao mestre Luigi Chiaffarelli: suas alumnas agradecidas*. São Paulo: Weizflog Irmaos, 1916.

O ano de 1916 marcou o fim de uma série de concertos na residência da Barra Funda e apenas o registro de um concerto foi publicado. Liddy cantou uma única música no sarau do dia 2 de setembro pela passagem do aniversário de seu pai. Por vários anos essa homenagem foi oferecida pelos alunos de Luigi Chiaffarelli, que editavam um programa especial com participação variada. Liddy cantou uma peça de autoria de seu marido, *Racconto*.

Em 1917, a obra da casa da Rua Padre João Manuel foi concluída. Nos arquivos disponíveis não há registro de concertos realizados entre 1917 e 1920. Possivelmente os concertos foram realizados em outro espaço da cidade que a documentação não evidencia²⁹². A partir dessa data os programas estão publicados

²⁹² Acredito que no arquivo do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, interdito judicialmente, existam documentos sobre os concertos organizados por Chiaffarelli e Cantù no salão da instituição com participação de Liddy cantando.

no livro editado em homenagem ao professor Agostino Cantù que, juntamente com Chiaffarelli, organizou os concertos da nova série. Os *Vesperais* eram realizados na tarde do terceiro domingo de cada mês e contavam com a participação de ex-alunos e grupos reconhecidos pelo meio musical. Ao ressaltar a importância do trabalho de Agostino Cantù, a publicação que documenta os programas dos *Vesperais* valoriza alguns nomes:

Prestigiando estas audições, colaboraram maestros de reconhecido valor e artistas de grande destaque, tais como: Antonietta Rudge, Josefina Robledo, Mirella Vita, Iberê Gomes Grosso, Leonidas Autuori, Quarteto Brasil (Alfonsi, Hafelbauer, Csamner, Varoli), o Trio Oswald (Trepiccioni, Corazza, Migliori), o Quarteto de Cordas Paulistas (L. Auruori, Riley, Arcolani, Varoli) e inumeros outros. – Uma menção especial merecem os Maestros José Manfredini, Arturo de Angelis e Francisco Murino, cujos alunos de canto abrilhantavam constantemente as reuniões.

²⁹³

Nessa série, novos compositores foram acrescentados ao repertório, como Claude Debussy (1862-1918), Manuel de Falla (1876-1946), Francis Poulenc (1899-1963), Agostino Cantù (1878-1943); os brasileiros contemporâneos, como Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Mignone (1897-1986), Lorenzo Fernandez (1897-1948); dentre outros. Pode-se notar a presença desses compositores a partir do primeiro programa publicado, o 4º *Vesperal*, em 16 de maio de 1920. O nome de Liddy só aparecerá no 9º *Vesperal*, em 20 de fevereiro de 1921.

²⁹³ IN memoria do maestro agostino cantù: a família oferece. s.n.t. 67p ADEM AP/CAC/EM/UFRJ P43. 1943. p.9.

Quadro 14 : Relação de apresentações de Liddy Chiaffarelli Cantù nos *Vesperais de 1921 a 1923*

Data	Compositor	Música	Tipo
20/2/1921	Cantù Cantù Cantù	La rosa rossa Casinha pequenina Canção do boladeiro	-canto solo -canto solo -canto solo
20/3/1921	Cantù Cantù Cantù Massenet Nepomuceno Sinigaglia	Berceuse Tarantelle (versos de Jacques D'Avray) Canto di primavera Élége Soneto Bella, lelina, quando vai per acqua	-canto solo -canto solo -canto solo -canto solo -canto solo -canto solo
20/11/1921	Schubert	Un jeune religieuse	-canto, cordas, órgão e piano
18/12/1921	Weckerlin Cantù Debussy	2 Bergerettes Cantiga (versos de Vicente de Carvalho) Mandoline	-canto solo -canto solo -canto solo
19/2/1922	Francis Poulenc	'Le Bestiaire' : Le dromadaire, La chèvre du Thibet. La sauterelle, Le daupin, L'Ecrevisse, La Carpe	-canto solo
21/5/1922	Caccini Chausson Modona	Amarilli Nanny Ontem no baile	-canto solo -canto solo -canto solo
20/5/1923	Sibelius Strauss	Rêve Sérénade	-canto solo -canto solo

Fonte: IN memoria do maestro Agostino Cantù: a família oferece.
s.n.t. 67p ADEM AP/CAC/EM/UFRJ P43, 1943.

Mademoiselle Yvonne Bourron fez uma única apresentação nessa série, também no dia 17 de abril de 1921, acompanhando sua aluna Cecila Lebeis, que interpretou as peças *Les Mours du poète*, de Schumann; *La jeune Fille et la mort*, de Schubert; *La vie antérieure*, de Duparc; e *Berceuse para canto e piano*, de Baton.

Os programas demonstram um intervalo de sete anos, entre 1923 e 1930, sem que Liddy se apresentasse. Buscando compreender o motivo do intervalo de tantos anos sem cantar nos *Vesperais*, constatei que esse período foi marcado por duas perdas significativas para a cantora: menos de um mês após essa última apresentação, morreu seu pai; no ano seguinte, em 24 de abril, morreu seu filho caçula aos nove anos com problemas cardíacos. Liddy recolheu-se das apresentações durante um período de sete anos, principalmente para aplacar a tristeza pela perda do filho, que a marcou sensivelmente. Em nenhuma carta escrita para Mário de Andrade ela fala do filho. De forma simbólica, sempre manteve consigo um pequeno baú com algumas roupinhas dele e às vezes se recolhia para olhar as peças e lembrar-se de seu pequeno, depois fechava o baú²⁹⁴. Esse período de luto encerra-se em final de 1930, quando volta a tocar piano e cantar.

²⁹⁴ Entrevista à autora, com Lígia Mignone Gripp, sobrinha de Francisco Mignone, ex-aluna e colaboradora de Liddy Chiaffarelli, em sua residência, na cidade de Campinas, no dia 11 de dezembro de 2006.

Quadro 15 : Relação de apresentações de Liddy Chiaffarelli Cantù nos *Vesperais de 1930 a 1932*

Data	Compositor	Música	Tipo
14/12/1930	Mozart	Sonata para piano e violino	Liddy Cantù e Leonidas Autuori -piano e violino
22/2/1931	Weber Vivaldi Mignone Mignone	Les chanteurs prisonniers Un certo non so che Per questo tornerà Bella Granada	-canto solo -canto solo -canto solo -canto solo
19/4/1931	Webracini-Corti Pugnani-Kreisler	Largo Tempo di minuetto	-Leonidas Autuori (violino), Liddy Cantù (piano), Maestro Giuseppe Manfredini (órgão) -violino, piano e órgão
16/8/1931	Cimara Cantù Mignone	Fiocca la neve Aria da Ópera 'Il Poeta' Noturno sertanejo (letra de Sibila) Júri do Coração (letra de Colombino)	-canto solo -canto solo -canto solo -canto solo
15/11/1931	Borodine	Sérenade Noturne Mazurka	Adolpho Tabacow (piano) e Liddy Cantù (piano) -dois pianos -dois pianos -dois pianos
15/5/1932	Mignone	A Sombra Quando roca anoitece Tuas mãos	Liddy Cantù (canto), Francisco Mignone (piano) -canto solo -canto solo

Fonte: IN memoria do maestro Agostino Cantù: a família oferece.
s.n.t. 67p ADEM AP/CAC/EM/UFRJ P43, 1943.

A apresentação de 15 de maio de 1932 foi a última Liddy naquela casa. Cantou acompanhada ao piano pelo compositor das músicas que interpretava e futuro companheiro de vida. A última vez que se ouviu uma peça de Francisco Mignone nos *Vesperais* foi no início do ano seguinte, no dia 19 de fevereiro de 1933. Cleide Castanho e Lydia Alimonda tocaram a dois pianos *Minueto*.

Em 21 de outubro de 1943, aconteceu o *Vesperal* de número 170, quando foi concluído mais um ciclo de concertos nos salões da família Chiaffarelli, que Agostino Cantù herdou e onde soube atuar para manter o público conquistado e o trabalho iniciado. Isso só foi interrompido com sua morte em 27 de dezembro desse mesmo ano. Três dias depois Liddy comenta ao amigo o acontecido:

Você, que nos conhece bem, sabe como ficamos os dois com a moléstia e a morte do Cantù! Falamos tantas vezes sobre esta futura probabilidade e agora que ficou presente ficamos sensibilizados e tristes! Ele há tanto tempo que não era mais senão um passado longínquo para mim! Menos mal que não sofreu muito e muito tempo! (...)²⁹⁵

²⁹⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 30 de dezembro de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2067.

A participação de Agostino Cantù e Luigi Chiaffarelli, professores italianos, para a formação de pianistas e para a cultura musical de São Paulo, é mais um exemplo do que Boris Fausto constata sobre os estrangeiros no Brasil, pois “os imigrantes mudaram a paisagem social do Centro-Sul do país, com sua presença nas atividades econômicas, seus costumes, seus hábitos alimentares, contribuindo também para valorizar uma ética no trabalho” (FAUSTO, 1995, p. 281).

Por ocasião da morte de Chiaffarelli, em 6 de junho de 1923 a *Revista Cigarra* publicou sua biografia e documentou os funerais com diversas fotografias que dimensionam sua importância e o reconhecimento dentre os paulistanos:

Chiaffarelli foi, em todo o sentido, um mestre, um grande mestre. Educou discípulos que formaram uma grande pleiade de ‘virtuosos’, preparou professores e ensinou o público. Sua obra didáctica ainda, não podemos apreciar-a inteira e completa, pois apenas lhe conhecemos os efeitos de maior destaque²⁹⁶.

A morte do pai trouxe-lhe muita comoção e é sobre ela que Liddy fala ao amigo Mário, em carta de 30 de maio de 1942, declarando o sentimento e a emoção em relação às comemorações pelos 20 anos de morte de seu pai que estavam sendo programadas para o mês seguinte²⁹⁷:

Querido Ti-Mário
 Você com certeza já está ‘feriando’ e a minha carta irá encontrar você no sossego completo e sempre melhor de saúde!
 Um abraço para você Mário, pelo telegrama carinhoso, eu bem sabia que você estaria pensando em mim. Pedi e insisti tanto com o Lorenzo que a cerimônia fosse simples e íntima que, graças a Deus, consegui. Não podia ter sido mais simpática e tocante, só meus alunos, alguns professores e as três alunas de meu Pai que estão no Rio: Maria Amélia Rezende Martins, Gilda Carvalho e Noemia Azevedo Marques. O Lorenzo fez breve apanhado da vida de meu Pai, muito sóbrio e sério, e a Marina, filha dele e minha aluna, me [ilegível] em nome dos meus alunos! O que gostei mesmo das palavras dela foi ela dizer que eu era ‘maternal’ com os meus alunos e que tinha atitudes aristocráticas, uma alma democrática! Gostei mesmo!²⁹⁸

²⁹⁶ Ver: *Luigi Chiaffarelli: S. Paulo perde o grande impulsor da sua cultura musical*, da *Revista Cigarra* no. 210, anno XI, 1923.

²⁹⁷ Apesar dessa comemoração no Conservatório Brasileiro de Música estar acontecendo no ano de 1942, no atestado de óbito de Luigi Chiaffarelli não há dúvidas sobre o ano de 1923, como data de falecimento (JUNQUEIRA, 1982, p. 195).

²⁹⁸ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 27 de junho de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, nº 2058. Dentre as alunas citadas por Liddy consta Maria Amélia Rezende Martins (1895-1968) que nasceu em Campinas e estudou piano com Luigi Chiaffarelli. Estreou no Rio de Janeiro em 1917. Sua mãe, Amélia de Rezende Martins fundou a *Sociedade de Cultura Artística* a qual também fez parte. Maria Amélia fundou outras sociedades: *Associação Brasileira de Concertos* (1947), que, ao se unir à *Pró-Arte Brasileira*, originou a *ABC-Pró-Arte*. Em 1931, juntamente com Theodoro Heuberger criou a *Pro Arte Sociedade Artes, Letras e Ciências*. Em 1950, participou da criação dos cursos internacionais de férias de Teresópolis que teve como desdobramento a criação de outros seminários no Rio de Janeiro, São Paulo, Piracicaba e Salvador. Maria Amélia integrou o *Trio Brasileiro* com Paulina d’Ambrosio e Alfredo Gomes e o *Trio Pró-Arte* com Rety Gazda e Jacques Ripoché. Liddy também fala de Marina Lorenzo Fernandez, filha do

Em sua escrita, as palavras são de admiração, carinho e respeito tanto por seu pai, quanto quando fala de sua mãe. Fácil é perceber por meio de sua escrita o quanto eles eram importantes para ela. A perda de seus pais deve ter provocado fortes sentimentos e, talvez, possam ter sido importantes para que buscasse novas formas de viver. Willelmine faleceu em agosto de 1932, e meses depois dessa data, Liddy mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro. Talvez, apenas depois da morte de sua mãe, ela se sentisse mais livre para decidir dar um novo rumo à sua vida ao lado de um novo amor.

5.3 “Ah, mulheres!”²⁹⁹: uma pessoa plural

Mário, a sua carta!

Depois de muito sangrar com o meu companheiro de vida, e muito meditar, não cheguei a nenhuma conclusão, só uma lembrança da minha adolescência subia à tona! Minha mãe operada em Turim, em estado gravíssimo, eu menina ainda, única da família a seu lado, muda e cadavérica, completamente encerrada na minha dor e preocupação! Um amigo de meus pais, padrinho do Olindo, veio propositalmente de Florença para trazer o conforto da sua amizade a nós duas, e vendo-me naquele estado de ‘congelamento’ exterior, resolveu provocar uma reação em mim e com a primeira desculpa possível me deu uma bofetada! A reação, a revolta, foi tão violenta que ele se assustou! Me consolou com tanto carinho que eu acabei acreditando na boa intenção e perdoei! (...) ³⁰⁰

Na carta acima, revela-se mais uma vez uma filha dedicada, uma mulher que perdoa e que demonstra estar pronta para desculpar quem a magoou. Seriam formas de uma velada submissão? Uma mulher que decide se separar de seu marido, deixar uma vida de conforto e segurança financeira e muda de cidade para iniciar uma vida totalmente diferente, não parece ser uma mulher submissa. Muito pelo contrário.

compositor Oscar Lorenzo Fernandez, que foi sua aluna de piano e colaboradora no *Curso de Especialização para Professores de Iniciação Musical*. Ela é co-autora no primeiro livro sobre Iniciação Musical escrito por Liddy: MIGNONE, Liddy Chiaffarelli; FERNANDEZ, Marina Lorenzo. *Iniciação Musical: Treinos de Ouvido, Ritmo e Leitura*. Rio de Janeiro: Edições Tupy, 1947.

²⁹⁹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 27 de agosto de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2078.

³⁰⁰ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 21 de maio 1940, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2009.

Ela toma iniciativas pouco usuais dentre as mulheres com as quais convivia. Poucas foram as mulheres de seu tempo que se separaram, rompendo com um casamento infeliz, e buscaram uma nova vida mais plena. Poucas mulheres, na segunda metade do século XX, iniciaram uma carreira profissional aos 40 anos de idade. Mesmo hoje em dia, tempo em que as mulheres têm mais liberdade e oportunidades de realização profissional e pessoal sem dependerem de um homem, seja marido, pai ou irmão, muitas ainda se acomodam a uma situação estabilizada, mesmo que com problemas.

Liddy intensificou sua atuação profissional depois que se uniu a Francisco Mignone. Em sua companhia, ela vivenciava uma liberdade de ação que não podia experimentar antes. No período em que viveu em São Paulo, sua rotina estava ligada a seu papel de esposa e mãe. Sua atuação como musicista restringia-se aos saraus em sua mansão e a muito eventuais participações em outros espaços paulistanos. No Rio de Janeiro, ela precisava trabalhar para ganhar seu sustento e pôde se realizar em uma carreira produtiva na formação de músicos profissionais e amadores.

Ela não parou de cantar, mas as atividades pedagógicas passaram a ocupar seus dias e rotina de trabalho:

(...) O Ti-Chico fez duas musiquinhas novas com letra do Manuel, para a tal conferência: O Solau do Desamado e Imagem. Saíram boas mesmo! Se você [vier] assisti à minha estreia no Rio, estou com uma férrea vontade de cantar direitinho!(...)³⁰¹

Liddy não tinha mais o salão de sua própria casa para cantar e sua vida havia mudado completamente. As cartas para Mário de Andrade revelam que ela continuava estudando e praticando para se manter com técnica. Ela apresenta-se durante a viagem aos Estados Unidos e também no Rio de Janeiro, no entanto como parte dos programas do Conservatório Brasileiro de Música foi destruído em um incêndio, como já mencionado anteriormente, pouco se pode saber por outra

³⁰¹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 14 de novembro de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2064. A canção *Solau do desamado* integrou a *Quatro Líricas (Berimbau-1942, Solau do desamado-1943, Pousa a mão na minha testa-1941, Desafio-1941)*. *Imagem e Quatro Líricas* foram escritas para soprano.

documentação sobre suas apresentações³⁰². Acredito que não seja apenas uma questão de difícil acesso a registros por conta de sucessivos descartes, mas sim porque ela pouco se apresentou cantando, ocupando-se muito mais dos alunos, dos cursos e das audições que organizava que de sua carreira como cantora.

(...) O Mignone contou como você está bem de saúde, bonito e simpático como sempre! Eu estou sempre projetando ir a São Paulo, mas: dia 15 de outubro audição do Conservatório só com o elemento masculino, desde os meus garotinhos aos mamanjos. Como a ideia foi minha, tenho que aguentar firme! Entre 25 e 30, audição infantil, tenho 10 pimpolhos a exibir. Dia 6 de novembro, audição de alunas minhas, as melhores [illegível] com um programa só de valsas: Mozart, Beethoven, Schubert, etc. e brasileiros. No meio disto tudo uma nova audição da Vera só de autores brasileiros! Força Liddychen!! (...) ³⁰³

Com a fundação do Conservatório Brasileiro de Música, em 1936, Liddy foi convidada a trabalhar como professora de piano e canto. Assim iniciou sua trajetória institucional como professora; antes dessa data, havia trabalhado como assistente de seu pai, dando aulas particulares de piano para alunos mais iniciantes em sua casa.

Ela é mais conhecida por seu trabalho frente ao curso de Iniciação Musical e, no entanto, ela desenvolveu intensa atividade na formação de pianistas, cantores e professores especializados em piano. Sua correspondência é pródiga em evidências do intenso trabalho desenvolvido no ensino de canto e piano com avaliações e apresentações de seus alunos.

Ainda não fui ver a Exposição de Portinari por falta de tempo, tenho provas amanhã no Conservatório. Depois vou preparar o pessoal, para poderem estudar sozinhos lá para a segunda quinzena de julho enquanto que darei, ou talvez daremos, uma fugidinha a São Paulo. ³⁰⁴

Antes de me deter nesta sua atividade profissional, penso ser oportuno falar de um grupo de pianistas pelos quais ela nutria amizade e com quem teve convívio social: Magdalena Tagliaferro, Guiomar Novaes e Antonietta Rudge. Voltando novamente o olhar para o círculo de amizades que a correspondência ativa de Liddy

³⁰² No Fundo Francisco Mignone do IEB/USP, constam recortes de jornais comentando concertos nos quais sua obra é interpretada, críticas musicais e programas de concerto, no entanto não há registro de apresentações de Liddy Chiaffarelli.

³⁰³ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 30 de setembro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2029.

³⁰⁴ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 27 de junho de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2058.

para Mário demonstra, observo a presença de Magdalena Tagliaferro pianista de carreira internacional e muito atuante no Rio de Janeiro e em São Paulo no período da correspondência, quando fixa residência no país. Ela pede que Mário, vá

(...) ouvir alguma das aulas da Magdalena, tenho certeza de que você gostará muito e... ela também!! (...) ³⁰⁵

Magdalena Tagliaferro, apesar de ter nascido em Petrópolis, no estado do Rio de Janeiro em 1894, foi criada em São Paulo, onde seu pai dava aulas de canto e piano. Já nesse período conheceu Liddy Chiaffarelli, quando eram ainda meninas e tornaram-se amigas. Aos 13 anos, Magdalena acompanhou o pai, Paulo Tagliaferro à sua terra natal para tratamento médico e matriculou-se no Conservatório de Paris, passando a ser aluna de Alfred Cortot. Desenvolve carreira de sucesso em diversos países, principalmente na Europa e nos Estados Unidos. Em 1939, vindo de Nova York, retorna ao Brasil, tendo sido muito bem recebida pelo público nos oito recitais da temporada no Rio de Janeiro.

Devo confessar que esses concertos deflagraram uma verdadeira revolução musical, devido à minha técnica muito pessoal e às minhas interpretações. E, além, disso, havia os vestidos (de Paris!), um para cada concerto (TAGLIAFERRO, 1979, p. 78).

Nessas apresentações pianísticas, os amigos também estavam presentes, e ela recorda-se deles com carinho ao escrever sua autobiografia:

Durante esses concertos podia-se ouvir Mário de Andrade, o grande escritor, gritando de um camarote de onde só faltava despencar sobre a platéia: "Magdalena! Eu te amo!"
Era um homem de extraordinária cultura. Em 1940, quando Paris estava para cair, disse-me: "Não vão nos tomar a nossa Paris!" "Eu não sabia que você tinha estado em Paris", respondi-lhe. "Eu não conheço a Europa!", confessou.
Pois bem, citava-me os monumentos e as ruas de Paris melhor que um parisiense e amava a França como ao seu próprio país (TAGLIAFERRO, 1979, p. 78-79).

Assim que Magdalena Tagliaferro chegou ao Brasil, apresentou projeto ao então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, para dar cursos de alta interpretação pianística na Escola Nacional de Música, buscando fixá-la no Rio de Janeiro. Ela havia sido nomeada, pouco antes de viajar, catedrática do

³⁰⁵ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 30 de setembro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2029.

Conservatório de Música de Paris, mas decidiu permanecer no Brasil. A Segunda Grande Guerra que ameaçava a França um pouco depois de sua chegada e o seu segundo casamento fizeram-na permanecer por alguns anos em seu país natal.

Os professores indicavam seus alunos para as classes de interpretação virtuosística. Liddy também preparava suas alunas para que Magdalena as ouvisse:

(...) A Vera tocou, no primeiro curso de Magda, Beethoven opus 31, n° 2, muito bem e controladíssima!!! (...) ³⁰⁶

Em 1942, o mesmo formato dessas aulas foi levado para São Paulo, e em 1945 para Porto Alegre, depois Bahia e outros estados brasileiros, formando um grande grupo de discípulos que seguiram carreira como concertistas ou professores de piano. Paralelamente a essas aulas públicas, ela continuava suas apresentações divulgando principalmente a música brasileira e a francesa. Quanto a seus amigos brasileiros? Estavam presentes na plateia, como Liddy demonstra ao escrever sobre os concertos para Mário:

(...) Estamos de novo em pleno período madaleniano! As aulas na Escola, o concerto ontem! Você fez muita falta, seu Mário! Ela está sempre fulgurante de inteligência interpretativa e a gente vibra mesmo! Tocou a Suíte do "Leitão" como gente grande! Quantas caras perplexas, Mário! Talvez você apreciará o mesmo sucesso e a mesma perplexidade [ilegível] seu (da Magdalena!) concerto em São Paulo! (...) ³⁰⁷

(...) O concerto de Magdalena na Escola foi um delírio: tinha gente até debaixo das cadeiras! O palco, as escadarias, tudo apinhado, o Sazinho radiante, muita gente... verde!! Ela tocou como nós sabemos!! (...) ³⁰⁸

A pianista, ao falar de Francisco Mignone, relata seus sentimentos para com a amiga de infância, a obra do compositor que costumava interpretar e as reuniões com os amigos:

Conheci este compositor – hoje dos mais ilustres de minha terra – quando casado com Liddy Chiaffarelli, companheira muito querida, mulher notável por quem sempre tive um carinho imenso.

A personalidade de Mignone, toda simplicidade, bondade e gentileza, logo nos tornou amigos. Passei a tocar inúmeras de suas obras com infinito prazer,

³⁰⁶ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 20 de abril de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n° 2019.

³⁰⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 20 de abril de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n° 2019.

³⁰⁸ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 10 de agosto de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n° 2026.

especialmente porque naquela época ele já se desprendera da influência dos estudos realizados na Itália debruçando-se, definitivamente, sobre o rico folclore e o intenso colorido brasileiros.

Quantas recordações possuímos em comum! Diálogos e encontros de perfeito entendimento artístico, reuniões fascinantes com Mário de Andrade, Manoel Bandeira, Sá Pereira e outros, onde a música cedia a vez à poesia.

Fiel às suas origens italianas, Chico (como o chamam os mais íntimos) possui também sublimes dotes culinários e sabe preparar para os amigos macarronadas dignas dos paladares mais apurados. (TAGLIAFERRO, 1979, p. 102-103)

Como Magdalena também era amiga de Mário, Liddy refere-se a ela muito mais vezes do que comenta fatos sobre outras pianistas amigas suas, mas não deixa de mencionar algo sobre elas, mesmo que em poucas cartas:

(...) Dia 13 de junho escreverei à Antonietta, dizendo que terei inaugurado o retrato de meu pai, 'bico de pena do Carlos Oswald', na minha salinha do Conservatório. Em comemoração ao vigésimo aniversário da morte dele! Você pode imaginar que misto de emoções será para mim! Pense em mim! (...)³⁰⁹

Antonietta Rudge também fez parte do grupo de amigas de Liddy. Após iniciar seus estudos de piano com o professor francês radicado em São Paulo, Gabriel Giraudon, ela passou a ter orientação de Luigi Chiaffarelli. Ainda menina se apresentou nos *Concertos Históricos*. Casou-se jovem com seu primo, o esportista Charles Miller, que trouxe o futebol para o Brasil. Com ele viajou para se apresentar na Europa, em 1907 e 1911. No ano seguinte, Antonietta participou da fundação da *Sociedade de Cultura Artística de São Paulo* e apresentou-se em diversos concertos organizados por essa associação, no entanto, não prosseguiu carreira, apesar do reconhecimento de sua genialidade por músicos brasileiros e estrangeiros. Não seguiu carreira como pianista por opção própria, preferiu ficar cuidando de sua filha e dirigindo o Conservatório Musical de Santos. Separou-se do primeiro marido para viver com o modernista Menotti del Picchia, o que foi na época uma atitude ousada e incomum entre as mulheres de seu meio social (TOFFANO, 2007, p. 99-103).

Liddy refere-se a Guiomar Novaes em poucas cartas, mas conviveu com ela no período em que a menina iniciou seus estudos com Luigi Chiaffarelli. Seus estudos dedicados e o talento incomum a habilitaram a viajar para a França, em

³⁰⁹ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 30 de maio de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2042. Antonietta Rudge (1885-1974) é considerada um dos grandes talentos pianísticos do país. Menina prodígio, inicialmente foi aluna de Gabriel Giraudon e, ainda durante sua infância, passou a ser orientada por Luigi Chiaffarelli. Desenvolveu carreira pianística internacional, mas decidiu ficar no país e dirigir um conservatório de música em Santos. Carlos Oswald (1882-1971), nasceu na Itália, Florença, filho do pianista e compositor Henrique Oswald. Desenvolveu carreira como pintor, desenhista, gravador e professor, sendo responsável pelo desenho final do Cristo Redentor.

1909, para prestar concurso ao Conservatório de Paris, sendo aprovada em primeiro lugar, dentre 388 candidatos, por uma rigorosa banca composta por Claude Debussy, Gabriel Fauré e Moritz Moszkowski. Formou-se como primeira aluna de sua turma e iniciou profícua carreira internacional. Em 1922, sua participação na Semana de Arte Moderna em São Paulo foi um dos pontos altos e também polêmicos, o que a levou aos jornais em defesa das músicas de Chopin, então criticadas como ultrapassadas. Nos Estados Unidos consagrou sua carreira como virtuose e foi aclamada com sucesso. Lá se encontrou com Liddy, quando esta viajou para o Congresso em 1942³¹⁰.

Liddy, portanto, além de ser filha do professor mais reconhecido e valorizado no final do século XIX e início do século XX, teve como amigas as principais pianistas brasileiras da época. A importância que essas mulheres conquistaram no meio musical e dentre pianistas, Maria Jaci Toffano destaca:

Fica claro, assim, que falar de São Paulo ou dos seus teatros importantes é falar de Guimar, de Antonietta e de Magdalena. Os melhores pianistas internacionais lá estavam se apresentando, e em meio a eles as três brasileiras. (TOFFANO, 2007, p, 90)

Além dos próprios estudos que lhe proporcionaram uma boa formação pianística, a convivência com tantos músicos ligados a este instrumento garantiram conhecimentos suficientes para que Liddy desenvolvesse importante trabalho na formação de pianistas e de forma tão singular. Ao chegar ao Rio, ela recebeu de Lorenzo Fernandez sua filha, Marina Lorenzo Fernandez, como aluna. Outros músicos procuraram-na para que iniciasse seus filhos nos estudos musicais. O trabalho que desenvolveu na Iniciação Musical habilitou-a como professora que se especializou no ensino de piano em sua fase primeira. Em suas cartas ela sempre manteve o amigo informado dessa atividade:

Mário, está uma tarde tão maravilhosa, tão rio de janeiramente linda, que a gente só [se] lembra do bom e do bonito que esta terra tem! Depois de uma semana de trabalho intenso – as minhas crianças grandes e pequenas fizeram prova e tudo correu bem, graças a Deus! (...) ³¹¹

³¹⁰ Conforme analisado no capítulo III.

³¹¹ Carta escrita por Liddy Chiapparelli no Rio de Janeiro, em 27 de julho de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n^o. 2025.

Sua rotina de trabalho envolvia as aulas de Iniciação Musical, aulas de canto e de piano. Recorria ao amigo para solicitar novo repertório dentre os compositores paulistas, especialmente de Camargo Guarnieri, muito próximo a Mário de Andrade por ter sido seu aluno.

(...) Mário, te peço, não [se] esqueça das duas peças do Guarnieri que pedi a você: É para a Vera, você sabe como ela é 'temperamental', não muito longa, porque já tem muita coisa para estudar. A audição dela, de autores brasileiros será em outubro. Outra para a minha cantora, que está progredindo muitíssimo mesmo. O curso de dicção com a [ilegível] Morineau está lhe fazendo muito bem, está desembaraçada e muito mais comunicativa! Esta peça pode ter vocalises, que tal o do Manuel? Se você souber, para as duas, coisa já publicada, mande me dizer, sim? (...) ³¹²

Demonstra confiança na opinião do amigo, também cantor de formação, que poderia compreender bem as nuances e questões técnicas e interpretativas do repertório para canto. O trabalho que Liddy desenvolveu como professora de canto é pouco conhecido e deixou raríssimos registros, todavia, suas alunas avançaram nos estudos e continuaram, inclusive com estágios no exterior, graças a bolsas de estudo.

Mário, querido amigo nosso!
Fiquei contente e triste, triste e contente, não sei se mais contente que triste, mas acho mesmo que o certo é que fiquei triste! É isto mesmo: fiquei triste, muito triste, mas também fiquei contente! Como há de ser Mário para compreender se fiquei triste ou contente? Acho que foi assim: quando li na carta do Pai Mignone que você tinha tencionado vir até aqui para me dar a alegria de ouvir as minhas duas filhas (coisa da qual o Chico tinha guardado segredo!)... A tristeza veio logo depois por causa da dor de garganta que impediu a viagem! Mas no fundo ficou o contentamento da intenção tão afetuosamente amiga e quero esperar que a tristeza não dure muito, que você venha logo e muito logo mesmo, matar as saudades de nós todos! As minhas filhas me fizeram tremer, seu Mário! Mas afinal saíram-se bem as duas, e isto dá entusiasmo para continuar o trabalho. A Vera, sempre com aquele temperamento efusivo, necessita ainda muito trabalho de controle, tem porém progredido muito. A Dolly também muito progrediu especialmente na parte vocal, mas é tão fria!! O que ela faz no sentido interpretativo é a força de esforços enormes do Chico e meus! Obteve a bolsa de estudos para os Estados Unidos [ilegível], parte no dia oito. Como voltará? Eu estou torcendo para que degele por lá!! (...) ³¹³

O trabalho como professora de piano também envolvia avaliações e organização de apresentações musicais para que seus alunos vivenciassem a experiência de palco. Ela procurava ser criativa para estimular seus alunos e essa

³¹² Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 27 de julho de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2025.

³¹³ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 30 de setembro de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2029.

busca por originalidade levava-a a organizar apresentações apenas com meninos e rapazes pianistas ou por temáticas por gêneros musicais, valsas, sonatas ou por repertório com autores brasileiros. Isso parece ser uma marca sua, professora que procura estar atenta às necessidades de motivação de seus alunos. Mário estava sempre devidamente informado de suas novidades:

Apesar de estar tinindo de vontade de ter você aqui, estou um pouco contente que não seja ainda esta semana, porque vai ser 'braba' para mim: até dia 19, estou por cima da cabeça de serviço, 20 alunas com sonatas inteiras para preparar para a última prova que será no dia 21 e depois... descanso bem merecido!! (...) ³¹⁴

Importante ressaltar que o aprendizado de piano quando se inicia cedo, quando se tem menos de dez anos, exige repertório apropriado. Se o aluno apresenta um talento excepcional, pode dedicar-se a peças mais difíceis, no entanto, a maioria dos alunos não têm condições, ao iniciar seus estudos, de enfrentar um repertório com muitas dificuldades técnicas para resolver ou que exija uma maturidade emocional para expressar sentimentos que ainda não experimentou. O crescimento do número de crianças estudando piano criou uma demanda para os compositores, e muitos dedicaram-se a escrever peças, sobretudo suítes, para esse público, dentre eles Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez e Villa-Lobos.

Na residência dos Mignone, não apenas Francisco era compositor. Liddy também compôs peças destinadas a jovens pianistas, além de ter sido revisora de algumas músicas para piano compostas por Mignone. Suas músicas publicadas têm temática infantil: as primeiras são datadas de 1942, com os seguintes títulos: *Chiquinho, o implicante; Neco, o portuguezinho; Zequinha, o dansarino*³¹⁵; *Joãozinho, o forçudo; Toninho, o gozado; Zico e Pedro, os dois teimosos; e Quinzinho valsando*. As sete peças guardam semelhanças estilísticas entre si. Todas são de curta duração, variando entre 21 a 50 compassos simples binário, ternário ou quaternário. São compostas na tonalidade de Dó Maior, no registro que compreende o dó 3 ao lá 4 e escritas em dois pentagramas, utilizando em ambos a clave de sol. Há indicação do dedilhado, agógica e andamento metronômico, assim

³¹⁴ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone no Rio de Janeiro, em 13 de dezembro de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2049.

³¹⁵ Transcrição literal da ortografia do título na partitura.

como indicações de dinâmica e caráter de expressão da interpretação do instrumentista.

Em 1951, Liddy compõe uma suíte, também para piano, mas com um grau de complexidade um pouco maior para o pianista tanto em aspectos rítmicos e interpretativos quanto no que se refere à leitura dos símbolos musicais. Ao lado do nome da compositora, consta a indicação de opus 2, o que revela que as peças publicadas em 1942 foram consideradas opus 1. A suíte é composta por quatro peças: *I - Pierrozinho triste*; *II – As costureirinhas*; *III - Acalanto do indiozinho*; e *IV - Dia de férias*. Há o uso de maior número de elementos diferentes quanto ao ritmo, tonalidade (Ré Maior, Sol Maior, Sol b Maior e Dó Maior), acidentes e ornamentos. O registro de alturas é mais amplo indo do dó 1 ao ré 5. Essas partituras podem ainda ser encontradas no catálogo eletrônico da Editora Ricordi Brasileira.

Os títulos das composições e as características musicais evidenciam a preocupação em compor músicas para o período inicial do curso de piano destinado a crianças. Ao usar palavras em diminutivo, a autora utiliza um recurso comum para aqueles que buscavam se aproximar de crianças. Os títulos fazem também referência a amigos da infância ou a personagens que possam ser atraentes para elas.

O fato de Liddy ter escolhido como forma musical a suíte permite diferentes usos didáticos. A suíte de danças pode ser interpretada em sua totalidade por um único pianista, mas também pode ser apresentada distribuindo cada dança por um intérprete. Pode também ser escolhida apenas uma ou duas danças apenas para uma apresentação.

Dentre as peças para as quais realizou revisões e escreveu dedilhado apropriado para a constituição da mão infantil, há sua revisão e dedilhado da peça *Minueto*, de Jorge Gaspar Schürmann. De Francisco Mignone, ela dedilhou as sete peças da Suíte *Caixinha de brinquedos* (*Dorme bonequinha*, *Brinquedinho japonês*, *Os dois gatinhos*, *A boneca doentinha*, *Dança campestre*, *Travessuras do mascarado*, *Briga de borboletas*), compostas em 1939 (SILVA, 2007, p. 43).

Se as partituras publicadas são um registro de sua escrita musical, as cartas que escreveu para Mário de Andrade são registros escritos que permitem que conheçamos um pouco de suas atividades como professora de canto e piano. Que

outras práticas de escrita permitiram que se fixasse registro de sua forma de ensinar a tocar piano? Foi em entrevista com uma de suas ex-alunas que tive acesso a um pequeno caderno utilizado por Liddy em aulas de piano. Uma pequena caderneta guardada com carinho pela aluna.

A caderneta de Irene Moutinho inicia com anotações da aula do dia 31 de agosto de 1950. Durante as aulas individuais, a professora, geralmente sentada à direita da aluna, em frente à região aguda do teclado, anota em um pequeno caderno o repertório executado e as orientações para o estudo semanal do aluno em casa. Irene utilizou uma caderneta da papelaria Casa Cruz, que abastecia o mercado com produtos para estudantes e professores, pois a marca Silhueta na folha de rosto identifica a procedência³¹⁶. Por aula, as anotações ocupavam metade de uma página ou página inteira do pequeno caderno. Se, em alguns dias, apenas se podem ver registros simples do nome das peças, em outros, ela faz elogios ao bom rendimento do estudo durante a semana e dá orientações sobre práticas de estudos: como tocar apenas a parte de cada mão separadamente, como cuidar do ritmo, do toque pianístico, do movimento do pulso, dentre outras.

As aulas iniciavam com elementos visando ao estudo de mecanismo com escalas e arpejos em diferentes tonalidades, seguidos de exercícios e estudos de técnica pianística das obras de Hanon, Czerny, Bull-Rie, Pischman, Cramer. A ordem desse bloco poderia variar um pouco, com os exercícios primeiro, seguidos das escalas, mas sempre a técnica iniciava a aula. Em seguida a aluna executava alguma peça de J. S. Bach, uma sonatina ou tempo de sonata e peças de repertório que variavam entre autores brasileiros e estrangeiros, assim como no gênero valsas, marchas, danças e outras.

³¹⁶ Sobre cadernos da Casa Cruz, ver: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. Por trás do balcão: os cadernos da coleção cívica da casa cruz. In: STEPHANOU, Maria; BASTOS, Maria Helena Camara (orgs.). *Histórias e memórias da educação no Brasil, vol III: século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005; VEIGA, Roberta. Coleção Rio da Casa Cruz: produção de cadernos escolares no contexto da industrial cultural. Monografia apresentada na Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

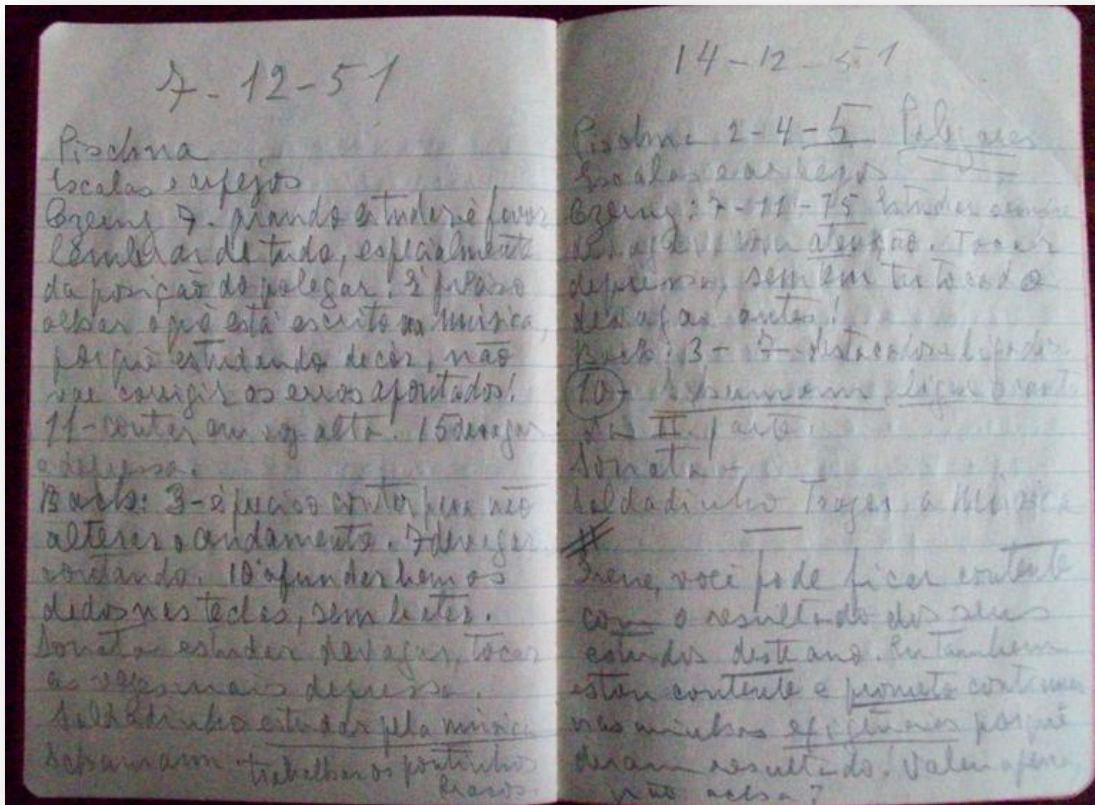


Figura 22: Caderneta de Irene Moutinho.

Fonte: Acervo Pessoal Irene Moutinho.

Apesar da exigência e de anotações com orientações rigorosas para o estudo, Liddy sempre reservava um espaço para um comentário carinhoso: “Irene, você pode ficar contente com o resultado dos seus estudos deste ano. Eu também estou contente e prometo continuar nas minhas exigências porque deram resultado. Valeu a pena, não acha?” A menina assim poderia sentir-se recompensada com a mensagem afetiva demonstrando reconhecimento de seu esforço.

Para as férias, ela programava estudos de técnica, escalas e exercícios, e algumas leituras de novas peças. A prática da leitura à primeira vista era importante para a formação do pianista e para uma recomendação valorizada.

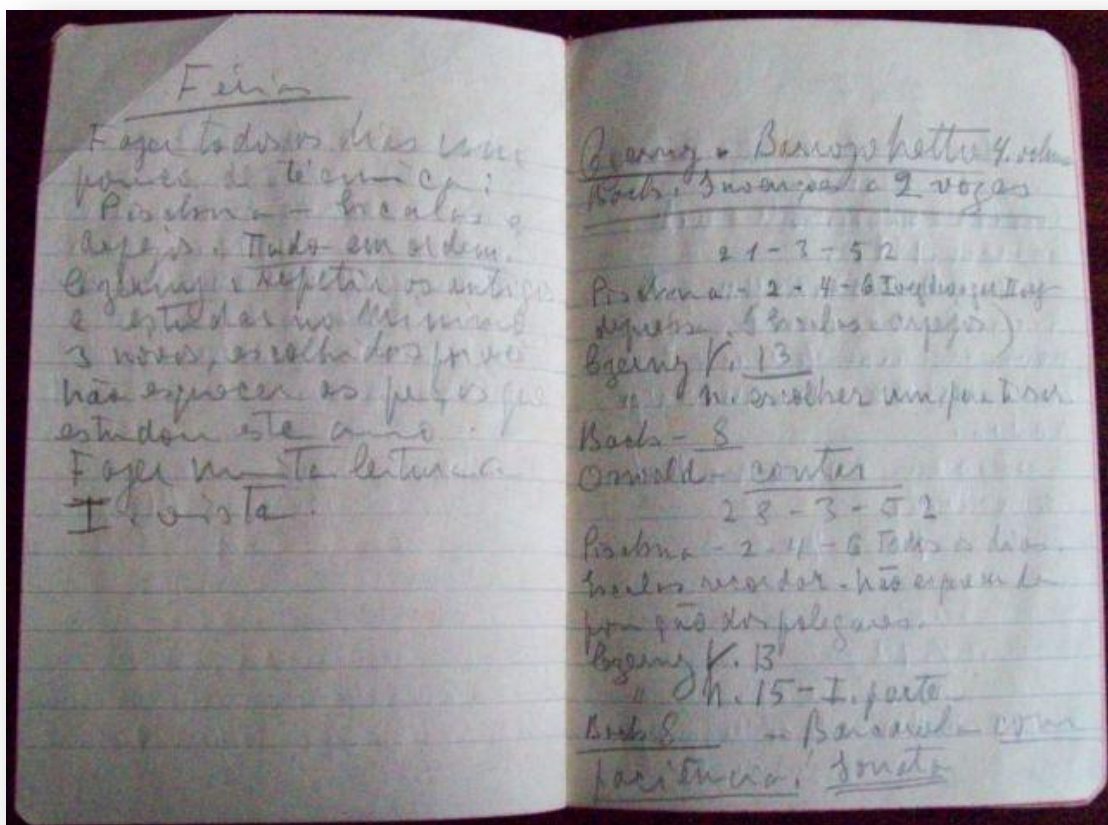


Figura 23: Caderneta de Irene Moutinho.

Fonte: Acervo Pessoal Irene Moutinho.

Folheando as páginas dessa caderneta é possível observar mudanças na caligrafia que demonstram a presença de outras pessoas. Quando Liddy Chiaffarelli viajava, alguma de suas assistentes a substituíria para que seus alunos não interrompessem o estudo. Foi o caso da viagem que realizou no mês de junho de 1954 para São Paulo, para conhecer seu segundo neto, Roberto Cenni, que nasceu no dia 14. O padrão da aula, no que se refere à ordem das músicas executadas e o próprio repertório, não se alterava, contudo, as anotações restringiam-se ao registro das músicas tocadas, com poucas anotações complementares.

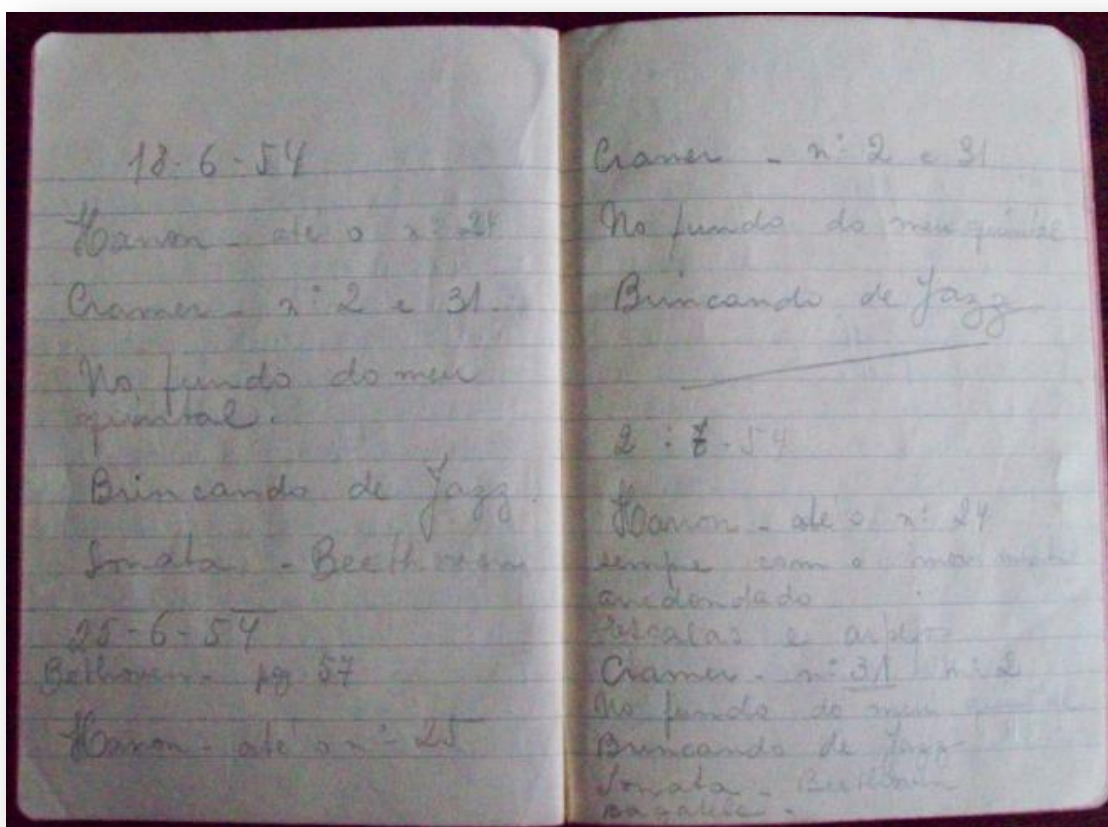


Figura 24: Caderneta de Irene Moutinho.

Fonte: Acervo Pessoal Irene Moutinho.

Irene Moutinho também conservou algumas partituras utilizadas no período em que teve aula com Liddy que evidenciam recomendações, chamando a atenção da estudante para alguns detalhes que deveriam ser estudados. Ela pouco escrevia na partitura, mas algumas marcas de escrita feitas pela professora indicam pausas que deveriam ser realizadas, ritmos a serem corrigidos, notas que estavam sendo tocadas erradas, bem como a dinâmica a ser seguida, prolongamentos de duração de notas, tipos de toques (legato, staccato), respirações e cortes.

SONATINE.

L. van BEETHOVEN

Allegro assai.

COLLEZIONE L. FELIX No. 2004.1

Figura 25: Partitura utilizada por Irene Moutinho nas aulas de piano com Liddy Chiaffarelli Mignone.

Fonte: Acervo Pessoal Irene Moutinho.



Figura 26: Partitura utilizada por Irene Moutinho nas aulas de piano com Liddy Chiaffarelli Mignone.
Fonte: Acervo Pessoal Irene Moutinho.

Em algumas poucas páginas aparecem sobre as anotações já feitas a lápis, outras em lápis vermelho. Muito provavelmente as primeiras anotações não teriam sido suficientes para chamar a atenção à aluna, que retornava à aula com os mesmos problemas. A cor forte tinha com função alertar a aluna que os problemas permaneciam e que deveriam ser corrigidos.

É oportuno destacar que o estudo de um instrumento musical exige dedicação diária. Há momentos em que, por mais prazer que se sinta em tocar, o desânimo diante de alguma dificuldade exige que o professor esteja sensível e atento para utilizar estratégias que motivem seu aluno. A escrita de Liddy nessa caderneta evidencia algumas ações, em que a própria escrita foi usada como estratégia para superar esses momentos. Durante a entrevista que realizei com Irene Moutinho, ela destacou uma mensagem escrita por Liddy de forma discreta e que teve um forte impacto na aluna a ponto de, muito anos depois, a lembrança dessa mensagem ainda lhe provocar comoção. Ela mostrou-me inicialmente as primeiras páginas, destacando como a caligrafia era de difícil compreensão, principalmente para uma criança. Depois ela pegou um pedaço de papel e mostrou-me a última página da caderneta que continha uma anotação sua em letra arredondada com tinta azul: “Não toco mais nada! ...”. Irene revela que se sentia muito pressionada por sua mãe para o estudo do piano e, mesmo que tivesse muito gosto pela atividade, havia momentos de crise. Da mesma forma que ela escreveu em letra miúda, no canto interno da última página, como quem tem pudor de revelar seu sentimento, sem dizer nada à professora, Liddy escreve a mensagem abaixo e não diz nada à aluna:

Porque? Não gosta de música? Acha que é muito sacrifício estudar bem, para poder tocar sempre melhor? A música vale um grande sacrifício, creia Irene! É ela companheira em todas as horas de nossa vida! Mais tarde você terá a maior alegria desse sacrifício! Sua amiga e professora muito exigente!! Liddy.

Alguns dias depois daquela aula, Irene abriu a caderneta e leu a mensagem carinhosa da professora. Mesmo após tanto tempo, lembrar do acontecido lhe trouxe emoção durante nossa entrevista, visível nos olhos marejados, ao reler suas palavras. Exigente, afetiva, carinhosa e sutil, são características da personalidade de Liddy que ela utilizava em sua prática pedagógica.

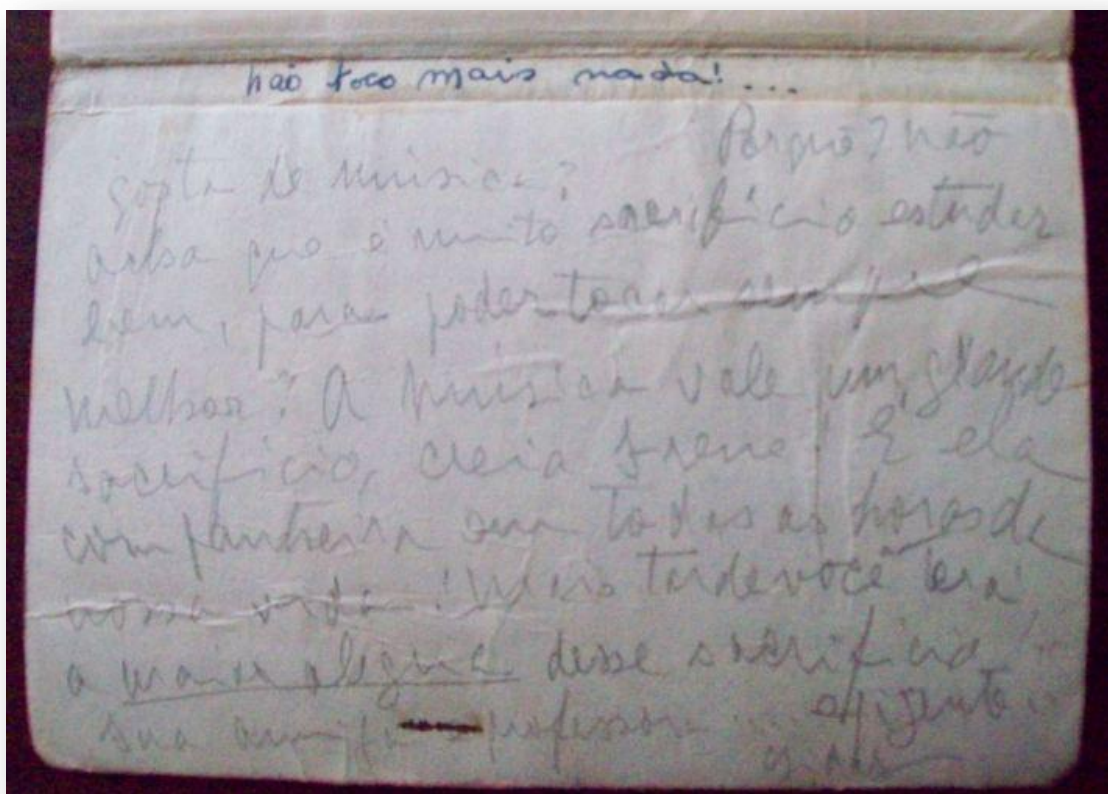


Figura 27: Caderneta Irene Moutinho.

Fonte: Acervo Pessoal Irene Moutinho.

Refletindo sobre os sons da música cantada e tocada por Liddy, por suas alunas e pela rede de pianistas e cantores com os quais conviveu, lembro que eles não se perpetuaram no tempo, pois sons são efêmeros e os registros escritos apenas dão indícios das sonoridades produzidas. A escrita analisada, apresenta o repertório, as práticas musicais, as nuances de ritmos, a dinâmica e a interpretação, possibilitando conhecer-se melhor sua prática como professora ou como cantora:

(...) Quer saber da última da menina da 'Estrela do mar'? Na escola devia fazer uma frase com a palavra canta. Escreveu textualmente: 'A galinha quando canta sempre bota ovo, a mamãe às vezes canta e nunca bota ovo!' Sucesso formidável na escola toda! (...) ³¹⁷

A *Estrela do mar*, filha de Liddy, não deixa passar despercebido os momentos em que ouviu sua mãe cantar e as impressões da menina estão refletidas em seus

³¹⁷ Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 19 de setembro de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2061.

escritos escolares. Como já visto anteriormente, a mãe também se refere à sua atividade como cantora em outros trechos das cartas redigidas a Mário de Andrade. Ao se transferir para o Rio, tudo indica que cantou muito pouco, mas não abandonou a atividade, pelo menos no período em que escreveu cartas para o amigo:

(...) Estou trabalhando muito, estudando também bastante o meu canto e assim a vida passa. Você já reparou, Mário, como afinal tudo o que nós fazemos é para 'encher linguiça'? Quero dizer: encher o tempo que nos leva até o fim da vida? Felizes vocês, os criadores, que podem deixar algo de bom para os que vêm depois de nós!! (...) ³¹⁸

A sonoridade de seu canto se foi e como não há notícia de nenhum registro gravado não podemos ouvi-lo novamente. O mesmo não acontece com a música escrita, pois o compositor utilizando a grafia musical perpetua sua criação. Os indícios do cantar de Liddy Chiaffarelli não são sonoros, mas sim registros de escrita epistolar, nos quais ela comenta esta atividade, ou registros de escrita impressa, nos programas de concertos publicados. Os registros escritos sobre a prática pedagógica de Liddy são em número maior que os registros de sua prática como musicista o que dificultou a construção de uma memória sobre sua atuação como cantora.

Que motivos levam uma cantora a se tornar professora de música? Não é raro ver um músico conciliar sua atividade de prática instrumental com atividades na área de pedagogia musical. Em geral, em algum momento de sua carreira, ele se depara com a possibilidade de transmitir seus conhecimentos para outras pessoas, ou mesmo faz a opção de exercer as duas atividades: músico e professor de música. Assim fez Liddy em sua trajetória profissional.

A casa de Luigi Chiaffarelli representou para Liddy um ambiente musical enriquecedor que foi fundamental para que ela forjasse sua concepção pedagógica. Ela, além de estudar música com ele, o observava ensinar, seu método, estratégias, recursos, atitudes e técnicas. Vivia, diariamente, a efervescência de uma casa à qual os alunos se dirigiam para ter aulas e participar das apresentações. Tornou-se, assim, professora de canto e piano. Lecionando, foi aperfeiçoando sua técnica.

318 Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 8 de agosto de 1943, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2060.

Há um único registro de que Liddy teria recebido aulas, além da formação que recebeu em sua casa. Em carta escrita para seu amigo, ela revela dados sobre as aulas:

(...) Eu assisti no Conservatório a todo o curso de dois anos do nosso Pereira, e foi sempre interessantíssimo e proveitoso. Nós sabemos que ele é pra lá de bestinha em certas coisas, mas na cadeira dele é um bicho, e aproveitei muito este curso!
(...)³¹⁹

Desde 1932, Antonio de Sá Pereira ministrava a Cadeira Pedagogia Musical no, então, Instituto Nacional de Música. Após a participação de Sá Pereira na elaboração do projeto de incorporação dessa instituição à Universidade do Brasil, o Conselho Técnico dessa instituição convidou Sá Pereira para oferecer a nova cadeira que posteriormente foi incorporada ao currículo oficial (PEREIRA, 1985, p. 14). O livro *Psicotécnica do Piano* (PEREIRA, 1937) expunha os fundamentos da disciplina. É a primeira que se tem notícia como uma disciplina sistematizada, oferecida em uma instituição educacional visando à formação de professores. Pelas palavras estritas na carta, entretanto, constata-se que o mesmo curso também foi oferecido no Conservatório Brasileiro de Música, uma vez que ela não poderia estar se referindo à outra escola que desde o ano de 1890 já não adotava mais a denominação primeira de Conservatório de Música. O que mais as cartas que Liddy escreve para o poeta podem informar sobre essas atividades?

A burocratização e organização das instituições educacionais, que exigiam diplomas para a legalização das atividades profissionais, levaram Liddy a reunir documentos para que conseguisse o registro de professora, regularizando uma atividade que já desenvolvia e dominava. A correspondência entre ela e Mário, também é rica em evidências de suas ações para oficializar esse registro. Ela recorre ao amigo para obter declaração que comprove sua experiência:

Mário, amigo da gente!
Chegando aqui, fui informada de que vou necessitar os tais certificados logo, de modos que venho pedir a você que tenha paciência comigo. Eu sei que escrever o certificado não vai ser tão pau, porque você 'quer bem eu', mas o pau vai ser você ter que ir ao Tabelião registrar a sua firma e depois levar o certificado ao correio e mandar para cá expresso! Quem sabe se o Bentinho poderá fazer esta parte mais cacete para você? O certificado precisará ser feito nestes termos: que você sabe

319 Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 22 de maio de 1942, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, nº 2041.

que a minha educação musical foi feita por meu pai, que eu sempre acompanhei a vida pedagógica e a carreira de magistério dele. Que fui auxiliar dele durante muito tempo preparando alunos mais atrasados. Que no Rio você ouviu alguns alunos meus bastante bem preparados (não meta o ...[ilegível] ... nos 'virtuosos!'), que no Conservatório Brasileiro de Música, além de curso de Piano, tenho o curso de Iniciação Musical, que tem dado algum resultado interessante. E antes que me esqueça, o certificado é para Elisa Chiaffarelli – assinando também Liddy Chiaffarelli Mignone, que é como o Lorenzo põe nos programas e como está no meu diploma de Professora catedrática do Conservatório. Quanta coisa, não, Mário? O Mignone está fazendo oposição firme contra esta minha vontade de conseguir regularizar a minha posição de Professora, mas como nós não sabemos o que nos espera amanhã, eu faço questão de, pelo menos, experimentar conseguir algo. (...)³²⁰

Em um período no qual a formação de professores de música não estava ainda sistematizada em um curso superior e a maioria dos profissionais tinham sua formação pela prática, era comum se recorrer a declarações desse tipo para a comprovação da atividade exercida. Esse documento possibilitou um registro oficial para Liddy e uma ascensão profissional à uma categoria mais valorizada na instituição que trabalhava. Três anos após solicitar a declaração de Mário de Andrade ela comenta:

(...) Sabe que o nosso Conservatório foi equiparado e que fui nomeada 'professora catedrática' de Piano? Importantinha, não? Isso devo também ao seu certificado, lembra-se? Que me deu a possibilidade de registrar um diploma que nunca tive! Quem nasceu com sorte, é isso mesmo!! (...)³²¹

O reconhecimento por seus pares e conquista de projeção profissional é resultado de um conjunto de ações que valorizam a trajetória profissional de Liddy. A correspondência que escreve para Mário evidencia seus investimentos nesse sentido e também aponta o respaldo da comunidade a seu trabalho. As cartas cumpriram também um importante papel para sua legitimação como professora catedrática de Piano.

Como se caracterizavam os estudos formativos do professor de música nesse período? As décadas de 1930 a 1950 foram marcadas por ações para formar professores de música. Nesse sentido, o surgimento de novos estabelecimentos de ensino de música, como o Conservatório Brasileiro de Música, em 1936, e o Conservatório de Canto Orfeônico, em 1942, também contribuiu para a oferta de novos cursos. Neste último, Heitor Villa-Lobos, organizou cursos para professores

320 Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 1 de março de 1941, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2015.

321 Carta escrita por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 2 de abril de 1944, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2071.

de canto orfeônico, que atuaram como multiplicadores de sua proposta pedagógica musical. O caráter emergencial para atender à demanda de professores habilitados para o ambicioso projeto determinou o padrão adotado. A solução foi o que se denominou como Cursos Rápidos que eram oferecidos durante as férias em quase todas as capitais do país e que ao final de um ou dois meses, dependendo da localidade, os profissionais eram considerados habilitados a lecionar a disciplina de canto orfeônico (FUKS, 1991, p. 123).

A demanda por sistematizar a formação de professores especializados levou Liddy Chiaffarelli Mignone, a criar, em 1948, o Curso de Especialização para Professores de Iniciação Musical. O modelo aplicado foi se constituindo em ações por ela promovidas no Conservatório Brasileiro de Música, que conjugavam o Curso de Especialização, a participação no Centro de Estudos, as publicações de livros e a organização de festivais. Um professor de música deve estar familiarizado com a linguagem musical e deve ter um bom domínio de como se expressar musicalmente. Para tal, o fato desse curso exigir a conclusão de um curso de música e o domínio de um instrumento musical, garantia um bom preparo musical destes professores que, então, poderiam se dedicar às questões mais relacionadas à transmissão de conhecimentos musicais e desenvolverem habilidades mais específicas para o ensino musical.

Outro aspecto desse curso que o distinguia dos demais modelos é o fato do aluno ter que realizar uma revisão de bibliografia, em função da redação de uma monografia, colocando-os em contato com pensadores da época, nas áreas de psicologia, pedagogia, música e pedagogia musical, o que era estimulante e instrumentalizava reflexões sobre sua própria prática pedagógica. Os estágios também deram um perfil diferenciado a este professor, pois os diferentes espaços que passaram a frequentar, tais como: jardins de infância, escolas primárias, hospitais psiquiátricos e instituições de atendimento a pessoas com necessidades especiais, ofereceram ambientes distintos e práticas musicais diferenciados. Com isso, a metodologia e o curso de Iniciação Musical foram ganhando contornos variados adaptando-se a esses novos espaços. A Iniciação Musical também foi apresentada em programas de rádio e TV destinados ao público infantil. A criação do Centro de Estudos no ano de 1950, constituiu-se em um espaço de formação

continuada deste professor. Nas reuniões, que aconteciam mensalmente, professores assistiam palestras, frequentavam cursos de psicologia, teatro, flauta-doce, se atualizando em formação contínua.

Antônio de Sá Pereira foi outro músico que promoveu a formação de professores de música. Além da cadeira de Pedagogia Musical, iniciada em 1932, também foi criado no início da década de 1950 um curso de Especialização em Iniciação Musical, no qual teve grande participação Nayde de Alencar Sá Pereira, já responsável pelo curso de Iniciação Musical oferecido por esta instituição. Data de 1951 a primeira turma de professoras formadas nesse curso.

A formação do professor de música desse período era efetivada, portanto, em três modelos principais. Um deles era a formação do profissional pela prática do ofício, dando aulas o profissional aprende a lecionar, sem que tenha tido uma preparação sistematizada anteriormente, o que foi o caso de Liddy. Tendo domínio da técnica de executar um instrumento, ou reger, ou compor, passa a transmitir seus conhecimentos para o alunado. Outro modelo era o oferecido pela equipe de Villa-Lobos que formava profissionais para aplicar a metodologia do canto orfeônico nas escolas públicas. O modelo idealizado por Antônio de Sá Pereira visava à formação do professor de piano que incluía no curso do instrumento a cadeira de Pedagogia Musical. Na mesma instituição, a formação de professor de Iniciação Musical adotava o modelo de especialização.

Liddy Mignone, que também optou pelo modelo de formação de professor em nível de especialização, idealizou um projeto mais complexo. Além do curso, os professores contavam com o que hoje se denomina formação continuada, pois o Centro de Estudos oferecia possibilidade de atualização pedagógica por meio de reuniões para debates, cursos, e Festivais de Iniciação Musical que congregava diversos profissionais de Educação Musical. Em comum, estas propostas mostram uma faceta que vários músicos se deparam em algum momento: transmitir os conhecimentos adquiridos com seu fazer musical.

Enfim, após expor estes modelos de formação de professores e de como Liddy Chiaffarelli se inseriu no grupo de formadores de professores, volto-me para a correspondência de Liddy e Mário de Andrade. A última carta escrita para o amigo, data de janeiro de 1945, cerca de um mês antes do falecimento repentino do escritor

por ataque cardíaco em 25 de fevereiro. A troca epistolar interrompida não pode registrar as iniciativas da remetente quanto à formação de outros professores, mas testemunhou sua própria trajetória que a levou de cantora a professora.

CONCLUSÕES



Lorenzo Fernandez, Liddy Chiaffarelli Mignone, Antônio de Sá Pereira
e Cecília Conde (a menina mais próxima a Liddy)
Década de 1940

Fonte: Arquivo fotográfico CBM-CEU

Pé direito, Mário!!
Até breve, sim?
Liddy³²²

Ao analisar a correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade, com o objetivo de investigar redes de sociabilidades nas quais a educadora musical estava inserida e onde desenvolveu suas práticas educativas, examinei o ato de conservação das cartas, que transformou a vida efêmera que estas cartas teriam. Mário construiu um conjunto, reunindo as missivas recebidas que adquiriram um novo significado para ele, e para aqueles que se debruçarem na leitura dessa correspondência.

Primeiramente, busquei compreender como a carta se constituiu em uma forma de comunicação escrita, para entender os motivos que levam pessoas a recorrerem a esta prática. A carta ganhou maior destaque como meio de comunicação quando, além dos motivos intrínsecos que desencadeiam a produção epistolar, a saber, o distanciamento geográfico e o afastamento temporal, aliaram-se fatores históricos como guerras e imigração, que provocaram deslocamentos e rupturas, por vezes traumáticas. A escrita tornou-se nessas circunstâncias um paliativo para a dor, a saudade, a separação e, além de cumprir uma função terapêutica, cumpriu outra, a de fortalecer laços entre grupos comunitários, familiares e amigos.

Sem a possibilidade de se comunicar pessoalmente, o registro escrito torna-se uma opção de comunicação. Nessa circunstância, Liddy escreve cartas para Mário de Andrade, ao fixar residência no Rio de Janeiro. Ao se distanciar ainda mais, nas viagens ao exterior, esta necessidade intensifica-se e as cartas tornam-se mais longas. Se o tempo passa sem notícias dele, ela experimenta uma sensação de distanciamento ainda maior e clama por cartas para saber como ele está.

Toda carta guarda algumas características que se manifestam na escrita, com peculiaridades de cada autor. Por ter uma fórmula fixa, sua escrita apresenta uma tendência maior às estruturas uniformes e assim torna-se mais acessível tanto ao leitor quanto ao escritor. Com isso, essa escritura ofereceu mais facilidades para

³²² Bilhete escrito por Liddy Chiaffarelli no Rio de Janeiro, em 25 de junho de 1940, IEB/USP, FPMA, catalogação: MA-C-CPL, n^o 2011.

que aqueles com pouco domínio do código escrito tivessem acesso a essa prática de escrita, popularizando seu uso por diversas classes sociais.

As cartas pessoais não exigem formalidade, como se atesta naquelas trocadas entre familiares, amigos e pessoas com relacionamento amoroso, portanto, encontram-se marcas de oralidade na linguagem utilizada, que aproximam a escrita da fala, o que leva, mesmo com diferenças entre os dois tipos de linguagem, alguns autores a se referirem à troca epistolar como sendo um diálogo epistolar. Concordando com Pedro Salinas (1983, p. 30), reafirmo que, apesar de algumas semelhanças, as diferenças entre a escritura de cartas e uma conversação não justificam o uso desta expressão, pois cartear-se é um ritual único, com seus protocolos particulares, por isso, não tem a mesma dimensão de uma conversa. Assim como ele, afirmo: cartear-se não é falar-se (1983, p. 30).

Esses aspectos, entretanto, não poderiam ser observados se as cartas não tivessem sido conservadas. Mário de Andrade, ao guardar a correspondência da amiga, ressignifica essa escrita que tinha apenas a ele como destinatário e estava destinada a uma existência breve. Uma vez lida a carta, que outra função ela teria, já que foi redigida para transmitir notícias, mensagens e estabelecer uma comunicação entre eles? Cumprida essa função, ao ser conservada, ela adquire um outro significado e possibilita outro uso. Quando o acervo do escritor passa a ser propriedade de uma Universidade, essas cartas tornam-se documentos de interesse historiográfico. Pesquisadores que se debruçarem sobre essa documentação farão outras leituras e interpretações, ressignificando o sentido primeiro que elas tiveram.

Na tentativa de estabelecer uma tipologia para a correspondência em questão, identifiquei que se tratam de cartas de família e de amizade. Esta tipologia apresenta uma informalidade na escrita que torna mais flexível a aplicação das normas epistolares consagradas tanto na prática epistolar quanto nos manuais que têm como objetivo regular ou ensinar uma boa escrita de carta. Pela proximidade do relacionamento, a escrita revela a expressão de individualidades, particularidades e de aspectos do cotidiano que a tornam uma fonte privilegiada para o estudo do âmbito privado, uma vez que evidenciam aspectos que outras fontes não revelam.

As cartas de família, contudo, não se apresentam como uma escrita livre de censura ou de regras sociais, pois não se escreve da mesma forma para um avô e

para um primo, é preciso seguir alguns protocolos. Nem sempre a escrita transmite a verdade, pois para não preocupar um parente próximo, ou para preservar uma imagem que se deseja manter, a escrita é plena em silêncios, eufemismos, não-verdades, ou, talvez, breves mentiras e desvios.

A forma tripartida da carta, saudação-desenvolvimento-despedida, foi apreendida por Liddy ao escrever para seu amigo. Ela, de uma forma geral, segue as mesmas normas generalizadas e estabelecidas em manuais epistolares, demonstrando um bom nível de competência na escrita, mas não se furta à transgressão dessas normas graças à proximidade crescente que a troca epistolar vai construindo entre os correspondentes. Se inicialmente as cartas revelam maior formalidade e presença de temáticas mais profissionais, além de algumas incursões de assuntos de caráter mais pessoal, com o passar do tempo, os elementos de caráter afetivo-emocional vão aparecendo com maior frequência e a escrita passa a girar mais em torno de assuntos pessoais. As preocupações com a saúde de Mário, o constante estímulo para que não se sinta tão deprimido e mantenha-se produtivo na escrita de suas obras literárias são a tônica das últimas cartas. Essa evolução revela o relacionamento e a proximidade construída na troca epistolar: Liddy mostrou-se cada vez mais como a amiga pronta a ajudar, a estimular, a incentivar e a cuidar do amigo.

A análise dessa correspondência demonstra que essa prática de escritura significou para Liddy Chiaffarelli uma forma para estreitar e cultivar vínculos de afeto e amizade entre ela e Mário de Andrade. Para além de trocar informações sobre assuntos profissionais dela e de Francisco Mignone, ela expressava opiniões sobre música, literatura, artes, educação, formulando ideias, projetando, assim, uma imagem de si.

Assim sendo, optei por examinar como as cartas e a documentação disponível em diversos arquivos evidenciavam o início desse relacionamento. Busquei alguns elementos da formação e atuação musical dos dois que pudessem ter promovido o convívio entre eles. O fato de Liddy e Mário terem mantido relações sociais e profissionais no meio musical paulistano do início do século XX estabeleceu condições para a construção de afinidades identificadas com as ideias modernistas que estavam postas então.

Com as viagens realizadas por Liddy Chiaffarelli, Francisco Mignone e Antônio de Sá Pereira, um intercâmbio internacional estabeleceu-se, divulgando a música brasileira, a pedagogia musical e as práticas educativas em música que aconteciam naquele período. A música de cunho nacionalista, a Iniciação Musical e o Canto Orfeônico demarcavam um país cuja intelectualidade e artistas buscavam construir uma identidade nacional. Ao ouvirem outras músicas, conhecerem práticas musicais e pedagógicas de outros países, ao entrarem em contato com o pensamento de outros autores, fizeram comparações, observaram semelhanças e diferenças, reafirmaram suas próprias crenças e transformaram seus conceitos.

Longe de querer estabelecer um padrão de vida feminina, uma forma única que caracterize um gênero, pretendi também destacar como percebi, a partir do que Liddy Chiaffarelli relata nessas cartas, pensar sobre algumas relações que estabelece como filha, mãe, companheira, professora, cantora e escritora. Acredito que pensar em formas particulares de viver de mulheres possa contribuir para acrescentar novos olhares sobre o ensino de música e formas de viver conjugadas em um gênero que muitas vezes tem sido deixado em segundo plano pela historiografia. São histórias de vida que têm aspectos comuns, especificidades, mas, sobretudo, dão mostras de uma forma de viver no feminino.

Sem dúvida alguma, ao falar de si, ao contar fatos de seu cotidiano, projeta imagem das diferentes facetas de sua vida, como companheira, amiga, mãe, filha, professora, cantora, pesquisadora, pianista, professora de canto, piano e Iniciação Musical, de uma forma peculiar que outras fontes não revelam. Por outro lado, essas fontes possibilitam compreender melhor o período no qual Liddy desenvolveu trabalhos de ensino de música, por conterem informações que outros documentos não refletem. O fato de as cartas serem uma prática de escrita considerada como autobiográfica também fornecem outras chaves para análises desse período, como por exemplo, de que forma ela relata ao amigo o que vivencia em seus deslocamentos para outras cidades e nos projetos que desenvolve. Essa escrita evidencia a imagem de mulher que deseja projetar para o amigo, e provavelmente, esta seria a imagem que projetava para outras pessoas também.

Creio ser oportuno ressaltar a importância dessa tipologia documental como fonte de pesquisa para a História da Educação, e mais especificamente para a

História da Educação Musical no Brasil, para a biografia dos músicos que se fazem presentes nessas cartas e para o uso de correspondências em pesquisas nesses campos. A perspectiva com que procurei trabalhar tem em consideração não apenas o conteúdo do corpo textual das missivas, mas outros aspectos relativos à produção, circulação e conservação dessas fontes, que ampliam as possibilidades metodológicas de pesquisa, as questões a serem feitas às fontes e as reflexões decorrentes dessa abordagem.

Destaco ainda outros pontos relevantes deste trabalho. Como foi visto, a correspondência escrita por Liddy Chiaffarelli Mignone mostrou-se uma fonte importante e inédita, possibilitando trazer novos dados e responder a novas questões sobre a vida pessoal e profissional dessa mulher que outras fontes arquivadas não possibilitavam. Na interlocução com o remetente, Liddy construiu significados para sua escrita que perpassam não apenas o relacionamento de amizade, mas também sua atuação profissional. Refletir sobre uma história de vida, tendo com fonte privilegiada a correspondência conservada e utilizando a metodologia e o referencial teórico de análise epistolar adotado, apresentou outras possibilidades tanto para lançar questões novas, quanto para observar novos aspectos sobre o campo da História da Educação Musical que me propus a investigar. Assim, reafirma-se a importância de inserir, nas questões analisadas sobre a Educação Musical no século XX, as atividades desenvolvidas por Liddy Chiaffarelli Mignone, devido à sua abrangência e relevância.

Os poucos trabalhos acadêmicos que analisam sua atuação não preencheram as lacunas existentes, o que motivou-me a minimizar o esquecimento da historiografia, ao priorizar outros nomes de educadores musicais contemporâneos e outras propostas metodológicas.

O estudo das redes de sociabilidades na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade evidenciou um grupo de artistas que, pelas contribuições, ideias desenvolvidas, atuações artísticas, pedagógicas e políticas configuraram um período de transformações e efervescência no cenário cultural brasileiro, no qual a música e a educação musical tiveram um papel importante. Os diferentes grupos nos quais Liddy estava inserida e atuou foram importantes para a configuração de sua identidade como educadora musical, seja por sua formação e

atuação como cantora, na cidade de São Paulo, como no período em que inicia e desenvolve seus projetos pedagógicomusicais, na cidade do Rio de Janeiro. Muito além da amizade com Mário de Andrade, o convívio com os músicos que frequentaram sua casa na Rua Padre João Manuel solidificou um conhecimento musical e humanístico, possibilitando que, ao se transferir para o Rio de Janeiro, a educadora pudesse acolher e desenvolver um trabalho de ensino de piano, canto, musicalização e formação de professores, tendo a metodologia de Iniciação Musical e as ideias preconizadas por Jacques Dalcroze, como fio condutor.

Por fim, essas cartas permitiram também conhecer um pouco mais da personalidade feminina dessa cantora que se tornou professora.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo : EDUSP/Instituto de Estudos Brasileiros, 2001. (Coleção Correspondência Mário de Andrade; 2).
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- _____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1976.
- _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978.
- _____. *Pequena história da música*. 8. ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- _____. *Cartas a um jovem escritor: de Mário de Andrade a Fernando Sabino*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- _____. *De paulicéia desvairada a café* (Poesia Completas). São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- _____. *Dicionário musical brasileiro*. Coord. Oneyda Alvarenga (1982-84); Flávia Camargo Toni (1984-89). São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1989.
- _____. *O Banquete*. Prefácio de Jorge Coli e Luiz Carlos da Silva Dantas. 3. ed. Belo Horizonte: Editora itatiaia, 2004.
- ÂNGELO, Ivan. *85 anos de cultura: história da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. As fontes da arte moderna. *Novos Estudos CEBRAP*, Rio de Janeiro, n. 18, p.49-56, set., 1987.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Si Alza la Tela... In: AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de et al. *Francisco Mignone A parte do anjo* (autocrítica de um cinquentenário); estudo, crítica e biografia por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Mário de Andrade, Liddy Chiaffarelli. São Paulo: E. S. Mangione, 1947. p. 3-37.
- BANDEIRA, Manuel. *Francisco Mignone*. Rio de Janeiro: Teatro Municipal, 1956.
- BARBATO JUNIOR, Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular: intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *Teoria e prática da educação artística*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BARBOSA, Rodrigues. Os últimos serão os primeiros... In: CHIAFFARELLI, Luigi. *Ao mestre Luigi Chiaffarelli: suas alunas agradecidas*. São Paulo: Weizflog Irmaos, 1916.

BARROS, José D'Assunção. *O campo da história: especialidades e abordagens*. Petrópolis: Vozes, 2004.

BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos; MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. *Destino das letras: história, educação e escrita epistolar*. Passo Fundo: UPF, 2002.

BENJAMIM, Walter. Teses sobre filosofia da história In: KOTHE, Flávio R. (org.). *Walter Benjamim: sociologia*. São Paulo: Ática, 1985. p. 153-164. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, n. 50).

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikelai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 197-221. (Coleção Obras Escolhidas, v. 1)

BITTENCOURT, Adalzira. *Dicionário bio-bibliográfico de mulheres ilustres, notáveis e intelectuais do Brasil*. Ilustrado. Rio de Janeiro: Pongetti, 1969.

BORDALO, Arnaldo. *Manual epistolar: secretario portugues*. 22. ed. Lisboa: Livraria Novaes, 1915.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CACCIATORE, Olga G. *Dicionário biográfico de música erudita brasileira: compositores, instrumentistas e regentes, membros da ABM (inclusive musicólogos e patronos)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. Tradução Eduardo Brandão; revisão da tradução Marina Appenzeller. v. 1. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CANTÙ, Agostino. *In memoriam do maestro Agostino Cantù: a família oferece*. [S. l.: s. ed.], 1943. (ADEM AP/CAC/EM/UFRJ P43)

CARVALHO, Aline Pereira de. *O papel não gostou da tinta: marcas da escolarização nas cartas de amor trocadas por Cícero e Margarida (1945-1947)*. 2003. Monografia (Graduação em Pedagogia) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. Entre la necesidad y el placer: la formación de una nueva sociedad del escrito (se. XII-XV). In: _____. (coord.). *Historia de la cultura escrita: del Próximo Oriente Antiguo a la sociedad informatizada*. Gijón: Ediciones TREA S. L., 2001. p. 179-270.

_____. De la suscripción a la necesidad de escribir. In: _____. (coord.). *La conquista del alfabeto: escritura y clases populares*. Gijón: Trea, 2002a. p. 21-51.

_____. “Como o polvo e o camaleão se transformam: modelos e práticas epistolares na Espanha Moderna. In: BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos; MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. *Destino das letras: história, educação e escrita epistolar*. Passo Fundo: UPF, 2002b. p. 14-55.

_____. Prólogo. Los manuales epistolares: entre el uso y la representación. In: SIERRA BLAS, Verónica. *Aprender a escribir cartas: Los manuales epistolares en la España contemporánea (1927-1945)*. Gijón: Trea, 2003a. p. 13-24.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. De las manos al archivo: a propósito de las escrituras de la gente común. *Revista Percursos: Revista do Centro de Ciências da Educação*, Florianópolis, v.4, n. 1, p. 257-268, out., 2003b.

_____. Historia de la cultura escrita: ideas para el debate. *Revista Brasileira de História da Educação*, São Paulo, n. 5, p. 93-124, jan./jun., 2003c.

_____. La Corte de Cadmo: apuntes para una historia social de la cultura escrita. *Revista de Historiografía*, Madrid, n. 1, 2, p. 89-98, 2004.

_____. 'El mejor retrato de cada uno': la materialidad de la escritura epistolar en la sociedad hispanica de los siglos XVI y XVII. *Hispania: Revista Española de Historia*, Madrid, v. 65/3, n. 221. set./dic, 2005. p. 847-875.

CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

CARR, Edward Hallet. *Que é história?* Conferências George Macaulay Trevelyan proferidas por E. H. Carr na Universidade de Cambridge, janeiro-março de 1961. Tradução de Lúcia Maurício de Alverga. Revisão técnica de Maria Yeda Linhares. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CATANI, Denice Barbara; VICENTINI, Paula Perin. "Minha vida daria um romance": lembranças e esquecimentos, trabalho e profissão nas autobiografias de professores. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; CUNHA, Maria Teresa Santos (orgs.). *Práticas de memória docente*. São Paulo: Cortez, 2003. (Coleção cultura, memória e currículo; v.3). p. 149-166.

CENNI, Franco. *Italianos no Brasil: "Andiamo in'Merica"*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CHARTIER, Roger. Textos, impressos, leituras. In: _____. *A História Cultural: entre as práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Difel, 1988.

_____. *La correspondance: les usages de la lettre au XIX siècle*. Paris: Fayard, 1991.

_____. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Versão espanhola de Mauro Armíño. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

_____. *Práticas de leitura*. Introdução à edição brasileira Alcir Pécora; tradução Cristiane Nascimento; revisão de tradução Angel Bojadsen. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. *Os desafios da escrita*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CHARTIER, Roger Chartier; HÉRBRAD, Jean. Prólogo: morfología e historia de la cultura escrita. In: PETRUCCI, Armando. *Alfabetismo, escrita, sociedad*. Barcelona: Gedisa, 1999. p. 11-21.

CHIAFFARELLI, Luigi. *Migalhas: notas de litteratura e pedagogia do piano lidas em aulas da Eschola de Música por Luigi Chiaffarelli*. São Paulo: Typ. a vapor Carlos Gerke, [1896]. v. 1.

CHIAFFARELLI, Luigi. *Migalhas: notas de litteratura e pedagogia do piano lidas em aulas da Eschola de Música por Luigi Chiaffarelli*. São Paulo: Typ. a vapor Carlos Gerke, [1897]. v. 2.

_____. *Ao mestre Luigi Chiaffarelli: suas alumnas agradecidas*. São Paulo: Weizflog Irmaos, 1916.

CHIAFFARELLI, Olindo. *Como devo criar meu filho? Conselhos às mães*. São Paulo: Companhia Melhoramentos. [19?].

CHIAFFARELLI, Liddy. Biografia. In: AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de et al. *Francisco Mignone A parte do anjo* (autocrítica de um cinqüentenário); estudo, crítica e biografia por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Mário de Andrade, Liddy Chiaffarelli. São Paulo: E. S. Mangione, 1947. p. 67-75.

CUNHA, Maria Teresa Santos. A escrita epistolar e a História da Educação. In: *REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 25, 2002*, Caxambu. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/25/posteres/mariateresasantoscunhap02.rtf>> Acesso em: 21, set., 2009.

_____. História, Educação e civilidade: a correspondência como um saber escolar na Escola Normal entre as décadas de 1930 a 1960. *Educação: Centro de Educação/Universidade Federal de Santa Maria*. Santa Maria, v. 30, n. 2, p. 121-138, 2005. Disponível em: <http://www.ufsm.br/ce/revista>. Acesso em: 29, nov., 2009.

_____. Tenha Modos! A correspondência em manuais de civilidade e etiqueta (anos 1920-1960). In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra Jathay. (org.). *Imagens na História*. São Paulo: HUCITEC, 2008. p. 398-412.

CURBETT HEREU, Jordi. *Epistolografia popular a l'Alt Empordà (s. XIX)*. Girona: CCG Edicions, 2004.

CURY, Maria Zilda. Acervos: gênese de uma nova crítica. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: UFMG / Cento de Estudos Literários da Faculdade de Letras, 1995. p. 53-64

D'ALBUQUERQUE, A. Tenório. *Secretário para todos: atualizado até 1960*. Rio de Janeiro: Gráfica Editôra Aurora Ltda, 1960.

DE PAOLA, Andrey Quintella; GONSALEZ, Helenita Bueno. *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UFRJ/ SR5, 1998.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. Prefácio de Antonio Candido. 2. ed. corr. e amp. São Paulo: HUCITEC/Prefeitura do Município de São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura, 1985.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira Erudita e Popular. São Paulo: Art Editora Ltda, 1977. 2 v.

FABRE, Daniel (org). *Écritures ordinaires*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1993. p.11-30.

FERNANDES, José Nunes (org.). Teses e dissertações de educação musical dos cursos brasileiros de pósgraduação *stricto sensu* em música, educação, história, computação, psicologia, letras, filosofia, comunicação, semiótica, engenharia e outros (até 2005). Disponível em: www.abemeducacaomusical.org.br, Acesso em: 7, jul., 2009.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP/FDE, 1995.

FRANÇA, Eurico Nogueira. A professora Liddy Chiaffarelli Mignone na Conferência Interamericana de Educação Musical. *Correio da Manhã*, quinta-feira, 8 de dez., 1960.

FRAENKEL, Béatrice. *La signature: genèse d'un signe*. Paris: Gallimard, 1992.

FUKS, Rosa. *O discurso do silêncio*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991.

_____. A Educação Musical na Era Vargas: seus precursores. In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina (orgs.). *Educação Musical no Brasil*. Salvador: P&A, 2007. p. 18-23.

GALVÃO, Walnice; GOTLIB, Nádia Battella. *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1991.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia das letras, 1989.

GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si: escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

_____. Em família: a correspondência entre Oliveira Lima e Gilberto Freyre. In: _____ (org.). *Escrita de si: escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 51-75.

GONDRA, José Gonçalves. Ao correr da pena: reflexões relativas às cartas de professores do século XIX. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; CUNHA, Maria Teresa Santos (orgs.). *Práticas de memória docente*. São Paulo: Cortez, 2003. (Coleção cultura, memória e currículo; v. 3). p. 17-33.

GUERRA, Regina. *Francisco Mignone: Chico o rei um súdito da música*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2002.

GULLÉN, Claudio. La escritura feliz: literatura y epistolaridad. In: GULLÉN, Claudio. *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets Editores, 1998. p. 177-233.

HÉBRARD, Jean. Por uma bibliografia material das escrituras ordinárias: a escritura pessoal e seus suportes. In: Mignot, Ana Chrystina Venancio; BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos (orgs.). *Refúgios do eu: educação, história, escrita autobiográfica*. Florianópolis: Mulheres, 2000. p.29-61.

HORTA, José Silvério Baia. *O Hino, o sermão e a ordem do dia: regime autoritário e a educação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth (orgs.). *Dicionário de Música*. Editoria Luiz Paulo Horta. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

JANNIBELLI, Emília D`Anniballe. *A musicalização na escola*. 2. ed. Rio de Janeiro: Poligráfica, 1980.

JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. *Escola de música de Luigi Chiaffarelli*. 1982. 268f. Tese (Doutorado) – Universidade Mackensie, São Paulo, 1982.

KIEFER, Bruno. *Francisco Mignone: vida e obra*. Porto Alegre: Movimento, 1983

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: _____. O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes; Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 13-47.

LE MOS, Carlos A. C. *Ramos de Azevedo e seu escritório*. São Paulo: Pini, 1993.

LIMA, Sônia Maria van Dijck; FIGUEIREDO JÚNIOR, Nestor; De Gilberto Freyre para José Lins do Rego. In: GALVÃO, Walnice; GOTLIB, Nádia Battella. *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 241-250.

LLEDÓ, Emilio. *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.

_____. *El surco del tiempo: meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona: Crítica, 2000.

LOPEZ, Telê Ancona. Uma ciranda de papel: Mário de Andrade destinatário. In: GALVÃO, Walnice; GOTLIB, Nádia Battella. *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 275-285.

LYONS, Martyn. Os novos leitores do século XIX: mulheres, crianças, operários. In: CAVALLLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 1999. v. 2. p. 539-589.

MAIA, Maria. *Villa-Lobos: alma brasileira*. Rio de Janeiro: Contraponto/ Petrobrás, 2000.

MANDINGORRA LLAVATA, María Luz. *Conservar las escrituras privadas, configurar las identidades*. València: Universitat de València; Seminari Internacional de Estudis sobre Cultura Escrita, 2000 [Arché, 7].

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro (em comemoração ao 90º aniversário do nascimento de Villa-Lobos)*. 5. ed. Rio de Janeiro: MEC/ DAC/ Museu Villa-Lobos, 1977.

_____. (org). *Francisco Mignone – o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte/Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997.

MARQUES, Gláucia Diniz. *“Apresento-lhe a minha recomendada”*: um estudo das cartas de políticos que atuavam como mediadores entre professoras e Anísio Teixeira (1931-1935). 2004. Monografia (Graduação em Pedagogia) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

_____. *Cartas em Tempos de Guerra: uma missão cívico-patriótica da Associação Brasileira de Educação (1942-1945)*. 2008. 100f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MARTÍNEZ MARTÍN, Laura. *Cartas migrantes: la correspondencia de una familia de asturianos en Chile (1874-1932)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2006. (Trabajo de Investigación Tutelado defendido en la Universidad de Alcalá. Obra inédita consultada gracias a la autorización de su autora).

MIGNONE, Francisco. Como conheci Mário de Andrade. *Revista da Escola de Música da UFRJ*. 1943.

MIGNONE, Liddy Chiaffarelli; FERNANDEZ, Marina. *Iniciação Musical: treinos de ouvido, ritmo e leitura*. Rio de Janeiro: Edições Tupy, 1947.

_____. O que foi e o que é um curso de Iniciação Musical Infantil do Conservatório Brasileiro de Música. *Revista CBM*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 68-69. out./nov./dez., 1955.

_____. Ensaio sobre a importância da música na vida de toda criança. In: I CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTES, 1., 1958, Rio de Janeiro. (cópia mecanográfica).

_____. *Guia para o professor de recreação musical*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1961.

_____. Música e Educação. *Boletim da Associação Brasileira de Recreação*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 7, p.10-13, jan./fev./mar, 1963.

_____. *Iniciação Musical*. Rio de Janeiro, s.d. (cópia mecanográfica).

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. *Cultura docente na prática epistolar: estudo sobre as cartas de professores para Anísio Teixeira (1931-1935)*. Rio de Janeiro: UERJ, 2002a.

_____. Artesãos da palavra: cartas a um prisioneiro político tecem redes de idéias e afetos. In: BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos; MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. (org.). *Destino das letras: história, educação e escrita epistolar*. Passo Fundo: UPF, 2002b. p. 115-136.

_____. Em busca do tempo vivido: autobiografias de professores. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; CUNHA, Maria Teresa Santos (orgs.). *Práticas de memória docente*. São Paulo: Cortez, 2003. (Coleção cultura, memória e currículo; v.3). p.135-148.

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos (orgs.). *Refúgios do eu: educação, história, escrita autobiográfica*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; CUNHA, Maria Teresa Santos (orgs.). *Práticas de memória docente*. São Paulo: Cortez, 2003. (Coleção cultura, memória e currículo; v. 3).

_____. Razões para guardar: a escrita ordinária em arquivos de professores/as. *Revista Educação em Questão*. Natal, v. 25, n. 11, p. 40-61, jan./abr., 2006.

MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; GONDRA, José Gonçalves. Viagens de educadores e circulação de modelos pedagógicos. In: ____ (orgs.). *Viagens pedagógicas*. São Paulo: Cortez, 2007. p. 07-14.

- MORAES, Eduardo Jardim. *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.
- MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/ Universidade de São Paulo, 2001. (Coleção Correspondência Mário de Andrade; 1).
- _____. *Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2007.
- NEEDEL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- NEVES, Luis Felipe Baêta. *As máscaras da totalidade totalitária: memória e produção sociais*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1988.
- NEVES, Margarida de Souza; LÔBO, Yolanda Lima, MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. *Cecília Meireles: a poética da educação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Loyola, 2001.
- NOSSO SÉCULO. São Paulo: Abril Cultural/Círculo do Livro, 1985. v.1: 1900/1910: a era dos bacharéis.
- NOVO manual epistolar: ou secretario de cartas familiares. Rio de Janeiro: Educado e Henrique Laemmert, 1848.
- OCTAVIO, Laura Oliveira Rodrigo. *Elos de uma corrente: seguidos de novos elos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina (orgs.). *Educação Musical no Brasil*. Salvador: P&A, 2007.
- PAZ, Ermelinda A. *Pedagogia musical brasileira no século XX: metodologias e tendências*. Brasília: MusiMed, 2000.
- PEREIRA, Antônio Leal de Sá. *Psicotécnica do ensino elementar da música*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.
- _____. *Mobilização musical da juventude americana*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.
- PEREIRA, Kleide do Amaral. Antonio Leal de Sá Pereira – um mestre e seu ideal (1888-1965). *Revista Goiania Artes*, Goiânia, n. 6(1), p. 13-22, jan/dez, 1985.
- PEREIRA, Naide Jaguaribe Alencar de. *Iniciação Musical: histórico, finalidades e características essenciais do curso*. Rio de Janeiro: Jornal do Comercio-Rodrigues & C., 1949. Tese (de concurso à cadeira de Iniciação Musical) - Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, Rio de Janeiro.
- PERES, Eliane; ALVES, Antônio Maurício Medeiros (orgs.). *Cartas de professoras, cartas a professoras: escrita epistolar e educação*. Porto Alegre: Redes Editora, 2009.

PERROT, Michel. Introdução. In: PERROT, Michel (dir.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 9-13.

PETRUCCI, Armando. *La ciencia de la escritura. Primera lección de paleografía*. Buenos Aires: FCE, 2003.

PIMENTA, Jussara Santos. *As duas margens do Atlântico: um projeto de integração entre dois povos na viagem de Cecília Meireles a Portugal (1934)*. 2008. 377f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

PORTO, Gilceane Caetano; NOGUEIRA, Gabriela Medeiros; MICHEL, Caroline Braga. O processo de produção da escrita de crianças no início da escolarização: uma análise de bilhetes escritos para uma professora. In: PERES, Eliane; ALVES, Antônio Maurício Medeiros (orgs.). *Cartas de professoras, cartas a professoras: escrita epistolar e educação*. Porto Alegre: Redes Editora, 2009. p. 69-84.

R. T. de L. A escola Souza Lima como centro de cultura de arte musical do Estado. *A Gazeta*, 19 fev. São Paulo, 1960.

QUEIROZ, J. *O secretário moderno: ou guia indispensável para cada um se dirigir na vida sem auxílio de outrem*. Rio de Janeiro: Quaresma & Cia., 1911.

REVEL, Jacques. *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Tradução Dora Rocha. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

REVISTA Brasileira de Música. Rio de Janeiro: UFRJ, v.3, n. 1, 1936.

ROCHA, Eli Maria. *Nós as Mulheres: (notícias sobre as compositoras brasileiras)*. Rio de Janeiro: Rabaço Editora e Impressora, 1986.

ROCHA, Bárbara Trindade. *Cartas em revista: estratégias editoriais de difusão e legitimação da Nova Escola*. 2004. 172f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

ROCHA, Inês de Almeida. *Liddy Chiaffarelli Mignone: reconstruindo sua trajetória*. 1997. 213f. Dissertação (Mestrado em Música) – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1997.

_____. Pudor ou Prudência: contraponto entre o manuscrito e o impresso na escrita de uma educadora musical. In: *Anais do Seminário Internacional: As redes de conhecimento e a tecnologia: Professor/Professora: Textos, Imagens e Sons*, 3, 2005, Rio de Janeiro. p. 1-16

_____. “Queridíssimo Ti-Mário!”: cerimonial epistolar na correspondência ativa de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade. In: *Revista Pesquisa e Música*. v. 07. Rio de Janeiro: CBM-CEU, 2007. p. 63-83

ROSSI, Miriam Silva. Circulação e mediação da obra de arte na Belle Époque paulistana. *Anais do Museu Paulista: história e cultura material*, São Paulo: USP, vol 6/7, n. 7, p. 83-122, 2003.

SALINAS, Pedro. *El defensor*. Introducción de Juan Marichal. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

SALOMON, Marlon. *As correspondências: uma história das cartas das práticas de escrita no Vale do Itajaí*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2002.

SANCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro; FLORES RAMÍREZ, Ana. *Textos para la historia del español, IV: Archivo Regional de la Comunidad de Madrid*. Reproducción facsímil, transcripción paleográfica, presentación crítica y estudio lingüístico de documentos de los siglos XVI y XVII. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2006.

SANTOS, Marco Antonio Carvalho. *Música e hegemonia: dimensões político-educativas da obra de Villa-Lobos*. 1996. 131f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1996.

SCHUMACHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vidal (orgs.). *Dicionário das mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 39-62.

SIERRA BLAS, Verónica. *Aprender a escribir cartas: los manuales epistolares en la España contemporánea (1927-1945)*. Gijón: Trea, 2003.

_____. Escribir en campaña: cartas de soldados desde el frente. In: SIERRA BLAS, Verónica (coord.). *Cultura escrita & sociedad: alfabetización y cultura durante la Guerra Civil española*. Gijón: Trea, 2007. p. 95-116. (Dossier monográfico, n. 4)

_____. *Letras huérfanas: cultura escrita y exilio infantil en la Guerra Civil Española*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá: 2008. (Tesis doctoral, sob la dirección de Antonio Castillo Gómez, Departamento de Historia I y Filosofía).

_____ (dir.), MARTÍNEZ MARTÍN & IGNACIO MONTEAGUDO (eds.). *Esos papeles tan llenos de vida... Materiales para el estudio y edición de documentos personales*. Girona: CCG Edicions, 2009.

SIERRA BLAS, Verónica; MARTÍNEZ MARTÍN, Laura. *Criterios de transcripción: curso 2008-2009*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2008. (material didático em cópia mecanográfica para a Disciplina Escrita y Memoria Privada).

SILVA, Flávio (org.). *Francisco Mignone: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1986. p. 231-269.

SOUZA, Jusamara. A concepção de Villa-Lobos sobre educação musical. *Brasíliana*. Rio de Janeiro, set., p. 18-25. 1999.

TACUCHIAN, Ricardo. As querelas musicais nos anos 50: ideário e contradições. *Claves: periódico do programa de pós-graduação em música da UFPB*, João Pessoa, n. 2, p. 7-13, nov., 2006. Disponível em:

<http://www.cchla.ufpb.br/claves/pdf/clave02/claves_2_as_querelas.pdf>. Acesso em: 21, jan., 2009.

TAGLIAFERRO, Magdalena. *Quase tudo...* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 até hoje*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- TOFFANO, Maria Jaci. *As pianistas dos anos 1920 e a geração Jet-Lag: o paradoxo feminista*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- TONI, Flávia Camargo. Mário de Andrade e Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 27, p. 43-58, 1987.
- _____. Uma orquestra sinfônica para São Paulo. *Revista Música São Paulo*, São Paulo, v. 6, n. 1-2, p. 122-149, maio/nov., 1995.
- _____. *Café, uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada*. 2004. Tese (Livre-docência) - Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- TORRAS FRANCÈS, Meri. *Tomando cartas en el asunto: las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2001.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartok*. Rio de Janeiro: Funart; Jorge Zahar, 1997.
- VIDAL, Diana Gonçalves. Da sonhadora para o arquiteto: Cecília Meireles escreve a Fernando de Azevedo (1931-1938). In: NEVES, Margarida de Souza; LÔBO, Yolanda Lima, MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. *Cecília Meireles: a poética da educação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Loyola, 2001. p. 81-103.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *O ensino popular da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1937.
- VIÑAO FRAGO, Antonio. Las autobiografías, memorias y diarios como fuente histórico-educativa: tipología y usos. *TEIAS: Revista da Faculdade de Educação / UERJ*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 82-97, jun. 2000.
- _____. Viajes que educan. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio; GONDRA, José Gonçalves (orgs.). *Viagens pedagógicas*. São Paulo: Cortez, 2007. p. 15-38.
- VEIGA, Cynthia Greive. *História da Educação*. São Paulo: Ática, 2007.
- VEIGA, Manuel. Dicionários musicais brasileiros e a perplexidade das províncias. *Claves: periódico do programa de pós-graduação em música da UFPB*, João Pessoa, n. 2, p. 14-30, nov., 2006. Disponível em http://www.cchla.ufpb.br/claves/pdf/claves02/claves_2_dicionarios_musicais.pdf. Acesso em: 22, jan., 2009.
- WISNIK, José Miguel. *O Coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- _____. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo) In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 129-191.
- WOLFF, Marcus Straubel. *O modernismo nacionalista na música brasileira*. Rio de Janeiro: PUC, 1991. (Rascunhos de História, n. 2).

XAVIER, Libânia Nacif. *Para além do campo educacional: um estudo sobre o manifesto dos pioneiros da educação nova (1932)*. Bragança Paulista: EDUSF, 2002.

FONTES EPISTOLARES

Cartas de Liddy Chiaffarelli para Mário de Andrade. Rio de Janeiro, São Paulo, Poços de Caldas, Roma, Nova York, Chicago, 1937-1945. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Fundo Pessoal Mário de Andrade

Cartas de juventud de Pepita García a su prima Elisa Grajal de Rivas. Guadalajara, finales años 20 - principios años 30. Archivo de Escrituras Cotidianas del Seminario Interdisciplinar de Estudios sobre Cultura Escrita (AEC-SIECE) en la Universidad de Alcalá, signatura FEp3.60

Cartas de Francisco Mignone para Mário de Andrade. Rio de Janeiro, São Paulo, Poços de Caldas, Roma, Nova York, Chicago, 1937-1945. Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Fundo Pessoal Mário de Andrade

ENTREVISTAS

Marina Lorenzo Fernandez

Entrevista concedida em sua residência, na cidade do Rio de Janeiro, no dia 4 de agosto de 2008, à autora.

Guilherme Figueiredo

Entrevista concedida em 24 de abril de 1985, para a Pesquisa coordenada pela professora Cecília Conde, intitulada *Perspectivas da Metodologia em Educação Musical no Brasil*.

Cecília Conde

Entrevista concedida no Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário, no dia 7 de março de 1996, à autora.

Maria Azevedo Ihering

Entrevista concedida em sua residência, na cidade de São Paulo, no dia 12 de janeiro de 2008, à autora.

Lígia Mignone Gripp

Entrevista concedida em sua residência, na cidade de Campinas, no dia 11 de dezembro de 2006, à autora.

Lídia Alimonda

Entrevista concedida em sua residência, na cidade de São Paulo, no dia 12 de julho de 2008, à autora.

Roberto Cenni

Entrevista concedida no Sesc Pompeia, na cidade de São Paulo, no dia 13 de dezembro de 2006, à autora.