



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

DIB SANTIAGO FRANCISS

Neusa França:
Recortes de um Universo Musical

Brasília, agosto de 2007

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

DIB SANTIAGO FRANCISS

**Neusa França:
Recortes de um Universo Musical**

Dissertação apresentada ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Jaci Toffano

Brasília, agosto de 2007.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Profª Drª Maria Jaci Toffano _____

Prof. Dr. Marília Laboissière _____

Prof. Dr. Carlos Benedito Martins _____

Dedico essas páginas de árduo trabalho à minha adorada mãezinha, Núbia Maria Ferreira Santiago, pelos seus conselhos e pela paciência ao longo de todos esses anos. Mas também por ter sido a primeira a me apoiar na minha mudança para Brasília em 1989.

Ao meu pai, José Pereira Franciss, por me ter apresentado o piano na infância.

Aos meus irmãos, Gladys, Michel, Danielle e Benny, pela torcida e pelo orgulho que sentem por mim. Obrigado.

AGRADECIMENTOS

A Deus
Neusa França
Maria Jaci Toffano
Alexandre Moreno
Carlos Benedito Martins
Universidade de Brasília
Timothy Mullholland
Getúlio Herculino
Carlos Alberto F. Galvão
Lúcia Helena Lasmar
Ricardo Dourado Freire
Mércia Pinto
David Junker
Ebnézer Nogueira
Jorge de Freitas Antunes
Luis Ferreira Makl
Wilton Barroso
Maria Silvia Macarini
Ariadne Paixão
Esther Chung
André von Frasunkiewicz
Mercedes Urquiza
Farley Jorge Derze
Nahima Maciel
Magda França
Leonardo França
Denise Bandeira
Lucas Cajueiro
Rodrigo F. L. de Oliveira
Maria Teresa Fernandes
Guilherme Burle dos Anjos

Marcelo Braga
Marlene Galeazzi
Wander de Oliveira
Daniel dos Santos
Flávia Ribeiro Machado
Alexandre Dias
Jaques de Jesus
Maria Alice Volpe
Ricardo Tacuchian
Beatriz Magalhães Castro
Cristina Grossi
Isabel Montandon
Márcia Sapienza
Rozana Aguiar Morais
Jhenifer Espíndola dos Santos

Depoentes

Circe Cunha
Martita Ghirlanda
Beatriz Pimentel
Teresa Pimentel
Maria Madalena da Silva Fernandes
Maria Emília Osório
Soledade Arnaud
Beatriz Salles
Palmerinda Donato
Luiz Carlos de Cerqueira
Luiz Edmar Lima
Graciosa Maria Galeazzi Franco

"NÃO SE PODE FALAR DE EDUCAÇÃO SEM AMOR"
Paulo Freire

RESUMO

Este trabalho objetiva, principalmente, compreender o processo por meio do qual Neusa França se legitimou em Brasília como uma das mais respeitadas profissionais dentro do seu campo de atuação, a saber, o da música. Objetiva, também, revelar um retrato da personagem a partir das suas relações com os seus alunos, amigos e público. Para tanto, foram elaboradas entrevistas com Neusa França, seus principais alunos e ex-alunos e reunimos documentos fornecidos por Neusa, como recortes de jornais e revistas, programas de concertos, anotações e correspondências pessoais. Organizou-se o material a partir dos programas dos seus festivais “Vamos Ouvir Música?” e do seu currículo. O corpo teórico da Sociologia que dispõe de técnicas metodológicas para encontrar respostas às indagações propostas, é o que trata da compreensão dos processos de interação nos *campos*, da representação do cotidiano das relações nas suas pequenas coisas e do resultado do processo social de cada aspecto das atividades e organizações do mundo da arte. A pesquisa inclui a fase de Neusa quando viveu no Rio de Janeiro e prossegue com sua chegada a Brasília.

Palavras-chave: Neusa França; música; piano; “Vamos Ouvir Música?”

ABSTRACT

The principal purpose of this work is to understand the process by which Neusa França became consecrated in Brasilia as one of the most respected professionals in her field, namely, music. Another purpose is to reveal a picture of this personage based on her relations with students, friends and the public. For such, interviews were arranged with Neusa França, her main students and ex-students, and documents, newspaper and magazine clippings, concert programs, notes, and personal correspondences were collected. The material was organized on the basis of the programs of her festivals "Let's Hear Music?" and her resumé. The theoretical body of sociology which avails of methodological techniques to find answers to purposed questionings, is that which addresses the comprehension of processes of interaction in the fields, the representation of the day to day relations in their details, and the result of the social process of each aspect of the activities and organizations in the world of art. The research includes a phase of Neusa when she resided in Rio de Janeiro and follows with her arrival in Brasilia.

Keywords: Neusa França; music; piano; "Let's Hear Music?"

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 QUADRO DE REFERÊNCIA CONCEITUAL	18
1.1 Poder Simbólico	20
1.2 Dominação Social	28
1.3 Capitais e Família	30
1.4 Fontes e Procedimentos da Pesquisa: material e escolha de metodologia de pesquisa	31
1.4.1 Fontes primárias	32
1.4.2 Fontes secundárias	33
2 NEUSA FRANÇA E SUA TRAJETÓRIA NO RIO DE JANEIRO (1920–1959)	35
2.1 Neusa França – incorporação de um <i>habitus</i>	36
2.2 Um Encontro Musical e seus Futuros Desdobramentos	39
2.3 Síntese do Capítulo	43
3 UM PIANO NA CAPITAL: NEUSA DESEMBARCA EM BRASÍLIA	46
3.1 Contextualização histórico-política	46
3.2 Período do Regime Militar – (1964 - 1985)	47
3.2.1 Contextualização cultural e social	48
3.3 Sonho de Dom Bosco – Como nasceu Brasília	50
3.3.1 Brasília e seus pioneiros	51
3.4 Uma Pioneira Musical na Nova Capital	54
3.5 Hino a Brasília	62
3.6 Síntese do Capítulo	64
4 “VAMOS OUVIR MÚSICA?”	68
4.1 Gênese do “Vamos Ouvir Música?”	68
4.2 Significados dos “Vamos Ouvir Música?”	69
4.3 Explorando Determinados Aspectos do “Vamos Ouvir Música?”	74
4.3.1 Do Repertório	74
4.3.2 Dos Instrumentos	76
4.3.3 Dos Horários	77
4.3.4 Das Particularidades	77
4.3.5 Dos Protagonistas	80
4.3.6 Os VOM e seus Locais	81
4.4 Depoimentos Acerca do “Vamos Ouvir Música?”	91
4.5 Síntese do Capítulo	93
5 Processo de Consagração Social e Musical de uma Pioneira	96
5.1 O Papel da Imprensa na Construção da Credibilidade de Neusa França	100
5.2 Depoimentos	110
5.3 Universo Pedagógico e Social	112
5.4 Oswaldo França: O Colaborador Incansável	121
5.5 Síntese do Capítulo	123
Considerações Finais	125
Bibliografia	129

INTRODUÇÃO

O objeto do presente trabalho é a Pianista, Professora e Compositora Neusa França.

E por que Neusa França?

Neusa França – enquanto Pianista, Pedagoga, Compositora e pessoa humana – tornou-se referência para Brasília e para o País nos seus microcontextos musicais e pedagógicos. Em se tratando de personagem com extenso *portfolio* de atividades, seja nas áreas pianística, pedagógica, composicional, ou em algumas poucas incursões pelas letras, escolheu-se enfocar e analisar o seu universo artístico e social.

O objetivo principal deste trabalho é compreender o processo por meio do qual Neusa França se legitimou em Brasília como uma das mais respeitadas profissionais dentro e fora do seu campo de atuação: a música.

Como objetivos secundários têm-se os seguintes:

- I. revelar um retrato da personagem a partir das suas relações com os seus alunos, amigos e público;
- II. resgatar e registrar uma parte da história de uma pioneira de tamanha importância para a cidade, evitando que a sua história caia no esquecimento, já que nosso país figura no senso comum como um país sem memória;
- III. contribuir no resgate de uma parte da história de Brasília do ponto de vista musical, mais especificamente do piano e suas interfaces;
- IV. oferecer um ponto de partida e de reflexão para as gerações futuras em torno da carreira do músico numa cidade como Brasília.

Traduz-se em privilégio de pesquisa o fato de Brasília ser uma cidade nova, o que permite contato direto com os seus pioneiros nos diversos segmentos e com sua história de vida. A história de Neusa França e sua trajetória musical se apresentam como os primeiros eventos musicais, culturais e educacionais da cidade, momentos pioneiros da capital-sonho de Juscelino Kubitschek.

Neusa França chegou a Brasília trazendo uma bagagem artística e social de uma cidade de tradição cultural: o Rio de Janeiro. Após sua fixação nesta cidade, ela desencadeou um processo de expansão do seu capital cultural simbólico por meio de atividades que passou a exercer. Neusa tornou-se professora de um colégio público – o

CASEBE –, integrou o corpo docente da Escola de Música e da Orquestra Sinfônica, entre outras inúmeras atividades.

Apresentou-se um leque de questões cujas respostas passariam muito lentamente a ser respondidas a partir da investigação nos documentos e entrevistas.

Considerando que Brasília tem 47 anos de existência, que é uma jovem cidade ainda em lento processo de amadurecimento cultural, de que forma Neusa França conseguiu se legitimar artisticamente, tornando-se amplamente reconhecida, prestigiada como uma das mais conspícuas representantes do seu campo artístico? Quais as ferramentas que foram utilizadas por ela para expandir seu capital cultural simbólico, tornando-se tão prestigiada como uma das mais insignes representantes do seu campo artístico justamente em uma cidade incipiente em termos culturais?

De que forma Neusa França conseguiu se legitimar artisticamente numa cidade com características eminentemente políticas, concebida e construída para ser basicamente uma capital administrativa? Quais os aspectos que a caracterizam como uma boa professora? Quais os fenômenos que a fazem uma profissional buscada e disputada por alunos das mais diferentes idades, origens e extratos sociais?

De que forma foi conquistado o seu lugar dentro da cena pedagógica do piano na sociedade brasiliense e como essa posição se conserva até hoje?

A partir da reunião de material sobre Neusa França e da elaboração de contexto histórico e cultural a respeito da época da criação de Brasília, percebeu-se a necessidade de se recorrer a uma área que fornecesse formação básica de pesquisa para mergulhar nesse terreno, mediante corpo teórico com técnicas metodológicas visando soluções para essas questões. A visão teórica da sociologia, por meio da compreensão dos processos de interação nos *campos*, da representação do cotidiano, das relações nas suas pequenas coisas e do resultado do processo social de cada aspecto das atividades e organizações do mundo da arte, representou este corpo teórico escolhido para fornecer luz à investigação.

Analisar a trajetória de uma mulher interagindo em atividades profissionais não se traduz em tarefa simples, visto que esses elementos – mulher e profissão – são regidos por paradigmas da formação da personalidade, da educação formal, que se traduzem num conjunto de normas sociais e que dependem do contexto histórico e social em que se apresentam.

A primeira entrevista, colhida na casa de Neusa França, deu-se em 11 de novembro de 2005. Foi a primeira oportunidade de encontrá-la na condição de pesquisada. Durante a entrevista, ela cantarolava e, por várias vezes, dirigiu-se ao piano para mostrar obras que teria executado nas diversas ocasiões, conforme a narração que fazia. Neusa

mostrou-se invariavelmente entusiasmada e grata pela iniciativa. Encontrava-se sempre à disposição para responder a todas as perguntas, conceder mais entrevistas e a esclarecer pontos obscuros, sempre de forma aberta e com franqueza. Ela colocou à disposição todo o material de que dispunha: jornais, revistas, CDs, partituras, fotografias e outros registros. E não dispunha de pouco material. Foi verdadeiro privilégio poder estar com Neusa, tocando, freqüentando sua casa e convivendo com ela ao mesmo tempo em que escrevia.

Na medida em que eram feitos contatos com seus ex-alunos e com outros personagens que a rodeavam, percebia-se que o material disponível era tão vasto, que haveria dificuldade em detectar qual ou quais seriam as fontes mais importantes para elaborar um trabalho fiel. Foi realizado processamento prévio do material para detectar em quais das fontes ou tema se focar.

Foi escolhida a série de recitais “Vamos Ouvir Música?” como principal campo de investigação por entender que essa série organizada por Neusa França representa retrato fiel de suas relações artísticas e sociais na cidade de Brasília. Isso se deve ao fato de a pesquisada manter a realização desse festival ao longo de toda a sua existência como profissional. Por essa série, tornou-se mais fácil a seleção e processamento do restante do material. Percebeu-se que era necessário voltar um pouco mais atrás, no Rio de Janeiro, onde Neusa nasceu e viveu até os seus 39 anos.

Seguiu-se com a coleta dos depoimentos. Martita e Circe (ex-aluna e aluna, respectivamente) foram as primeiras depoentes que nos acolheram para falar a respeito de Neusa, o que serviu de estímulo a solicitar os demais depoimentos.

A organização do texto foi estabelecida de maneira espontânea. Na fase inicial da redação, presumiu-se que o currículo de Neusa teria de ser apresentado logo após o capítulo teórico para que o leitor se familiarizasse com os dados sobre a pesquisada. No entanto, tendo em vista a forma original da narração da própria Neusa em relação aos acontecimentos acerca de sua infância e juventude, e a riqueza do material processado, optou-se por dividir em fases a apresentação dos seus dados biográficos.

O primeiro capítulo reporta a base teórica do trabalho e aborda questões metodológicas e instrumentos utilizados para o desenvolvimento da pesquisa.

O segundo capítulo representa o período em que Neusa viveu no Rio de Janeiro, onde adquiriu todo o alicerce de sua carreira e onde estavam suas raízes como pessoa e como mulher. Nesse capítulo, foram inseridos os dados do seu currículo relativos a esse período.

O terceiro capítulo conta um pouco da história de Brasília, da situação política do País e dos movimentos culturais dos anos de 1960. Após essa introdução, segue narração sobre a chegada de Neusa França em Brasília.

O quarto capítulo foi dedicado ao “Vamos Ouvir Música?”, dada a importância dessa série. Foi a oportunidade de aproximação com todos os atores que a cercam e mergulhar nesse universo musical que imprime um cunho de representação social.

O quinto e último capítulo concentrou diversas informações, mas que se completavam umas às outras. Optou-se por iniciar com a complementação da biografia de Neusa propriamente dita, que tinha sido abordada no segundo capítulo compreendendo a fase que morou no Rio de Janeiro. Esse texto concentrou, por exemplo, algumas das honrarias que Neusa recebeu em Brasília, as atividades profissionais formalmente mantidas por ela e os principais acontecimentos da sua vida pessoal de forma cronológica. Em seguida, foi realizada leitura seletiva do material da imprensa escrita, terminando com os depoimentos colhidos.

1 QUADRO DE REFERÊNCIA CONCEITUAL

Após realizada a revisão de literatura visando ao enquadramento teórico do problema, chegou-se aos autores que mais dialogam com as questões avaliadas como as mais relevantes: Pierre Bourdieu, Erving Goffman e Howard Becker. A leitura de alguns conceitos-chave para este trabalho, sob a ótica desses autores, permitiu compreender melhor os processos de interação que ocorrem nos microcontextos ou *campos*, na terminologia de Bourdieu, do objeto de investigação.

Decidiu-se privilegiar não as idéias derradeiras de Bourdieu, mas principalmente os conceitos que o trouxeram inicialmente à cena do pensamento sociológico moderno, a saber: os conceitos de “espaço social”, “habitus¹”, os “campos” e os “tipos de capital²” (econômico, cultural, simbólico e social)³. Serão utilizados como ferramenta para análise das complexas teias de relações simbólicas detectadas como recorrentes na pesquisa.

A gênese da noção de “habitus” remete ao *hexis* de Aristóteles, que a escolástica converteu em *habitus*. O termo designa as capacidades criadoras, ativas, inventivas do agente. É o produto da interiorização dos princípios de um arbitrário cultural capaz de perpetuar. Produz ações e práticas de acordo com o arbitrário cultural. Segundo define o próprio Bourdieu (1992), o *habitus* “é o equivalente na ordem da cultura daquilo que é a transmissão do capital genético na ordem biológica”⁴. Assim, o *habitus* é um conhecimento adquirido e também um haver, um capital do agente em ação.

Campo é uma estenografia conceitual de um modo de construção do objeto que vai comandar – ou orientar – todas as opções práticas da pesquisa⁵. Segundo Bourdieu, “o objeto em questão não está isolado de um conjunto de relações de que retira o essencial de suas propriedades” (2000), o que chama atenção para que se pense o mundo de forma mais relacional. Cada campo – religioso, político, econômico, científico – funciona como “um conjunto estruturado de licitações e solicitações, e também proibições” (1999, p.592); age

¹ O conceito de *habitus* utilizado nesta pesquisa inspira-se na leitura Bourdieu, *Meditações Pascalianas*, pp.157 – 194. Para uma exploração dos conceitos mencionados, ver Alain Accardo e Philippe Corcuff, *La sociologie de Bourdieu: textes choisis et commentés*. Éditions Lê Mascaret. Bourdeaux.1986.

² Para melhor compreensão dos tipos de capital, ver Pierre Bourdieu, *Razões Práticas*, pp.13-28. Papirus Ed. São Paulo, 2004. Ver também Patrice Bonnewitz, *Primeiras Lições sobre a Sociologia de Pierre Bourdieu*, pp. 52-55. Ed. Vozes, Petrópolis, 2005.

³ Para maior desenvolvimento desses conceitos, ver Bourdieu, *Esquisse d’une théorie de la pratique* (p. 226-385. Éditions du Seuil. 2000. Paris.

⁴ A Reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992. p. 44.

⁵ Para aprofundamento desse tema, vide Bourdieu, 1999, p. 322.

como sistema de possibilidades e de impossibilidades; propõe um regime de satisfações regradas, para tomar formas socialmente aprovadas e reconhecidas. Por isso, as estruturas mentais, por exemplo, os processos psíquicos, representam como os indivíduos agem nos diferentes campos, diferentemente de serem simples reflexos das estruturas sociais, como as contradições e as tensões (1999, p. 592).

A formulação da **teoria geral** dos Campos é a construção do objeto que introduz a ruptura com outras formulações, como uma reinterpretação ou contextualização. Permite “descrever e definir a *forma específica* de que se revestem, em cada campo, os mecanismos e os conceitos mais gerais, capital, investimento, ganho, evitando, assim, todas as espécies de reducionismo” (2000, p. 69).

Bourdieu pretende distanciar-se do subjetivismo e do objetivismo por meio de teoria prática centrando-se no conceito do *habitus*. Os indivíduos não seriam seres autônomos e autoconscientes, nem seres mecanicamente determinados pelas forças objetivas. Eles agiriam orientados por uma estrutura incorporada, um *habitus*, que refletiria as características da realidade social na qual eles foram anteriormente socializados⁶.

Bourdieu argumenta que é possível conhecer o mundo social de três formas: fenomenológica, objetivista e praxiológica⁷. O conhecimento fenomenológico representado na sociologia contemporânea por correntes como a Etnometodologia e o Interacionismo Simbólico restringir-se-ia, segundo o autor, a captar a experiência primeira do mundo social, tal como vivida pelos membros da sociedade. Essa forma de conhecimento, segundo Bourdieu, excluiria do seu campo de investigação a questão das condições de possibilidade dessa experiência subjetiva.

A segunda forma, a objetivista, caracteriza-se pela ruptura que promove em relação à experiência subjetiva imediata, que é a experiência entendida como estruturada por relações objetivas que ultrapassam o plano da consciência e intencionalidade individuais.

Por último, a forma praxiológica representa um conhecimento defendido por Bourdieu como alternativa capaz de solucionar os problemas do subjetivismo e do objetivismo. E este conhecimento não se restringiria a identificar estruturas objetivas externas aos indivíduos. Seria necessário investigar as estruturas sociais que organizam, estruturam, a experiência subjetiva, inclusive para escapar à concessão – do senso comum e, em algum grau, também de certas abordagens científicas que enfatizam a dimensão racional do

⁶ Para maior compreensão ver Maria Alice Nogueira e Cláudio M. Martins. Bourdieu & a Educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 33.

⁷ Essa formulação das três formas de conhecimento, segundo Bourdieu, é explicitada em um dos seus primeiros trabalhos, denominado *Esquisses d'une theorie de la pratique* p. 226-385. Éditions du Seuil. 2000. Paris.

comportamento humano – de que os indivíduos são seres autônomos e plenamente conscientes do sentido de suas ações.

1.1 Poder Simbólico

Em *O Poder Simbólico*, de Bourdieu, podem-se encontrar três tradições sociológicas e filosóficas de reflexão sobre as produções simbólicas (moral, arte, religião, ciência, língua). A primeira das quais, representada por Durkheim⁸, toma os sistemas simbólicos como estruturas estruturantes à percepção que os indivíduos têm da realidade. A segunda, inspirada em Saussure⁹ e Lévi-Strauss¹⁰, analisa os sistemas simbólicos como realidades organizadas em função de uma estrutura subjacente que se busca identificar. A última, tendo Marx¹¹ como representante, considera os sistemas simbólicos como recursos utilizados para legitimar o poder de determinada classe social.

O que Bourdieu busca é sintetizar essas três tradições em duas fases. Primeiramente, ele junta as duas primeiras propondo que os sistemas simbólicos seriam capazes de organizar a percepção dos indivíduos e propiciar a comunicação entre eles exatamente porque seriam internamente estruturadas. Em outra fase, ele afirma que a estrutura presente nos sistemas simbólicos e que orienta as ações sociais reproduz as principais diferenciações e hierarquias presentes na sociedade, que são as estruturas de poder e dominação social.

O poder simbólico surge como todo o poder que consegue impor significações e impô-las como legítimas. Os símbolos afirmam-se como os instrumentos por excelência de integração social, tornando possível a reprodução da ordem estabelecida. O campo surge como configuração de relações socialmente distribuídas. Através da distribuição das diversas

⁸ Émile Durkheim (Épinal, 15 de abril de 1858 — Paris, 15 de novembro de 1917) é considerado um dos pais da sociologia moderna. Foi o fundador da escola francesa de Sociologia, posterior a Mauss, que combinava a pesquisa empírica com a teoria sociológica. Reconhecido amplamente como um dos melhores teóricos do conceito da coerção social.

⁹ Ferdinand de Saussure (Genebra, 26 de novembro de 1857 - Morges, 22 de fevereiro de 1913) – lingüista suíço cujas elaborações teóricas propiciaram o desenvolvimento da Lingüística enquanto ciência e desencadearam o surgimento do estruturalismo.

¹⁰ Claude Lévi-Strauss (Bruxelas, 28 de novembro de 1908), Antropólogo, Professor e Filósofo belga, considerado o fundador da Antropologia Estruturalista, em meados da década de 1950, e um dos grandes intelectuais do século XX.

¹¹ Karl Heinrich Marx (Tréveris, 5 de maio de 1818 — Londres, 14 de março de 1883), intelectual alemão, sendo considerado um dos fundadores da Sociologia.

formas de capital – no caso da cultura, o capital simbólico –, os agentes participantes em cada campo são munidos com as capacidades adequadas ao desempenho das funções e à prática das lutas que o atravessam. As relações existentes no interior de cada campo definem-se objetivamente, independentemente da consciência humana. Na estrutura objetiva do campo (hierarquia de posições, tradições, instituições e história) os indivíduos adquirem um corpo de disposições, que lhes permite agir de acordo com as possibilidades existentes no interior dessa estrutura objetiva: o *habitus*. Desta forma, o *habitus* funciona como força conservadora e/ou inovadora no interior da ordem social, uma vez que segundo Bourdieu, o *habitus* “é constituído de um conjunto sistemático de princípios simples e parcialmente substituíveis a partir do qual podem ser inventadas uma infinidade de soluções que não se deduzem diretamente de suas condições de produção”¹².

Mais do que simples ideologias, os sistemas simbólicos seriam sistemas de percepção, pensamento e comunicação. Por outro lado, Bourdieu ressalta que essas produções devem suas características “aos interesses das classes ou das frações de classe que elas exprimem”, “aos interesses específicos daqueles que a produzem e à lógica específica do campo de produção”¹³.

O sociólogo francês procura se situar entre as perspectivas que concebem as produções simbólicas como artefatos intencionalmente criados pela dominação ideológica, e as perspectivas idealistas, que desconhecem o papel das construções simbólicas na legitimação das estruturas de dominação.

Para se compreender o papel atribuído por Bourdieu às produções simbólicas na reprodução das estruturas de dominação social, é necessário considerar o modo como elas são geradas e classificadas. Ele observa que os sistemas simbólicos podem ser produzidos e apropriados pelo conjunto do grupo ou produzidos por um campo de produção e circulação relativamente autônomo. O conceito de *campo*, portanto, se refere a certos espaços de posições sociais nos quais determinado tipo de bem é produzido, consumido e classificado.

Se tomarmos o campo pianístico como exemplo, é possível analisar como professores, intérpretes, estudantes, pesquisadores, compositores, produtores culturais e críticos disputam espaço e reconhecimento para si mesmos em suas produções. Disputa-se também a definição de quem ou qual instituição classifica ou hierarquiza os produtos. Em outras palavras, o crítico luta para determinar o que é uma boa interpretação, o produtor quer determinar qual

¹² Pierre Bourdieu, *Questões de Sociologia ...* p. 134-135.

¹³ Para melhor discussão dessa questão, ver Bourdieu, *O Poder Simbólico*, p.13. Ed. Bertrand Brasil/Difel. Rio de Janeiro/Lisboa. 1989.

seria a gravação de qualidade. No Brasil, a Ordem dos Músicos¹⁴ tem autoridade para determinar quem está apto a exercer a atividade de músico, seja na condição de profissional – como portador de carteira definitiva – ou em caráter temporário – portando a provisória.

Cada campo de relação simbólica seria como um palco de disputas – entre dominantes e pretendentes – relativas aos critérios de classificação e hierarquização dos bens simbólicos produzidos e das pessoas e instituições que os produzem. No conjunto da sociedade os agentes travam uma luta em torno dos critérios de classificação cultural. Somente à guisa de ilustração do referido conceito, pode-se afirmar que certos padrões culturais são considerados por algumas pessoas como superiores e outros, inferiores. Como exemplo, a música “erudita” e a música “popular”, o pianista concertista e o pianista de bar.

Os indivíduos e as instituições que representam as formas dominantes da cultura buscam manter sua posição privilegiada. Estes apresentam os seus bens culturais como naturalmente superiores aos demais. Essa estratégia é analisada por Bourdieu como a imposição da cultura de um grupo como sendo a verdadeira ou a única existente. A isso o autor denomina *violência simbólica*: a imposição da cultura (arbitrário cultural) de um grupo como a verdadeira ou única forma cultural existente.

Para Bourdieu, os atores incorporam o *habitus* mediante longo aprendizado corporal. O corpo está ligado a um lugar por uma relação direta, constituindo maneira particular de estar em contato com o mundo. O agente está ligado a um campo. O *illusio* funda o campo como espaço de jogo, fazendo com que os pensamentos e ações possam ser afetados e modificados mesmo sem um contato físico ou na falta de uma interação simbólica.

O corpo tem a capacidade de estar presente no exterior de si próprio, no mundo, portanto, sendo por este modificado, ajustando-se, enfim as suas regularidades. Assim, tendo adquirido um sistema de disposições ajustado a tais regularidades, o corpo se inclina a antecipá-las em condutas. Para tal, mobiliza conhecimentos que garantem uma compreensão prática do mundo. Mas isso é bastante distinto de um ato consciente de decifração.

O aspecto acima envolve a retomada do lado ativo do conhecimento (nos termos de Marx), consistindo o *habitus* exatamente de noção que o contemplaria, pois restitui ao agente um poder gerador e unificador, construtor e classificador. Porém, esta capacidade de construir a realidade social (ela mesma socialmente construída) é a de um corpo socializado, e não a de um sujeito transcendental. É precisamente com relação ao fato de que

¹⁴Órgão que dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão dos músicos no País.

a capacidade de construir a realidade social é ela mesma socialmente construída, que Bourdieu procura distinguir sua teoria da fenomenologia e da etnometodologia.

O *habitus* descarta dois erros que têm como princípio a visão escolástica: o primeiro refere-se à ação como resultado mecânico de determinações externas e o segundo, à ação como produto do cálculo de ganhos e chances.

O *habitus* estabelece que o agente jamais é integralmente o sujeito de suas práticas. Mesmo nas intenções mais lúcidas, operam determinações do campo (por meio das disposições e do *illusio*). Em outras palavras, não se trata de respeitar uma regra de conduta, mas da incorporação pré-reflexiva de estruturas e tendências do mundo. Nesta acepção, o corpo está apto a adquirir disposições que são aberturas ao mundo.

Faz-se relevante notar que posições aparentemente díspares, como a mecanicista e a finalista, estão reunidas pelo pensamento escolástico da consciência pura e do corpo-coisa. Num caso, o agente atua sob a batuta das determinações mecânicas (as quais o erudito é capaz de compreender), no outro, é o agente quem faz o que, no primeiro, cabia ao erudito¹⁵.

Como o presente trabalho está interessado em analisar um ator específico, Neusa França, atuando também num campo determinado, o da música, considerou-se importante trabalhar também com o conceito de representação, formulado por Goffman. Parte-se do pressuposto que todo campo social traz implícito um conjunto de representações apropriadas ao seu funcionamento. Para Goffman¹⁶, a representação faz parte do cotidiano das relações. O termo refere-se, portanto, a todas as atividades de um indivíduo.

Esse autor, tão admirado por Bourdieu, e com o qual manteve intenso diálogo intelectual, permitiu uma coerência de análise ao propiciar ferramentas para uma abordagem das “pequenas coisas ou das íntimas coisas”. Segundo o próprio Bourdieu, “Goffman fez com que a sociologia descobrisse o infinitamente pequeno”¹⁷. E continua:

Através dos indícios mais sutis e mais fugazes das interações sociais, ele capta a lógica do trabalho de representação; quer dizer, o conjunto das estratégias através das quais os sujeitos sociais esforçam-se para construir sua identidade, moldar sua imagem social, em suma, se produzir: os sujeitos sociais são também atores que se exibem que, em um esforço mais ou menos constante de encenação, visam a se distinguir, a dar a melhor impressão, enfim, a se mostrar e a se valorizar.¹⁸

¹⁵ Para maior entendimento dos conceitos *Habitus* e *Illusio*, ver capítulos 4 e 5 de “*Meditações Pascalianas*”, de Bourdieu.

¹⁶ Erving Goffman – Sociólogo nascido no Canadá em 1922. Escreveu vários ensaios publicados em revistas especializadas em Sociologia, Antropologia e Psiquiatria.

¹⁷ GASTALDO, 2004. p. 11

¹⁸ Idem, p. 12.

Seu conceito de representação contribuiu sobremaneira para este trabalho, na medida em que esse conceito remete ao dia-a-dia e permite analisar em maiores detalhes as (re)apresentações sociais do ator social eleito objeto de análise. A representação significa que, ao desempenhar papel de maneira consciente ou inconsciente, espera-se dos observadores que levem a sério a impressão que está sendo colocada perante eles.¹⁹

Goffman chama a atenção para a importância das primeiras impressões na vida cotidiana. O autor lembra que a linguagem teatral é utilizada pelos indivíduos como estrutura de exposição dos conteúdos significativos, para definir o padrão de comportamento dos outros, e principalmente a maneira como vão tratá-lo. O indivíduo expressa-se de um modo que leva os outros a agir de acordo com o comportamento que se julga condizente com o tipo de pessoa que se transmite ser. Dessa forma, Goffman acrescenta que a definição da situação é uma ferramenta pela qual se regula a conduta dos outros, principalmente a maneira como se deseja ser tratado.

Segundo Ichheiser²⁰ “o indivíduo terá que agir de tal modo que, com ou sem intenção, expresse a si mesmo e os outros, por sua vez, terão de ser, de algum modo, impressionados por ele”.

Complementa Goffman que:

A expressividade do indivíduo (e, portanto, sua capacidade de dar impressão) parece envolver duas espécies radicalmente diferentes de atividades significativas: a expressão que ele transmite e a expressão que ele emite. A primeira abrange os símbolos verbais, ou seus substitutos, que ele usa propositalmente e tão-só para veicular a informação que ele e os outros sabem estar ligada a esses símbolos. Esta é a comunicação no sentido tradicional e estrito. A segunda inclui uma ampla gama de ações, que outros podem considerar sintomáticas do ator, deduzindo-se que a ação foi levada a efeito por outras razões diferentes da informação assim transmitida. Como veremos, esta distinção tem apenas validade inicial. O indivíduo evidentemente transmite informação falsa intencionalmente por meio de ambos estes tipos de comunicação, o primeiro implicando em fraude e o segundo em dissimulação.

Em cada campo há um código de conduta correspondente. Referimo-nos à forma que se espera que o indivíduo vá agir. A definição da situação ou a forma como o indivíduo se apresenta é pré-estabelecida dentro de uma tradição. Por exemplo, não se espera que um pianista entre no palco em trajes de banho para executar uma sonata de Beethoven; espera-se que esse se traje dentro dos cânones de vestuário daquela classe de

¹⁹ Para melhor compreensão, vide Goffman, 1975, p. 25.

²⁰ Gustav Ichheiser: “Misunderstanding in Human Relations” Suplemento do *The American Journal of Sociology*, LV (set. 1949), p.6-7 in Goffman, 1985, p.12

profissionais. Esse comportamento poderá causar, na platéia, a impressão socialmente esperada e conferir-lhe credibilidade. Para Goffman (1975, p. 25): “quando o indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles”.

É como se lhes pedissem para acreditarem que o personagem que vêem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as conseqüências implicitamente pretendidas por ele e que, de modo geral, as coisas são o que parecem ser. A partir dessa premissa, o autor define dois tipos de atores: o “sincero” e o “cínico”.

Ator sincero é o que está inteiramente compenetrado no seu próprio número. Esse ator acredita que a impressão da realidade que transmite para o seu público é a verdadeira realidade. Por outro lado, o ator que não acredita na realidade que encena é denominado por Goffman como o ator cínico.

Ainda de acordo com Goffman (1975), quando um ator social se apresenta diante de outros, terá muitos motivos para tentar controlar a impressão que estes recebem da situação. Esse trabalho trata de algumas das técnicas comuns que as pessoas empregam para manter tais impressões, bem como, de algumas das contingências habituais associadas ao seu emprego.

Outro conceito relevante para esta pesquisa é o de “fachada”. Conforme propõe Goffman, trata-se da parte do desempenho do indivíduo que funciona regularmente, de forma geral e fixa com o fim de definir a situação para os que observam a representação. “Fachada é, portanto, o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação.”²¹

Para fins de melhor entendimento, é importante distinguir as diferentes partes padronizadas da fachada. O cenário pode compreender a mobília, a decoração, a disposição física e outros elementos do pano de fundo somado aos suportes do palco para o desenrolar da ação humana executada diante, dentro ou acima dele. O mesmo normalmente permanece na mesma posição geográfica. No caso específico do objeto deste trabalho, a representação não se realizaria completamente sem o piano, os atores, a programação impressa e o público.

Necessário será o conceito de “reputação” de Howard Becker. Esse autor atuou como pianista profissional no começo de sua carreira. Na obra *Art Worlds*²², ele concentrou-se no mundo artístico e é nesse mundo que se preocupou em investigar a “reputação” tendo

²¹ GOFFMAN, 1975.

²² Becker, 1982.

como premissa que todo o aspecto do mundo artístico contribui e afeta a formação de uma reputação e os seus resultados²³. O autor observa que, nos mundos da arte, normalmente cria-se ou constrói-se uma reputação, porque o interesse está no indivíduo, no que ele fez e no que ele pode fazer. Para o autor, reputação como processo social, é resultado de cada aspecto das atividades e organizações do mundo da arte²⁴.

O mundo artístico faz e desfaz a reputação de obras e de artistas. São indivíduos que se sobressaem da massa dentre outros trabalhos e pessoas de valor especial. O mecanismo observado compreende: (1) indivíduos dotados de talento, (2) que realizam trabalhos artísticos de excepcional beleza (3), que expressam emoções humanas profundas e valores culturais. (4) Esse trabalho atesta os dons especiais do seu criador e os dons já conhecidos do seu criador atestam as qualidades especiais do seu trabalho (5). Já que os trabalhos revelam o valor e as qualidades essenciais do seu criador, todos os trabalhos que aquele artista faz, serão incluídos no *corpus* onde sua reputação é baseada. (BECKER, 1982, p. 352).

Do mesmo autor, o conceito de um artista dotado de um dom ou de um talento especial. Becker defende que esse reconhecimento é baseado nos seus trabalhos, que produzem experiências emocionalmente especiais e revelam suas habilidades técnicas e/ou propriamente artísticas excepcionais (BECKER, 1982).

Em qualquer nível, a reputação é desenvolvida por um processo de consenso construído na essência do mundo artístico. Como todas as formas de consenso, as da reputação, em todos os níveis, mudam periodicamente. A teoria da reputação, segundo Becker, é baseada nas realizações. De fato, a reputação dos artistas e a das realizações advém do conjunto de atividades do mundo artístico. Se revirmos as atividades principais dos mundos artísticos, desse ponto de vista, pode-se verificar como elas, em seu conjunto, contribuem e dependem para construir a reputação. (BECKER, 1982, p. 359-360)

O surgimento e a manutenção da reputação vão depender dos parâmetros estabelecidos pelos críticos de arte e os estetas. Através desses parâmetros será possível distinguir “a arte, da boa arte e da grande arte”²⁵. Sem esses parâmetros, ninguém poderia fazer julgamento das realizações, das obras e das *performances*.

A reputação se sobressai da maneira que o mundo artístico determina ou valora a relação entre o que o artista realiza e o que os seus pares anteriormente realizaram. Ao criar

²³ Becker, 1982, p. 351.

²⁴ Idem.

²⁵ Becker, 1982, p. 360

circunstâncias que favoreçam um ou outro tipo de carreira, participantes do mundo artístico – aqui compreendidos numa escala maior como todos os membros de uma sociedade – definem as possibilidades de criar uma reputação (BECKER, 1982).

Becker (1973) relaciona o sucesso do músico dentro de uma categorização profissional, ainda que informalmente reconhecida, considerando alguns itens como a remuneração envolvida, as horas de trabalho e o grau de reconhecimento recebido de uma comunidade pelas realizações do artista. No topo dessa classificação, no caso da música erudita, estão os músicos que são reconhecidos no interior da comunidade e pelos seus próprios pares. Normalmente tocam nas rádios, nas estações de televisão e se apresentam em teatros legitimados como sendo os mais importantes. Esses músicos são comumente vistos como o topo do mundo musical e como profissão respeitada perante as demais profissões.

Retornando a Bourdieu, o autor observa que o capital cultural pode se apresentar em três modalidades: objetivado, incorporado ou institucionalizado²⁶. O primeiro diz respeito à propriedade de objetos culturais valorizados (notadamente, livros e obras de arte). O segundo se refere à cultura legítima internalizada do indivíduo, ou seja, habilidades lingüísticas, postura corporal, crenças, conhecimentos, preferências, hábitos e comportamentos relacionados à cultura dominante, adquiridos e assumidos pelo sujeito. Finalmente, o terceiro se refere, basicamente, à posse de certificados escolares, que tendem a ser socialmente utilizados como atestados de certa formação cultural.

As hierarquias entre bens simbólicos seriam, portanto, uma base importante para a hierarquização dos atores sociais e dos grupos sociais. Os indivíduos capazes de produzir, reconhecer, apreciar e consumir bens culturais tidos como superiores, teriam maior facilidade para alcançar ou se manter nas posições mais altas da estrutura social. O capital simbólico, hábitos aprendidos e habilidades incorporadas, seriam fatores base para a hierarquização.

Da mesma forma o mercado de trabalho valorizaria para o acesso às posições de maior prestígio não apenas o conhecimento técnico específico, mas a capacidade de o candidato se comportar e se comunicar-se de forma elegante, de acordo com os padrões da cultura dominante. De maneira geral, as pessoas tendem, conscientemente ou não, a privilegiar relacionamentos com indivíduo com uma formação cultural semelhante à sua.

²⁶ Essa discussão encontra-se realizada no trabalho de Bourdieu, “Os três estados do capital cultural” in *Escritos de Educação*. Petrópolis: Vozes, 1998.

1.2 Dominação Social

As hierarquias simbólicas reforçam as estruturas de dominação social e, de acordo com Bourdieu, reproduzem de forma eufemizada, a estrutura de dominação da sociedade. As classes populares seriam constrangidas pela necessidade da sobrevivência, pela falta de recursos e pela dificuldade de planejar e se preparar para o futuro. Seus membros valorizariam os bens simbólicos vistos como úteis, práticos, e dispensariam o supérfluo ou abstrato. Já as classes dominantes, viveriam em abundância e facilidades, e teriam maior controle do futuro. Estas valorizariam os bens supérfluos e tudo o que atesta um distanciamento em relação ao mundo concreto e às necessidades materiais.

O gosto retrata a realidade de uma classe ou de uma fração dela. Classifica-se e hierarquiza-se também pelo gosto. Por exemplo, observa-se uma diversidade grande na escolha de repertório do “Vamos Ouvir Música?” que engloba desde obras mais intelectuais como Sonatas de Beethoven, às obras de caráter mais leve, como miniaturas de Nazareth²⁷.

O centro do pensamento de Bourdieu sugere que os indivíduos normalmente não são conscientes de que a cultura dominante é a cultura das classes dominantes e, mais do que isso, que esta ocupa posição de destaque por representar esses grupos dominantes, não necessariamente por ser intrinsecamente superior.

O que há de mais importante para este trabalho, refere-se a argumento básico de Bourdieu a respeito dos sistemas simbólicos ou culturais na produção e reprodução das estruturas sociais em que os indivíduos criariam, sustentariam e defenderiam seus sistemas simbólicos no âmbito da sociedade em geral ou no interior de um campo específico. Acredita-se que a análise a partir dessa teoria nos permite compreender melhor, sob a ótica da Sociologia, quais foram as ferramentas utilizadas por Neusa França para se legitimar como ator social dotado de grande volume de capital acumulado na sociedade brasileira e nacional.

De acordo com Nogueira (2004, p. 47),

Os indivíduos capazes de produzir ou identificar, apreciar e usufruir as produções consideradas superiores ganhariam maior prestígio e poder na sociedade em geral ou no campo específico de produção simbólica em questão. Nos termos de Bourdieu, pode-se dizer que eles acumulariam capital cultural em geral ou uma forma específica desse capital. Inversamente, os indivíduos que produzem, apreciam e usufruem de

²⁷Ernesto Nazareth (1863–1934) – pianista, considerado o maior compositor de tangos brasileiros e demarcador de rumos para o choro. Nasceu no Rio de Janeiro, onde aprendeu piano com sua mãe, que tocava valsas, modinhas e, principalmente, polcas em saraus e reuniões.

produções simbólicas tidas como inferiores, assumem uma posição subalterna na sociedade ou pelo menos no campo em questão. Os sistemas simbólicos seriam, portanto, em si mesmos uma base a partir da qual se constitui e se exerce o poder na sociedade.

Dentre os conceitos-chave para o desenvolvimento desta pesquisa, será adotado o conceito de Bourdieu sobre o capital social e simbólico, o qual se refere à quantidade de acúmulo de forças dos agentes em suas posições no campo. O Sociólogo francês distingue, no decorrer de sua obra, quatro principais tipos de capital: o social, o cultural, o econômico e o simbólico (no qual se inclui o científico, entre outros).

O capital social que se refere ao conjunto de relações sociais (amigos, parentes, colegas) mantidas pelo indivíduo. Recorrem dessas relações eventuais benefícios de ordem material ou simbólica: eventualmente uma concessão de bolsa de estudo, oportunidade de emprego ou uma ascensão social, respectivamente. O volume do capital social do indivíduo seria medido em função dos seus contatos sociais e, principalmente, da qualidade desses contatos ou da posição social das pessoas com quem se relaciona, considerando o volume do seu capital econômico, cultural, social e simbólico.

O capital econômico, na visão de Bourdieu (1999, p. 164), traduz-se no conjunto de bens materiais – dinheiro, terras, fábricas, instrumentos, tecnologia – disponíveis num espaço físico. O capital permite ao ator social manter-se distante de pessoas e coisas indesejáveis e, ao mesmo tempo, aproximar-se de pessoas e coisas desejáveis para apropriar-se delas.

Foi considerado dentro do conceito de capital social também o círculo das relações de amizade de Neusa. Por vezes, registrou-se nos programas impressos dos VOM a prova de suas relações de amizade com pessoas de prestígio do mundo musical nacional, tais como: Francisco Mignone, Claudio Santoro, Eleazar de Carvalho, Magda Tagliaferro, Lamartine Babo, Luly Oswald, Josephina Mignone e também personagens do mundo político como o Senador Paulo Octávio Pereira.

O capital simbólico refere-se ao prestígio ou à boa reputação que um indivíduo possui num campo específico ou na sociedade em geral. Portanto, esse conceito nos valerá como ferramenta para a compreensão da legitimação de Neusa na sociedade, já que o mesmo diz respeito ao modo como um indivíduo é percebido pelos outros.

Na perspectiva de Bourdieu, a realidade social se estrutura, então, em função de diferentes formas de riqueza, cada indivíduo, a cada momento, contaria com um volume e uma variedade específica de recursos trazidos do berço ou acumulados ao longo de sua trajetória social, que lhe assegurariam

determinada posição no espaço social. Esses recursos seriam investidos pelos indivíduos em diferentes mercados (econômico, de trabalho, cultural, escolar, matrimonial, entre outros) de forma a garantir a sua ampliação e acumulação. (NOGUEIRA, 2004, p.52)

1.3 Capitais e Família

A idéia central de Bourdieu baseia-se nos capitais como instrumentos de acumulação. As possibilidades de o indivíduo ter um bom retorno serão diretamente proporcionais ao volume e tipo específico de capital por ele possuído e investido num determinado campo.

As decisões de investimento do indivíduo, de acordo com o autor, não são decorrentes de um cálculo racional plenamente consciente. Conforme exposto no início deste capítulo, o conceito do *habitus* retorna neste momento complementando o entendimento:

Cada grupo social, em função de sua posição no espaço social, iria constituindo ao longo do tempo um conhecimento prático sobre o que é possível ou não de ser alcançado pelos seus membros dentro da realidade social concreta na qual eles agem e sobre as forma mais adequadas de fazê-lo. Dada a posição do grupo no espaço social, portanto, de acordo com o volume e os tipos de capital (econômico, social, cultural, e simbólico) possuídos por seus membros, certas estratégias de ação seriam mais seguras e rentáveis e outras, mais arriscadas. Na perspectiva de Bourdieu, ao longo de tempo, as melhores estratégias acabariam por ser adotadas pelos grupos e seriam, então, incorporadas pelos agentes como parte do seu *habitus*. (NOGUEIRA, 2004, p.53)

As famílias – cuja principal riqueza repousa na posse de bens econômicos – tenderiam a adotar prioritariamente estratégias voltadas para a reprodução do capital econômico, ou seja, investiriam na posse de bens econômicos, como imóveis, ações. Então essas famílias transmitiriam aos seus filhos, involuntariamente, a percepção de que é basicamente por meio desse recurso que eles podem manter ou elevar a sua posição social. Se bem que essas famílias não descuidam também de investimentos culturais, principalmente com relação à educação de seus filhos. Por outro lado, famílias ricas, sobretudo em capital cultural, tenderiam a priorizar o investimento escolar e a transmitir aos seus filhos a percepção que a sua posição social futura depende principalmente do sucesso escolar. Os indivíduos não precisariam, portanto, a cada momento, fazer um cálculo consciente para decidirem as melhores estratégias a serem utilizadas para manter ou elevar sua posição social. Eles

herdariam de sua socialização familiar um *habitus*, um “senso do jogo”, um conhecimento prático sobre como lidar com as oportunidades e os constrangimentos relacionados à sua posição social.²⁸

Entende-se, portanto, que a idéia do autor é a de que os indivíduos iriam aprendendo desde cedo, na prática, que determinadas estratégias ou objetivos, são possíveis ou mesmo desejáveis para alguém com sua posição social e que outros são inalcançáveis. Esse conhecimento prático iria, aos poucos, se incorporando e se transformando em disposições para a ação. Os indivíduos portadores de grande volume de capitais tenderiam a sustentar um nível de aspiração social elevado e se colocar objetivos mais ambiciosos e arriscados.

Conclui Bourdieu (1974, p. 324) destarte, que:

As frações mais ricas em capital cultural são propensas a investir mais na educação de seus filhos e, ao mesmo tempo, em práticas culturais propícias a manter e aumentar sua raridade específica. As frações mais ricas em capital econômico dão primazia aos investimentos econômicos em lugar de investimentos culturais e educativos, atitude bem mais freqüente no caso dos empresários, industriais e grandes comerciantes, do que na nova burguesia de tecnocratas do setor privado que manifesta a mesma preocupação pelo investimento racional tanto no plano econômico como no plano educacional. Relativamente providas das duas formas de capital, embora pouco integrada na vida econômica, para nela empregar ativamente seu capital, as profissões liberais (e, sobretudo, os médicos e os advogados) procuram investir na educação de seus filhos, mas também em consumos capazes de simbolizar a posse de meios materiais e culturais adequados às regras do estilo de vida burguês e propícias à formação de um capital social, capital de relações mundanas, (fonte de “apoios” úteis) de honradez e respeitabilidade, muitas vezes indispensável para atrair ou assegurar a confiança da boa sociedade e, por esta via, de sua clientela, podendo inclusive resultar numa carreira política.

1.4 Fontes e Procedimentos da Pesquisa: material e escolha de metodologia de pesquisa

A idéia da aplicação técnica qualitativa de pesquisa, amplamente utilizada nas ciências humanas, foi escolhida para a melhor compreensão dos significados sociohistóricos do sucesso profissional de Neusa França.

²⁸ Ver a esse respeito, Bourdieu, Reprodução Cultural e Reprodução Social (p. 295-311), in Economia das Trocas Simbólicas (org) Sergio Miceli. Editora Perspectiva. São Paulo, 1974.

No entanto, houve a oportunidade de coletar todo o material – fontes primárias e secundárias – sob a orientação da própria pesquisada. Interessante constatar o fato de a própria dispor de volume considerável de materiais relativos à sua vida social e profissional, desde a infância. São dezenas de caixas de documentos, as quais contendo centenas de recortes que, devido ao tempo exíguo, não pode ser explorado na totalidade. Em vários momentos, foi possível esclarecer dúvidas e completar dados junto a Neusa França e a pessoas indicadas por ela.

1.4.1 Fontes primárias

Inicialmente, foi elaborado questionário semi-aberto para a realização de entrevistas com Neusa França, as quais foram registradas em *mini-disc*.

Como já relatado, a base foi a proposta de Bourdieu (1968) no sentido de se estar atento à distinção entre os níveis das representações e o das relações objetivas. Quando Neusa França narra alguns fatos, observou-se tratar-se de interpretação de determinado fato, por determinada ótica, ou seja, a do próprio ator pesquisado. Aquela narração tinha de ser entendida de maneira fenomenológica, dentro da sua subjetividade, em detrimento de princípios, teorias ou valores preestabelecidos.

Na seqüência, foram realizadas entrevistas com alunos, ex-alunos e outros atores sociais do círculo de Neusa, considerados relevantes para esta pesquisa. A escolha deu-se em função da proximidade de Neusa com essas pessoas ao longo de um período de tempo. Foram detectados nomes de alunos de Neusa que se tornaram pessoas de seu círculo de convivência, algumas das quais ocupam lugar de destaque em diversos espaços sociais, não necessariamente do mundo musical. Outra forma de escolha refere-se à recorrência daqueles nomes em programas impressos dos VOM, em recortes ou entrevistas, vistos nas centenas de reportagens de jornais, colecionados por Neusa.

Devido a alguns dos entrevistados se encontrarem ou residirem no exterior ou em outras cidades, foram utilizados os mais variados meios de comunicação para a realização das entrevistas: gravador para as entrevistas feitas pessoalmente, ocasiões nas quais havia roteiro previamente elaborado. Foi o caso da ex-aluna de Neusa de nome Martita, que gentilmente concedeu a entrevista durante um almoço de confraternização na residência de Circe, outra de suas primeiras alunas em Brasília. No mesmo almoço, colheu-se a entrevista

de Circe²⁹, atualmente jornalista do periódico mais conceituado da cidade de Brasília. Ressalte-se que essa é a aluna mais antiga de Neusa e que mantém atualizada a sua participação nos VOM e a sua aproximação com Neusa. Apesar de atuar em outro campo profissional, ou seja, jornalístico, Circe manteve-se regular no campo de representação mais importante de Neusa, o VOM.

Outro critério para a escolha dos entrevistados se deve ao fato de termos observado que alguns dos alunos de Neusa na década de 1960, em décadas posteriores teriam confiado a educação musical de seus filhos à mesma professora. Este fato aponta para a perpetuação do repasse de conhecimentos e investimentos culturais, *habitus* adquiridos, que vêm sendo transferido através das décadas pela espiral do conhecimento até os tempos atuais.

Na fase da elaboração do texto, notou-se que alguns personagens importantes da vida de Neusa não haviam participado dos depoimentos, momento em que foi solicitada essa complementação de forma espontânea. Esses depoentes enviaram um texto abordando os aspectos que julgavam mais relevantes nos seus contatos com Neusa.

O telefone e o correio eletrônico foram os meios mais utilizados para complementar dados ou tirar dúvidas tanto do material documental, como das entrevistas realizadas. Foi também o correio eletrônico a ferramenta mais utilizada para se colher os outros depoimentos.

1.4.2 Fontes secundárias

Inicialmente, resgatou-se material documental da própria Neusa França: fotos, programas de concertos, recortes de periódicos, publicações internacionais em que figura o seu nome, entre outras informações. Concomitantemente, buscou-se artigos e matérias, currículo e, também, as informações constantes da internet a respeito da pesquisada.

Na revisão bibliográfica, Albarello et al. (1997, p.127) ofereceram um padrão de procedimentos bastante útil. Começou um trabalho de descoberta, a imersão no material e o aperfeiçoamento de uma grelha de análise. Passou-se pela definição de categorias gerais de análise, derivadas exclusivamente do material ou da problemática, ou de ambos. Em seguida,

²⁹ Entrevista colhida em 5 de agosto de 2006.

essas categorias foram ajustadas e redefinidas. Preliminarmente, foi realizado de interpretação do material (formulação da hipótese interpretativa).

Essa fase foi fortemente indutiva, permeada por tentativas e erros. Conforme proposto por Albarello, procede-se ao trabalho de codificação e de comparação sistemática que consistiu em aperfeiçoar uma grelha de análise definitiva, codificando o conjunto de material significativo, atribuindo uma configuração e uma organização aos dados e efetuando paralelamente um trabalho de interpretação.

Para a elaboração dos dados biográficos de Neusa, foram utilizados vários documentos que a artista nos forneceu, e, a partir da soma de informações, foi montada uma seqüência fiel de suas atividades. Feito esse currículo em ordem cronológica, passou-se a inserir outros dados advindos de outros documentos.

Chamou a atenção um documento fornecido pela própria Neusa em papel almaço, de próprio punho, amarelado, contendo dados biográficos e fatos pitorescos que iam sendo registrados pela artista, ao longo dos anos. Isso permitiu inferir que Neusa tinha consciência histórica do seu papel – na elaboração do documento *per si* enfatizado no título “Dados biográficos e fatos pitorescos da vida de Neusa”. Ao longo desse documento, constavam nomes e agradecimentos que foram sendo acrescentados ao longo de anos.

A internet foi o meio mais utilizado para a complementação do material, por exemplo, quando era necessário obter dados específicos da criação da cidade de Brasília, informações sobre as salas onde Neusa apresentava seu festival. Os telefonemas também nos ofereceram um meio rápido de se adquirir dados complementares.

Para melhor compreender a respeito da “linha mestra” da pesquisa, recolheu-se, de Neusa, alunos e ex-alunos, o máximo de programas do festival “Vamos Ouvir Música?”. Realizou-se amostragem, selecionando cerca de oito programas por década, incluindo da década de 1970 até a atual. A forma de processamento desse material foi por tema. Compreendiam: data, hora, local, programa, repertório e curiosidades. Tendo sido processado em forma de planilha, o que facilitou sobremaneira a consulta e análise dos dados.

2 NEUSA FRANÇA E SUA TRAJETÓRIA NO RIO DE JANEIRO (1920–1959)

Considerando que o objeto de pesquisa é um ator social, passou-se a busca por fatos que perfazem a sua trajetória social. Para traçarmos essa trajetória, optou-se por explorar a história de vida, incluindo desde os agentes e grupos que a influenciaram até os acontecimentos significativos que mostram conexões e justificam o prestígio alcançado por Neusa França. Os acontecimentos, segundo Bourdieu³⁰, definem-se como alocações e como deslocamentos no espaço social ou no campo, mais precisamente, nos diferentes estados sucessivos na estrutura da distribuição dos diferentes tipos de capital, que estão em jogo nos campos considerados.

A apresentação de seqüência de fatos da vida de Neusa, em espaços, campos e subcampos determinados, com suas várias rupturas de perpetuação, aportou elementos que permitem traçar um *ethos* de Neusa França, com empréstimo do termo da concepção aristotélica.

O *ethos* designa a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário. Essa noção foi retomada em ciências da linguagem e, principalmente, em análise do discurso no que se refere às modalidades verbais da apresentação de si na interação verbal. O "ethos" faz parte, como o "logos" e o "pathos", da trilogia aristotélica dos meios de prova. Adquire em Aristóteles um duplo sentido: por um lado designa as virtudes morais que garantem credibilidade ao orador, tais quais a prudência, a virtude e a benevolência; por outro, comporta uma dimensão social, na medida em que o orador convence ao se exprimir de modo apropriado a seu caráter e a seu tipo social. Nos dois casos trata-se da imagem de si que o orador produz em seu discurso, e não de sua pessoa real.³¹

Em entrevista colhida na casa de Neusa França, em 11 de novembro de 2005, observou-se, em suas palavras, sinais de uma relação afetiva com seus alunos e da forma positiva que ela se refere a essas relações. Parte considerável do texto do presente capítulo foi baseada no depoimento da própria Neusa, em documentos fornecidos pela Professora, em suas notas pessoais e no currículo constante dos seus programas impressos e em publicações em que figurava o seu nome, quer fossem jornais ou livros impressos³². A partir do processamento desse material, passou-se a descrever traços da personalidade.

³⁰ Bourdieu, 1997, p. 81-2

³¹ Extraído de : <http://www.comtexto.com.br/2convicomcassessoriaFafate.htm>.

³² O livro "Piano em Pauta", de Neusa França, é do ano 2000, editado pela Thesaurus.

2.1 Neusa França – incorporação de um *habitus*

A pianista, compositora e professora Neusa França nasceu em Campos, Rio de Janeiro, no dia 7 de dezembro de 1920. Filha de Olga Miranda de Pinho e Rafael Martins de Pinho, filho mais velho de Alfredo de Pinho, Barão de Burgal (Portugal).

Obedecendo a um cânone social da “boa educação” das moças³³, herdado do século XIX, o piano entrou na vida de Neusa França aos quatro anos, através da sua “tia Zizinha”, que era irmã mais velha de sua mãe e também sua madrinha.

A respeito da tradição da música na época, para Toffano (1999, p. 66), sob a ótica do gênero, “das formas variadas de expressões artísticas, a música é uma das modalidades mais aceitas sem reservas para ser exercida pelas mulheres. Cabe apenas acrescentar: desde que devidamente observado os espaços que a ela são permitidos”.

Visando a fornecer panorama da atividade pianística das moças da época, continua a autora: “Baseando-nos na leitura que fazemos da época e nos depoimentos dos estrangeiros era educada ou “de boa educação”, como então se dizia, a moça que conseguia ‘arranhar palavras’ em francês e dedilhar o piano³⁴”. E, mais adiante, “... através do ato de tocar o piano, a mulher agradava, era vista, era notada e apreciada pelos fãs ou ouvintes.³⁵”

Para Menger (1993, p. 43), quanto a importância do piano: “O piano é seguramente o instrumento central da cultura musical burguesa e permitiu difundir a música sábia (mas prefiro: erudita) e de enculcar as regras mais amplamente e mais profundamente que uma outra forma de difusão musical”.

“Tia Zizinha” tocava Ernesto Nazareth muito bem e nessa época estabelece-se admiração de Neusa por esse compositor. Recorda que “achava fantástico” escutar essas obras:

... eu ficava assim, emocionada, ouvindo: toca de novo, tia Zizi, toca de novo! Outra vez! Que música é essa? Ela me respondia: Isso é um tango brasileiro. Apanhei-te Cavaquinho...

Eu estava sendo musicalizada... aqueles choros principais, inclusive valsas, Confidências... lembro-me tanto dela tocando Confidências, nunca me esqueci.

Neusa ficava sentada, perto do piano, ouvindo-a tocar.

³³ Para mais informações sobre o tema, vide TOFFANO, 1999, p. 65-74.

³⁴ TOFFANO, 1999, p. 66.

³⁵ TOFFANO, 1999, p. 74.

A partir desse relato, verificou-se que Tia Zizinha, nascida no século XIX, adquiriu o *habitus* e passou-a a sua diletta sobrinha.

Ainda sobre o papel do piano como instrumento dentro do espaço doméstico da sociedade do início do século XX, para Americano (1999): “Prenda indispensável, tanto quanto à 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”³⁶.

Ao observar essa cena familiar, nota-se que Neusa estava incorporando um *habitus*. Analisando sob a ótica de Bourdieu e tomando por base o que o autor propõe ao discorrer sobre a reprodução cultural e social³⁷, essa passagem configura uma relação de intimidade com a cultura e com uma linguagem específica de um campo determinado, a saber, a música. Coube à educação familiar transmitir tamanho capital, próprio da cultura dominante. Ou seja, Tia Zizinha foi incumbida de assegurar a transmissão de um *habitus* que, no caso, representa, a apropriação da cultura dominante – o ato de apreciar e o desejo de tocar o piano. “A família constitui o meio natural, a condição quase que necessária de uma vocação tanto melhor enraizada que a sensibilidade musical anteriormente adquirida.” (MENGER, 1993, p. 43)

Neusa iniciou formalmente os seus estudos de piano de sete para oito anos. Não pôde nos precisar, em virtude de terem sido extraviadas algumas caixas de documentos quando se mudou para Brasília. Nestas estavam algumas músicas, álbuns conjuntamente com datas que estavam em certificados e diplomas. Nessa época, segundo relatou a pesquisada, não era nada fácil ter um piano, por essa razão quando iniciou os estudos não dispunha ainda de um. O primeiro piano que teve foi um francês da marca “Pleyel”, porém foi alugado por sua mãe. Depois de algum tempo comprou um de marca “Lux”, e passou por várias outras marcas como “Essenfelder”, “Zeiter & Winkelman”, até finalmente comprar seu piano de cauda “Yamaha”.

Neusa lembra de situações que narram os primeiros contatos com o piano:

... em Vitória eu fui passar uma temporada com a minha mãe lá em um hotel chamado Majestic Hotel, em que uma senhora, D. Frieda, que era alemã, tocava valsas de Strauss... eu ficava sentadinha num banquinho, assim ao lado do piano, e ela ficava admirada de ver uma menina de 6 pra 7 anos ali, em vez de estar brincando com as outras crianças...eu falava:“toca de novo, toca de novo”. Eu já me manifestava assim admirando muito o piano, o som, as músicas.

³⁶ Jorge Americano (1999), in TOFFANO, 1999, p. 1982.

³⁷ BOURDIEU, 1974, p. 306-7

... interessada mesmo, em verdade, fiquei quando tinha uns oito anos de idade e meus pais foram à Niterói passar um verão, numa pensão que tinha ao lado de uma escola de piano. Era o Curso Santa Cecília, e D. Isabel Martins, era diretora. Ela havia sido aluna de Luciano Gallet³⁸ e de Henrique Oswald³⁹. Uma irmã dela, D. Dolores, era professora de inglês. Eu devo às duas: o piano e o inglês. Porque nunca me cobraram nada... um belo dia eu estava tocando de ouvido... tinha até um tango chamado “Mate Amargo”, nunca me esqueci... esse tango eu ouvi no rádio...e achei “ah, que música bonita”, eu procurava na mão esquerda colocar um acompanhamento, aí minha mãe dizia assim: “mas minha filha, você não sabe, como é que você vai procurar?...”, “não, mas eu vou procurar para combinar o que eu tô fazendo com essa mão”. Eu nem sabia, não falava em acompanhamento. Eu falava “eu quero combinar com o que eu estou fazendo na mão direita”... Aí, um belo dia, (o muro era baixo), uma [cria]⁴⁰ da D. Isabel, que era uma moça de cor, muito simpática, a Maria Isaura, botou a cabeça e viu aquela menininha com laçarote de fita no cabelo tocando, assim, com um dedinho, e tal. Aí ela disse: “menina, vem cá! Você aprendeu a tocar?”, “não, aprendi não, vou pro piano procurar as teclas”, foi isso que eu falei. Você sabe que a nossa casa aqui é um curso de piano?”. “Ah é?”, “vem aqui, vou falar com a D. Isabel prá conhecer você”. E brincando assim comigo: “você é tão engraçadinha com essa franjinha”. E eu, muito encabulada... “Não, mas é só pra conhecer a D. Isabel”. No dia seguinte fui à casa de D. Isabel Martins com a minha mãe.

Neusa passou a estudar com Isabel Martins, com quem permaneceu durante oito anos. Isabel recebera base pianística sólida de músicos importantes como Henrique Oswald e Luciano Gallet.

Numa das audições organizadas pela professora, Neusa foi ouvida pelo compositor brasileiro Luciano Gallet, figura eminente no cenário nacional, tendo participado da Semana de Arte Moderna. Ele teria preconizado: “olha, essa garotinha aí, essa garotinha promete”.

A sua professora, D. Isabel Martins, preparou-a para fazer concurso na Escola Nacional de Música. Neusa submeteu-se a uma prova de conteúdo abrangente que, além do piano, incluía teoria e solfejo. Nessa ocasião, o compositor Lorenzo Fernandez⁴¹ a ouviu, na condição de presidente da banca. Como Neusa estava rouca, argumentou que não poderia solfejar. Falou os nomes das notas e fez o ritmo, por sugestão do próprio Fernandez. Resultado: garantiu sua vaga e só não alcançou nota máxima por não ter podido cantar. Apesar das condições adversas de saúde, foi admitida em primeiro lugar. Com isso, ganhou o direito de isenção das taxas da escola e de estudar com um professor catedrático, Custódio Góes. Isso dava tranqüilidade à mãe de Neusa, que enviudara quando Neusa tinha apenas dezesseis anos.

³⁸ Compositor, pianista e professor, nasceu no Rio de Janeiro em 1852 e faleceu em 1931.

³⁹ Compositor, pianista, regente e folclorista brasileiro nascido no Rio de Janeiro em 1893 e morto em 1931

⁴⁰ grifo nosso.

⁴¹ Compositor brasileiro, nascido em 1897 no Rio de Janeiro e falecido em 1948.

A escolha do professor Custódio Góes inaugurou uma relação longa de amizade e respeito. Neusa costuma incluir no seu repertório a execução da *Berceuse*⁴² deste professor, obra que, nota-se, fazer parte da sua história de vida.

2.2 Um Encontro Musical e seus Futuros Desdobramentos

No entanto, a maior influência pianística na vida de Neusa, ainda estava por vir. E, quando indagada a esse respeito, não hesita em responder: “Magdalena Tagliaferro, sem dúvida alguma”.

Magdalena Tagliaferro, pianista brasileira das mais prestigiadas, desenvolveu sua carreira durante o século XX. Ela surgiu na vida de Neusa assim que essa concluiu seu curso formal na Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, em 1939. Tamanha foi a influência de Magdalena dali em diante, que Neusa batizou sua primeira filha com o nome de Magda, em homenagem a ela.

Tagliaferro, já muito famosa e conhecida de Neusa pelas suas gravações, havia chegado da Europa, que estava em plena II Guerra. A famosa pianista anunciou no jornal que faria uma audição para selecionar alunos que estudariam sob sua orientação em aulas particulares. Neusa tomou conhecimento de tal seleção e nessa ocasião seu professor, Custódio Góes, preparou-a na Sonata *Apassionata*, de Beethoven, o Moto Perpétuo, de Weber, dentre outras obras.

Terminada a rigorosa seleção, Magdalena convidou Neusa para ser sua aluna particular. Nas palavras emocionadas da Neusa em entrevista, ela relata:

...meu pai era bancário e não deixou seguro, não deixou nada. Naquele tempo também, ninguém cuidava muito dessas coisas. Eu sei que mamãe ficou numa situação ruim... tinha um atelier de modas.. Eu acho que não dava muito. Minha mãe disse: “ah, impossível, essa professora... deve ser muito caro estudar com ela. Tira isso da cabeça no momento.

Por insistência da própria Neusa, sua mãe contactou Magdalena solicitando um encontro a fim de abordar o problema de suas dificuldades financeiras, por conta da morte do marido aos 46 anos. A professora não só atendeu à solicitação, como convidou mãe e filha

⁴² No seu recital realizado em 20 de abril de 2007, na Casa Thomas Jefferson, com Neusa aos 86 anos, a peça foi executada precedida de comentários emocionados e de gratidão ao já falecido professor

para um chá em sua residência. Neusa repete as palavras de Magdalena durante o encontro: “quando eu vejo alguém com talento, que eu acho que posso encaminhar... não vou me preocupar com esse problema, não...”.

E sua mãe replicou-lhe que ficaria constrangida em não pagar nada pelas aulas. Foi quando Magdalena retrucou: “mas a senhora não tem um atelier de modas? De vez em quando, a senhora faz um vestido pra mim, ou alguma coisa...”.

Segundo se recorda Neusa, sua mãe lhe fez dois vestidos e também um vestido para uma assistente de Magdalena, Georgette Pereira, com quem Neusa teve aulas inicialmente.

Segundo Toffano⁴³, Georgette foi pianista atuante durante a década de 1920, incluindo recitais no Municipal de São Paulo. Viajou pela Itália e pela França como “pensionista” do Conservatório Dramático de São Paulo, do qual obteve prêmio em concurso público em 1926. Foi das primeiras assistentes do curso da Magda Tagliaferro em São Paulo, a partir de 1942.

Outro fato, e que diz respeito a Georgette Pereira, foi quando essa sugeriu que Neusa preparasse o Concerto n. 2, de Rachmaninoff, obra de referência virtuosística naquela época, não tão famosa como hoje. Isso aconteceu em 1943, no mesmo ano de morte do autor da obra e do casamento de Neusa com Oswaldo⁴⁴. Apesar da dedicação à obra de ambas as partes, de Neusa e de sua então orientadora Georgette, não foi possível que Neusa se apresentasse como solista desse concerto frente à Orquestra Sinfônica Brasileira. Neusa caiu enferma e, conforme relato seu, acabou realizando o concerto a dois pianos, *a posteriori*:

...tinha apanhado muito vento na barca [que ligava Rio de Janeiro a Niterói]. Aquelas barcas que levam quarenta minutos pra atravessar. Eu sei que a gente ficou num lugar que ventava muito. Eu peguei uma gripe que se transformou numa pleurisia...fui selecionada [para tocar o concerto de Rachmaninoff] depois disso pela Magdalena, numa das aulas públicas, e então toquei finalmente o concerto com a Ilara Gomes Grosso, irmã do Iberê Gomes Grosso, que era violinista *spalla* da Orquestra Sinfônica. Ela era uma grande pianista. Tocamos a dois pianos...

O repertório de Magdalena Tagliaferro ia de Bach até Fauré, passando pelos principais compositores. Tinha, porém, um carinho especial por composições de Ravel, Debussy e Fauré. Neusa, que até então seguia a técnica alemã, mais dura e rígida, foi

⁴³ 1999, Anexos 24

⁴⁴ Oswaldo França, advogado e músico diletante.

introduzida por Magdalena à técnica francesa. A nova técnica, segundo a própria Neusa, lhe proporcionou nova postura, mais cômoda, sentada com mais altura, ocasionando o descanso dos pulsos que permaneciam também mais altos, assim como o cotovelo.

Neusa recebeu, ainda sob a orientação de Magdalena, o Diploma de Alta Virtuosidade e Interpretação, honraria máxima conferida aos seus melhores alunos. Dentre os outros alunos que receberam o mesmo prêmio, estavam Heitor Alimonda, Oriano de Almeida, Julinha Cohen e Maria Augusta Menezes Oliva. Todos vieram a se tornar pianistas profissionais, laureados e reconhecidos pela crítica nacional e internacional.

Em artigo da Revista “Fon-Fon”, assinado por Oscar D’Alva, e datado de 5 de dezembro de 1942, em sua coluna “Notas de Arte”, consta que Neusa participou, ao lado de Heitor Alimonda, de uma audição do Curso de Interpretação de Alta Virtuosidade, de Magda Tagliaferro. Os elogios são todos veementemente endereçados à Neusa, sobrepondo a interpretação da pianista à do colega Oriano de Almeida – pianista reconhecido posteriormente como um dos grandes pianistas brasileiros, tendo construído uma carreira internacional.

Ora, esse fato remete à teoria da reputação proposta por Becker (1982, p. 351-59), que segundo o autor esta baseada, dentre outros aspectos, nas realizações do artista. A interpretação de Neusa, em recital, é comparada pela crítica como superior à de outro colega pianista. Relacionando a teoria em questão, e o seu respectivo processo dentro do mundo das artes, esse pormenor da vida de Neusa nos permite inferir que essa distinção pública lhe tenha sido oportuna e de grande e estratégica valia no interior do processo de construção da sua credibilidade e reputação perante os pares e à sociedade.

Vários outros registros da época fazem alusão a Neusa como aluna de Magdalena. Foram seis anos de estudos sob a sua orientação, período fértil tanto de desenvolvimento pianístico como de amizade que perduraria por toda a vida.

Questionada se tinha consciência de ser herdeira do legado pianístico e pedagógico de Magdalena, Neusa respondeu: “Sim, me considero... e com muito orgulho. Aproveitei demais, e estou passando isso para as outras gerações... para os meus alunos, que têm sido muito felizes em concursos de piano...”.

Registros diversos de material fornecido pela própria Neusa, relativos a esse período em que morava no Rio de Janeiro, demonstram uma vida como pianista e professora já intensos. Foram vários concertos realizados, como solista ou como participante, incluindo a Sociedade Fotográfica de Niterói, em novembro de 1949, onde Oswaldo França de Almeida figura como cantor.

Artigos repletos de elogios e com foto de Neusa, como o da Gazeta de Notícias, de 27 de novembro de 1938 – intitulado – “Nos salões e na Sociedade” que inicia da seguinte forma “Com brilhantismo completou o curso do Instituto de Música a graciosa Srta. Neusa Miranda Pinho, filha de...”

Outros tantos artigos do Jornal do Clube Central, dentre os quais destacamos o de 17 de setembro de 1939, onde Neusa ocupa quase a totalidade da página sob o título “A Hora da Arte de Neusa de Miranda Pinho - magnífico o seu transcurso.” Outro destaque, fica para a edição do mesmo jornal, em 1938, quanto é noticiada a sua posse para o cargo de Secretária do Departamento Feminino do Clube Central.

Em recital realizado em 30 de setembro de 1938, às 17 horas, na Universidade do Brasil/Escola Nacional de Música, Neusa figura como aluna de segundo ano superior de piano da Classe do Professor Catedrático Custódio Góes.

Neusa exhibe certificado do Curso de Psicologia Infantil emitido pelo Magazine Mesbla, em março de 1956. Salvo melhor juízo, isso denota uma preocupação precoce em buscar uma formação extra pianística que possibilitasse melhor desempenho na área do ensino específico para as crianças.

Outras atividades e participações fora do campo da música incluem sua atuação como Noelista – entidade ou organização de caridade em Niterói, modelo francês, consta em vários jornais e programas. Consta também apresentação sua em Nova York, quando realizava curso com Olga Samaroff⁴⁵ no *Carnegie Hall*. Em Genebra, aperfeiçoou-se em Didática da Iniciação Musical (Instituto J. Dalcroze). Todos esses fatos apontam para o fato de que Neusa, ainda na juventude, vinha acumulando denso aprendizado de sua área específica, que mais tarde converter-se-ia em “capital simbólico”, quando ela passa a atuar profissionalmente no campo da música.

Neusa já iniciava uma carreira como professora de piano de várias crianças. No seu depoimento, contou sobre duas meninas gêmeas idênticas, Carminha e Teresinha, na época que ainda não era formada. Recorda que elas moravam numa casa abastada na Praia das Flechas (início da Praia de Icaraí) e eram muito ricas. Dessa forma, podia “ganhar um dinheirinho, porque minha mãe estava em dificuldades”. Essas meninas eram filhas do então Deputado estadual do Rio de Janeiro e posteriormente Ministro da Educação, Brígido Tinoco. Outro personagem interessante a ser ressaltado é figura de Dona Epônina, sogra de Brígido Tinoco e

⁴⁵ Olga Samaroff (1880 – 1948) – pianista, crítica musical e professora. Foi casada com o Maestro Leopold Stokowski.

avó das gêmeas. Cumpre salientar que o compositor Ernesto Nazareth foi apaixonado por ela. Imortalizou essa paixão na Valsa de sua autoria e que leva o nome “Epônina”.

Ainda no Rio, fez um curso extra de harmonia prática ao piano com Francisco Mignone⁴⁶, de quem recebeu muito incentivo para a composição. A esposa do compositor, Josephina Mignone, tornou-se aluna de Neusa durante o período que atuou como assistente de Magdalena Tagliaferro e cuja amizade também conservou para sempre. O nome de Josephina figura como pianista convidada nos programas do VOM.

Convém enfatizar que Neusa, ao contrário do que normalmente ocorre com talentos descobertos desde a primeira infância, detinha hábitos de uma moça normal para a sua idade. Infere-se isso a partir de recortes de jornal, que dão conta de que Neusa se dedicava aos esportes. Como dirigia o departamento feminino do Clube Central, promovia eventos os mais variados, sempre ligados à música. Nesse mesmo clube, pertencia à equipe de *volleyball* e se destacava pela sua intrepidez ao mergulhar do trampolim na praia de Niterói e de praticar o nado livre.

2.3 Síntese do Capítulo

É interessante observar que durante os 39 anos em que viveu no Rio de Janeiro, Neusa aparentemente não perdeu um momento sequer no sentido de juntar material para construir o que Bourdieu chamou de “capital”. Nota-se que sua Tia Zizinha foi a primeira pessoa que lhe acena ou que a conecta com o mundo da música. É como se tudo fosse previamente escrito, só faltava Neusa encontrar alguém que lhe mostrasse o caminho. Neusa, muito criança ainda, se interessava por ver a sua tia tocar composições de Ernesto Nazareth ao piano.

O próximo ponto de relevância na sua tenra idade foi ter sido descoberta pela assistente da professora Isabel, que ficou embevecida ao ver aquela “meninazinha” tirando tantos sons do piano.

Não se pode deixar de ressaltar a participação fundamental da mãe de Neusa nesse processo. Viúva tão cedo, não se furtou em oferecer a melhor educação a sua filha. Como era modista, é de supor que tenha contribuído diretamente e de modo expressivo, para “enfeitar” sua filha. Quando Maria Isaura “colocou a cabeça no muro” e viu aquela “menina

⁴⁶ Pianista e compositor, nascido no Rio de Janeiro em 1897 e falecido em 1986.

de laçarote de fita no cabelo”, imagina-se que não só se encantou com aquilo que ouviu, mas também com o que viu.

Outra conexão com esse fato ocorreu quando da decisão de Magdalena Tagliaferro de aceitar Neusa independentemente de qualquer remuneração pelas aulas. Sua mãe oferece os serviços de modista para compensar essa gentileza. Tem-se aqui duas considerações importantes a fazer: que isso corrobora o fato de que Neusa devia ter extremo cuidado com sua aparência, visto que sua mãe, atenta e dedicada, podia utilizar dos seus dotes de modista, vestindo sua filha. Amparados pelo conceito de fachada, de Goffman (1975), já apresentado no quadro de referencial teórico desta pesquisa, conclui-se que essa característica de apresentar-se bem vestida, tenha garantido à Neusa muito boa aceitação e trânsito pelos estratos da boa sociedade. Acrescenta-se que o ofício de modista, atividade profissional de sua mãe, remetia à atividade da moda em Paris, tema em evidência no início do século XX. Era por intermédio dessas profissionais que as senhoras da “boa sociedade” tomavam contato com o “*dernier cris*”⁴⁷, elo de aproximação entre as duas – Neusa e Magdalena – segundo observa Toffano:

Magda tinha consciência de que, tanto os seus cabelos quanto os seus vestidos longos – exuberantemente femininos – faziam parte de sua imagem pública de artista. Tanto isso foi verdade que em 1940 Magda foi requisitada pelos jornais americanos *Daily News* e *Pensylvania Press* a dar conselhos sobre moda, penteado e manutenção das mãos e das unhas⁴⁸.

A segunda consideração é que Neusa, merecendo a atenção de Magdalena Tagliaferro, estava prestes a dar passo muito significativo na aquisição do acúmulo grande do capital – cultural e social – que lhe seria determinante em fases posteriores da vida. Magdalena tornou-se conhecida pelo seu talento, sua carreira profissional e também pela sua personalidade eletrizante e que cativava todos à sua volta. Neusa, ao se aproximar de uma artista da envergadura de Magdalena, ao ser escolhida por ela, ao ser aceita sem necessidade de remuneração e, posteriormente, por tornar-se uma de suas assistentes, aponta para uma influência muito forte recebida de sua mestra, tanto no aspecto pianístico como de sua personalidade. Isso é confirmado pela própria Neusa, ao afirmar que a maior influência pianística na sua vida foi “Magdalena Tagliaferro, sem dúvida alguma”.

Junte-se a essas observações, o comentário sobre Magdalena Tagliaferro do jornalista João Marcos Coelho (Folha de São Paulo, 12/10/1979): “Mulher de grande cultura e charme... junta a estas características uma personalidade fortíssima”⁴⁹.

⁴⁷ Galicismo comum à época, utilizado para designar “última moda”.

⁴⁸ Catálogo dos cem anos de nascimento de Magda Tagliaferro, in TOFFANO, 1999, p. 173.

⁴⁹ TOFFANO, 1999, p. 174.

Outro fato, desta vez trágico, que une as duas artistas, é a morte prematura do pai, tanto de Neusa, como de Magdalena.

Neusa acumulou prêmios e realizou concertos ao longo de sua infância e de sua juventude. Em seguida se interessa por dar aulas para crianças. Faz-se necessário observar novamente algo que se atribuí à influência da mestra Magdalena. Conforme Toffano (1999, p. 178), a respeito de Magdalena: “Havia uma sublimação no mundo da música, mas, mais do que isso Magdalena preocupou-se em lançar as bases de um legado e dedicou-se paralelamente à sua carreira ao exercício da docência...”.

São vários os artigos importantes que circularam em periódicos sobre Neusa França. Destaca-se o da Revista “Fon-Fon” por ter sido esta ao longo de décadas das mais lidas e conceituadas no meio artístico e social da época. Dessa forma, Neusa perpetuava-se junto à imprensa como personagem de destaque na cena artística.

Na teia de ligações sociais, que unem o capital cultural e o social, tem-se a figura de Dona Epônina, sogra de Brígido Tinoco e avó das gêmeas. Cumpre salientar que o compositor Ernesto Nazareth foi apaixonado por ela. Imortalizou essa paixão na Valsa de sua autoria e que leva o nome “Epônina”.

Foi também a música que aproximou Neusa de seu marido, Oswaldo França de Almeida, advogado, cantor que participava de corais e chegou a realizar ao lado de Neusa algumas apresentações formais. Tais apresentações estão documentadas nos programas impressos a que se teve acesso. Oswaldo foi um companheiro fiel, incentivando e apoiando na formação musical da esposa.

Não se pode negligenciar os investimentos advindos das relações sociais, políticas e culturais do seu esposo, como os descritos ao longo deste capítulo, que mais tarde poderiam lhe conferir reconhecimento e espaço.

O capital acumulado ao longo de vários períodos garantir-lhe-ia uma vantagem competitiva dentro dos campos social, pedagógico e artístico? Brasília lhe ofereceria um campo político favorável para o desempenho de suas atividades artísticas e pedagógicas?

E os VOM [à época VBM⁵⁰]? Encontraria Neusa o ambiente favorável para firmá-los como um dos campos mais relevantes para a representação do seu papel, para o acúmulo e reinvestimento do seu prestígio na cidade que escolheu para a continuação da sua trajetória?

⁵⁰ “Vamos Brincar de Música?”, título que antecedeu a série “Vamos Ouvir Música?”

3 UM PIANO NA CAPITAL: NEUSA DESEMBARCA EM BRASÍLIA

3.1 Contextualização histórico-política

Em 31 de janeiro de 1956, Juscelino Kubitschek de Oliveira assumiu a presidência do Brasil. Havia sido eleito por uma coligação entre dois partidos, o PTB e o PSD. Obteve 36% dos votos, contra 30% dados a Juarez Távora, 26% a Ademar de Barros e 8% a Plínio Salgado. João Goulart, vice-presidente eleito juntamente com Juscelino, obtivera mais votos que o presidente.

O governo de Juscelino é lembrado como uma época de otimismo e sua figura como a de alguém simpático, como retrata uma das estrofes da canção escrita à época pelo compositor e humorista Juca Chaves: “Bossa nova mesmo é ser presidente desta terra descoberta por Cabral. Para tanto basta ser tão simplesmente simpático, risonho, original”.

O novo presidente implanta sua política desenvolvimentista, que consistia em incentivar o progresso econômico do País através da industrialização. Após assumir o poder, Juscelino estabeleceu um plano ambicioso de metas prometendo "cinquenta anos de progresso em cinco [anos] de governo". A tranqüilidade política alcançada nos primeiros cinco anos de seu governo permitiu-lhe uma série de realizações que modificaram o panorama econômico do Brasil. Houve apenas dois movimentos de contestação ao regime durante o mandato presidencial de Juscelino: as revoltas militares de Jacareacanga e Aragarças.

O governo de Juscelino destacou-se por obras de grande repercussão tanto interna quanto internacionalmente. As mais relevantes: o Plano de Metas para a economia brasileira, que estabelecia 31 objetivos a serem alcançados em seu governo, priorizando os seguintes setores: energia, transportes, alimentação, indústria de base e educação; criação do Grupo Executivo da Indústria Automobilística (GEIA); criação do Conselho Nacional de Energia Nuclear; construção das barragens de Furnas e Três Marias para a obtenção de energia elétrica; criação do Grupo Executivo da Indústria de Construção Naval (Geicon); criação do Ministério das Minas e Energia, instalado apenas no governo seguinte; a criação da Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (Sudene); fundação de Brasília, nova capital do País, considerada a meta-síntese do governo JK. A localização da nova capital era estratégia, pois criaria um pólo dinâmico no interior do território nacional⁵¹.

⁵¹ Baseado em <http://www.brasilecola.com/historiab/juscelino-kubitschek.htm>

Durante o governo de Juscelino houve considerável avanço industrial, sobretudo nos setores da indústria de base, bem como na produção de bens de consumo duráveis e não duráveis. No entanto, o progresso econômico dessa época trouxe alguns problemas como a concentração de riquezas, cada vez maior na Região do Sudeste; o aumento da dívida externa e a crescente desvalorização da moeda brasileira. O governo se preocupou em resolver os problemas econômicos e sociais do Nordeste através da criação da Sudene, em 1959, que foi confiada ao economista Celso Furtado.

3.2 Período do Regime Militar⁵² – (1964 - 1985)

Somente à guisa de contextualização, serão tecidas algumas considerações a respeito do panorama educacional do Brasil na década de 1960.

É inegável que alguma coisa acontecia na educação brasileira. Havia uma idéia fixa pela erradicação definitiva do analfabetismo mediante programa nacional, levando-se em conta as diferenças sociais, econômicas e culturais de cada região.

Considera-se de 1946 até o princípio do ano de 1964 como um período dos mais férteis da história da educação brasileira. Época em que atuaram educadores que deixaram seus nomes na história por suas realizações, tais como o de Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo, Lourenço Filho, Carneiro Leão, Armando Hildebrand⁵³, entre outros.

A criação da Universidade de Brasília, em 1961, permitiu vislumbrar nova proposta universitária, incluindo o fim do exame vestibular, fim das cátedras, criação da pós-graduação⁵⁴.

Depois do golpe militar de 1964, muito educadores passaram a ser perseguidos em função de posicionamentos ideológicos. Muitos foram calados para sempre, alguns outros se exilaram, outros se recolheram à vida privada e outros, demitidos, trocaram de função. O Regime Militar ficou conhecido na educação como de caráter antidemocrático.

Convém lembrar que, à época, havia um silenciamento muito grande para os artistas, em razão do golpe militar. Conforme depoimentos colhidos durante a fase de pesquisa do trabalho, apurou-se que o artista, muitas vezes, era visto como suspeito.

⁵² Baseado em <http://www.pedagogiaemfoco.pro.br/heb10.htm#crono>

⁵³ Armando Hildebrand, como será esclarecido neste capítulo, ministrará estágio de professores freqüentado por Neusa França.

⁵⁴ Para um aprofundamento do tema, consultar Ribeiro (1978) e Salmeron (1998)

3.2.1 Contextualização cultural e social⁵⁵

A década de 1960 foi uma das mais cheias de transformações e seria muito difícil imaginar o que seria a sociedade mundial de hoje sem considerar essas enormes influências trazidas pelos anos de 1960, especialmente a partir da sua segunda metade até o início dos anos de 1970. Ali foram sedimentados conceitos, sem os quais a sociedade civil atual não se imaginaria. Ressalta-se a igualdade social para pessoas de raças diferentes, a igualdade de gênero, a liberdade sexual (principalmente com o advento da pílula anticoncepcional) e a luta por direitos políticos e liberdade de expressão.

Esse turbilhão de transformações comportamentais e de conquistas sociais foi resultado de uma efervescência no campo de produção cultural e de alteração do próprio comportamento individual, de complexidade tamanha que até hoje seria difícil identificar o que um exatamente sofreu influência ou influenciou.

Ressaltamos o poder de mobilização da mídia através da minissérie “Anos Rebeldes”, da Rede Globo. Produzida e levada ao ar em 1992, a minissérie mostrava como os jovens brasileiros lutaram contra o regime ditatorial implementado no País após o Golpe de Estado de 1964.

No campo cultural, os brasileiros da década de 1960 eram embalados por bandas estrangeiras como *The Beatles* e *Rolling Stones* que acabaram por influenciar a música popular brasileira, culminando com a Jovem Guarda, que instituía o som do “iê iê iê”.

Mais tarde, já em 1969, o mundo ainda atordoado com as mortes de Martin Luther King e Robert Kennedy, o início da Guerra do Vietnã, durante três dias, jovens celebram a paz e o amor ao som de Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Joe Cocker, entre outros, numa fazenda próxima de Nova York. Nascia o festival de *Woodstock*.

No Brasil, ao longo dos anos de 1960 principalmente, um fenômeno por um lado multicultural, e por outro lado com profunda identidade com as raízes do povo brasileiro aflorava com extrema intensidade. Com sua origem no movimento modernista de 1922, liderado por Mário de Andrade, uma série de artistas voltou-se já no final dos anos de 1960 para produzir uma obra capaz de mostrar as contradições do País. Esse grupo já era conhecedor

⁵⁵ Baseado no texto <http://www.americanas.com.br/cgi-bin/WebObjects/Catalogo.woa/wa/materia?mat=2797>.

do “Manifesto Antropofágico”⁵⁶ publicado por Oswald de Andrade em 1928 que mesclava a cultura tipicamente brasileira com influências externas, de qualquer canto do mundo.

Foi assim no teatro, com a peça *O rei da vela* de Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, além dos famosos *Parangolés*, do artista plástico Hélio Oiticica e *Roda Viva*, de Chico Buarque, também dirigida por José Celso Martinez Corrêa. *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade e baseado no livro de Mário de Andrade mostrava esse avanço também no cinema.

A Bossa Nova é um movimento da música popular brasileira surgido no final da década de 1950 e início da de 1960. De início, o termo era apenas relativo a um novo modo de cantar e tocar samba naquela época. Anos depois, a Bossa Nova se tornaria um dos gêneros musicais brasileiros mais conhecidos em todo o mundo, especialmente associado ao compositor e intérprete João Gilberto.

No campo musical, o movimento cultural “Tropicália”, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil e com participação de Tom Zé e Gal Costa, entre outros, contrapunha-se à Bossa Nova, enquanto por fora corria outro movimento, a Jovem Guarda.

A Tropicália, Tropicalismo ou Movimento Tropicalista surgiu sob a influência das correntes artísticas de vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira (como o pop-rock e o concretismo⁵⁷); mesclou manifestações tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas radicais. Tinha também objetivos sociais e políticos, mas principalmente comportamentais, que encontraram eco em boa parte da sociedade, sob o regime militar, no final da década de 1960. O movimento manifestou-se principalmente na música; porém ressaltamos as manifestações artísticas diversas, como as artes plásticas (destaque para a figura de Hélio Oiticica), o cinema (o movimento sofreu influências e influenciou o Cinema Novo⁵⁸ de Glauber Rocha) e o teatro brasileiro (sobretudo nas peças anárquicas de José Celso

⁵⁶ Manifesto Antropófago foi escrito por Oswald de Andrade e tinha por objetivo a deglutição (daí o caráter metafórico da palavra "antropofágico") da cultura do outro externo, como a norte americana e européia e do outro interno, a cultura dos ameríndios, dos afrodescendentes, dos eurodescendentes, dos descendentes de orientais. Foi certamente um dos marcos do modernismo brasileiro.

⁵⁷ Movimento vanguardista surgido em 1950, inicialmente na música e depois passando para a poesia e artes plásticas. Defendia a racionalidade e rejeitava o expressionismo, o acaso, a abstração lírica e aleatória. Nas obras surgidas no movimento, não há intimismo nem preocupação com o tema, seu intuito é acabar com a distinção entre forma e conteúdo e criar nova linguagem. Durante a década de 1960, poetas e músicos do movimento passam a se envolver em temas sociais, geralmente sem influência na obra, sendo somente uma ligação pessoal. As obras passam a ser mais e mais preocupadas com a inovação da linguagem. A poesia concreta tem em Vladimir Mayakovsky um grande expoente; o poeta russo afirmava que não há arte revolucionária sem forma revolucionária.

⁵⁸ Cinema Novo - movimento cinematográfico brasileiro, influenciado pelo Neo-realismo italiano e pela "Nouvelle Vague" francesa.

Martinez Corrêa). Um dos maiores exemplos do movimento tropicalista foi uma das músicas de Caetano, denominada exatamente de "Tropicália".

Claudio Santoro, regente e compositor dos mais prolíficos, e nome tão ligado a Brasília, se inspirou nas harmonias da bossa nova e nos versos de Vinícius de Moraes⁵⁹ para compor suas “canções de amor”, na década de 1950. Também o primeiro cadernos dos seus “Prelúdios para Piano” aprofundam-se no intimismo das harmonias da bossa nova, linguagem adotada pelo compositor nesse período.

Outra modalidade cultural importante da época consistiu na realização dos Festivais que difundiram a música, principalmente aquela de protesto. Na televisão, mais especificamente na TV Record, esses festivais de música eram marcados por um público assumidamente "politizado".

Finalmente, a riqueza cultural e política dos anos de 1960, especialmente desencadeada a partir da segunda metade dessa década, mudaram a sociedade mundial e, no Brasil, não foi diferente.

3.3 Sonho de Dom Bosco – Como nasceu Brasília

Atribui-se também ao padre italiano João Bosco a visão da construção da nova Capital do Brasil. De maneira romântica em 1883, na cidade italiana de Turim, o padre João Bosco (Dom Bosco) supostamente teve um sonho profético que indicava o nascimento de uma grande civilização, entre os paralelos 15 e 20. Essa acabou sendo então a localização para a construção de Brasília.

Antes, em 1716, o Marquês de Pombal sugeriu pela primeira vez a necessidade de interiorizar a Capital do País. Em 1821, José Bonifácio de Andrada e Silva retoma o assunto sugerindo inclusive o nome "Brasília". Na primeira Constituição da República, em 1891, foi estabelecida legalmente a região onde deveria ser instalada a futura capital, e em 7 de setembro de 1922, ano do Centenário da Independência do Brasil, foi lançada no Morro da Capelinha, em Planaltina, a Pedra Fundamental do Distrito Federal.

Somente em 1956, com a eleição de Juscelino Kubitschek, deu-se o início da construção de Brasília. Oscar Niemeyer foi designado Diretor de Arquitetura e Urbanismo da

⁵⁹ Vinícius de Moraes é poeta conhecido pelos versos românticos e pelas parcerias musicais com importantes nomes da bossa nova.

Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), que abriu concurso para a escolha do plano-piloto, vencido por Lúcio Costa, e em 21 de abril de 1960, após mil dias de construção, o Presidente Juscelino Kubitschek inaugura a Nova Capital, construída no formato de um avião. Instala então o Distrito Federal.

O nome Brasília entrou na Lei 2.874 mediante emenda do então Deputado Francisco Pereira da Silva, do PSD do Amazonas, Presidente da Comissão Parlamentar da Mudança da Capital, da Câmara dos Deputados, que assim resgatou a sugestão apresentada em 1823 por José Bonifácio de Andrada e Silva, o Patriarca da Independência. Kubitschek considerou o nome perfeitamente adequado ao sentido integracionista da nova capital: “Brasília não iria se situar em local ‘imediate às cabeceiras dos grandes rios’, mas bem no coração do Planalto Central, o qual, por sua vez, é o coração do Brasil.”⁶⁰

Em 1987, Brasília é declarada Patrimônio Histórico da Humanidade pela UNESCO.

3.3.1 Brasília e seus pioneiros

Quando se deparou com relatos sobre os primórdios de Brasília, observaram-se, de maneira clara, os momentos onde o trabalho dos pioneiros se confunde com o nascimento e desenvolvimento da Capital. Todos os que aqui chegaram trouxeram na bagagem sonhos e esperanças de profissão, de prosperidade e de vida nova. Observa-se também a consciência de estarem participando de um momento histórico único.

São comuns fatos pitorescos da época, como o que relata César Prates, seresteiro amigo de Juscelino Kubitschek, em seu diário, no dia 19 de novembro de 1956:

Hoje ficamos sem almoço. Motivo: uma cascavel feriu nosso cozinheiro, sendo levado para Luziânia, a fim de receber os necessários socorros médicos. Foi bem-atendido. Está fora de perigo. O jantar foi improvisado. Feito a várias mãos. Talvez pela fome, consideramos gostosíssimo. Ficou assim provado, pelo menos desta vez, que de panelas em que muito mexem, saiu boa coisa.⁶¹

⁶⁰ Couto, 2001, pág 71

⁶¹ COUTO, 2001, p. 108.

O relato da pioneira Mercedes Urquiza⁶² foi eleito para retratar a Brasília onde Neusa aportou, trazendo todo o seu capital adquirido no Rio de Janeiro. Urquiza inicia o seu relato aludindo a cada indivíduo vindo de longe, alguns rodando apenas algumas centenas de quilômetros, outros, como foi o caso dela 9000 km, ou mais:

À procura de uma cidade ainda inexistente, porém já concretizada em plantas e números: Brasília, que seria a nova capital do Brasil em 21 de abril de 1960 na otimista previsão do então Presidente Juscelino Kubitschek. **Chegavam** à única estrada esburacada que desembocaria no pequeno núcleo de casas onde estavam instalando-se os trabalhadores que chegavam, e o qual já tinha um nome: "Núcleo Bandeirante" ou "Cidade Livre".

Não era uma cidade. Nem mesmo um acampamento. Poderia se definir melhor como um cenário de filme "*farwest*", mas com espírito organizado e de trabalho, onde o jipe substituía o cavalo, o cangado o "*cowboy*", e a ferramenta, o revólver empunhado. Foram verdadeiras peripécias pelas quais passou esse grupo tão heterogêneo nas pessoas e tão homogêneo nos ideais que foram os verdadeiros pioneiros de Brasília.

O local onde tudo teve início é o Núcleo Bandeirante. Já naquela época havia duas ruas, a Primeira Avenida ou Avenida Central, e a Segunda Avenida. O maior movimento se concentrava na Avenida Central, onde jipes e caminhões trafegavam levantando muita poeira envolvendo as casas e as pessoas numa nuvem vermelha. No final, era essa a cor que predominava, confundindo todos os elementos da paisagem, fosse gente, veículo, vegetação ou casa.

Fora o Núcleo Bandeirante, tudo se resumia em acampamentos de obras espalhados por outros locais do cerrado. O ritmo que predominava era frenético; as pessoas tinham pressa e determinação nos seus trabalhos, como relata Urquiza: "A única coisa que chamava a atenção naquelas ruas eram as raras figuras femininas vestidas simplesmente com "*blue jeans*" (denominação da época) e botas. Este era o uniforme geral, não por imposição de ninguém, mas sim por imperativo das circunstâncias".

Não havia hotéis. Encontravam-se no lugar, pensões, algumas pretensiosamente se autodenominavam hotéis. Um desses, cujos proprietários era um casal de italianos, possuía quartos tão pequenos que mal comportavam duas camas e, entre ambas, dir-se-ia ser possível transitar somente uma pessoa muito magra.

As janelas eram baixas e, de fora, via-se tudo o que se passava no interior dos quartos. As divisórias de madeira entre os quartos eram para proteger os hóspedes de olhares

⁶² Mercedes Urquiza – argentina pioneira de Brasília, saiu de Buenos Aires em 1957 junto com seu marido em um jipe para participar do sonho visionário de Juscelino Kubitschek. Possui um *website* onde relata as incríveis histórias de sua saga e da cidade que veio a se transformar na grande capital do País. Disponível em: <http://www.memoriadebrasil.com.br/navigation/destaques/pioneira.html>.

indiscretos, mas que não garantiam qualquer isolamento acústico, já que os ruídos não tinham hora para parar.

Às 3 horas da madrugada um senhor datilografava na sua máquina instalada na cama, que fazia às vezes de escrivaninha. Um motorista de caminhão batia na parede do colega, pois estava na hora de partir. Mais adiante uma criança chorava, e o dono da pedreira já colocava o motor de seu jipe em marcha (que fazia tremer todas as paredes do hotel), pois ainda tinha alguns quilômetros para percorrer e ele mesmo tinha que ir abrindo a estrada.

O banheiro era único e não se distinguia por sexo – servia a todos indistintamente. O banho era frio e normalmente feito por meio de baldes de água.

A situação só melhorou a partir da construção do hotel o “Santos Dumont”, com aparência e estrutura bem superiores ao que se tinha até então. As acomodações eram maiores e até as janelas, os armários e os banheiros eram melhores. Mas não significa dizer com isso que eram privativos, mas que os banheiros passaram a servir somente um número limitado de quartos, e eram separados para homens e mulheres. Já se dispunha também de um restaurante onde era servido o café da manhã.

Chama-se atenção para fenômenos como esse, em que o Hotel Santos Dumont se resumia num único local possível de acomodação e ponto de encontro dos pioneiros. Brasília, num sentido, inóspita e rudimentar, noutro solidária e promotora de vínculos. As pessoas vindas de locais distantes do território nacional e também algumas de outros países se encontravam e se relacionavam por força da limitação de opções, tanto de pessoas como de locais para onde se dirigir. Observa-se o que conta a seguir, a senhora Urquiza:

Logo se formou neste grupo, que a cada dia ia aumentando, um ambiente de grande camaradagem. Às vezes davam a impressão de serem todos hóspedes em alguma casa de campo de um amigo que estava passando férias no estrangeiro. À noite, na hora do jantar, era o momento de reunião e ali cada qual contava suas façanhas do dia. Prolongava-se, assim, o jantar num animado bate-papo e por vezes surgiam algumas discussões. Quase nunca brigas.

A maior parte das conversas se resumia em obras, andamento das tarefas, carros atolados e poeira. Outra dificuldade era encontrar peças para veículos e máquinas, quando se necessitava de substituição.

Tudo foi se desenvolvendo e as pessoas que chegavam iam se descobrindo, uma às outras. Aos poucos foram aparecendo opções de lazer, ainda informais, com danças ocasionais e a atividades como as do *Rotary Clube*, que começavam a fazer parte da nova capital.

Como já dito, o atual Núcleo Bandeirante era conhecido por Cidade Livre porque naquela área da cidade os comerciantes poderiam se instalar sem qualquer ônus pelo prazo de três anos. Essa regalia incluía também a isenção de impostos, situação que ofereceu uma oportunidade sem par aos comerciantes que acreditaram nessas condições. Muitos prosperaram vindo a se tornar grandes empresários na Brasília das próximas décadas.

A idéia original era de extinguir o Núcleo Bandeirante assim que a cidade fosse inaugurada, fato que não aconteceu. Tudo o que era construído tinha caráter provisório. Até as agências dos bancos ali instalados eram construídas em madeira. Aquele era um setor muito movimentado e parafraseando Urquiza, correspondia a “uma pequena *Wall Street* de barracos de madeira”. E continua:

O gerente do banco geralmente morava nos fundos da agência, portanto se algum depositante precisasse fazer uma operação fora do horário, ou em dia de feriado, era só bater à porta do banco que ele próprio iria atender, talvez de pijama, e com a melhor boa vontade solucionava tudo o que estava ao seu alcance.

O relato de Urquiza segue cheio de detalhes e retrata o ambiente que os pioneiros encontraram, apresentando uma idéia suficiente para plastificar com o que Neusa França se deparou ao chegar em Brasília.

3.4 Uma Pioneira Musical na Nova Capital

Para melhor elucidar a chegada de Neusa França em Brasília, a fonte principal foi seu diário de viagem, manuscrito da pianista. Trata-se de pequeno bloco onde Neusa costumava tomar notas detalhadas sobre sua rotina, desde o momento em que desembarcou na Capital.

Foi em outubro de 1959 que ela veio a Brasília pela primeira vez a fim de participar de um estágio de professores. É nesse momento que chegam também os primeiros professores de música na Capital Federal a ser inaugurada. Eram eles: Neusa França, Julimar Nunes Leal (esposa do Ministro-Chefe da Casa Civil do Juscelino Kubitschek, e posteriormente, Ministro do Supremo Tribunal Federal) e, Reginaldo de Carvalho.

Segue a transcrição de parte de suas anotações:

Dia 09 – partida do Rio, em avião da Real Aerovias, com escala em São Paulo e Brasília Partida do Rio às 11:15 chegada em Brasília às 18h.

20:30 jantar na cantina do IAPI⁶³.

Dia 10, 9h. Visita a uma escola classe (ensino médio) em construção e a um jardim de infância (quase pronto).

13h almoço na cantina do IAPI.

15h30 – Tarde Livre (visitei Marina e Luiz⁶⁴ com os quais jantei, assistindo, em seguida a um “show” de calouros na Rádio Nacional).

22h – Volta ao alojamento – que foi mudado de uma casa do DASP⁶⁵ para a do Dr. Hildebrand, da Caixa Econômica.

Dia 11 – Notícia sensacional: uma das Professoras (Renée - de Desenho) já foi hospitalizada, aguardando a qualquer momento seu 1º filho...(que deverá chamar-se “Casebinho”⁶⁶ ou “Brasília”, segundo idéia dos colegas...)

Jenny Ferreira (uma diretora do curso normal) passou a noite gripadíssima e foi medicada pela manhã.

9 às 12h30 – palestra do Dr. Hildebrand versando principalmente, sobre a organização das escolas primárias terminando pela participação a todos de que o nosso contrato será por tempo indeterminado e não por 1 ano como estava previsto, a princípio.

13h – Almoço na cantina do IAPI seguido de chuva torrencial! Parecia que o mundo vinha abaixo!

16h30 – Passeio de ônibus para conhecer a Praça dos Três Poderes, Catetinho, Brasília Palace Hotel (onde tomamos um lanche), Avenida das Embaixadas.

20h – Jantar na cantina do IAPI (seguido da minha visita à Pepita e Alfredinho⁶⁷)

Dia 12, às 8h30 – Acabo de saber que Julimar chegou na véspera às 14h e houve desencontro no aeroporto (ela não avistou a camionete que a foi buscar e vice-versa, por isso hospedou-se na casa do Dr. Orestes, por coincidência quase em frente a do Prof. Hildebrand, onde estou hospedada com mais quatro professoras).

Mais tarde, Neusa falaria: “Brasília para mim é como um filhinho. A gente vê nascer, ir para a escola, se formar, fazer mestrado, doutorado”.

Afora o aspecto pitoresco do seu diário, observam-se nessas anotações as primeiras ligações de Neusa com a vida cultural e educacional da cidade. As escolas estavam ainda por ser construídas, mas já havia um movimento em torno dessas que incluía palestras e discussões.

⁶³ IAPI – Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Industriários.

⁶⁴ Marina era prima de Neusa. Luiz é esposo de Marina.

⁶⁵ DASP ou Departamento Administrativo do Serviço Público – Órgão previsto pela Constituição de 1937 e criado em 30/7/1938, diretamente subordinado à Presidência da República, para aprofundar a reforma administrativa destinada a organizar e a racionalizar o serviço público no País, iniciada anos antes por Getúlio Vargas.

⁶⁶ Em referência ao Colégio Caseb.

⁶⁷ Pepita e Alfredinho eram primos de Oswaldo França, esposo de Neusa.

Aqui cabe ressaltar que Armando Hildebrand desempenhou importante papel na educação brasileira. Em Brasília foi o Diretor Executivo do CASEB em 1960, e o primeiro Presidente do Conselho de Educação do Distrito Federal, em 1962.⁶⁸

Esclarece Neusa que naqueles dias Armando Hildebrand foi encarregado de implantar um projeto educacional arrojado, onde as crianças passariam 8 horas na escola. Trata-se do projeto da “Nova Educação” de Paulo Freire. Visando melhor elucidar os fatos, toma-se por base anotações constantes do diário de Neusa, as quais se referem às características do projeto de Freire. É clara a valorização do planejamento, que na sua visão tinha que ser inteligente. O plano construtivo não devia ser rígido. Planeja-se e replaneja-se sempre que surgir a necessidade. Havia também que inculcar no aluno uma mentalidade planificadora, o professor ensinaria os alunos não somente o conteúdo, mas também os ensinaria a planejar. A motivação e o estímulo eram parte da nova proposta. O ensino visto por Freire devia ser moderno e ativista, porém não menos expositivo. O professor seria o responsável pelo rendimento do trabalho e deveria diagnosticar periodicamente os seus alunos.

Continuando a exploração do diário da professora, deparou-se com informações referentes aos benefícios destinados aos filhos de funcionários que viessem firmar contrato como professores. Constam desses benefícios, a disponibilidade de escola gratuita, repasse de ajuda de custo para “gastos forçados” do professor. Neusa continua:

Julimar falou a todos sobre o Hino de Brasília⁶⁹, o seu histórico, e ditou a letra para todos.

Após o almoço na cantina do IAPI, fui às 14h30 com Julimar (no Jeep do Prof. Kleber) dar uma olhada no seu apartamento.

De volta, apanhamos o ônibus no local dos apartamentos para Professores (1 quarto e 1 sala – ah! Quanta discussão!...) e fomos à Cidade Livre.

16h30 – Cidade Livre! “*Farwest* americano”! Os Professores que quiseram, fizeram suas compras. Eu e Julimar tomamos uma cerveja gelada com torresmo, muito gostoso.

De volta à cantina, jantamos e continuaram as reclamações a respeito da moradia – Julimar e mais três professores foram “nomeados” para constituir a comissão que deverá ir ao Presidente [Juscelino] para fazer suas reivindicações.

Foram registradas várias palestras do Prof. Hildebrand nesse curso, cuidando da organização do método de trabalho que seria adotado nas escolas. Neusa fez longas e detalhadas anotações a respeito de cada palestra. Tais anotações são sempre acompanhadas de

⁶⁸ Para mais informações vide o site:

<http://209.85.165.104/search?q=cache:POrNhGbDGMJ:www.se.df.gov.br/antigo/cedf/Contributomemoria.doc+%22armando+hildebrand%22&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=2&gl=br>

⁶⁹ Grifo da autora.

exclamações entusiasmadas. Esse pormenor demonstra um grau de interesse e envolvimento pelo trabalho que iria desenvolver na Capital que estava nascendo. Nota-se também que a maioria das anotações diz respeito à educação infantil. A ênfase não era dada apenas ao conteúdo programático escolar, mas, sobretudo, ao aspecto social da música nas suas várias interfaces. Tratava-se, portanto de experiência inédita, tendo em vista as circunstâncias de uma cidade em processo de criação, onde as trocas e as relações sociais que seriam desenvolvidas tomariam uma dimensão específica e maior, principalmente no que se referem aos seus possíveis desdobramentos futuros.

Durante o curso, Neusa anotava cuidadosamente todos os planos de aula e recomendações feitas pelo palestrante, anotações estas que preserva como símbolo da gênese educacional de Brasília.

O diário está recheado de interjeições emotivas, as quais presumimos, serem resultado das informações preciosas, repassadas durante aquelas semanas de curso. Seguem algumas frases transcritas:

O Prof. que reprova⁷⁰ em alta escala dá prova cabal da sua incapacidade.
É preciso acabar com a mentalidade do Professor que se julga importante, de galardão, por que reprova em massa.
Magistério é ganha-pão legítimo. Deve ser uma profissão bem remunerada quando produtiva, etc. Mas...exige, para ser realizada com eficiência, de uma forte dose de idealismo. Precisa acreditar na humanidade, ter fé na juventude, no poder da cultura e da educação.
Somos operários que trabalhamos no tear do tempo e a sociedade de amanhã será aquilo que realizamos com esses que hoje são nossos alunos.

Escritos como estes apontam traços da personalidade de Neusa França como otimista em relação a um horizonte totalmente desconhecido. Supõe-se que uma missão como essa é envolta de incertezas. No entanto, Neusa, em nenhum momento, deixa transparecer qualquer dúvida ou pessimismo, ao contrário, ela se reveste do sentido missionário como agente encarregada de estabelecer na nova cidade um novo código de educação. Acredita-se também que o processo estava inserido num contexto de dominação política em que a pianista e professora servia de ponte para a implantação de um projeto político-educacional.

Curioso é observar que na Brasília ainda não inaugurada, cidade planejada e modelo para o Brasil, havia idéias muito progressistas no ensino regular, como propôs o Prof. Hildebrand. Suas explanações durante o curso exortam que além de todas as disciplinas tradicionais, seria incluída também no currículo escolar, a disciplina educação sexual.

⁷⁰ Os grifos são da autora.

Havia também o cuidado de aproximar os pais com a escola, como anotou Neusa no seu diário: “A escola deve ser transformada em ponto de atração para os pais – ajudaremos aos filhos e também aos pais – As crianças não deverão levar para casa problemas da escola”.

Com o grifo da própria Neusa, foram achados trechos onde ela sugeriu que fossem criadas bibliotecas por salas. Na sua sala de canto orfeônico, por exemplo, deveria haver uma biblioteca especializada nesse assunto. O papel do professor era de dirigir o aluno à biblioteca, para que ele próprio pesquisasse e aprendesse a usar aquele espaço.

No Curso de Formação de Professores, Neusa envolveu todos os participantes a entoarem o seu Hino de Brasília, que sequer tinha sido oficializado. Lê-se no seu diário: “Ensaio do Hino de Brasília – Muito Bom! Na última vez, eu e Julimar fizemos a 2ª voz”.

Em todas as oportunidades possíveis, as pessoas procuravam socializar-se. Tudo era motivo para a interação entre elas, como se pode notar numa das festas que foi organizada provável e propositalmente onde havia um piano: “19h – Jantar na cantina do IAPI⁷¹, onde Julimar convidou a todos para uma festinha nossa (do CASEB) que teria lugar na casa de D. Lourdes Rodrigues” (uma das casas do DASP), onde havia piano. “21h30 – Foi ótima a festa! Cantamos, tocamos, brincamos e o ambiente esteve cordialíssimo, sob a direção do Armando, Prof de Economia Política.”

O conforto e as facilidades proporcionados pela tecnologia eram artigos de luxo nesse ambiente incipiente. Para se ter uma idéia, a possibilidade de se obter um telefone foi motivo de comemoração:

Dia 14 – 8h – Eu e Jenny⁷² fomos acordadas às pressas pela Mariana⁷³, com a novidade: teríamos que preencher o formulário para a obtenção dos telefones, que deverão ser instalados, os primeiros 1.000 até dia 17, imaginem!
É claro que o nosso ficará no apartamento J.K. que reservei por vias das dúvidas.

Dentre os documentos, havia uma carta endereçada a Neusa, já de volta ao Rio de Janeiro, datada de 19 de janeiro de 1960. Trata-se de correspondência oficial, comunicando que Neusa havia sido selecionada para integrar o primeiro grupo de professores para lecionar

⁷¹ Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Industriários.

⁷² Jenny Ferreira, pedagoga que veio ministrar aulas durante o estágio de professores.

⁷³ Mariana Alvim, pedagoga que veio dar curso e acabou ficando em Brasília.

no CASEB⁷⁴. A correspondência era assinada por Armand Hildebrand, então Diretor Executivo daquele estabelecimento. Segundo nos informou Neusa, o referido contrato estava inicialmente previsto para duração de um ano, mas acabou se convertendo num contrato por tempo indeterminado.

Havia, também, quatro folhas de formulário mimeografado do MEC – Comissão de Administração do Sistema Educacional de Brasília, datado de 30 de janeiro de 1960. Esse documento (que ao que tudo indica, foi usado como rascunho), Neusa França preencheu com seus dados pessoais, sua experiência profissional, comunicava o número de membros que compunham sua família, a idade e atividade de cada um. Perguntada de quantos seriam os proventos que julgaria suficientes para sua dedicação integral no estabelecimento, Neusa respondeu: “Cr\$ 35.000,00, se possível”.

Vale informar que outro documento, da mesma época, encontrado na residência da pesquisada, nos deu conta que o salário dos professores daquela época ficava entre Cr\$ 15.000,00 e Cr\$ 25.000,00. Nessa época seu esposo, Oswaldo França, trabalhava como Procurador do IAPB⁷⁵.

Não poderia deixar de registrar o espanto quando encontrado rascunhado de lápis no canto inferior esquerdo da primeira folha desse documento os seguintes dizeres: “Programa de Televisão – ‘Vamos Brincar de Música?’ (...) de março a outubro de 1960”. Esse registro aporta um dado muito importante: que Neusa, mesmo recém-chegada à Brasília, já se preocupava em mostrar à cidade seu trabalho como pedagoga e comunicadora, e da mesma forma estabelecer aproximação com os meios de comunicação para a difusão de sua marca profissional.

Na penúltima folha desse rascunho, Neusa fornece ao MEC as três referências solicitadas, dentre as quais transcrevemos conforme escrito:

Francisco Mignone (Professor Catedrático de Composição da Escola Nacional de Música-RJ);
Antonio de Sá Pereira (Professor Catedrático Aposentado de Pedagogia Musical e ex-diretor da Escola Nacional de Música-RJ);
Joanídia Sodré (Diretora da Escola Nacional de Música-RJ).

Na última folha do mesmo documento, Neusa discorre sobre a orienta o didática que imprimiria no Centro Educacional de Brasília.

⁷⁴ CASEB - Comissão de Administra o do Sistema Educacional de Brasília instituída em 1959 (Decreto n. 47.472, de 22 de dezembro de 1959). Ficou automaticamente transferida para esse órgão a atribui o de administrar o sistema educacional do Distrito Federal, que vinha sendo exercido pela NOVACAP.

⁷⁵ Instituto de Aposentadoria e Pens es dos Bancários.

Nossa intenção na qualidade de professor de Canto Orfeônico ou Iniciação Musical em Brasília, seria, em primeiro lugar, mostrar o caminho mais fácil para uma correta musicalização básica, segundo os moldes da moderna escola ativa. Isto significaria, é claro, um aprendizado intuitivo, espontâneo, sem exaurir o discípulo com regras e definições cansativas que caracterizam o tradicional e anti-pedagógico método de ensino musical. Despertaríamos e estimularíamos o gosto musical do jovem aluno com audições corais e instrumentais, selecionando sempre as melhores obras de autores internacionalmente consagrados, além do nosso imenso e inigualável folclore.

Talvez pela preocupação da falta de locais de entretenimentos na cidade, de acordo com trecho do diário de Neusa, há a preocupação de se criar um “clube de cinema” na própria escola, onde as crianças aprenderiam a apreciar a sétima arte.

Em 1960, já morando em Brasília e trabalhando no CASEB, Neusa e Julimar foram convocadas pelo CASEB para empreenderem visita à Nova Friburgo, cidade serrana do Rio de Janeiro, a fim de pesquisarem tudo a respeito do canto orfeônico para conseqüente implantação em Brasília. De volta à cidade assumiram a disciplina de Canto Orfeônico.

A biblioteca, segundo as anotações constantes de seu diário, deveria servir como meio e não finalidade na escola, e teria uma coleção de referências, ou seja, livros de consulta e livros que poderiam ser emprestados. Para a aquisição do acervo que comporia a biblioteca do CASEB, cada um dos professores deveria apresentar sugestões de títulos. Sugestões da própria Neusa: “Coleção O Mundo da Criança (15 livros), Editora Delta S.A.; Princípios Básicos da Música, de Maria Luiza de Mattos Priolli; Coleção História Geral das Civilizações (sob a direção de Maurice Prouzet – versão brasileira de Simões de Paula)”.

No material fornecido por Neusa, foram encontradas fotos da artista gravando para a TV Nacional no dia 22 de outubro de 1961, bem como os roteiros manuscritos dos “Vamos Brincar de Música?” para a mesma emissora. Esses roteiros compreendem de 17 de dezembro de 1961 a 6 de dezembro de 1962. Foram encontrados também programas, regimento e artigos onde Neusa figura como Diretora da Juventude Musical Brasileira, sessão Brasília, entidade que tinha como fundador e diretor geral o maestro Eleazar de Carvalho.

É relevante, no entanto, discorrer de maneira breve acerca do que se dispunha institucionalmente na área de música na nova capital do Brasil.

Em 1963, o ensino musical de Brasília ocorria, fundamentalmente, em dois estabelecimentos da Fundação Educacional do Distrito Federal: o CEMEB (Centro de Ensino Médio Elefante Branco), na Asa Sul, e o CEMAB (Centro de Ensino Médio Asa Branca), em Taguatinga.

No primeiro, o Maestro Reginaldo Carvalho (que aportou à Brasília após a vinda da Neusa França) dava continuidade ao Centro de Estudos Musicais Villa-Lobos (CEMVL), fundado em 1962, no CASEB. Nesse Centro havia algumas modalidades instrumentais aos alunos da rede, tais como: violão e harmonia (Prof. João Tomé); piano, teoria e solfejo (Profa. Neusa França); contrabaixo (Prof. João Vieira) e, como opção vocal, o “Coral de Brasília”, regido pelo próprio Maestro Reginaldo Carvalho que, ao mesmo tempo, se responsabilizava pelas classes de arranjo coral. Por outro lado, o CEMAB, tendo à frente o Maestro Levino de Alcântara, organizava o movimento centrado na modalidade coral.⁷⁶

Portanto, nos primeiros registros oficiais da existência do ensino de piano em Brasília, o nome de Neusa França já se faz presente.

Observam-se nesta época as inúmeras privações culturais experimentadas pelos pioneiros para o exercício de sua arte. Onde marcar um concerto? Com que piano? Como proceder à divulgação? Todos esses detalhes hoje tão facilmente equacionados em poucos minutos, eram dificuldades imensas para os artistas pioneiros recém-chegados à nova Capital. No, entanto, a falta de um teatro ou de um espaço que dispusesse de um piano não impedia que Neusa propagasse sua arte.

Em anotações de Neusa e também nas entrevistas, descobri-se que Julimar, esposa do Ministro Vítor Nunes Leal, possuía um piano de cauda. Segundo Neusa, Julimar teria comprado o piano já em Brasília. A existência de um bom piano era suficiente para converter um espaço familiar num pólo irradiador de música. A título de curiosidade, esse mesmo piano hoje pertence a Senhora Gabriela Gueiros, que o comprou de Julimar. Por sua vez, Gabriela participa dos festivais promovidos por Neusa como pianista convidada. Trata-se de um piano de cauda inteira, da marca “Steinway & Sons”.

Neusa já tinha ritmo intenso de atividades no Rio, como se pode ver no capítulo anterior e como ela mesma conta. No entanto, ela afirma que, em Brasília, essas atividades se multiplicaram. O sentimento que Neusa teve ao aportar aqui, segundo suas próprias palavras, foi: “... a vontade de crescer com Brasília e Brasília crescer comigo”.

Afinada com as palavras de sua mestra, afirma ainda Circe Cunha: “quem poderia imaginar que do barro daquela cidade nascida num sopro, viriam tantos talentos...”⁷⁷

Neusa morava em uma casa na Avenida W3 Sul de Brasília, dispoendo de um terreno onde Oswaldo, seu esposo, providenciou com o marceneiro a construção de uma sala de música. Era um espaço com uma divisória feita de estante de livro, com o seu piano trazido

⁷⁶ Para mais informações, consultar <http://www.emb.com.br/Historico.htm>

⁷⁷ Comentário de Circe Cunha, na entrevista de 5 de agosto de 2006.

do Rio de Janeiro de um lado e o escritório de Oswaldo do outro. Esse mesmo ambiente era revertido num espaço contínuo quando Neusa recebia os amigos ou promovia aulas aos sábados com os alunos particulares.

Observa-se, portanto, que estavam lançadas as bases de uma longa tradição de Neusa como professora particular de piano na nova cidade. Essa tradição começou com a arregimentação das crianças, tendo em vista a preocupação de Neusa em descobrir novos talentos e sua vocação como incentivadora cultural.

3.5 Hino a Brasília

Apaixonada pela idéia da nova capital, Neusa decidiu compor, antes mesmo da inauguração, um hino para a cidade. Segundo relato da própria Neusa, ela estava dentro de um ônibus, pelas ruas do Rio de Janeiro, quando esboçou os primeiros acordes do hino.

Neusa reconhece Julimar Nunes Leal como sendo a madrinha do “Hino a Brasília”. Julimar foi quem escolheu Geir Campos⁷⁸ para fazer a poesia do Hino de Brasília. Neusa recorda com emoção a ocasião em que a amiga organizara um jantar, em sua cobertura em Copacabana, no Rio de Janeiro, quando apresentou o escritor para Neusa. Naquela noite Neusa tocou seu Hino para Geir, que na ocasião já estava pronto. Ele gravou em fita cassete, voltou para Niterói e, na manhã seguinte já tinha a letra pronta. Julimar era pianista formada e esposa de Victor Nunes Leal, Ministro-Chefe da Casa Civil, quando Juscelino Kubitschek era presidente.

Neusa freqüentava a residência do então Deputado Brígido Tinoco, que, mais tarde, em Brasília, tornou-se ministro de estado, coincidentemente à época do registro oficial de sua composição do Hino de Brasília, na década de 1960. O Hino Oficial de Brasília, com música sua e letra do poeta Geir Campos, foi analisado e aceito em 1960. Foi adotado oficialmente a partir do Decreto 51000, de 19 de julho de 1961, assinado por Jânio Quadros e Brígido Tinoco.

O Hino a Brasília foi apresentado pela primeira vez no dia 16 de maio de 1960 durante a inauguração do CASEB, onde estavam presentes o Presidente Juscelino

⁷⁸ Geir Nuffer Campos – Nasceu em São José do Calçado (ES), em 1924. Jornalista, ex-combatente da Marinha Mercante e diretor da Biblioteca Pública do Rio de Janeiro, em Niterói. Foi homenageado pelo Governo do Distrito Federal no ano de 1995, juntamente com Neusa França. Morreu dia 8/5/1999, em Niterói (RJ).

Kubitscheck e outras autoridades nacionais. Mais de um ano depois, no dia 19 de julho de 1961, o seu hino foi oficializado de forma unânime por uma comissão do Ministério da Educação e Cultura. Segundo Neusa, o decreto presidencial que oficializou o Hino de Brasília foi o último a ser assinado por João Goulart, antes de ser deposto pelos militares. Na banca para a aprovação do Hino Oficial de Brasília participaram: Ademar Alves da Nóbrega, afilhado de Villa-Lobos; o crítico musical Itiberê da Cunha; José Siqueira, maestro, compositor e professor de harmonia; o maestro Eleazar de Carvalho; Humberto Gonçalves, professor de harmonia do Conservatório Villa-Lobos; Francisco Mignone, pianista, regente, compositor e professor de Neusa de harmonia prática ao piano. “(...) nos colégios, toda segunda-feira, havia o hasteamento da bandeira, a execução do Hino Nacional, o Hino de Brasília – que foi aprovado em 1961.”⁷⁹

Dentre as tantas atividades realizadas no Auditório da Escola Parque, os eventos cívicos estavam incluídos nessas atividades, conforme nos relata Neusa: (...) “a sala era para eventos cívicos, eventos de final de ano, dia das mães... então sempre havia alguma coisa lá na Escola Parque”⁸⁰.

A repressão que sufocou movimentos culturais e intelectuais do Brasil na época deve ter sido responsável pelo aparente esquecimento do hino até 1986, quando ocorreu o seu primeiro registro fonográfico, em fita cassete. A gravação contou com a participação da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília, da qual Neusa também era integrante, sob a regência do próprio fundador da orquestra, o Maestro Claudio Santoro. Em 1990, por iniciativa da Secretaria de Estado de Cultura do Governo do Distrito Federal, surge uma gravação em homenagem à cidade reunindo 30 composições, dentre elas o Hino de Brasília. Sob a regência do Maestro Sílvio Barbato, o registro ganhou o formato de LP. Somente em 1998 o Hino de Brasília foi gravado em formato de CD, depois de receber o apoio de vários deputados da Câmara Legislativa do DF. O intuito da Secretaria de Cultura era tornar o hino oficial conhecido pela sociedade, em especial nas escolas da rede pública. O capítulo XXXVIII do livro “História de Brasília”, de Ernesto Silva, é dedicado inteiramente a esse hino. O autor registra o entusiasmo e idealismo de Neusa, de Julimar e de Geir Campos.

⁷⁹ Palavras de Neusa numa das entrevistas

⁸⁰ Idem

3.6 Síntese do Capítulo

Inicialmente, destacou-se que Neusa chegou em Brasília numa época em que o País dispunha de grande otimismo e de uma riqueza cultural e política. O Presidente Juscelino implementou uma era de desenvolvimento na indústria e na educação que culminou com o golpe militar em 1964. A partir dessa data, os movimentos culturais, como o da Tropicália e o da Jovem Guarda, ofereceram, também, alternativa de protesto frente ao regime.

Neusa vinha do Rio de Janeiro, cidade que tinha os ares de capital cosmopolita e de vanguarda. Quando Mário de Andrade conclamou São Paulo a deixar os pianos para que pudesse receber a nova música – ele referia-se a Debussy e outros compositores modernos – elogiava a postura do Rio de Janeiro, aberta a receber todas as novas manifestações da arte e não totalmente adepta à “pionolatria”⁸¹. Esse tipo de atitude conferia a Neusa, mulher que já se mostrara atenta e aberta a novas informações, um tributo no sentido de estar disposta a absorver tudo de novo que lhe seria disponibilizado na nova capital. E, certamente, até aquilo que não estivesse disponível e fosse necessário conquistar ou criar.

De maneira alegórica, afirma-se que Neusa ao desembarcar em Brasília, imediatamente “fincou sua bandeira”, estabelecendo, portanto, a delimitação simbólica de um espaço, colocando os seus serviços à disposição dos novos moradores, tendo como veículo principal o seu espetáculo “Vamos Brincar de Música?”.

Na verdade, Neusa desembarcava numa cidade deserta. Deserta de ruas, de casas, de conforto, de gente, de arte e encontrava-se nas suas primeiras páginas de história. Esse cenário – ao que se percebe pelo seu diário, pelo material de imprensa e documentos examinados – despertou em Neusa um sentido missionário, que pode ser conferido pela importância que ela dava em seu diário aos empreendimentos educacionais e pela forma que ela procurava ampliar essas ações.

Conforme relato de Urquiza, sobrava informalidade no trajar e faltava conforto no início da nova Capital. Tudo era precário. Imaginamos quão difícil se apresentava essa situação para Neusa França, que prezava tanto o bem trajar estimulado pela sua mãe e a falta

⁸¹ A *pionolatria* de que fala Mário de Andrade foi um fenômeno típico brasileiro, que perdurou por mais de um século e atendia fundamentalmente à possibilidade de ascensão cultural por parte de uma burguesia plena de rígidos controles. Como exemplo, em meados do século XIX, o Brasil colocava-se entre os cinco primeiros países importadores de partituras francesas. Grande quantidade referia-se a peças para piano, constituídas de danças de salão ou transcrições para piano de aberturas e árias de óperas. (MARTINS, José Eduardo. “A cultura musical erudita na universidade: refúgio, resistência e expectativas”)

de elementos que permitissem que ela desenvolvesse suas atividades a contento, no tocante à infra-estrutura.

De um lado, as dificuldades e do outro, como observa Urquiza, era apropriado que se formassem grupos e as pessoas se relacionassem com mais facilidade porque precisavam uma das outras. As teias de relacionamentos estavam todas por ser elaboradas e as pessoas eram importantes, independentemente do que faziam. Isso pode representar facilitador para pessoas empreendedoras, com projetos definidos e que abraçam as oportunidades que a cercam. Como tudo indicava, esse era o caso de Neusa França.

Por seus relatos, pode-se observar a plêiade de personagens ilustres – esposas de políticos importantes, entre outros que iniciavam um círculo de amizade na nova Capital. Esse era o círculo onde Neusa também estava inserida. Por outro lado, não se furtava em “freqüentar” fosse uma cantina meio ao *farwest* da Cidade Livre ou na casa de uma amiga que tivesse um piano.

Retomando a noção de campo de Bourdieu, fosse este religioso, político, econômico, científico, funcionando como um conjunto estruturado de licitações e solicitações ou de proibições, Brasília, no campo artístico, cujo interior estava Neusa, se desenvolvia ainda de forma embrionária.

Como se viu anteriormente, para Becker (1982) a reputação é desenvolvida por um processo de consenso construído na essência do mundo artístico. Sua reflexão aponta para um universo a ser desbravado, onde Neusa, com seu capital adquirido ainda no Rio de Janeiro, poderia representar uma referência importante. Desse ponto de vista, Neusa não apenas passaria a ser protagonista da essência do mundo artístico da nova Capital, como, através de suas realizações e o conjunto de atividades do mundo artístico que caracterizariam sua reputação, passa a servir de parâmetro para todos os outros artistas que buscavam construir sua própria reputação naquela cidade.

Outras observações importantes referem-se ao interesse de Neusa pelas instruções que lhes eram repassadas acerca da proposta de ensino para a nova Capital. Neusa anotava, comentava e vivenciava cada recomendação. Parecia ter se impregnado do otimismo de JK, voltado para o desenvolvimento, desta vez, do ensino musical e das atividades artísticas. Era notável sua disposição em contribuir para a criação de locais de entretenimento, principalmente quando se tratava de arregimentar crianças para o aprendizado.

Imagina-se como era importante para os pais esse tipo de atitude, pois chegavam no *farwest* trazendo seus filhos consigo, ávidos por encontrar alguém ou algum

lugar que pudesse proporcionar a eles uma formação complementar ou uma alternativa de entretenimento confiável.

Chama-se a atenção para fatos como esse que propiciam o surgimento de relações sólidas e de laços que podem ganhar significado maior que aqueles lançados em situações regulares. Neusa estava sendo exposta a crianças que seriam o futuro da nova Capital e exposta aos seus pais, que teriam, ambos, a oportunidade de reconhecer as qualidades de uma professora como aquela em questão – o grupo dos pais em relação ao presente e o grupo das crianças, poderiam reconhecer e contribuir para legitimar Neusa como uma verdadeira personalidade, no futuro.

Ressalta-se mais uma vez, e de forma enfática, o papel do seu esposo Oswaldo. Ele próprio, que apresentava um capital político dos mais importantes, uma vez que era um dos procuradores federais, garantia a Neusa a construção de uma sala que possibilitasse a freqüência de jovens em sua casa e, conseqüentemente, de seus pais.

Quando abre sua casa, Neusa estava em perfeita consonância com a filosofia de uma cidade sem cercas ou muros. Era também num ambiente familiar, lar dos França, que os pais podiam buscar atividades recreativas e culturais para os seus filhos. Essas atividades preenchiavam um vazio e respondiam a uma inquietação dos pioneiros, que se aventuravam vindo para Brasília.

Neusa não se intimida ou se contenta em desempenhar o papel de esposa de um procurador, repetindo um cânone social da esposa vivendo à sombra do marido. Ao contrário, soma às suas atividades domésticas, os postos de professora da rede pública e de professora particular de piano e musicalização infantil. Com isso, Neusa propõe a ocupação de um espaço além da esfera pública, ou seja, ela abre as portas de sua casa oferecendo uma nova possibilidade às crianças recém-chegadas ou às primeiras nascidas na cidade.

Favorecia-lhe, acima de tudo, sua personalidade. Não só pela dedicação e delicadeza no trato com as pessoas, mas também porque era apolítica. Essa característica, muito bem enfatizada por um dos depoentes amigos de Neusa⁸² dessa época, parecia corroborar para que ela se firmasse como uma personalidade. Sob o regime militar ou não, Neusa não oferecia ameaça ao sistema, o que lhe garantia “carta branca” para freqüentar e ser bem recebida por todos em qualquer lugar. Ela mesma afirmou:

Nós não nos envolvíamos muito com política, embora a gente conhecesse alguns deputados amigos e tal (...) minha parte sempre era artística, didática, educacional, nunca pensei nisso. Meu marido, como ele foi

⁸² Depoimento informal pelo esposo de sua ex-aluna Martita em 5/8/2006.

Professor de Direito Público e Administrativo no CEUB e os alunos adoravam as aulas dele e tal, queriam que ele fosse candidato a deputado. Ele disse: “não, não é a minha praia eu não gosto de política. Não quero ser político. Eu quero ser professor e quero ser procurador.” Ele era da república, ele era advogado, o que ele queria fazer era aquilo.

É oportuno observar que Neusa compunha hinos, o que não necessariamente refletia uma admiração ou um civismo de bases ideológicas. Refletia, sim, seu amor pela Pátria e pelos aspectos diversos das manifestações culturais brasileiras.

Resta saber se esses aspectos tão presentes nessa fase vão permear sua trajetória nas décadas subseqüentes, tendo em vista as rupturas, quer na mudança de Neusa para a nova Capital, quer no cenário político.

Análise acerca da realização dos espetáculos de Neusa confirmaria uma ascensão na sua trajetória dentro da nova Capital? Teria Neusa condições de estabelecer a mesma comunicação bem-sucedida do Rio de Janeiro, desta vez com o seu público de Brasília? O acúmulo de capital que já havia sido iniciado no Rio de Janeiro teria continuidade na nova Capital? Que dimensão tomariam os seus espetáculos de música numa cidade inteiramente nova e concebida para a política?

Os traços da personalidade da professora, que até então apontam para um indivíduo emotivo, voltado para o próximo e consciente da sua missão, seriam percebidos pelos novos atores, que integrariam seu campo profissional e social?

4 *VAMOS OUVIR MÚSICA?*

4.1 Gênese do “Vamos Ouvir Música?”

Durante praticamente toda a fase de Neusa como profissional, ela organizou (e continua organizando) a realização regular de um festival onde se apresentam todos os seus alunos, convidados e pessoas das suas relações sociais. Trata-se de um momento musical, realizado em salas ou auditórios que possuem um piano de cauda onde ela reúne executantes e platéia, cujo programa é elaborado com antecedência, impresso e antecipadamente distribuído como convite.

A realização regular desses eventos teve início no Rio de Janeiro e posteriormente foram transferidos para Brasília, assim como a própria Neusa. Nota-se que em relação à fase de Brasília, devido ao número de programas disponíveis, o evento ocorria duas ou três vezes por ano, enquanto que, a partir de 2004, passou a acontecer anualmente. “Vamos ouvir música?” é o nome dado por Neusa a esse acontecimento musical e durante essa pesquisa poderá aparecer também abreviado pelas iniciais VOM.

Pela falta de material devidamente catalogado, houve dificuldades no início da pesquisa em identificar como e quando Neusa passou a realizar essas apresentações conjuntas de seus alunos. A identificação do momento do nascimento dos VOM teve que ser esclarecida pela própria autora do festival.

Quando essa pergunta foi dirigida à Neusa, ela contou que, inicialmente, a atividade se chamava “Vamos Brincar de Música?” e era apresentada na TV Tupi, no Rio de Janeiro. Neusa mencionou um programa, à época, conhecido como “Rio 5 p. às 5”⁸³, comandado por Urbano Lóis e Lídia Matos. Urbano era o produtor do programa, enquanto Lídia Matos, sua esposa, ocupava o papel de apresentadora. Neusa lecionava, então, em oito jardins da infância e, a cada semana, levava uma dessas classes para ocupar cerca de trinta minutos do referido programa. As atividades incluíam histórias musicadas, o canto e a dança. No material de pesquisa foram encontradas fichas posteriormente identificadas como sendo roteiros da participação dos alunos de Neusa nesse programa, ainda em 1958.

⁸³ “Rio 5 p. às 5” ou “Rio 5 para as 5”. A primeira foi a forma que Neusa apresentou como a grafada nos créditos do programa.

Foram encontrados artigos da autoria de Neusa França intitulados “Vamos Brincar de Música?” datados do ano de 1960. Os artigos tratam sobre a educação musical e são parte da revista “Odaleia”, editada pela Iracema Indústria Gráfica e Editora, do Rio de Janeiro. Ao pé da página, sob o seu artigo, anunciava-se o seu Curso de Iniciação Musical para Crianças identificado pelo “Método Sá Pereira”⁸⁴.

Há também centenas de artigos nos periódicos de Brasília registrando a realização desses festivais ou anunciando algum que estava por vir. O Correio Braziliense é um dos que mais trazia reportagens sobre esse evento, sobretudo nas colunas sociais.

Ainda sob o nome de “Vamos Brincar de Música?”, Neusa criou um prefixo musical caracterizado por – como ela mesma conta – *tah, tah e duas palminhas*. Na vinda para Brasília, Neusa, ao se deparar com alunos adolescentes e adultos, resolveu substituir “brincar” por “ouvir”, o que certamente ficou mais adequado com a ampliação da faixa etária dos aprendizes. Tudo começou nos moldes de um “teatrinho”, como ela chamou, dentro de uma sala da Escola Parque em Brasília, ampliada posteriormente. Na mesma sala que Neusa dava aulas de iniciação musical, bandinha rítmica e coral infantil, aos sábados, começaram a realizar-se as apresentações dos VOM. Nessa sala, como Neusa lembra, eram realizados também eventos cívicos.

Consta da coluna “Música” do jornalista Claver Filho, do dia 1º de dezembro de 1973, do jornal Correio Braziliense, que:

Até o ano passado, Neusa França apresentava seus alunos e músicos convidados numa longa festa que era chamada de “Vamos Brincar de Música?”. Agora a festa mudou para “Vamos Ouvir Música?” e vai acontecer pela primeira vez amanhã, a partir das 14 horas, no [teatro] Martins Penna.

4.2 Significados dos “Vamos Ouvir Música?”

A série musical “Vamos Ouvir Música?” é composta por recitais públicos que se traduzem em micro-contextos que não somente produzem, mas mantêm difundem um bem cultural simbólico. Tais recitais, organizados regularmente por Neusa França, possuem, ao que tudo indica, característica nitidamente inclusiva já que nos programas lida com a

⁸⁴ Antônio Leal de Sá Pereira, compositor e maestro, nasceu em 25/1/1892 em Porto Alegre, RS.

dicotomia entre a música popular e a erudita de forma visivelmente pacífica. Isso confere à série um poder estratégico de aglutinação de poder.

Evento amplamente anunciado pela imprensa escrita, os VOM eram alvo dos colunistas sociais e dos críticos. A reportagem “Os Festivais de Neusa França”⁸⁵, de Claver Filho, jornalista e professor da Escola de Música de Brasília, para representar esses registros:

Desde os primeiros dias de Brasília, a professora Neusa França vem mantendo, anualmente, religiosamente, festivais que incluem seus alunos de piano, de iniciação musical, seus assistentes, seus colegas e músicos convidados. Na primeira fase, esses eventos tinham lugar na Escola Parque. Então, durante um dia inteiro, Neusa reunia um número impressionante principalmente de seus alunos, numa festa que passou a acontecer depois, na Sala Martins Penna do Teatro Nacional. A partir de então, resolveu dividir a sua quase interminável festa em dois acontecimentos que adotaram um só título: “Vamos Ouvir Música?” Atualmente o “Vamos Ouvir Música?” é um festival realizado nas salas de concerto da Escola de Música, em duas etapas...

Nesses microcontextos musicais seria esperado que prevalecesse, portanto, a imposição de um único gênero que expressasse determinado arbitrário cultural. No entanto, quando se analisa o que ocorre, percebe-se o contrário: em decorrência da variedade de repertório apresentado e também da participação inclusiva de músicos que vêm do universo popular, vários gêneros dialogam entre si, naquele espaço. Villa-Lobos foi um grande exemplo de personagem que lidou com essa dicotomia de maneira pacífica, pois recebeu influência na sua formação musical e na sua obra freqüentando os “Chorões” do Rio de Janeiro. Era ali onde a música acontecia dentro de uma informalidade e boemia, traços que se contrapunham à rigidez dos grupos eruditos. A título de ilustração, segue texto elucidativo do elo de Villa-Lobos com uma das formas brasileiras de expressão popular:

Ao voltar ao Rio de Janeiro, a música praticada nas ruas e praças da cidade também passou a exercer-lhe um atrativo especial. Era o "choro", composto e executado pelos "chorões", músicos que se reuniam regularmente para tocar por prazer e, ainda, em festas e durante o carnaval. Tal interesse levou-o a estudar violão escondido de seus pais, que não aprovavam sua aproximação com os autores daquele gênero, pois eram considerados marginais. Com a morte de Raul Villa-Lobos, em 1899, D. Noêmia não conseguiu mais conter o filho. No início dos anos 20, como consequência desse envolvimento com o choro, começaria a compor um ciclo de quatorze obras, para as mais diversas formações, intitulado "Choros"; nascia aí uma nova forma musical, onde aquela música urbana se mesclava a modernas técnicas de composição.⁸⁶

⁸⁵ Correio Braziliense, 7 de dezembro de 1978.

⁸⁶ Disponível em: <<http://www.museuvillalobos.org.br/mv11.htm#O%20contato%20com%20os%20chor%F5es>>

A realização dos VOM nos remete a Bourdieu no que diz respeito a um campo específico, quer seja no âmbito da sociedade em geral, se observado que os produtos simbólicos são classificados e hierarquizados de vulgares ou simplesmente, inferiores; assim como outros, como distintos e superiores. Essas classificações incidem não apenas sobre os bens culturais num sentido mais estrito, como música, arte e literatura, mas sobre todas as representações e práticas cotidianas, como a realização do festival denominado VOM⁸⁷.

O ator social, no caso Neusa França, que de alguma forma, se envolve com bens culturais considerados superiores, ganha prestígio e poder, seja no interior de um campo específico para os seus pares, seja na escala da sociedade como um todo. Pode-se dizer que, por meio desses bens, esse ator se distingue dos grupos socialmente inferiorizados. Para se referir a esse poder advindo da produção, da posse, da apreciação ou do consumo de bens culturais socialmente dominantes, Bourdieu utiliza, por analogia ao capital econômico, o termo *capital cultural*.

O capital simbólico, diz respeito ao prestígio ou à boa reputação que o indivíduo possui num campo específico ou na sociedade em geral. Esse conceito se refere, em outras palavras, ao modo como um indivíduo é percebido pelos outros. Geralmente essa percepção está diretamente associada à posse de outros três tipos de capital, mas não necessariamente. Um indivíduo pode continuar a ser visto como rico graças à manutenção de certos sinais exteriores, quando, na verdade, já perdeu, ou nunca teve uma grande fortuna. Da mesma forma, possuir um sobrenome socialmente reconhecido como importante pode conferir a um indivíduo certo capital simbólico que não corresponde, necessariamente, aos seus capitais econômico, cultural e social⁸⁸.

A lógica do mercado, do investimento, da rentabilidade e da acumulação não seria exclusiva do campo econômico. De acordo com Bourdieu, as diferentes esferas da vida social funcionariam com dinâmica análoga à econômica. Na perspectiva de Bourdieu, a realidade social se estrutura, então, em função de diferentes formas de riqueza. Cada indivíduo, a cada momento, contaria com um volume e uma variedade específica de recursos trazidos do “berço” ou acumulados ao longo da sua trajetória social, que lhe assegurariam determinada posição no espaço social. Esses recursos seriam investidos pelos indivíduos em

⁸⁷ Sobre a classificação dos produtos simbólicos, ver os trabalhos de Bourdieu, *La Distinction*. Minuit. Paris. 1979, e do mesmo autor, *Meditações Pascalianas*. Ed. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro. 2001.

⁸⁸ Para maior compreensão sobre capitais, ver Nogueira, 2004, p.51 e 52.

diferentes mercados. (econômico, de trabalho, cultural, escolar, matrimonial, entre outros) de forma a garantir sua ampliação e acumulação⁸⁹.

A série de recitais “Vamos Ouvir Música?” é um campo ou micro-contexto criado por Neusa França. É um ambiente não só de produção e difusão do capital cultural, mas também de assimilação de valores por parte do público que o frequenta.

Na clássica peça teatral de George Bernard Shaw de 1912, *Pygmalion*, adaptada por George Cukor para o cinema em 1964 como musical *My Fair Lady*, observa-se que o domínio da língua culta é uma ferramenta de ascensão a estrato social mais elevado. Esse bem cultural incorporado funciona, portanto, como uma moeda (um capital) que propicia a quem o possui uma série de recompensas. De igual forma, tocar o piano com certa desenvoltura traduz-se num capital simbólico, num bem cultural, numa moeda de alto valor dentro de um campo específico, o do piano. No micro-contexto analisado do piano, ser convidado a participar de tais recitais, ter o seu nome na programação impressa, que é um documento, postar-se diante do público com certa regularidade é uma maneira de atestar publicamente sua posição e continuar a gerar e irradiar um capital cultural, cujo epicentro tem a figura de Neusa França.

Outro argumento importante de Bourdieu refere-se aos sistemas simbólicos como um meio capaz de traduzir e atenuar as hierarquias sociais. Essa afirmação nos remete à série “Vamos Ouvir Música?”, em que a posição superior de Neusa França dá-se de forma eufemizada. As diferenças de poder, quando eventualmente percebidas, se apresentam apenas como sutis diferenças de conhecimentos, inteligências, de competência, de estilo ou simplesmente de cultura.

Ao atribuir importância à dimensão simbólica ou cultural na reprodução de estruturas de dominação social, Bourdieu rompe, antes de mais nada, com o economicismo, com a tendência a conceber a estrutura social e a posição dos atores no interior dela com base apenas na dimensão econômica. O “Vamos Ouvir Música?” pode ser considerado uma representação simbólica, em que os atores são pessoas comuns, porém dotadas de um bem cultural diferenciado, tocar piano, cantar ou tocar um outro instrumento. O poder exercido por seus atores é simbólico e não baseado na dimensão econômica.

A noção de Bourdieu sobre espaço social ressalta o caráter multidimensional da realidade social em que seus atores ocupam posições diferenciadas na estrutura social em função do volume e da natureza dos seus recursos. Alguns teriam volume elevado de capital

⁸⁹ Ver a esse respeito Pierre Bourdieu, *Razões Práticas* pp 15-28.

econômico e escasso volume de capital cultural, outros, pouco econômico e muito cultural, alguns teriam pouco dos dois e, alguns teriam muito dos dois. Existem também indivíduos que estão praticamente despossuídos dos capitais econômico e cultural e tendem, em função disso, a ocupar uma posição dominada no espaço social⁹⁰.

Na análise preliminar do material referente aos VOM, observam-se indicações a respeito do trato cordial que a personagem principal, Neusa França, imprime às suas relações com os coadjuvantes do processo social. Em função de sua posição de liderança nesse micro-contexto, a agente principal ao longo do tempo, construiu suas estratégias, adotando-as e incorporando-as como parte do seu *habitus*. O repertório, definido a partir dos compositores, representa um bem cultural abrangente e possibilita comunicação metalingüística com a platéia. Os agentes sociais são contemplados a partir do quadro de participantes. A diversificação social e intelectual dos atores a que nos referimos bem como a rede de relações da professora se delinea a partir desses atores identificados.

O processamento quantitativo dos programas ao longo das décadas permitiu identificar relevantes recorrências, por exemplo, quais elementos garantiram a Neusa França estabelecer-se dentro do seu universo artístico-pedagógico.

Neusa, durante todo o tempo, projeta uma definição da situação quando se coloca na presença dos outros.

Segundo Becker, quando ocorrem na interação fatos que contradigam, desacreditam ou de qualquer outro modo lancem dúvidas a respeito da projeção do ator, essa interação pode sofrer uma interrupção confusa e embaraçosa. Conseqüentemente, quando um indivíduo projeta uma definição da situação e com isso pretende, implícita ou explicitamente, ser uma pessoa de determinado tipo, automaticamente exerce uma exigência moral sobre os outros, obrigando-os a valorizá-lo e a tratá-lo de acordo com que as pessoas de seu tipo têm o direito de esperar. Implícitamente também renuncia a toda a pretensão de ser o que não aparenta ser e, portanto, abre mão do tratamento que seria adequado a tais pessoas. Os outros descobrem, então, que o indivíduo os informou a respeito do que é e do que eles *devem* entender por “é”⁹¹.

O padrão de ação pré-estabelecido que se desenvolve durante a representação e que pode ser apresentado ou executado em outras ocasiões, pode ser chamado de um “movimento” ou “prática. Esses termos referentes à situação podem facilmente ser relacionados com outros termos estruturais convencionais. Quando um indivíduo ou autor

⁹⁰ Ver Bourdieu. Razões Práticas, 1997, p. 15-28

⁹¹ GOFFMAN, 1975, p. 24

desempenha um mesmo movimento para um mesmo público em diferentes ocasiões, há probabilidade de surgir um relacionamento social. Definindo papel social como a promulgação de direitos e deveres ligados à determinada situação social, pode-se dizer que um papel social envolverá um ou mais movimentos, e cada um destes poderá ser representado pelo ator numa série de oportunidades para o mesmo tipo de público ou para um público formado pelas mesmas pessoas.

4.3 Explorando Determinados Aspectos dos “Vamos Ouvir Música?”

Selecionou-se aproximadamente 40 programas dos VOM ao longo de sua existência, ou seja, de 1956, quando os VOM ainda eram realizados no Rio de Janeiro, na Associação Brasileira de Imprensa, até 2004, época em que os VOM eram realizados na Sala Martins Penna do Teatro Nacional Claudio Santoro. Considerou-se o material demonstrativo como uma base confiável para desenvolver uma linha de raciocínio acerca desses eventos e seu significado para a trajetória de Neusa França e para a cidade de Brasília.

Ao se processar o material impresso referente às audições promovidas por Neusa França – VOM – procurou-se listar os diversos itens de cada apresentação de modo a visualizar-se todos esses itens mais facilmente. É dessa forma que passamos a discorrer sobre cada um deles.

4.3.1 Do Repertório

Ao se observar o repertório abordado nos VOM, a primeira compositora que está presente em todas as apresentações é a própria Neusa França. Não apenas como a promotora dos seus festivais, mas contribui também e de forma significativa como autora de diversas peças apresentadas nessas ocasiões.

É importante ressaltar que durante os anos de 1950 e 1960, o elenco das apresentações era composto basicamente por crianças, alunos das classes de musicalização e de iniciação musical de Neusa França. Para essas ocasiões, Neusa compunha peças infantis que normalmente vinham acompanhadas de uma encenação.

Neusa, entre os possíveis desdobramentos dos seus serviços, prestava também sua contribuição como arranjadora, possibilitando às crianças atuarem de formas diversas naquelas apresentações. Há muitos registros fotográficos dessas encenações.

Demonstrando tendência a prestigiar os autores brasileiros, observa-se fortemente a presença de Ernesto Nazareth como um dos compositores mais tocados nos seus VOM. Depois de Nazareth, Francisco Mignone, que foi seu professor, e Claudio Santoro, seu amigo pessoal, são dois compositores que mais aparecem, seguidos por Villa-Lobos.

Ao se examinar o repertório dos VOM, encontra-se, também em grande escala, a denominação “folclore brasileiro”. A bailarina, coreógrafa e *maître de ballet* Gisèle Santoro, viúva do compositor Claudio Santoro, é um nome recorrente nos VOM. Ao longo de anos, Gisèle tem contribuído de maneira marcante preparando números de bailado, na maior parte das vezes, inspirados no folclore brasileiro, que são incorporados à programação dos espetáculos de Neusa França.

Observa-se, ainda, a oportunidade que Neusa oferece a seus convidados, para apresentarem suas próprias músicas, que é o caso de Ricardo Pimentel. Este foi aluno de Neusa França, assim como sua irmã e sua mãe. Ao tornar-se um profissional, continuou a participar dos VOM, incluindo sempre ao menos uma composição de sua autoria. Mais um detalhe importante é que Ricardo participa como intérprete e compositor de música popular, o que mostra o palco dos VOM como um cenário multicultural.

É notória a valorização dada por Neusa aos compositores que a cercam, desde os seus mestres e compositores consagrados até seus alunos. Considera-se que, pelo fato de Neusa ser portadora do talento da composição, ela fazia questão de estimular e distinguir aqueles que também compunham. Foram identificados os programas examinados, por exemplo, obras para dois pianos, cujos segundos pianos foram elaborados por alunos seus.

Ressalta-se o registro recente em CD de sua Valsa Seresteira N°3, “A Esperança” pelo jovem pianista belga Pierre Feraux. O pianista travou conhecimento com Neusa França no ano de 2005 em viagem por Brasília a convite de Carlos Alberto Farias Galvão para integrar o quadro de professores do CIVEBRA. A partir desse encontro surgiu uma admiração pela personagem e o virtuoso belga escreveu uma introdução para a referida valsa, que tem incluído em recitais que tem feito pela Europa e pelo mundo.

Dos autores estrangeiros, Frédéric Chopin é o mais tocado nos VOM. Esse fato é compreensível pelo papel preponderante que o autor polonês exerce dentro da literatura pianística universal. Acrescenta-se também o fato de Chopin ser um compositor muito querido dos brasileiros, visto que suas melodias são citadas de maneira recorrente como das mais belas.

Convém ainda lembrar que Neusa nasceu e se criou num Rio de Janeiro, cujo ambiente musical era fortemente influenciado pela música desse compositor. Para se ter uma idéia, ainda no tempo dos salões, o compositor carioca Nazareth foi denominado por alguns críticos como o “Chopin brasileiro”. Ao que tudo indica, esses dois compositores ocupavam um lugar de destaque no cenário cultural da época e Neusa fazia com que isso se refletisse dentro do cenário dos seus espetáculos.

Depois de Chopin, Beethoven é o autor preferido, seguido de Bach, Mozart e Debussy. Porém, lembra-se que todos esses compositores dizem respeito à tradição européia ligada ao aprendizado de piano, o que nos remete ao aprendizado de Neusa França durante os anos que estudou sob a orientação de Magda Tagliaferro.

4.3.2 Dos Instrumentos

O piano era o instrumento por excelência dos VOM, responsável pela maioria das execuções solo. No entanto, encontram-se registros de música para piano a quatro mãos e para dois pianos.

Encontra-se, também, a participação do piano como instrumento de acompanhamento ou de câmara. A combinação de canto e piano, que nos remete à poesia e literatura, estava presente nos eventos de Neusa França. Tanto vozes femininas quanto masculinas figuram nos programas examinados. Há canções com versos da própria Neusa, e outras parcerias com poetas da cidade e do seu círculo de amizade.

Os instrumentos de sopro também estão registrados no material dos VOM. Destacam-se a clarineta e a flauta que fazem duos com o piano, seguidos do oboé, da trompa e do saxofone. O violino, o violoncelo e a harpa perfazem a lista de instrumentos que também figuram no repertório dos VOM.

Em referência aos primeiros anos dos VOM, tem-se a participação de coro e das bandas mais variadas, incluindo o metalofone, o xilofone e a tradicional bandinha rítmica.

4.3.3 Do Horário

Quanto aos horários da realização dos VOM, nota-se que durante toda a sua trajetória, houve uma variação entre às 14 horas até às 21 horas. Os primeiros horários da tarde eram escolhidos quando havia um contingente expressivo de crianças envolvido no programa. Inicialmente, os espetáculos eram realizados no período vespertino. O horário de 14 e 15 horas, fazem alusão aos VOM realizados no Auditório da Associação Brasileira de Imprensa, no final dos anos de 1950, ainda no Rio de Janeiro, no Auditório da TV Brasília e no Teatro Martins Penna durante os anos de 1960. Presume-se que isso se deve ao fato de os VOM dessa época terem como protagonistas o público infantil, que era o alunado de Neusa.

Os horários de 15h30 e 16 horas são encontrados em programas dos VOM realizados no Teatro Martins Penna e no Auditório da Escola Parque durante os anos de 1960 e 1970. Em contraste a esses horários, encontram-se outros programas realizados no Teatro Martins Penna e no Auditório da Escola de Música de Brasília com horário de início para as 20 horas, durante os anos de 1970. Ainda na mesma década, Neusa realizou seus VOM às 20h30 horas no Auditório da Ascade e no Auditório da Escola de Música de Brasília.

Durante a década de 1980, os VOM foram realizados às 20 ou 20h30 quando eram na Sala Martins Penna do Teatro Nacional Claudio Santoro, no Auditório da Escola de Música de Brasília ou, o que ocorreu apenas ocasionalmente, no Teatro do Conjunto Cultural da Caixa Econômica Federal. Quando eram realizados no Auditório do Memorial JK, os concertos tinham início às 18h30. O horário das 18 ou 18h30 perfazem os programas dos anos de 1990, nos Auditórios do SESC e do Memorial JK.

A partir do ano 2000, os programas examinados passaram a adotar o horário de início das 17h30, 18h ou 18h30, tendo como espaço a Sala Martins Penna, seguida do Teatro Levino de Alcântara, na Escola de Música de Brasília e o Auditório do Memorial JK.

4.3.4 Particularidades

Neusa não perdia a oportunidade de louvar e engrandecer personalidades musicais ou valorizar datas comemorativas em seus espetáculos. Um de seus eventos foi dedicado inteiramente a Claudio Santoro. No programa, estava o registro: “Homenagem

Especial ao Nosso Famoso Compositor e Regente Claudio Santoro”. Esse concerto foi realizado em 1999, no Teatro Nacional Claudio Santoro por ocasião dos 10 anos de morte do compositor e amigo. São encontradas outras homenagens como a Pixinguinha e a Francisco Mignone.

Em 19 de setembro de 2005, Neusa França homenageou Lamartine Babo. Realizou a homenagem de diversas formas e em vários momentos, incluindo em um dos seus VOM. Nessa homenagem, não só foram apresentadas as peças mais importantes do compositor brasileiro, amigo pessoal do casal França, como também liderou um grupo formado por ex-alunos, amigos e músicos profissionais, que apresentaram ao público em geral fatos pitorescos, revivendo passagens da vida de Neusa com o compositor.

Outra homenagem importante, Neusa fez ao seu esposo, em 1990, em recital que realizou no Auditório do Memorial JK, logo após o seu falecimento.

Nos VOM, encontram-se também registros de obras em primeira audição, a exemplo da “Exaltação a Brasília” e “Recordando Nazareth” com o clarinetista Luiz Gonzaga Carneiro. Ambas as composições de autoria de Neusa França.

Outra forma peculiar que Neusa utilizava para valorizar os seus alunos era a de fazer constar dos programas as premiações que lhes eram atribuídas. Em dezembro de 1973, por ocasião de um VOM no Teatro Martins Penna, Neusa destacou no programa impresso, que sua aluna M. Luiza Schulz obteve o primeiro lugar no nível infantil do Concurso Lorenzo Fernandez. Da mesma forma, em dezembro de 1971, também no Teatro Martins Penna, destaca seu aluno Benjamin da Cunha Neto, como merecedor do primeiro lugar "*Hors Concours*" no Concurso Pianístico da Faculdade Paulista de Música.

Benjamim da Cunha Neto, aluno de Neusa, em 1974, segundo o que constou no programa impresso, “foi premiado em várias competições pianísticas, aguardando para os próximos meses sua Bolsa de Estudos em Paris”.

Continuando na linha de valorizar os frutos do investimento e dedicação da professora aos seus alunos, Neusa destacou no programa do VOM realizado no Teatro Martins Penna, em 1974, o primeiro lugar obtido no Concurso "Octavio Maul", do Conservatório Brasileiro de Música, pela sua aluna Soledade Arnaud.

Mayra Leite Valle obteve o segundo lugar do nível infanto-juvenil no Concurso Lorenzo Fernandez, enquanto Ana Cláudia Brito da Silva conquistou o terceiro lugar na mesma categoria, conforme ficou registrado no programa do VOM que teve lugar no Teatro Martins Penna, em 1973.

Outra característica que Neusa imprimia aos seus eventos era a de proferir agradecimentos a todos os participantes e ao público presente, mas de forma especial aos professores de outros instrumentos que prestigiavam os VOM por meio de seus alunos.

Preocupava-se também com a perpetuação daquele momento. Desde o início desses espetáculos até sua morte, seu esposo Oswaldo França se incumbiu de registrar aqueles momentos em fitas de rolo no seu gravador estereofônico. Visando guardar aqueles momentos, Neusa contratava fotógrafos e, por último, cinegrafistas que registravam em formato de vídeo ou DVD. Os programas impressos, conforme já mencionado, eram distribuídos com a devida antecedência, e também se encontravam disponíveis no dia do espetáculo. Esses eram elaborados de maneira caprichosa.

Neusa presenteava todos os instrumentistas do evento e não se descuidava de qualquer um dos que de alguma forma colaboravam para a realização do evento, desde o porteiro ao iluminador de palco. Sua oratória, sempre elogiosa, fazia-se presente antes de cada execução, trazendo à tona fatos ligados ao repertório e também particularidades do executante, seus dotes artísticos, sua personalidade, o que desenvolvia na cidade, fazendo daquele momento um rito de apresentação, dotado de características próprias. Portanto, desde o menor gesto até a postura que Neusa adotava em relação à realização desses eventos, convidando a todos, conclamando toda a comunidade para comparecer a esses festivais, perfazem uma realização dramática, conforme sugere Goffman (1975, p. 36):

em presença de outros, o indivíduo geralmente inclui em sua atividade sinais que acentuam e configuram de modo impressionante fatos confirmatórios que, sem isso, poderiam permanecer despercebidos ou obscuros. Pois se a atividade desse indivíduo tem de tornar-se significativa para os outros, ele precisa mobilizá-la de modo tal que expresse, durante a interação, o que ele precisa transmitir.

Neusa imprimia também a cada um desse eventos a sua marca no vestir, não repetindo seus vestidos, que eram sempre escolhidos com muito zelo. Sua forma de se apresentar em público era sempre de uma discrição ímpar, usando cores alegres e sem austeridade. Os cabelos sempre impecáveis.

4.3.5 Dos Protagonistas

Como já mencionado, nos primeiros anos de VOM, seus atores principais eram as classes de alunos de iniciação musical e de musicalização de Neusa França. Viu-se desfilar nos programas impressos, nomes dos seus filhos e de uma infinidade de pessoas que se tornaram amigos de Neusa, cujos laços perduram até os dias de hoje. Dentre essas pessoas, personalidades como a do Senador da República e empresário Paulo Octávio Pereira, Lúcia Willadino, atualmente Diretora Executiva da Rede Sarah de Hospitais do Aparelho Locomotor, entre outras.

Posteriormente, nos idos de 1970, começaram a prevalecer a participação de seus alunos particulares e de artistas convidados. Nota-se, pelos programas, que várias gerações de uma mesma família participavam do elenco dos VOM. É o caso dos irmãos Beatriz e Ricardo, filhos de Tereza Pimentel, que foi das primeiras alunas de Neusa em Brasília. André e Daniel Kacowicz. Ana Cláudia Brito ampliou sua participação através de seus filhos Victor Augusto e Gustavo Henrique da Silva Giroto. Encontram-se os também os nomes de Maria Teresa Fernandes e, posteriormente, de seu filho Rodrigo Fernandes Lopes de Oliveira.

Viam-se, também, alunos e ex-alunos, muitos dos quais já haviam se tornado profissionais respeitáveis em outras áreas diferentes da música. Destacam-se alguns nomes: Circe Cunha (jornalista), Gustavo Tranco de Azevedo (advogado), Alexandre Romariz (engenheiro e professor da Universidade de Brasília), Rodrigo Fernandes (publicitário) e Ricardo Pimentel (profissional liberal da área imobiliária), Guilherme Burle dos Anjos (publicitário), entre outros.

Viam-se alunos que Neusa preparara para ingressar na Universidade e estes continuavam a participar dos VOM, a exemplo de Beatriz Pimentel e André Kacowicz. Faziam parte também do elenco dos VOM alunos de Neusa que foram se aperfeiçoar no exterior e que ganharam prêmios. Cita-se os nomes de Beatriz Pimentel (EUA), Vanessa Rodrigues da Cunha (EUA), Marcelo Braga Santos (França) e Durval Cesetti (Canadá). Outros participantes dos VOM foram assistentes de Neusa, como no caso de Solange Scorza Guimaraens. Outros ex-alunos se tornaram professores de música, como Soledade Arnaud, Gisele Pires, Cristiane Cambraia e Gilson Motta.

É comum a participação de cantores profissionais nos eventos, como Carlos Candango, Amélia Niemeyer, Francisco Bento (este também pianista e aluno de Neusa),

Denise Tavares, Izaltina dos Santos, Maria Helena Buzzelin e Malu Mestrinho, só para citar alguns.

Músicos importantes da cidade faziam questão de figurar no elenco dos VOM. Pode-se exemplificar nomes como os de Cecília Guida (*spalla* da OSTNCS), Elizabeth Ernest Dias (flautista solista da OSTNCS), Odette Ernest Dias (flautista e professora de Flauta da UnB), Joaldo Barreto (violoncelista da OSTNCS), Marena Isdebski Salles (professora da Escola de Música de Brasília e violinista da OSTNCS), José Henrique Vargas (pianista e professor da Escola de Música de Brasília), Manoel Carvalho (clarinetista, maestro e professor da Escola de Música de Brasília), Nivaldo Francisco de Souza (professor da Escola de Música de Brasília e flautista da OSTNCS), Norma Lílian (violoncelista da OSTNCS) e Maria de Los Angeles (pianista e professora da UnB), Raimundo Martins (trompista da OSTNCS e professor da Escola de Música de Brasília), Flávio Gontijo (violinista e compositor), Ricardo Dourado Freire (clarinetista e professor da UnB), Ana Cláudia Brito (pianista), Beatriz Salles (pianista, professora e Chefe do Departamento de Música da UnB), Vadim Arsky (saxofonista e professor da UnB), Sebastião Theodoro Gomes (clarinetista e professor da Escola de Música de Brasília) e Hermelindo Castello Branco (pianista e cantor), entre outros.

Outros músicos, que não habitam a cidade também prestigiavam os VOM de Neusa França, como Maria Josephina Mignone (pianista, foi aluna de Neusa França, viúva do compositor e pianista Francisco Mignone), Mauricy Martin (pianista e professor de piano na Universidade de Campinas), Sérgio Kuhlmann (pianista, compositor e regente), Silvia Passarotto (harpista da Orquestra Sinfônica Brasileira). Havia ex-alunos que se tornaram grandes amigos de Neusa e que não deixavam de participar dos VOM, como é o caso de Maria Emília Osório (pianista, ex-aluna de Neusa França) e de Mariléia Barbosa Conde (pianista, ex-aluna de Neusa França, atualmente residindo na Suíça). São várias as personalidades fora do círculo da música, mas que são representativas em outros círculos, como Floriza Silva e seu esposo, o senador Alberto Silva.

4.3.6 Os VOM e seus Locais

Considerando que de todas as características que cercam o material dos VOM, os locais representam um item de importância fundamental para este trabalho, pois o espaço onde se realiza um concerto carrega consigo um *status* e um simbolismo próprio, ligados ao

prestígio do diretor do espetáculo. As salas que gozam de boa reputação normalmente só são cedidas pautas a artistas reconhecidos. A credibilidade dos locais em que são realizados os espetáculos, segundo Becker (1973, p. 103) são categorizados e somente os artistas mais reconhecidos ocupam espaços como teatros legitimados como sendo os mais importantes.

A seguir, passaremos a discorrer a respeito de cada uma das salas que foram palcos dos VOM. Decidiu-se por acrescentar a história de cada sala visando perceber-se a dimensão de cada uma dentro do espaço da cidade. Entende-se que essa análise vai contribuir para valorar a importância dos VOM e a legitimação de Neusa.

Tabela dos Programas dos VOM Analisados

Aud. ABI-RJ ⁹² : out/56 RJ
Aud. EP- DF ⁹³ : nov/64; nov/65; nov/66
TMP ⁹⁴ : dez/67; dez/69; dez/71; dez/73; dez/74;
Aud. TV Brasília: dez/69
EMB ⁹⁵ – Auditório: dez/76; dez/77; dez/78; dez/2000
Aud. Ascade ⁹⁶ : dez/79
EMB - Sala de Concertos:nov/80; dez/82; dez/83; dez/84; TLA ⁹⁷ : dez/02
Aud. Memorial JK: dez/85; dez/86; dez/88; set/90; dez/94; dez/97; nov/98
Aud. CCCCEF ⁹⁸ : dez/87
Aud. SESC ⁹⁹ : dez/94; dez/96;
TNCS – SMP ¹⁰⁰ : dez/75; ag/99; out/01; ag/02; out/03; out/04; set/05

➤ **Auditório da Associação Brasileira de Imprensa (ABI)**

Tem-se notícia de vários VOM realizados no Auditório da Associação Brasileira de Imprensa, no ano de 1956. Segundo informação da própria Neusa França, o presidente da ABI na ocasião, Herbert Moses, foi quem convidou-a a fazer um recital no local. A ABI dispunha de um auditório com piano, o que propiciava espetáculos de música erudita e também exposições de pinturas de artista célebres, nacionais e internacionais. O Maestro, compositor e pianista Francisco Mignone, que foi um dos professores de Neusa, foi o intermediador desse

⁹² Associação Brasileira de Imprensa-RJ.

⁹³ Escola-Parque EQS 307/308.

⁹⁴ Teatro Martins Penna.

⁹⁵ Escola de Música de Brasília.

⁹⁶ Associação dos Servidores da Câmara dos Deputados.

⁹⁷ Teatro Levino de Alcântara.

⁹⁸ Conjunto Cultura da Caixa da CEF.

⁹⁹ Serviço Social do Comércio.

¹⁰⁰ Teatro Nacional Claudio Santoro – Sala Martins Penna.

feito, considerando que apresentou Neusa ao Senhor Moses, sugerindo a realização do recital naquele Auditório. Esses eventos foram documentados em várias fotos que exibem os executantes, a própria Neusa num palco fartamente adornado com arranjos de flores.

Foram encontrados vários programas, que tinham a finalidade de divulgar e convidar para de audições de alunos do Curso de Piano da Professora Neusa Pinho França de Almeida, no Auditório da Associação Brasileira de Imprensa, a saber:

16 de novembro de 1950
 29 de julho de 1951
 2 de agosto de 1952
 1º de novembro de 1953
 6 de outubro de 1956

Conforme informação obtida na página eletrônica da ABI¹⁰¹, pode-se saber que:

Ao longo das duas primeiras décadas de sua existência — quando o Rio de Janeiro era ainda Capital da República —, a ABI acomodava-se em espaços alugados e, em tempos piores, sem condições de pagar aluguel, hospedou-se no Quartel dos Barbonos — mas sem alterar seus princípios originais, nem submeter-se ao Poder Público. Só nos anos 30 o sonho da sede própria configurou-se realidade. Sob a liderança de Herbert Moses, a ABI construiu a sua sede, que representa um marco na arquitetura moderna brasileira.

➤ **Teatro da Escola-Parque – EQS 307/308**

O teatro da Escola-Parque localiza-se entre as quadras 307 e 308 da Asa Sul do Plano Piloto, e está próximo ao Espaço Cultural 508 Sul, ambos sob a égide do governo local de Brasília. A sala tem capacidade de 573 lugares e exhibe constantemente produções de Brasília.

Ao que tudo indica, foi nesse local que começou o VOM. A escola, segundo depoentes ex-alunos da professora, sempre foi um espaço adequado as atividades artísticas da cidade e congregava também outras atividades, como o teatro. Já se caracterizava como uma sala ampla, com piano, cujas apresentações atraíam multidões.

¹⁰¹ <http://www.abi.org.br/paginamenu.asp?id=8>

➤ **Auditório da TV Brasília**

A TV Brasília é uma emissora de televisão situada em Brasília, fundada pelos Diários Associados de Assis Chateaubriand com a inauguração da cidade em 1960. Desde 2001 pertence ao grupo Paulo Octávio de comunicação.

Muito mais do que uma repetidora de programas vindos do eixo Rio–São Paulo, essa emissora desempenhava seu papel de órgão de comunicação de massas a partir da realidade local, seja nos aspectos sociais, recreativos, culturais e informativos.

A TV Brasília, segundo depoimentos colhidos, tem significado relevante. A sua representação social se faz presente no imaginário dos personagens dos VOM. Em depoimento, Tereza Pimentel, ex-aluna da Neusa, recorda o dia que tocou na TV Brasília a peça *Clair de Lune*, de Claude Debussy.

Neusa França relata sobre uma das vezes, ainda nos anos de 1960, que se apresentou juntamente com seus alunos no Auditório da TV Brasília ao vivo. Nessa ocasião, apresentava-se, também, no mesmo programa, o cantor Cauby Peixoto, à época uma das personalidades mais conhecidas da música popular.

Embora possa transparecer, em alguns depoimentos, aparente naturalidade no fato de as atividades musicais da Professora Neusa e de seus alunos serem veiculadas num programa televisivo, a presença de uma personalidade como a de Cauby Peixoto legitima a TV Brasília como uma emissora prestigiosa.

A programação da TV não negligenciava o público infantil, como relembra Circe Cunha:

E o programa do Titio Darlan? Era o Orkut dos anos 60. Ninguém estava fora. Era o máximo. Ele desenhava com as duas mãos por trás de um vidro enquanto contava historinha. Ninguém piscava. Aquelas esculturas que estão em frente ao Memorial JK são dele...

Minha mãe participou de uma peça dirigida pela Silvia Orthof.¹⁰² Era tudo ao vivo. Na hora do grito final, o microfone não funcionou. Pela TV a gente só via o bocão aberto e mudo!!!! Tinha propaganda também. Nada de gravação. Esqueceu o texto, já era. A tampa não abriu? Danou-se. Tropeçou? Se vira! Nada de “Photoshop”¹⁰³. Era a realidade crua e muitas vezes nua (...)

A TV Brasília era meio que um quintal. Não tinha aquela pompa dos teatros. A coisa era menos circumspecta. Ela concorria com a sala Martins Pena e o Teatro da Escola Parque.

¹⁰² Sylvia Orthof (1932–1997), nascida em Petrópolis (RJ), fez parte da Escola de Arte Dramática do Teatro do Estudante e escreveu livros para crianças. Recebeu diversos prêmios importantes por suas histórias.

¹⁰³ Programa para edição de imagens no computador.

Brasília era uma aldeia. Se você não sabia o nome de uma pessoa, sabia onde ela morava, trabalhava ou estudava. Então quando a TV transmitia a programação da cidade, você ficava animado prá ver quem seria naquele dia... Naquele tempo tinha espaço prá todo mundo.¹⁰⁴

E ela resume, “A TV Brasília era o salão de festas da cidade... Era uma alegria só.”

➤ **Escola de Música de Brasília**

Atualmente denominada CEP-EMB (Centro de Ensino Profissional – Escola de Música de Brasília), situa-se geograficamente na Asa Sul do Plano Piloto, mas atende a toda a população do DF e a região do entorno. Segundo consta da página eletrônica da própria escola¹⁰⁵, O CEP-EMB possui área física de 41.176,15m² dos quais 7.158,92m² correspondem ao total da área construída; distribuídos da seguinte forma: 71 laboratórios de ensino, 9 salas de ambientes administrativos, sala de Direção, Secretarias e 6 espaços complementares (Biblioteca, Instrumentoteca, Musicoteca, Multimeios, Auditório da Supervisão de Regência e o Teatro Levino de Alcântara.

O CEP-EMB é uma instituição de ensino básico e técnico mantida pela Secretaria de Estado de Educação do Governo do Distrito Federal que vem promovendo a formação musical de instrumentistas e cantores demandados pelo mercado de trabalho local, regional e nacional. O Centro oferece 36 cursos técnicos e 58 cursos básicos de qualificação profissional em todas as modalidades instrumentais e vocais (eruditas e populares). O seu corpo docente é formado por 182 professores e o corpo administrativo por 61 funcionários.

O Teatro dessa escola, denominado hoje de Teatro Levino de Alcântara (razão pela qual na Tabela dos VOM só figura com essa denominação a apresentação de 2004), possui 600 lugares, e prioritariamente atende aos concertos de alunos e professores, com entrada franca. Salienta-se que o Diretor dessa instituição, Prof. Carlos Alberto Farias Galvão, foi aluno de Neusa nos anos 60 no CASEB.

¹⁰⁴ Depoimento de Circe Cunha, aluna da Neusa desde a década de 1960.

¹⁰⁵ <http://www.emb.com.br/Historico.htm>

➤ **ASCADE**

Em 1921, no Rio de Janeiro, integrantes da Caixa Auxiliar dos Funcionários da Portaria da Câmara dos Deputados decidiram criar uma entidade para defender seus interesses. Foi o primeiro passo para a criação da Associação dos Servidores da Câmara dos Deputados (ASCADE), que hoje congrega cerca de três mil sócios.

A ASCADE é uma associação civil com personalidade jurídica própria, de caráter representativo, beneficente, recreativo, social e cultural e sem finalidade lucrativa. Tem por finalidades, entre outras, a de promover o desenvolvimento cultural e defender os interesses coletivos dos associados junto à direção da Câmara.

Em Brasília, a utilização do Teatro da ASCADE pela professora Neusa França, segundo informação fornecida por ela mesma, se deu de forma esporádica, mais especificamente durante o ano de 1979 em razão de não dispor, naquela ocasião, de outro local para realizar o VOM.

O auditório utilizado por Neusa, na verdade, é o salão social da ASCADE, inaugurado em 1974. Nesse espaço são realizados eventos sociais e culturais. O mesmo dispõe de aproximadamente 350 lugares sentados e de um piano de cauda.

➤ **Memorial JK¹⁰⁶**

Fundado em 1981, o Memorial JK foi projetado por Oscar Niemeyer. Expõe, de forma permanente, fotografias e objetos pessoais de Juscelino Kubitschek, além de abrigar a biblioteca particular de JK e a câmara mortuária com os restos mortais do ex-presidente. O Memorial oferece, ainda, auditório e sala de pesquisa e se localiza no Eixo Monumental Oeste – Praça do Cruzeiro.

¹⁰⁶ Baseado no *site* do Memorial <http://www.memorialjk.com.br>

Como um dos grandes da história, a figura de Juscelino Kubitschek de Oliveira impunha que seu exemplo, sua vida, sua obra e seus ideais democráticos não fossem esquecidos e que sua memória fosse preservada. Dona Sarah Kubitschek põe-se em campo para adquirir, em Brasília, um terreno onde construiria um monumento em memória de JK. O projeto de Oscar Niemeyer contempla as três finalidades do Memorial JK:

- Mausoléu – para os restos mortais do Presidente Juscelino;
- Museu – constituído de peças e documentos que mostram as principais passagens da vida e da obra de JK;
- Casa de Cultura – onde uma programação bem orientada pode manter acesa a chama de idealismo, a preocupação cultural e o dinamismo, que foram características marcantes da personalidade do Presidente Juscelino.

Dona Sarah travou verdadeira luta para a construção e inauguração do Memorial JK. Com o dinamismo que lhe era inerente, é recebida no dia 18 de julho de 1979 pelo então Presidente Figueiredo, que lhe abre as portas do Palácio do Planalto, em Brasília, para a concretização de seu sonho. Na oportunidade, o Presidente já autoriza a escolha e doação do terreno para a construção do Memorial. Ao término da audiência, bem no estilo de JK, dona Sarah marca a data da inauguração – 12 de setembro de 1981 – e convida o Presidente para as solenidades daquele dia.

Solicita também ao Arquiteto Oscar Niemeyer a elaboração do projeto do monumento. Em uma semana apenas recebe das mãos de Niemeyer, graciosamente, o projeto do Memorial JK.¹⁰⁷

O Memorial JK, assim como o Teatro Nacional, é um monumento. Como tal, para abrigar todo e qualquer evento, tem de se passar por um crivo de seleção minucioso. Para se ter idéia faz parte da administração do espaço, figuras ligadas diretamente ao clã dos Kubitschek, incluindo a governanta de Dona Sarah, a Sra. Cirlene, Ana Cristina Kubitschek, neta de Juscelino e o Cel. Afonso Heliodoro¹⁰⁸.

Neusa realizou pelo menos sete VOM naquele local, o que vem a reforçar sua legitimação de prestígio perante a sociedade.

¹⁰⁷ Mais informações pelo site <http://www.memorialjk.com.br/>

¹⁰⁸ Afonso Heliodoro foi contemporâneo e amigo pessoal de Juscelino Kubitschek, foi Chefe do Gabinete Militar no Governo de Minas Gerais e Subchefe do Gabinete Civil da Presidência da República no Governo JK. Atualmente é presidente do Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal, tendo dirigido durante 16 anos o Memorial JK.

➤ **Teatro da CAIXA**¹⁰⁹

O Teatro do Conjunto Cultural da Caixa Econômica federal localiza-se anexo ao edifício sede da Caixa Econômica Federal em Brasília.

Incentivadora da cultura e de toda manifestação artística, a CAIXA tem papel fundamental nas obras que hoje estão ao alcance do público. Com o objetivo de resgatar a cultura e verdadeiros ícones do patrimônio cultural nacional, o Conjunto Cultural da CAIXA ganhou vida e hoje retrata a história política, econômica, artística e cultural do País.

O Conjunto Cultural é composto por: teatros, localizados em Brasília, Curitiba e no Rio de Janeiro; museus, instalados em Salvador, Curitiba e São Paulo; e galerias, situadas em São Paulo, Brasília, Curitiba, Rio de Janeiro, e Salvador. Nesses espaços, a empresa promove, apóia e divulga as mais diversas manifestações artístico-culturais.

O Teatro da CAIXA representa um local de prestígio na cidade abrigando importantes peças de teatro, *shows*, recitais, palestras e *workshops*. O Teatro está localizado no Setor Bancário Sul, na área central de Brasília. Além do Teatro, o complexo da CAIXA Cultural, inaugurado em 1980, é composto de *foyer*, cinco galerias de arte, jardim das esculturas e Átrio dos Vitrais.

Em 2001, a CAIXA Cultural passou por ampla reforma para adequação e melhoria de suas instalações. O Teatro foi reinaugurado em março de 2002, com ampliação do palco, platéia e camarins, além da modernização dos equipamentos de som e iluminação cênica. A sala tem capacidade para 409 lugares.

➤ ***Auditório do SESC***

O auditório do SESC fica na entrequadra 504 da Asa Sul, no Plano Piloto e tem servido a comunidade para a realização de recitais de música e teatro.

Segundo informações de Wander de Oliveira, organista e funcionário do SESC, o Auditório do SESC foi inaugurado em 21 de agosto de 1975. Desde então, tem sido utilizado para produções culturais da comunidade. A sala dispõe de 250 lugares, um piano de cauda e serviços de iluminação e de sonorização.

¹⁰⁹ Disponível em: <<http://www.caixa.gov.br/acaixa/asp/cultura.asp>>

➤ **Sala Martins Penna**¹¹⁰

Desde o Relatório do Plano Piloto, Lucio Costa¹¹¹ previu onde se localizaria a vida cultural de Brasília. A cidade, embora planejada para ser a capital administrativa e centro político, não negligenciou sua vocação cultural, logo se transformando num centro intelectual e artístico do País.

O Teatro Nacional tem a forma de uma pirâmide sem ápice, característica da arquitetura asteca. São 3.608 vidros nas fachadas leste e oeste. Os cubos brancos nas paredes norte e sul, de dimensões diversas, desenhados por Athos Bulcão, passam também de centenas. Esses relevos são a maior e mais monumental obra de intervenção urbana de Athos Bulcão. Na elaboração do projeto, Oscar Niemeyer teve a colaboração do pintor, cenógrafo e técnico de teatro, o italiano Aldo Calvo.

O Teatro Nacional de Brasília, assim chamado no início, foi construído em várias etapas, iniciando-se as obras a partir de 30 de julho de 1960, poucos meses depois da inauguração da Capital. O presidente do Brasil então era Juscelino Kubitschek e o prefeito da nova Capital, Israel Pinheiro. A Novacap¹¹² foi a responsável pela obra em todas as suas etapas. A estrutura ficou pronta em 30 de janeiro de 1961, mas as obras foram interrompidas por um período de cinco anos, sendo retomadas parcialmente em 1966 para completar, não de todo, a Sala Martins Penna, inaugurada no mesmo ano, 21 de abril de 1966.

Note-se que Neusa França realizou recitais entre os anos de 1967 a 1974 no que se chamava de Teatro Martins Penna e somente retoma regularmente o uso da então Sala Martins Penna a partir de 1999.

A Sala Martins Penna após dez anos de atividade foi fechada em 4 de setembro de 1976 para, logo em julho, recomeçaram as obras de conclusão do Teatro Nacional, entregue completamente construído no dia 21 de abril de 1981. Os jardins foram projetados por Burle Marx, dentro da obra de finalização completa do prédio. Nesse trabalho de conclusão, a equipe foi dirigida pelo Arquiteto Milton Ramos. O tratamento acústico foi encomendado ao especialista russo Igor Sresnewski. O teatro foi reaberto em 6 de março de

¹¹⁰ Texto baseado em informações disponíveis em: http://www.sc.df.gov.br/paginas/tncs/tncs_02.htm

¹¹¹ Urbanista que, em 1957 venceu o concurso nacional para a elaboração do Plano Piloto de Brasília.

¹¹² Novacap (nome fantasia da Companhia Urbanizadora da Nova Capital) foi uma empresa criada com o objetivo de construir a nova capital federal do Brasil. A empresa foi criada pela Lei n. 2874/1956, sancionada pelo então presidente da República Juscelino Kubitschek. Foi a responsável por realizar as obras de construção da cidade de Brasília, e também foi o nome do projeto de Brasília durante sua construção.

1979, com todas as salas concluídas, mas vários problemas que exigiam imediata correção fizeram que com novas obras fossem executadas a partir de novembro do mesmo ano.

Em 23 de maio de 1997, a Sala Martins Penna foi reaberta com música do flautista Altamiro Carrilho e do grupo Choro Livre, com o show Pixinguinha 100 anos de Música, entre outros. O primeiro pianista a tocar para o público foi o alagoano Joel Bello Soares, que logo seria professor na Universidade de Brasília, até hoje vivendo na cidade e com uma carreira admirável. Numa campanha para erguer sua fundação e seu teatro, por exemplo, a atriz Dulcina de Moraes juntou-se às mulheres da sociedade para montar a peça americana Tia Mame.

Mas há lista interminável de nomes, podendo se destacar celebridades internacionais como Maria Casaré, Susanne Linke, Kazuo Ohno, Antonio Márquez, Mercedes Sosa, Yma Sumac, os balés russos Bolshoi e Kirov, o balé da Ópera de Paris, Astor Piazzola e, entre os brasileiros, estão Paulo Autran, Fernanda Montenegro, Dulcina de Moraes, Glauce Rocha, Ziembinski, Márcia Haydée, Márika Gidali e o balé Stagium, grupo Corpo, João Gilberto, Caetano Veloso e praticamente todos os grandes nomes da música popular brasileira. A atriz Rita Hayworth participou de um baile de carnaval ainda nas estruturas incompletas do teatro, na década de 1960.

Por meio do Decreto de 1º de setembro de 1989, do Diário Oficial do DF de 4 de setembro de 1989, o teatro passou a ser denominado Teatro Nacional Claudio Santoro.

– *O que representa a Sala Martins Penna?*

A atual Sala Martins Penna está sob a égide da Secretaria de Estado de Cultura do Governo do Distrito Federal. A obtenção de pautas é feita mediante edital, ou solicitação. No caso da Neusa França, segundo a própria, ela faz um pedido formal à Secretaria de Cultura e após análise e categorização dos pedidos, que são encaminhados ao órgão, esta recebe uma data.

A Sala Martins Penna tal qual é conhecida hoje, na época era a única do Teatro, que foi inaugurado em 1966. Segundo documentos de jornal da época e os próprios programas impressos dos VOM, o local era chamado de Teatro Martins Penna. Em dezembro de 1967 Neusa França, que realizava até então os seus VOM na Escola Parque, passa a realizar o seu primeiro VOM no Teatro Nacional, no Teatro Martins Penna, que como já foi dito, era o próprio teatro.

O espaço do “teatro” em Brasília ratificou a posição tradicional de destaque e referência cultural que costuma ter em qualquer cidade. Contudo, em Brasília, além do seu espaço físico para as artes, ele agrega o valor arquitetônico inovador, moderno assinado por um dos mais consumados arquitetos brasileiros, mundialmente reconhecido. Tombado como Patrimônio Cultural da Humanidade, o Teatro Martins Penna representou, sobretudo nova dimensão nas atividades culturais da recém-inaugurada cidade, que ainda nem contava sua primeira década de existência. O tombamento da cidade pela UNESCO deu-se em 1987.

Neusa consegue realizar seu o primeiro VOM nessa casa recém-inaugurada. Não se pode deixar de inferir que essa realização nesse importante local passa a conferir ao seu VOM uma credibilidade maior perante a sociedade.

Neusa passa a realizar os seus VOM até 1976 no Teatro Martins Penna, quando o mesmo é fechado para novas obras de ampliação. Curioso é notar que o próximo VOM só volta a ser realizado no Teatro em 1999. Partindo desse ano, o teatro passa a ser o palco oficial dos VOM. Vale ressaltar que o Teatro Nacional Claudio Santoro abriga os espetáculos mais prestigiosos da cidade e é acolhe as produções e personalidades mais conhecidas do meio artístico nacional ou internacional.¹¹³

4.4 Depoimentos acerca dos “Vamos Ouvir Música”?

Há curiosidades ligadas ao VOM como lembradas por Martita, uma de suas alunas durante seu depoimento¹¹⁴:

(...) existia uma musiquinha que abria todos os festivais “Vamos Brincar de Música?”... cortina fechada, aí todos os alunos se posicionavam e tinha um de nós como o regente do coral. E ela entrava, sentava ao piano. Abria a cortina e começava a tocar. Todo mundo começava a cantar a mesma musiquinha: “Muito boa tarde pra todos vocês, obrigado por virem à nossa festinha e prá animar muitas palmas bater, la-ra-ra-ra, preste muita atenção, vamos brincar de música (palmas), vamos brincar de música (palmas), vamos brincar de música (pam-pam-pam)”... Todos os festivais abriam com essa musiquinha, e depois vinha o desfile todo mundo no palco. Todo desfile tinha uma baliza. Atrás da baliza vinha sempre alguém fantasiado ou com o tema da festa ou com alguma fantasia bonita que iria usar ali na festa. Todos os alunos vinham atrás, desfilavam pelo palco, saíam, e aí

¹¹³ Disponível em <http://www.sc.df.gov.br/paginas/tncs/tncs.htm>.

¹¹⁴ Colhido em 5 de agosto de 2006.

começavam com a bandinha, com o coral, ou com algum número de piano.
(Martita)

Comentários de ex-alunas, como o de Beatriz Pimentel têm significado especial, tendo em vista que a aluna estudou durante muitos anos com Neusa e continuou sua carreira profissional como pianista nos Estados Unidos. Quando indagada sobre os VOM, respondeu sem hesitar: “Os famosos festivais “Vamos Ouvir Música?” marcaram a vida musical da cidade, claro. Muito importantes e sempre muito freqüentados”.

A ex-aluna, Vanessa Rodrigues da Cunha, também residente nos Estados Unidos da América, comentou:

O festival “Vamos Ouvir Musica?” foi uma experiência que teve grande impacto na minha formação como pianista. Foi das minhas primeiras experiências no sentido de me apresentar diante de um público que não só apreciava música, mas como também tinha certo conhecimento do repertório pianístico. Também o fato de estar me apresentando frente a pianistas aos quais eu tinha grande admiração e até mesmo considerava como metas de conquistas, foi muito encorajador.

Outro ex-aluno, Benjamim da Cunha Neto, mencionado no elenco dos VOM, premiado e residente no Rio de Janeiro, afirmou: “Quanto aos famosos festivais “Vamos Ouvir Música?”, Neusa França coloca seus alunos no palco e dessa maneira os prepara para concursos e para vida profissional, além de oferecer ao público música de muito boa qualidade”.

Amigo de Neusa, o escritor Luiz Carlos Cerqueira¹¹⁵, em Brasília desde 1975, é seu confrade na ALMUB (Academia de Letras e Música do Brasil). É dele o soneto “Mãos que sentem”, musicado por Neusa. Luiz Carlos vem, ao longo de muitos anos, compondo as platéias dos VOM e acrescenta sobre Neusa: “Incansável, com extraordinário esforço, todos os anos realiza seus festivais de música, com a participação de seus alunos, ex-alunos e amigos, o – “Vamos Ouvir Música?”, evento que já faz parte do calendário artístico do Distrito Federal”.

¹¹⁵ Luís Carlos Cerqueira forneceu depoimento por escrito em julho de 2007.

4.5 Síntese do Capítulo

A idéia de um nome como “Vamos Brincar de Música?” ou “Vamos Ouvir Música?” carrega no seu bojo um convite e uma alegria, coerentes com a personalidade da sua criadora. Revela também a informalidade ou uma quebra do protocolo tradicional e duro das salas de concerto. Considera-se que nesse convite está embutida desde a forma com que Neusa procede ao se dirigir a todos, conclamando a comparecerem ao evento até a finalização do espetáculo brindando a todos os presentes. Suas alunas ganham flores e os alunos um livro, uma partitura ou um disco. Todos são fotografados, a platéia é presenteada com sorteios e todos os funcionários do teatro ganham gorjeta.

Os VOM ao longo de várias décadas deram e continuam dando repetidas provas da eficiente didática pianística de Neusa França perante a sociedade. Essa didática é sempre aludida quando o nome de Neusa é citado, quer em jornais, quer em depoimentos. Os programas impressos dos VOM a que se teve acesso mostram sempre enorme elenco de participantes, dentre os quais sempre estiveram parte considerável dos alunos que preparava nas aulas. Não somente isso, mas observa-se que Neusa preparava e prepara alunos de todas as idades, desde a mais tenra infância a pessoas adultas. Essa característica aponta para um domínio da didática e uma capacidade bem-sucedida de diálogo com as mais diferentes faixas etárias.

Neusa sempre teve considerável número de alunos e sempre os inseriu em contexto artístico de nível elevado. Pelo exposto nos VOM, Neusa montou cenários adequados e realizou ao longo de sua existência inúmeras repetições desse mesmo espetáculo, cada qual com suas particularidades e com seus personagens distintos, ainda que determinado grupo permanecesse sempre o mesmo. Nesse sentido, faz-se notar a exploração de um capital social pela mestra que sabia envolver a todos: músicos, amigos desses músicos – que passavam a ser seus amigos – e a família de cada um deles. Somava-se a isso o fato de o apartamento onde morava representar o ponto de encontro desses jovens e de seus pais.

Os artigos escritos por Neusa que levam o mesmo nome da versão original dos VOM “Vamos Brincar de Música?” remetem aos diversos campos onde ela atuava com desenvoltura. Certamente, ao escrever regularmente artigos para periódico sobre educação musical, Neusa, ao mesmo tempo em que enriquecia os seus pares com informações atualizadas do seu campo, acumulava o capital cultural, se fazendo conhecida e, por conseguinte, se distinguindo da média dos artistas, fazendo crescer a sua reputação.

É importante ressaltar, no entanto, o grau de fidelidade de um grupo de ex-alunos e de seus familiares que vem acompanhando, ao longo de muitos anos, a trajetória de Neusa e participando dos VOM, seu capital simbólico mais evidente.

A sua capacidade de agregar atraía também um grupo de colaboradores das mais diversas áreas que podiam se reverter na elaboração de um programa, na impressão gráfica desses, na filmagem do evento. Em cada relação, ficava evidenciada sua forma positiva de lidar e de incentivar os jovens.

Neusa cristalizava nesses espetáculos suas faculdades multifacetadas. Ela preparava os alunos para as apresentações dando provas de sua reconhecida didática pianística, escolhia seus repertórios, ela própria tocava, acompanhava os alunos a quatro mãos, compunha e ainda era a apresentadora no comando dos eventos. Ilustrava com palavras, tornando pública a sua relação com o apresentado, elogiava-o, promovia seu talento. Seu discurso e suas palavras acolhedoras embora tornassem os VOM mais longos, tinham sempre a atenção e carinho dos presentes. Ao contrário, se Neusa não fizesse uso desse momento, a platéia certamente estranharia o seu comportamento.

O Hino de Brasília tomava sempre lugar de destaque nas suas apresentações. Numa espécie de rito de abertura, conclamava a platéia a cantar regida ela ao piano e acompanhada por um grupo seletivo de personagens do VOM e outros pinçados da platéia. Neusa sempre associava o VOM a alguma instituição ou entidade. Inicialmente à Juventude Musical, da qual ela mesma foi presidente em Brasília e, posteriormente, à ALMUB, da qual também ocupou a presidência e tornou-se Presidente Emérita.

Outra forma que se faz refletir a personalidade da idealizadora dos VOM no decorrer das apresentações é a inclusão da música popular juntamente com a erudita. Neusa perpassa uma postura de quem é desprovida de preconceitos nos mais diversos significados dessa palavra, a começar pelas formas diversas de manifestações musicais. E assim valorizava todos, alunos, ex-alunos, amigos, compositores, intérpretes.

O fato de fazer constar dos programas prêmios dos seus alunos, não só valorizava o feito de cada um desses, como também evidenciava sua capacidade novamente acima da média de outros professores de piano, fazendo crescer, ainda que inconscientemente, sua reputação.

Observa-se na documentação e nos depoimentos, que os eventos produzidos pela Professora Neusa França, faziam com que os detentores das salas ou teatros se sentissem honrados em receber a artista e seus alunos. Os administradores desses espaços reputavam-lhe respeito à sua credibilidade. Lembra-se quando o Presidente da ABI do Rio de Janeiro lhe

franqueou o auditório, por indicação do Francisco Mignone, configurando o capital simbólico de Neusa França.

Evidencia-se de maneira definitiva o grau de prestígio de Neusa tomando por base que uma parte significativa dos VOM aconteceu numa das salas mais famosas e respeitadas da cidade, a Sala Martins Penna, do Teatro Nacional Claudio Santoro.

De modo geral, os ínfimos detalhes dos VOM analisados, apontam para as relações de poder estabelecidas entre alunos, autoridades e o prestígio de Neusa. Outro detalhe que não nos escapou é que a presença da instituição familiar é marcante nesses acontecimentos. Nessas ocasiões contemplam-se e fortalecem-se os laços de família através da música, sem esquecer que o cultivo da “boa música” no seio familiar sempre houvera sido aludido como o entretenimento sadio, e uma forma de assimilação da “boa educação”.

Os VOM abarcam um universo que não se restringe simplesmente ao palco. Esses espetáculos incluem não somente os protagonistas, mas todo um elenco de apoio, a saber, fotógrafos, técnicos, afinador de piano, iluminador, enfim, toda uma gama de outros profissionais. Sendo que é a protagonista principal dos VOM – Neusa França – que, através de uma postura coerente, transmite credibilidade sem ruptura. Ela encena realidade verdadeira, onde o público sente-se convencido e destarte, acredita na impressão criada por essa representação.

A partir dessa análise, entende-se que os VOM cristalizam todo o processo histórico da trajetória de Neusa França, e esse espaço simboliza o local onde ela, por excelência, construiu sua reputação não apenas na qualidade de pianista, professora, compositora e produtora do evento, mas, sobretudo, como a líder solidária e comunicadora dessa longa, coerente e bem-sucedida representação.

Ao retomar os dados biográficos de Neusa – nesse caso, na sua fase madura –, está-se diante de uma mulher que, no decorrer do tempo, teve descompassos no acúmulo de capital no que diz respeito a campos variados? Em outras palavras, teria sabido Neusa, dotada de uma base tão bem sedimentada e em meio a tantas oportunidades, desenvolver-se igualmente como profissional, como mãe-esposa e como mulher? Irão os registros da imprensa escrita e os depoimentos colhidos entre seus alunos, ex-alunos e colaboradores corroborar com os indicadores levantados até então neste trabalho, no sentido de Neusa gozar de uma reputação entre seus pares e de estar permanentemente ampliando seu capital?

5 PROCESSO DE CONSAGRAÇÃO SOCIAL E MUSICAL DE UMA PIONEIRA (1960 a 2007)

Quando chegou em Brasília para morar, em 1960, Neusa e Oswaldo aportaram com seus três filhos: Magda, Leonardo e Denise. Eles tinham respectivamente 16, 14 e 9 anos de idade. Acompanhava ainda o casal, a mãe de Neusa, figura de fundamental importância, que durante toda a sua vida, esteve ao seu lado.

A mãe de Neusa foi uma exímia modista. Ainda no Rio de Janeiro, as peças de roupa confeccionadas em seu Atelier, levavam a etiqueta “Olga Pinho”. A profissão de modista, a qual já lhe tinha conferido uma distinção, continuou ininterrupta em Brasília, tendo os seus serviços estendidos a círculos mais conspícuos da nova capital, como as senhoras do corpo diplomático entre outros. Viveu até o ano de 1976 com a filha, até o seu falecimento.

Até meados do ano de 1963, Neusa permaneceu morando na W3 Sul, segundo ela, em uma casa situada na então chamada “Quadra 35”. Em seguida mudou-se para a então SQ (Super Quadra) 305, na Asa Sul, onde permanece até os dias atuais. Curioso é, pois, observar que seu número telefônico ainda permanece o mesmo, tendo apenas sofrido a alteração inevitável por conta da evolução tecnológica, que afetou os prefixos.

Ainda que tenha se mudado para um apartamento, onde o interfone se tornou acessório obrigatório de segurança, é notório para quem a visita, que as portas da residência de Neusa continuam abertas, como se oferecesse um acolhimento a quem vier. A todos que a visitam, é necessário apenas comunicar que está se dirigindo “à Neusa”, ao que o porteiro reage automaticamente, abrindo a porta, sem sequer interfonar.

Já instalada na Quadra 305 da Asa Sul, em 1967, surge então, na vida do casal Neusa e Oswaldo, personagem que viria a desempenhar papel de apoio preponderante, dando mais firmeza à base de sustentação que amparava Neusa em suas atividades. Referimo-nos a Maria Madalena da Silva Fernandes, cujo apelido é Helena. Secretária de Neusa desde 1965. Helena foi aos poucos conquistando a confiança e acolhimento de Neusa, de sua família, e de todos os que freqüentavam aquele espaço familiar. Hoje Neusa refere-se a Helena como parte essencial dentro de sua história de vida, pois à essa personagem coube consistente participação na rotina da casa e, principalmente, dando amparo a Dona Olga, mãe de Neusa, nos seus últimos anos de vida. Tudo indica que a presença de Helena tenha conferido a Neusa a tranquilidade necessária para atender tantos compromissos sociais, culturais e pedagógicos. Conforme relato da própria Helena, a agenda dos França era movimentadíssima e seu

apartamento estava sempre cheio dada à freqüência que se ofereciam jantares e festas. Essas festas eram organizadas com o intuito de receber músicos de renome de passagem pela cidade e, também, personalidades de diversos campos, como políticos, e funcionários do alto escalão da esfera pública.

Helena, durante nossa conversa, rememorou com todo humor as tais festas: “Era uma coisa “horrorosa”... começava e não acabava... ia a noite inteira... se comia, tocava... tinha muita música...”. E continua orgulhosa: “... já passou tanta gente aqui... lembro de Arthur Moreira Lima, Magdalena Tagliaferro...”.

Em Brasília, Neusa França continuou sua trajetória, exercendo intensa atividade como professora, pianista, compositora e regente de coros. Aposentou-se pela Escola de Música de Brasília e também pela Orquestra do Teatro Nacional Claudio Santoro.

Neusa lecionou piano na Faculdade de Artes da Fundação Brasileira do Teatro Dulcina de Moraes e foi colaboradora do Instituto de Música do Distrito Federal, Centro de Artes Claude Debussy e do Conservatório de Brasília, em Taguatinga.

Em 1980, por sugestão de Paschoal Carlos Magno¹¹⁶, o Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty) no intuito de dar visibilidade aos compositores nacionais no exterior teve a iniciativa de publicar catálogos individuais de compositores brasileiros eminentes. Esses catálogos contemplaram alguns compositores como Claudio Santoro, Oswaldo Lacerda, Camargo Guarnieri e, também, Neusa França.

O fato familiar mais marcante da fase madura de Neusa França foi sem sombra de dúvida a perda inestimável do seu esposo, colaborador e companheiro de todas as horas, Oswaldo, em 23 de dezembro de 1988.

Recebeu o diploma honorífico da Associação Profissional da Mulher de Negócios do Brasil, como uma das dez de todo o País. Em 1985, participou da enciclopédia “*Who’s Who*” da Universidade de Cambridge. Por ocasião do Jubileu de Prata de Brasília, foi uma das 25 damas “Destaques Pioneiras” homenageada pelo Governo do Distrito Federal, no Palácio do Buriti. Salienta-se o recebimento do título oficial de Cidadã Honorária de Brasília por Neusa, honraria outorgada em 5 de abril de 1997, pela Câmara Legislativa do Distrito Federal, por indicação do então Deputado Distrital Tadeu Filippelli e aprovado por unanimidade por todos os demais parlamentares. Foi assessora do Maestro Claudio Santoro e segue ministrando aulas particulares de piano e organizando seus festivais de música até a

¹¹⁶ Paschoal Carlos Magno foi diplomata, ocupou o posto de embaixador do Brasil, foi escritor e dramaturgo. Nascido em 1906, em 1957 foi oficial de gabinete da Presidência da República, durante o governo de Juscelino Kubitschek. Sua presença no Ministério das Relações Exteriores foi marcante por estabelecer sempre um diálogo com os artistas.

presente data. Exerceu o cargo de Presidente da Academia de Letras e Músicas do Brasil, da qual é Presidente Emérita.

Ainda dentro das honrarias inclui-se a Medalha Juscelino Kubitschek

Outro fato relevante é o lançamento do seu livro “O Piano em Pauta” no ano de 2000, pela Editora Thesaurus, Brasília. A obra versa não só sobre o piano, mas sobre seus anos de aprendizado com a mestra Magdalena Tagliaferro, exercícios e pontos de vista da pedagogia do piano. No seu livro, Neusa oferece uma lista de pianistas nacionais e internacionais e também de suas relações de amizade. Nessas páginas faz deferência a alguns professores da cidade e se refere a eles como “professores de reconhecida credibilidade”.

Nos dias 16, 17 e 18 de abril de 2001, Neusa promoveu recital em homenagem ao compositor Ernesto Nazareth, juntamente com seu aluno Gustavo Trancho de Azevedo, no Clube do Choro de Brasília. Esse *show* foi transmitido pela TV Senado. O recital, em homenagem a Lamartine Babo¹¹⁷, compositor e amigo de Neusa e Oswald, realizou-se em Brasília, no Clube do Choro, em dezembro de 2004 em comemoração ao centenário do Lamartine. Neusa dirigiu o espetáculo, que contou com mais de vinte músicos – cantores e instrumentistas profissionais e coro de alunos - e repetiu-o na Sala FUNARTE e no Auditório do Departamento de Música da Universidade de Brasília em 2005. Parte do recital, gravado no clube do Choro, foi transmitido pela TV Senado.

Em junho de 2006, Neusa compôs e escreveu música e letra do Hino do Lions Clube Sarah Kubitschek, a pedido de suas diretoras. Já havia um conhecimento informal da extensa lista de hinos compostos por Neusa França. A partir dessa informação, solicitou-se à pesquisada que os listasse, ao que nos atendeu prontamente, ressaltando apenas que poderia ter esquecido de alguns. A lista segue abaixo:

- Hino Oficial de Brasília (letra de Geir Campos)
- Hino ao Verde de Brasília (letra de Lília Magnavita)
- Hino do SESC de Brasília (letra de Neusa França –selecionado em primeiro lugar em concurso)
- Hino do Jardim de Infância Chapeuzinho Vermelho (letra de Neusa França)
- Hino da Gata Borracheira (letra de Neusa França)
- Hino do Lions Clube Alvorada de Brasília (letra de Astréia Castro)
- Hino do Lions Clube Helen Keller (letra e música de Neusa França)

¹¹⁷ Lamartine de Azeredo Babo, o Lalá, nasceu no Rio de Janeiro em 8/3/1904. Considerado dos mais versáteis de todos os compositores do começo do século.

- Hino do Lions Clube Sarah Kubitschek ((letra de Neusa França)
- Hino do Futebol Clube do Paranoá (verso de Palmerinda Donato)
- Hino do Colégio CASEB (letra de Neusa França)
- Hino da Associação Médica de Brasília (letra de Neusa França)
- Hino da Academia de Medicina de Brasília (letra de Neusa França)
- Hino da Preservação da Amazônia (letra de Neusa França – Tributo à Amazônia)
- Hino ao Congresso Eucarístico de Brasília (letra de Neusa França)
- Hino do Colégio Santa Dorotéia (letra de Neusa França)
- Hino da Libra (letra de Neusa França)
- Hino da Integração Educativa de Brasília (letra de Neusa França)
- Hino do Colégio Tico-Tico (Rio de Janeiro – Ipanema)
- Hino à Mamãe (para o dia da mamãe)
- Hino ao Papai (para o dia do papai)
- Hino do Jardim de Infância Curumin (letra de Neusa França)

Os últimos dois hinos foram compostos ainda no Rio de Janeiro.

Vale dizer que o conjunto da sua obra inclui também obras para piano, câmara, canto e piano, canto coral, banda rítmica e didáticas.

O produto da sua atividade com professora lhe rendeu muitas homenagens e registros importantes. Em 2007, Sylvio Lago no seu livro “Arte do Piano – Compositores e Intérpretes”¹¹⁸, incluiu o nome de Neusa, ao destacar sua aluna Vanessa Cunha.

A procura crescente pelos préstimos de Neusa como professora, implicou número significativo de assistentes para auxiliar na tarefa do ensino ao longo das últimas décadas. Citam-se: Maria Ieldes Machado, Soledad Arnaud, Solange Souza Guimaraens, Ninon Rossi, Rosa Miranda, Isa Galvão, Tereza Pimentel e Magda França. São todas elas alvo do carinho e gratidão da mestra em depoimentos e em suas falas espontâneas, sendo que Maria Ieldes e Soledade são professoras da Escola de Música de Brasília e a última é também participante assídua dos VOM.

Aos 86 anos, Neusa continua lúcida e ativa como pianista concertista, dança e participa da Associação dos Clubes da Melhor Idade. Faz aulas de computação para se comunicar melhor com os alunos espalhados pelo mundo, por meio da internet. Há anos,

¹¹⁸ *Arte do piano – Compositores e intérpretes*, de Sylvio Lago. São Paulo: Algor Editora, 2007.

ininterruptamente, Neusa presta sua solidariedade, compartilhando de seus dons espirituais, comparecendo todas as quintas-feiras para ministrar passes na Comunhão Espírita de Brasília, agremiação representativa dentro do espiritismo kardecista da cidade.

Neusa figura também no endereço eletrônico www.youtube.com, atualmente dos mais visitados na internet. Seu recital solo, realizado na Casa Thomas Jefferson, em 20 de abril de 2007, por ocasião do aniversário de Brasília, encontra-se disponível na íntegra nesse endereço eletrônico. Encontra-se igualmente disponível no mesmo endereço, sua interpretação ao piano do “Hino a Brasília”, que foi executado na noite do recital em referência.

Ainda sobre esse recital, transcrevem-se os seguintes comentários do periódico “Música em Brasília”, de maio de 2007, assinado pelo Professor Bohumil Med, na coluna “Aconteceu”:

É impressionante a vitalidade e a musicalidade da pianista brasileira Neusa França... tocando com o entusiasmo e a energia de uma jovem... Neusa é um grande exemplo de professora, compositora, pianista virtuosa e uma pessoa muito querida pela comunidade musical e cultural de Brasília. Uma verdadeira lição de vida!

5.1 O Papel da Imprensa na Construção da Credibilidade de Neusa França

Não se pode deixar de registrar o papel preponderante da imprensa escrita na divulgação, alimentação e consolidação dos hábitos, das representações sociais e culturais na capital recém-inaugurada. Remete-se inicialmente a Toffano (1999, p. 192), quando discorre a respeito do papel da imprensa no início do século XX:

Quando se falou sobre instituições de piano de década de 20, falou-se em prestígio... seus professores gozavam de prestígio dentro e fora da “sociedade do piano”, assim como seus alunos. Havia uma política no sentido de valorizar os elementos e alunos que despontavam na instituição. Isso era feito, em primeiro lugar, com a colaboração direta de um ou mais órgãos da imprensa escrita que, além de divulgar sistematicamente os fatos... dimensionavam e valoravam cada detalhe (através de fotos bem elaboradas, dados das famílias, emissão de juízo de valor sobre o talento ou a interpretação de obras apresentadas) e obviamente com a receptividade e o respaldo de toda uma sociedade que se interessava por todos aqueles detalhes e prestigiava os eventos musicais promovidos acerca dos elementos em evidência.

Quando da referência ao material colecionado por Neusa, armazenado em caixas, fez-se menção a centenas de recortes dos mais diferentes periódicos e revistas da época. Esses periódicos compreendiam basicamente jornais e revistas, livros e outros.

Os recortes utilizados para uma leitura sociológica advieram quase na sua totalidade dos periódicos “Correio Braziliense” e “Jornal de Brasília”. Essas foram as principais fontes que nos permitiram cruzar informações da época com dados atuais, com vistas a resolver as inquietações e questionamentos acerca do cotidiano, principalmente do início de Brasília.

Esse material nos permitiu uma melhor compreensão da complexa teia de relações que eram estabelecidas a partir dos concertos e recitais, que são por excelência, o momento magno da representação musical do artista, como bem descrito por Toffano (1999, p. 73): “Cabe, portanto ressaltar o nível de representação alcançado quanto ao momento da comunicação musical na sociedade da época. O fato cercava-se de uma infinidade de tramas caracterizadas por um modo de sociabilidade e suas relações estruturais”.

O retrato-falado desses acontecimentos consiste em material de valor para o pesquisador, como observa Toffano:

Ao observar-se as fotografias tiradas das platéias nessa época, notam-se olhares extremamente interessados e perplexos com a nova proposta. Os eventos conservavam um certo ar de glamour; sugere uma passarela onde os indivíduos têm a oportunidade de desfilarem, e, talvez, de certa forma, de realização através da identificação com momento magno do intérprete sugerindo mágica e roubando a atenção de uma multidão. Ao mesmo tempo que se lê nessas fotos uma preocupação com o vestir, como apresenta-se nessas ocasiões, elas também sugerem a dimensão que se dava em torno desse eventos.”¹¹⁹

A imprensa escrita, portanto, tomou uma dimensão mais do que informativa, mas, sobretudo, de inculcamento de novos hábitos de comportamento, novos linguajares, e em muitos momentos fazendo alusão aos hábitos próprios da corte.

Com efeito, aliás, o termo “corte”, em referência à Capital Federal, tem se mostrado “glamourosamente” recorrente nas colunas sociais de Brasília, que nos dias de hoje contam com a televisão e a internet para ampliar o seu poder informativo e de dominação dos espaços sociais. Citamos como pioneiros nessa área em Brasília, nomes como o de Gilberto Amaral, Wanderval Calaça, Bernadete Alves e Consuelo Badra, entre outros porta-vozes dos acontecimentos sociais e culturais de relevo em Brasília desde o seu início.

¹¹⁹ Toffano, 1999, pág 100

Presume-se que, a exemplo do que ocorrera na corte, no Brasil-Império, as tentativas de desenvolver um espaço cultural dentro de uma cidade que nascia como símbolo do poder estariam impregnadas de influências desse campo político. Salientam-se as seguintes narrações:

Observa-se que o próprio Imperador [D. Pedro I] se utilizava desses eventos para tramar fatos políticos, encontros previamente articulados além do prestígio que a corte angariava ao patrocinar vários deles.¹²⁰

Luis Heitor (1950) comenta que, de maneira geral, os indivíduos que freqüentavam os concertos na verdade estavam procurando encontrar-se uns com os outros e queriam relacionar-se.¹²¹

Foram lidas e processadas várias notas de jornais do início dos anos de 1960 que davam conta de recepções no “aconchegante” apartamento de Neusa e Oswaldo França, ou do “casal França” como muitas vezes era referido. Essas recepções eram narradas com riqueza de detalhes, que incluíam desde as personalidades de diversos campos (arte, política, professores) até menção às grifes de uma ou outra esposa de autoridade, usadas naquela ocasião. Ora, isso remete sempre às teorias e conceitos apresentados em capítulos anteriores, como campo social, de Bourdieu, ou da representação do indivíduo na vida cotidiana. A riqueza da narração nos leva a deduzir que as pessoas da sociedade nutriam curiosidade diuturna por esses relatos, aos quais tinham acesso pelas colunas. O apartamento do casal França era então um dos mais importantes pólos irradiadores de música e cultura de Brasília. O espaço familiar privado confunde-se aqui com o cotidiano da cidade.

Na coluna “Sociais de Brasília” do Correio Braziliense do dia 12/5/1963, a colunista Katucha narra uma recepção no apartamento do casal França que havia sido motivada por uma homenagem prestada a Neusa e seu esposo por “Pernambuco do Pandeiro”. Esse fato corrobora a interpretação de que a convivência pacífica entre a música de raiz popular e a música erudita sempre foi nutrida, preservada e admirada por Neusa. Sempre com muitos músicos presentes, o colunista ressalta também a presença dos jovens como os próprios filhos de Neusa e Oswaldo: Magda, Denise e Leonardo, que se misturavam aos músicos, cada um apresentando sempre algum número. Neusa toca em todas essas ocasiões, tanto na condição de acompanhadora, camerista, quanto de solista. Observa-se que a ela coloca compositores como Debussy e Chopin ao lado de Pixinguinha, Tom Jobim, Tia Amélia entre outros nomes do popular.

¹²⁰ Fonseca, 1996 in TOFFANO, 1999, p. 72.

¹²¹ TOFFANO, 1999, p. 72.

Sempre que Neusa tocava em público era amplamente divulgado e comentado posteriormente nos jornais. Nesses recitais compareciam várias autoridades como o Ministro Victor Nunes Leal e sua esposa Julimar. A colunista Katucha enfatizava a elegância de Julimar, descrevendo invariavelmente seus trajes:

- “Julimar muito chique...” (Correio Braziliense, Katucha 12-05-1963).
- “Julimar, elegantíssima de jérsei preto...” (Correio Braziliense, Katucha, 04-08-1963)
- “...elegantíssima no estampadinho...” (Correio Braziliense, Katucha, 05-09-63)

Como foi possível perceber por esses recortes, Neusa e Oswaldo formavam um par muito unido perante a sociedade, promoviam muitos eventos sociais e eram conhecidos como o “casal França”. Não deixavam de comemorar as datas significativas, como aniversário de cada membro da família, bodas. Nessas ocasiões, sempre noticiadas por Katucha, dentre outros colunistas, era comum desfilarem autoridades políticas das mais importantes, como ministros, altas patentes militares, jornalistas, profissionais liberais e evidentemente, músicos. As festas oferecidas na residência dos França sempre contavam invariavelmente com a presença de músicos, fossem eles da cidade ou em visita à Capital.

Era muito comum que essas ocasiões se transformassem naturalmente em saraus e, assim sendo, não raro, convidados não músicos participavam cantando ou tocando um instrumento. A família França era sempre elogiada pela cordialidade e pela música. Pode-se dizer, a partir dos relatos desses periódicos, que essas duas qualidades eram, por assim dizer, a “marca registrada” do casal.

No Correio Braziliense de 15/12/1965, Katucha conta que o casal França esteve recebendo em sua residência para o aniversário de Neusa. Nessa ocasião, a pianista recebeu cumprimentos também pelo sucesso do seu festival, realizado recentemente. Lá estavam os amigos mais próximos e, entre outros tantos, personalidades dos campos da música e da política:

... Ministro e Sra. Nunes Leal, Ministro Hermes Lima, Embaixador Paschoal Carlos Magno, Ministro Ciro dos Santos, Secretário de Educação e Cultura Cleantho Siqueira. Ministro Raimundo de Brito, Sr e Sra Deputado Áureo Mello, Sra Deputado Brito Velho, Sr William Beal, Violinista Natan Schwartzman e Sra, Hermelindo Castelo Branco – foi apreciado com Neusa ao piano, Sino de Natal executado por violino. Pães de queijo da dona Olga, sua mãe... Em todas as reuniões da família França, a música reina até altas horas da madrugada.

Leonardo França, filho do casal, lembra que muitas dessas festas terminavam tão tarde que muitos convidados tomavam o café da manhã no apartamento da família França. Neusa contou que suas Bodas de Prata: “...foram comemoradas na residência do ministro Victor Nunes Leal, na Península dos Ministros, no Lago Sul, numa casa maravilhosa, com aquele piano enorme de cauda inteira... em 1968...”.

O pão de queijo feito pela mãe de Neusa era famoso nas colunas e entre os alunos e os amigos. Entre os depoentes ao menos dois se lembraram das delícias dessa prenda de Dona Olga. Era comum também a participação da família França nos momentos musicais das festas. Em certa ocasião, quando Oswaldo aniversariava, Neusa surpreendeu-o com uma composição sua, feita para ele, e que foi cantada pelos seus filhos. Ele, para retribuir-lhe, cantou a “Modinha” de Jaime Ovalle, acompanhado por Neusa ao piano.

As atividades de Neusa pareciam garantir, por si só, ao menos um bom espaço das colunas de Katucha. Os eventos se seguem da forma mais variada. Neusa tocando em serenata no Iate Clube de Brasília, por ocasião do terceiro aniversário de Brasília, em 1963. Naquele mesmo ano, o casal recebia músicos cubanos em sua residência, em apresentação pela cidade. Em seguida, promovem uma festa de despedida do pianista e cantor Hermelindo Castelo Branco, que partiria para Europa.

Outra vez, era o amigo compositor Claudio Santoro que chegava de viagem do exterior e o casal França oferece-lhe jantar de boas-vindas. Segundo narra Katucha, no Correio Braziliense de 17/11/1963 naquela noite, dentre os convidados, encontrava-se o também compositor Waldemar Henrique, que teria participado ao piano acompanhando uma cantora em uma de suas canções.

Cada uma das apresentações de Neusa era anunciada com antecedência, não só pela coluna da Katucha, mas também em outras, como aquela de 10/10/1963, intitulada “Planalto em Sociedade” por Ruth Mothê. A colunista anuncia apresentação de Neusa na Escola Parque que se realizaria no dia 13. Foi anunciado também seu concerto no Hotel Nacional, quando tocaria com a cantora Vanda Oiticica.

Parece que era regra que, todo artista de fora em visita à cidade, passaria pelo apartamento dos França. No dia 10/11/1963, por ocasião da apresentação da “Missa Requiem” do Padre José Maurício, interpretada pelo Coral Levino de Alcântara, o casal França convidou a todos, como comenta Katucha, “para uma esticada” em sua residência. Naquele noite, segundo a colunista, música não faltou, tanto a participação de Neusa ao piano quanto de Oswaldo gravando tudo em seu gravador.

Esse hábito foi espontaneamente lembrado pela sua ex-aluna Maria Emília Osório, em seu depoimento colhido no dia 28 de julho de 2007: “Neusa recebia todos os grandes pianistas que por aqui passavam em tournée em sua casa. Promovia saraus e encontros, dessa maneira proporcionando aproximação muito rica entre seus alunos e esses artistas. A casa de Neusa era reconhecidamente um pólo artístico”.

Em 1966, após a semana de recitais em que o pianista Fritz Jank interpretou a integral das Sonatas de Beethoven, outra “esticada” até a casa de Neusa foi registrada. E o apartamento dos França continua nessa mesma dinâmica na década de 1970. Em 9/10/1972, Katucha anuncia no Correio Braziliense que Magda Tagliaferro é hóspede de Neusa, e que o casal estava recebendo para almoço musical. Poucos dias depois, estava o casal se movimentando e sendo notícia em torno da “Tia Amélia” (pianista dos choros e Valsas, estrela da TV). Ocasão na qual repetiu quase todos aqueles amigos, incluindo a diletta Julimar, evidente e indubitavelmente “elegantíssima”, como sempre é citada.

O casal França também viajava e, em 1973, segundo Katucha foram à Europa. No ano seguinte, a colunista narra um jantar em homenagem a um certo ministro oferecido pelo casal, onde Neusa vestia “pantalonas pretas” e Oswaldo proporcionou gravações de Neusa, Tia Amélia e o famoso músico Jacó do Bandolim.

Neusa era noticiada quando comparecia a jantares em outras residências. Katucha conta, em 23/3/1974, que Neusa foi cumprimentar Cibeles e Cláudio Ribeiro de Castro e levou consigo o aluno Benjamin da Cunha Neto.

Também o aniversário de Dona Olga, mãe de Neusa, era lembrado e comemorado, conforme o Correio Braziliense de 9/6/1974. Katucha conta os detalhes da música durante a festa. Eram também noticiados os alunos de Neusa, quando se apresentavam em festivais, ganhavam concursos ou se apresentavam em outros locais.

A posse de Neusa como membro da ALMUB foi alvo de várias notas na imprensa escrita. Neusa também ocupava espaço nos periódicos publicando artigos seus. Isso ocorreu com regularidade de meados dos anos de 1970 em diante, graças ao convite que recebeu do jornalista Mário Garófalo, no seu jornal “Vanguarda de Brasília”. Neusa comentava sobre os eventos musicais, fossem esses encontros, recitais, festivais ou concursos. Destarte, Neusa ampliava sua capacidade de influência na cidade, desta vez como formadora de opinião.

Mário Garófalo, um nome dos mais importantes no Brasil como comunicador, sempre se divulgou a música erudita, sobretudo a de piano. Faleceu em 2004, aos 84 anos, quando sua “Brasília Super Rádio FM” já estava no vigésimo quarto ano de existência. Por

iniciativa de Mário, a rádio mantém um palco-auditório com piano de cauda de marca Yamaha, no Conjunto Nacional de Brasília¹²². Naquele espaço realiza-se até hoje, diariamente, o programa “Um Piano ao Cair da Noite”, tribuna musical por assim dizer, onde desfilam talentos pianísticos da cidade ou de estrangeiros em visita à cidade. Apresentado por Lúcia Garófalo, atual diretora da rádio, esse programa, mantém suas portas abertas à Neusa França, como também a todo o seu séqüito de alunos e relações.

Retomando a análise em torno do destaque dado a Neusa pela imprensa escrita, observa-se que os VOM foram crescendo junto com Brasília e ao longo desses anos se tornaram muito estimados e respeitados pela comunidade. Prova disso é um artigo publicado no Correio Braziliense de 15/11/1977 que dá conta de um choque de datas no Auditório da Escola de Música de Brasília. O artigo cria uma celeuma em torno do nome de Neusa França e da bailarina e professora Lúcia Toller, por conta de uma data que havia sido anteriormente reservada para Neusa, mas que teria sido passada para a outra por ordens políticas. O jornalista na coluna acorre em defesa de Neusa e de seus espetáculos, sugerindo inclusive por charge que “a Escola de Música não é espaço para *ballet*”.

No mesmo jornal, em 18/11/1977, há uma pequena nota anunciando mais um “Vamos Ouvir Música?”, que estava sendo preparado por Neusa. Ainda em 1977, o colunista Gilberto Amaral dá uma nota sobre Neusa, e anuncia o recital do seu aluno Durval Cesetti, atualmente residindo no Canadá.

Em 15/3/1980 em reportagem do Correio Braziliense sobre o Clube do Choro, no caderno “Variedades”, o nome de Neusa é citado dentre os músicos que fundaram aquele Clube. No Jornal de Brasília de 1º/4/1981, no caderno “Artes e Espectáculo” lê-se matéria sobre show de Neusa realizado no Clube do Choro, homenageando o compositor Ernesto Nazareth.

Foram encontrados recortes de 1984, de fonte não identificada, dando conta que Neusa havia sido empossada dentre os membros da nova diretoria da Associação Ópera de Brasília, cuja presidente é a Senhora Asta-Rose Alcaide.

No Correio Braziliense de 24/11/1988, a colunista Consuelo Badra parabeniza o sucesso das alunas premiadas de Neusa, em especial Beatriz Pimentel aos 12 anos e Graziella Pires aos 14 anos e noticia o recital dessas alunas no Auditório JK. Badra ainda destaca outras alunas talentosas: Vanessa Cunha e Miriam Sambuishi.

¹²² O CNB foi o primeiro dito “Shopping Center” do Brasil.

Em 8/8/1995, o colunista Gilberto Amaral anuncia que Neusa, à época Presidente da Academia de Letras e Música do Brasil, se encontrava em viagem pelo Canadá e Estados Unidos.

Destaca-se artigo escrito por Nise Quintas, publicado no Correio Braziliense de 6/1/1992, intitulado “A história de Brasília ao som de um piano”, com foto de Neusa ao piano. O artigo salienta a importância de Neusa como pioneira e também o elo de proximidade de seu esposo com JK:

Falar de Neusa França é o mesmo que falar da história de Brasília. Foi ela, a primeira professora de piano da cidade, que já naquela época, mesmo antes da inauguração da capital do País, brilhava com seu talento. Em fins de 1959, ela chegou trazendo cultura para Brasília, encantando a todos com saraus e recitais...

“Juscelinista”, Neusa França e o marido, Oswaldo França de Almeida, que era secretário do chefe da Casa Civil de Juscelino Kubitschek, Victor Nunes Leal, tiveram um convívio muito próximo com a família JK.

Ao falar sobre Juscelino nesse artigo, Neusa salienta que: “Ele era uma pessoa muito simples, muito querida. Muitas vezes, ele próprio nos ligava, para falar com Oswaldo, resolver problemas governamentais, ou conversar simplesmente”.

Outro destaque à Neusa é dado pelo Correio Braziliense em 6/4/1992. A matéria enfoca os aposentados, e Neusa é a personagem principal – com foto ao piano inclusive – ali ela expressa sua opinião, como era de esperar, mostrando-se contrária à aposentadoria compulsória.

Na revista “Intelligentsia” de dezembro de 1994, foi encontrado artigo com foto de Neusa ao piano, anunciando o “Vamos Ouvir Música?” e também falando a respeito de sua trajetória.

Em 22/9/1996, no Jornal de Brasília, na coluna “Em Primeira Mão”, subseção “Janela da Corte” do jornalista Silvestre Gorgulho o nome de Neusa é ventilado durante a entrevista feita ao pianista João Antonio Peixoto, conhecido como “Primo”.

Em 2/11/1996, na coluna de Gilberto Amaral figuram os nomes de Alexandre Romariz e de Neusa França, por ocasião de concerto como solistas da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, sob a regência de Helena Herrera. O mesmo colunista, em 15/3/1997 evidencia o nome de Neusa no dia 28/12/1996. Nesta feita comunica que Neusa estaria passando o Natal em casa de sua filha Denise Bandeira, em São Paulo.

O jornal “Brasília Hoje” de maio de 1997 exhibe meia página de reportagem sobre Neusa França, com sua foto ao piano intitulada: “Neusa França, uma das poucas

unanimidades do Distrito Federal”. A matéria foi feita por ocasião do recebimento do título oficial de Cidadã Honorária de Brasília por Neusa, em 5/4/1997, outorgado pela Câmara Legislativa do Distrito Federal, por indicação do Deputado Tadeu Filippelli e aprovado por unanimidade pelos demais parlamentares. Essa notícia foi amplamente divulgada, incluindo o Correio Braziliense, comentando o fato de a cerimônia ter sido concorrida e seguida de jantar.

Novo destaque em 25/9/1998 é dado na coluna de Gilberto Amaral, dando conta que Neusa teria sido convidada pelo Supremo Tribunal Federal para apresentar-se em recital com o primeiro flautista da Orquestra Sinfônica, Nivaldo de Souza, por ocasião da chegada da primavera.

No Correio Braziliense de 6/8/1999, “Caderno Fim de Semana”, o jornalista Irlam Rocha Lima divulga o *show* da cantora Leila Pinheiro na cidade, e destaca que a cantora tem em Brasília “outro compromisso inadiável que é o de visitar a pianista Neusa França”.

A colunista Marlene Galeazzi em 28/9/1999 no Jornal de Brasília, Caderno “Nossa Cidade”, elogia o jovem pianista Guilherme Burle dos Anjos, aluno de Neusa França que havia realizado maravilhoso recital no Auditório da Legião da Boa Vontade. Salienta que o pianista tinha 16 anos apenas. Cabe lembrar que essa colunista influenciou na escolha de Neusa como professora do seu sobrinho, Otávio Henrique Galeazzi Franco.

No Correio Braziliense de 12/2/2006, há matéria de página inteira, na primeira página do Caderno de Cultura, com foto e assinada por Nahima Maciel, “História na ponta dos dedos” destaque a esta dissertação de mestrado à época em andamento. Figuram os nomes de Neusa França, Jaci Toffano (orientadora) e Dib Franciss (mestrando).

No dia 21 de abril de 2006, no Correio Braziliense, em matéria de capa inteira do Caderno 2 “Cultura”, intitulada “Mestres de Gerações” exibe foto de Neusa França ao lado de outros músicos de destaque da cidade. O enfoque é dado aos mestres da cidade que já formaram gerações de músicos que hoje têm projeção nacional e internacional. “Mestres de Gerações” é reportagem da jornalista Nahima Maciel comentando sobre “os pioneiros do ensino da arte que foram responsáveis pela formação de profissionais na cidade, que hoje possui mercado e exporta qualidade para todo o mundo.” No corpo da matéria figuram nomes como de Bohumil Med, professor da Universidade de Brasília, autor de vários livros didáticos, responsável pela loja de partituras mais importante da América Latina e editor do periódico “Música em Brasília”, este último em conjunto com Regina Ivete Lopes.

No dia 7/12/2006, no dia do aniversário de 86 anos de Neusa, ela foi alvo de um concerto em sua homenagem intitulado “Vamos Ouvir Neusa?” coordenado por

Palmerinda Donato, assessorada por Jaci Toffano e Soledade Arnaud. Contribuíram para a realização do evento os alunos e amigos de Neusa, tocando as suas composições, no Auditório do Departamento de Música da Universidade de Brasília.

Em 5/4/2007, a jornalista Jane Godoy, na coluna “360 Graus” do Correio Braziliense, noticia, sob o título “Uma iniciativa melodiosa”, a festa de lançamento do programa da UnB-TV, “Piano & Movimento” apresentado pela Pianista Jaci Toffano. Nessa ocasião, Neusa França foi novamente alvo de homenagem como pioneira do piano em Brasília, bastante aplaudida e foi a única pianista a se apresentar formalmente ao piano, na condição de convidada da noite.

Jane Godoy, em sua coluna, tem dado destaque continuado às realizações dessa pioneira, quer noticiando seus recitais, quer ressaltando outorgas de títulos, homenagens e outras honrarias.

Outra jornalista que tem dado merecido destaque aos feitos de Neusa na cidade é Nahima Maciel, do Correio Braziliense, que assina matérias de música erudita da editoria de cultura. Assim como Jane Godoy, Nahima teve formação pianística. Ao longo dos últimos sete anos, a jornalista vem acompanhando atentamente o percurso da artista pioneira – como compositora, pianista e pioneira.

No universo de dezenas de jornalistas, seria relevante citar outros nomes como Mariza Junqueira (Jornal da Comunidade), Maria Teresa Fernandes (Revista Roteiro) e Sofia Wainer (Correio Braziliense) que sempre deram a Neusa e suas realizações na cidade um destaque especial. Desta maneira acredita-se que a contribuição conjunta desse grupo de profissionais conferiu à pesquisada parcela importante na consolidação de sua reputação perante a sociedade brasileira.

Fica claro que a imprensa escrita à época da criação da nova Capital não se limitava tão-somente a manter as informações políticas sempre atualizadas aos novos moradores e funcionários públicos. Os eventos culturais confundiam-se com a vida social da cidade. A escassez de entretenimento somada ao desejo dos novos moradores da cidade em interagirem, permitia encontros que se davam nos concertos, e nas casas onde a música se fazia presente.

A divulgação dos eventos culturais está documentada em dezenas de recortes colecionados e catalogados por Neusa França. Esses recortes trazem escritos o nome do jornal e a data, o que permitiu compreensão da evolução do movimento musical e social da cidade. Vimos também que não somente o conteúdo artístico era alvo de comentários, mas também os hábitos de refinamento, maneira de vestir das senhoras que freqüentavam tais eventos. A

repetição desses fatos levou a interpretar que as páginas dos jornais, através das colunas sociais, eram verdadeiras vitrines das personalidades. A cada dia as pessoas podiam tomar conhecimento não só de um recital, mas de uma narração detalhada da representação de seus atores sociais. O material rico em detalhes conta, por exemplo, que o Hotel Nacional tinha um “Salão de Concertos”. Ali desfilavam senhoras esposas de ilustres representantes da esfera governamental que compreendia autoridades militares, políticos, juízes, ministros, executivos, e mesmo os artistas que se encontravam na platéia, eram listados nas colunas como parte dessa representação. Os comentários abarcam até mesmo as vitórias nas dietas de algumas das senhoras de ministros e outras personalidades do alto escalão.

As colunas de Katucha e Jonatra Macedo eram bastante informativas, vaticinando até mesmo os cargos públicos importantes que alguns dos atores passariam a ocupar, como é o caso do Dr. Ermenito Dourado, que segundo a própria colunista Katucha, estava “cotadíssimo para Presidente do IAPI”, confirmando a idéia de poder, de influência que esses personagens exerciam na nova Capital.

Analisando esse vasto material, pode-se reunir subsídios para fazer uma leitura sociológica evolutiva das relações sociais e culturais da cidade. Vale ressaltar que nessa época, Brasília ainda não tinha uma personalidade enquanto cidade. Na época, pelo fato de Brasília ainda estar em construção, a proposta urbanística de Lúcio Costa de dividir a cidade em setores, não havia influenciado ainda na estratificação das relações interpessoais. Prova disso é que os artistas desfilam juntos com políticos com igual relevância merecendo da imprensa atenção equânime nas páginas desses jornais. Esses fatos recorrentes apontam para uma Brasília menos segmentada e menos corporativa do que posteriormente viria a se tornar. São palavras de Mário Henrique Simonsen¹²³: “O clima de Brasília é um clima corporativista. Eu acho que o maior problema é que ela acabou sendo uma cidade pura e simplesmente burocrática”.

5.2 Depoimentos

Passaremos a narrar um pouco da trajetória de Neusa segundo seus ex-alunos com o objetivo de complementar o trabalho, apresentando mais esse ponto de vista acerca do

¹²³ Mário Henrique Simonsen foi Ministro da Fazenda do Governo Geisel e Ministro do Planejamento do início do governo Figueiredo. In Couto (2001) p. 221

objeto de pesquisa. É um pouco dessa Neusa, ator social de uma trajetória única, que passa a ser contada por alguns de seus ex-alunos e amigos mais próximos.

Inicialmente, chamamos a atenção para algumas atitudes de Neusa, facilmente percebidas, desde que se aproxime dela. Sua constância em responder de maneira modesta aos elogios, ao mesmo tempo em que é costumeiramente muito elogiosa aos alunos e às pessoas do seu círculo. São suas palavras: “não me sinto merecedora de nada disso... nunca pensei ser alvo de tamanha homenagem...”.

Outra tônica da pesquisada, é ignorar qualquer comentário depreciativo a qualquer pessoa. É comum Neusa imputar à “sorte” o fato de possuir ao longo das três últimas décadas alunos de grande talento e dedicados ao piano, com o que não concordamos inteiramente. Aquiescemos sim, quanto ao predicado atribuído aos alunos, mas se presume que eles se aproximam de Neusa por toda a sua história como professora e educadora e pela sua personalidade. Note-se que palavras como “sorte” são utilizadas comumente por ela, como mostra este trecho da entrevista:

Eu tenho muita sorte porque os meus alunos... já fui madrinha de casamento de quatro...eles têm uma consideração além da amizade... aquela troca, aquela coisa de carinho, assim fora do comum. Eu fico muito emocionada porque eles continuam meus amigos. Vão pra fora do país e continuam se correspondendo comigo, é por telefone, é por e-mail, é por carta...

Convém lembrar que Neusa, ainda adotava como se fosse da sua família, todos aqueles trazidos por esses alunos e pelos seus círculos de amizade. Neusa não escondia a emoção que imprimia nas suas ações. Era emotiva e reconhecia essa característica: “...nós somos assim, uma coisa imensa, um mundo de emoções. Cada ser humano é um mundo de emoções. Agora, tem aqueles mais emotivos, e os menos. Eu sou dos mais.”

A Professora Neusa França apresenta características próprias que permeiam a relação com seus alunos e com seu público. A seguir passamos a apontar particularidades dessas relações a partir de depoimentos de ex-alunos da década de 1960. Na verdade, esses personagens fazem parte do elenco sociológico dos VOM.

5.3 *Universo Pedagógico e Social*

As relações de Neusa com os atores-alunos que a cercam transcendem a esfera meramente profissional. Em depoimento colhido com a ex-aluna Martita¹²⁴, pode-se observar um componente de encanto e uma vontade de permanecer o máximo de tempo possível ao lado de sua então professora. Esse fato, recorrente em outros depoimentos colhidos, aponta para um sentimento de amizade, em que a professora cativa os seus alunos, fazendo nascer nesses um desejo natural de estar juntos e compartilhando música e afeto.

Martita começou a freqüentar as aulas de musicalização de Neusa França aos três anos de idade, e aos cinco ou seis anos iniciou o piano. Estudou o instrumento entre os anos de 1963 e 1970. Curioso é destacar sua ligação histórica com a cidade, haja vista a certidão de nascimento de Martita ser é a de número 2 de Brasília. Outro fato interessante é que Martita está presente em dezenas das notas de jornais do acervo de Neusa, da década de 1960, sempre mostrando a foto da garota em destaque.

Martita relembra que o Curso de Musicalização da Professora Neusa França tinha duração de três anos, contudo tão grande era o seu envolvimento pela música e pela mestra, que ela continuou a freqüentar o curso por dez anos.

... a questão era que a gente não encarava a coisa só como uma aulinha de música, primeiro que aquilo fazia parte da vida da gente. Da mesma forma que a gente ia para a escola, estudava português, matemática, ciência, estudava música também. Era uma coisa da vida que tinha que aprender... na minha família todos estudavam música e era uma coisa importante de se aprender, era importante tocar, era importante cantar...

De Martita, como criança que era à época, esperar-se-ia que somente as brincadeiras lhe interessassem. Mas, como observa-se nas suas palavras, afora a parte didática e o componente afetivo, aqueles encontros serviam também como campo social, espaço perfeito para o desenvolvimento das inter-relações entre os alunos:

... mas, na época...que eu era pequena, as aulas eram também um acontecimento social. Era um lugar de encontro com as amigas, onde a gente brincava...lá era uma brincadeira de música. Isso fez parte da minha vida. Foi uma coisa, assim, incorporada...eu não consigo hoje imaginar a minha vida sem essa parte.

¹²⁴ O depoimento da ex-aluna Martita foi colhido pessoalmente em 5/8/2006.

Uma característica em evidência durante esta investigação é a maneira como Neusa valoriza todas as pessoas que a cercam, sejam do círculo de alunos, de amizade ou de autoridades. A professora consegue naturalmente identificar os pontos positivos e as qualidades de cada indivíduo e, a partir disso, formular comentários elogiosos que propicia não somente uma consolidação dos laços, mas também extrair, sobretudo dos seus alunos, o melhor. Essa característica pode ser sintetizada na fala de sua ex-aluna Tereza Pimentel¹²⁵: “A característica principal de Neusa é ser amiga. Desde o primeiro momento, a Neusa já te acolhe como amiga. Você já é o máximo... ela massageava muito... não tem um aluno dela que não seja amigo”.

Teresa Borges Pimentel foi aluna de Neusa desde o ano de 1961, tendo se tornado sua assistente em 1966. Casou-se em 1965 e, mesmo depois de ter filhos, ainda continuou a ter aulas com Neusa. Continuou: “Tivemos o privilégio de conviver com a mãe da Neusa, D. Olga, que era uma gracinha. A gente vivia trocando receitas... biscoitinhos maravilhosos! Era muito comum estreitar os laços de intimidade com a família”.

Um elo afetivo e de admiração parece permear sempre a relação com Neusa França, principalmente por parte dos seus alunos. Durante conversas informais e entrevistas, notou-se que as relações de afeto eram reforçadas pela atmosfera da cidade ainda em formação, com poucas oportunidades de divertimentos, com um foco de importância que era dado pela família dos alunos as atividades que a professora oferecia:

... estavam todas as crianças brincando de “pique” debaixo do bloco e eu falava pra minha mãe: Não quero ir pra aula de piano eu quero brincar de “pique” – “Não, minha filha, primeiro você vai pra aula de piano e depois vai brincar de “pique”¹²⁶.

...eles (os pais), mandavam fazer pra gente participar dos festivais, algumas fantasias. Eram simples, uma malha... tinha fantasia de baiana...tinha fantasia de Borboleta que as asas eram enormes...tinha que mandar fazer as asas não sei aonde...tinha fantasias de todos os tipos, das mais “faceisinhas” de fazer as mais difíceis...e quem fazia as fantasias era a mãe de uma das alunas...fazia as fantasias de todo o festival, o festival inteiro...¹²⁷.

(...) ela ficava atrás da cortina do teatro nacional e quando a gente ia entrar pra tocar ela abraçava a gente e fazia carinho e dizia assim: Olha vai dar tudo certo vai sair ótimo e eu tenho certeza que vai ser muito bom, aí ela abraçava a gente¹²⁸

¹²⁵ Depoimento colhido por telefone em 14/7/2006.

¹²⁶ Martita em depoimento de 5/9/2006.

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ Idem.

Circe Cunha é jornalista. Iniciou seus estudos com Neusa em 1968. Recordou como tudo começou:

Entre na bandinha. Eu adorava. Aquele uniforme chamava a atenção. Sainha vermelha, blusa branca com um tamborzinho no bolso, batendo junto ao coração. As aulas eram no Jardim de Infância da 308 Sul. Aquela rampa sem corrimão na entrada da escola era o começo da liberdade com responsabilidade. A Neusa tinha corais, bandinhas e a aula de teoria. Eu adorava aquela escada. Era uma escada de madeira “enorme”. Ela tocava as notas e as crianças individualmente subiam e desciam os degraus.¹²⁹

O elo afetivo, a dedicação e o legado da professora transmitidos aos alunos transcendiam o mero repasse de informações pedagógicas ou de um léxico musical; mais que isso, traduziam-se em verdadeiras lições de vida. Muitas vezes, a relação professor-aluno se fundia em uma proximidade familiar: “... não era só uma ‘aulinha de música’, era mais do que isso... como que isso se refletiu na minha vida adulta, como que eu repassei esses valores de vida, que não era só aprendizado de música eram valores de vida...”¹³⁰.

A nossa relação era muito próxima, claro, devido a amizade familiar que já existia. Meu pai me deixava na casa dela no início da tarde, e eu ficava lá a tarde inteira até meu pai me buscar depois do trabalho. Então passava muitas horas lá, tocando nos 2 pianos da sala, fazendo dever do colégio, e escutando todos os outros alunos que entravam e saíam. Além dos lanchinhos e chocolates “Garoto” que ela (ou a Helena) sempre ofereciam.¹³¹

Beatriz Pimentel é ex-aluna residindo em Katy, Texas, Estados Unidos. Atua como pianista concertista, camerista, acompanhadora, professora de piano e teoria musical, além de coordenar o programa de piano da escola primária *Fay School*. Além da escola, também é pianista e organista de uma igreja luterana em Houston.

Benjamim da Cunha Neto¹³² é outro ex-aluno. Atualmente residindo no Rio de Janeiro, é formado em piano pelo Conservatório Brasileiro de Música e Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e estudou sob a orientação de Neusa de 1971 a 1975. Reconhece: “Neusa sempre me incentivou muito, levando-me a concertos, fazendo-me escutar gravações de grandes artistas, escolhendo cuidadosamente o repertório a ser estudado, ao seu lado se respira música”. E continua:

¹²⁹ Circe ofereceu dois depoimentos, o primeiro colhido pessoalmente em 5/8/2006, e o segundo, ela enviou via internet dia 27/3/2007.

¹³⁰ Martita.

¹³¹ Depoimento de Beatriz Pimentel recebido via internet em 9/4/2007.

¹³² Depoimento de Benjamim Cunha Neto recebido via internet em 8/4/2007.

Minha relação com ela sempre foi muito afetiva. Orgulho-me em dizer que faço parte da 1ª geração de pianistas formados por ela, já que no momento encontra-se na 3ª geração. Sempre tive transito livre em sua casa, tendo participado de inúmeras e inesquecíveis noites de música. Convivi com D. Olga (sua mãe), Dr. Oswaldo (seu marido) e os filhos Magda, Denise e Leonardo.

Afirma Beatriz Pimentel: “A Neusa foi a primeira, a que abriu as portas do conhecimento musical e do mundo de inspiração que dá sentido a minha vida”.

Vanessa Rodrigues da Cunha¹³³, assim como Beatriz e Benjamim continuou a carreira de pianista e formou-se mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente reside nos Estados Unidos onde está concluindo doutorado em *Piano Performance*. Expressa sua admiração pela mestra dessa forma: “Neusa sempre foi acima de tudo, uma grande amiga e admiradora de seus alunos. Fã número um e incentivadora incansável.”¹³⁴

Circe não poupa superlativos ao se referir à herança de sua mestra:

... tem tudo a ver, primeiro pela desinibição que agente tinha que ter nas aulinhas, porque dançava, cantava, regia ... segundo, pela criatividade, porque as aulas dela eram criativas. Ela construía músicas para das as aulas, ela era uma pessoa criativa e ela dava vazão a nossa criatividade também...grande parte da criatividade que eu tenho, criatividade com a vida em meu trabalho no dia a dia... tem muito a ver com minha formação desde pequena.

(...)

Isso se incorporou de tal forma na minha formação musical que hoje sou a aluna mais irritante de Percepção, no Clube do Choro. Ouço som na chama da fogueira, de uma vela. Imagino músicas quando as águas correm numa cachoeira. A multidão andando, o engarrafamento com luzes vermelhas indo e amarelas vindo. um olhar, uma flor. Tudo vira música no meu pensamento. Isso eu devo à Neusa. Ela me conhecia como à nenhuma outra aluna. Participou da minha infância como "tia" que depois de velha ainda teimo em chamá-la (e você ri disso!)

Circe completa: “... enquanto a música e Circe existirem, estarão juntas. E isso também devo à Neusa. ...mas tanto a música quanto a Neusa até hoje não desistiram de mim!”.

Beatriz Pimentel também compactua sobre a importância do que herdou de Neusa França:

Acho que foi extremamente importante esta relação estreita de amizade, pois hoje eu tento ser amiga dos meus alunos. Às vezes, há fatores

¹³³ Depoimento de Vanessa Rodrigues Cunha recebido via internet em 14/4/2007.

¹³⁴ Vanessa Rodrigues Cunha

emocionais que impedem o aluno de tocar bem numa aula, e acho importante o professor poder reconhecer isto... tive sorte, pois ambas as professoras que tive em Wyoming e Houston eram muito ao estilo pessoal da Neusa.

Referindo-se à pedagogia do piano tendo Neusa como referência, afirma: “Acho que herdei dela a dedicação e a paciência, a atenção a cada detalhe, e principalmente o orgulho de ver o progresso dos alunos que ‘desde as primeiras notinhas’ vieram de suas mãos”

Benjamim da Cunha Neto também discorre sobre tudo o que assimilou da mestra:

Com ela aprendi inúmeras coisas, tais como: ginástica de relaxamento muscular fora do piano, fortalecimento de falanges e falangetas, abertura de mãos, postura ao piano, pedalização, a importância do dedilhado, técnica e interpretação pianística. [ela] Me ensinou a estudar sem perder tempo... Suas aulas sempre foram interessantíssimas, fazendo-me passear pelos diferentes estilos, clássico, romântico e moderno sem negligenciar a música brasileira.

Maria Emília Osório¹³⁵ é outra ex-aluna de Neusa. Assim como a mestra, enviuvou-se de um procurador. É pianista e professora, formada no Conservatório Estadual de Uberaba (hoje Conservatório Estadual Renato Frateschi). Recém-chegada em Brasília, em 1967, logo iniciou os estudos de piano com Neusa França, tendo permanecido sob a sua orientação 1972. Ela afirma: “... Neusa sempre estimulou muito a tocar em apresentações públicas variadas... tive oportunidade de tocar solos, formar duos de piano a quatro mãos e também a dois pianos... ao lado de Neusa, sob a regência de Claudio Santoro, o Concerto para Piano e cordas de Bach”.

Benjamin da Cunha Neto discorre mais sobre o que aprendeu com Neusa: “Seus ensinamentos ficaram completamente instaurados em mim, sinto um profundo respeito e admiração por essa grande dama do piano brasileiro cujo nome é Neusa França”.

Vanessa Rodrigues da Cunha afirma ter herdado de Neusa a característica de ser “positiva”, de acreditar no potencial de cada um e de respeitar o aluno como um indivíduo. Percebe-se pelos relatos que o afeto de Neusa em relação aos seus alunos, não se sobrepunha a sua austeridade e a sua dedicação.

¹³⁵ Maria Emília Osório concedeu depoimento via telefone em 28-07-07

Denise Dantas Nardeli Pinto¹³⁶ estudou com Neusa durante dois anos na década de 1960. Ressalta da mestra características como a disciplina e a técnica impecável. Conta que Neusa recomendava permanentemente aos seus alunos a busca dos sentimentos na interpretação.

A esse respeito, Tereza Pimentel afirma sobre Neusa:

(...) era muito cuidadosa nos detalhes de dedilhado. Ela dizia sempre que sem o dedilhado correto não se toca a música. O fraseado, a técnica... Ela seguia a técnica da Magdalena Tagliaferro. Eu parei tudo para começar do zero. Até então eu não sabia o que era técnica. Aprendi a tocar piano e, com Neusa veio à consciência da técnica, movimento do pulso, cotovelo, rotação, movimento do braço, trabalho do polegar, coisa que nunca tinha feito. Até hoje lembro da ginástica pianística...

De acordo com Beatriz Pimentel: “Apesar desta amizade, ela era firme e trabalhava muito em cada peça, nos mínimos detalhes. Não era de passar a mão da cabeça só porque eu era a ‘Beatrizinha’ filha da Teresa. Mas sempre encorajava muito e elogiava quando estava bom.

Vanessa Rodrigues da Cunha, ao opinar sobre o temperamento de Neusa como professora, afirmou: “Neusa sempre muito paciente, mas ao mesmo tempo, muitíssimo exigente. Principalmente quando se tratava de preparar obras para o festival, ou quando estávamos nos preparando para algum concurso”.

Vanessa continua a discorrer sobre a sua experiência com a mestra:

Acho raro um professor que respeite e valorize desta forma a individualidade de cada aluno, fornecendo espaço para crescimento interior e fazendo com que cada um de nós acreditasse que a resposta musical estava dentro de nós. Claro que ao mesmo tempo existia um balanço entre essa liberdade e a necessidade de ensinar a cada um de nós as diferenças fundamentais entre compositores, toques distintos, técnicas que facilitam na execução das obras e etc.

Otávio Henrique Galeazzi Franco, ex-aluno de Neusa França, formado em Engenharia Elétrica, lamenta não dispor de tempo para retomar as aulas com Neusa. Relembra que, por ocasião do aniversário de 20 anos da Brasília Super Rádio FM, teve a oportunidade de substituir a própria mestra, frente à platéia na Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional Claudio Santoro, em 1980. “Com ela, conheci e aprendi a gostar de compositores como Ernesto Nazareth e Francisco Mignone”.

¹³⁶ Depoimento colhido por telefone em 15 de fevereiro de 2007

Sobre a forma de se dirigir à professora apenas como Neusa, dispensando o pronome de tratamento, explica: “Quando toca, Neusa tem uma energia e uma postura de jovem. A diferença de gerações torna-se imperceptível”.

Ao refletir a respeito das opiniões de seus ex-alunos acerca da sua forma e atitude ao ensinar, acredita-se que Magdalena Tagliaferro, a mestra que tanto contribuiu para a sua formação pianística, tenha repassado a Neusa, o esmero e a dedicação pelo ensino. Neusa considera ter assimilado prevalentemente a escola pianística de Magdalena e a técnica francesa. Sabe-se, segundo relato da própria Neusa França, Magdalena dava um enfoque expressivo na área pedagógica. Parece ser uma característica de Neusa se preocupar com as minúcias, colocando, por exemplo, a próprio punho, o dedilhado para os alunos e outras anotações na partitura. Neusa tem o costume de escrever no caderninho de anotação de aulas de cada um dos seus alunos. Essas características, sempre presentes em Neusa, chamavam a atenção de sua mestra Magdalena, que logo percebeu como Neusa se interessava pela didática.

Prosseguindo na análise dos depoimentos, depara-se com alusões a uma abertura de perspectivas para um futuro profissional a partir da convivência com Neusa:

... eu dei aula de música no colégio INEI em 1979, no INEI do Lago Sul, eu peguei a escola inteira, desde o maternal até a oitava série que é o que existia na escola... eu fazia um negócio diferenciado, de acordo com a faixa etária. Os mais velhos, eu trabalhei a História da Música Popular Brasileira, trabalhei as fases da música popular brasileira, a bossa nova, o tropicalismo, fazia este tipo de trabalho com eles...¹³⁷

“Neusa me indicou para ser pianista de uma eminente professora de *ballet* na cidade para trabalhar e ganhar profissionalmente. Eu falei que não ia dar conta... e a Neusa sempre dando força... criando a confiança...

(...) esses cursos de “recreação e musicalização infantil” que participei abriram portas para mim e para outros alunos que acabavam sendo inseridos no mercado de trabalho. No meu caso, não tendo um diploma, pude ser aceita nesses estabelecimentos com esses cursos. O trabalho dela (Neusa França) rendeu esse tipo de fruto, que foi meu emprego na Escola Maria Montessori, da 905 Sul, por dez anos, e no Candanguinho.”¹³⁸

A generosidade de Neusa ultrapassava o círculo dos seus alunos. O encontro de Neusa com outra pioneira, Palmerinda Donato¹³⁹, na década de 1990, resultou numa grande amizade e num sentimento de gratidão por parte de Palmerinda: “Neusa, por seus gestos nobres e cativantes, é a grande responsável por minha vida cultural... de membro da ALMUB,

¹³⁷ Martita

¹³⁸ Tereza Pimentel

¹³⁹ Depoimento por escrito colhido em julho de 2007

passsei a ser a sua secretária geral, vice-presidente e presidente. Neusa jogou-me uma corda para que eu subisse”.

Continua, Palmerinda Donato, em relação à credibilidade de Neusa perante a sociedade: “Grande profissional, pianista exímia, professora, tem inúmeros seguidores, alunos da melhor estirpe, muitos deles já no exterior. É uma formadora de talentos e a posteridade, certamente, lhe renderá glórias”.

A Jornalista Graciosa Maria Galeazzi Franco¹⁴⁰, que lecionou na Escola Parque da 305 Sul na década de 1960, afirma: “Neusa já era uma referência na cidade, professora de jardim da infância... já era uma figura de muita expressão...”. Graciosa, posteriormente, levou seu filho Otávio para estudar com Neusa. Observa ainda: “... sua aparência bonita e imponente...”.

A pianista Beatriz Salles – atual chefe do Departamento de Música da Universidade de Brasília e diretora do Festival de Inverno de Brasília – tem promovido eventos musicais de relevância na cidade. Beatriz lembra que Brasília, apesar de jovem, apresenta resultados impressionantes na área cultural, dispondo de um patrimônio histórico-cultural para preservar, no qual Neusa e suas realizações ocupam papel de destaque. “É uma das principais referências na área de música da cidade, responsável pelo movimento de formação que originou gerações de pianistas”. E conclui: “Admiro seu trabalho como pedagoga e pianista.”

Acerca de detalhes da personalidade de Neusa, o escritor Luiz Carlos Cerqueira salienta:

Neusa respira e transpira música e seus dias são preenchidos com música, dedicando-se entusiasticamente na transmissão de seus conhecimentos da divina arte a seus alunos, a quem trata como verdadeiros filhos. Sua alma, seus sentimentos nos penetram e nos faz crescer interiormente, e nos faz emocionar, e nos faz vibrar. Neusa é amor, é sabedoria e dedicação e ao longo de toda a sua vida, pode, com muita alegria, afirmar que viveu todos os seus dias, que vive todas as horas e minutos.

Alguns traços da influência da mestra permanecem nas situações mais inusitadas, como nos conta Martita:

...quando eu comecei a namorar o Ricardo nos fizemos uma viagem de carro pro Rio e ele me fez ir tocando o minueto de fá a viagem inteirinha, o mesmo minueto em 1000 quilômetros... e quando nós nos casamos... eu entrei com este minueto, era um quinteto de cordas que nos chamamos prá

¹⁴⁰ Graciosa forneceu depoimento verbal em agosto de 2007.

tocar. Só música barroca... e minha mãe dizia - minha filha você vai entrar com essa música assim sem gracinha?¹⁴¹

Com as atuais facilidades que o aluno moderno dispõe de acesso a partituras, literatura e material de apoio para as suas aulas, quase passam despercebidas as limitações impostas como escassez de material, partituras, entre outras, na nova cidade. No entanto, Neusa compunha e preparava seu próprio material, dando provas do seu preparo e capacidade de se adaptar às situações adversas, como se pode inferir dos depoimentos abaixo:

Neusa tinha música pra tudo... ela fazia as composições para cada uma dessas ocasiões, música do coelho da páscoa... de tudo. Têm baiões, de natal, e o que dava mais graça é que todas (as músicas) tinham algum tipo de coreografia. A música já falava o que devia fazer em termos de movimento. A expressão corporal, ritmo, bandinha, era uma coisa completa."¹⁴²

No universo da Neusa, a distância entre aluno e amigo, com o tempo, acaba se tornando pouco perceptível. Alguns destes alunos prosseguem seus estudos por décadas sob sua orientação mesmo na idade adulta, e não só eles, mas também seus filhos tornam-se seus alunos, caracterizando o ensino do piano com a Neusa como uma tradição familiar das mais recorrentes. "Minha irmã Eliana, meu irmão Neto e eu começamos os estudos de piano com Neusa França."¹⁴³ "A família Prata da Silva Lopes... a Heloá, que é a mais velha, Heloísa, Elisa, Eliana e Elza, eram cinco que estudavam com a Neusa França... as Nardeli...Rita de Cássia e da Lena..."¹⁴⁴.

Rita de Cássia e Lena, eram primas de Denise Dantas, que por sua vez, também era aluna de Neusa.

Ela tinha muita paciência. O meu filho Ricardo só chegava na aula para estudar na aula e mesmo assim ela com uma paciência enorme. Eu tinha tudo anotadinho das aulas dela...infelizmente todo o material foi para o lixo porque quando mudei tive de me desfazer das coisas e guardei somente no coração as lembranças.¹⁴⁵

Nossa relação sempre foi e é muito especial, pois a Neusa foi professora de minha mãe, quando eu ainda nem era projeto dos meus pais. Tenho a assinatura da Neusa no meu "Livro do Bebê"!! Quer dizer, ela me viu nascer e crescer, e me encaminhou no mundo da musica.¹⁴⁶

¹⁴¹ Martita

¹⁴² Tereza Pimentel

¹⁴³ Circe Cunha.

¹⁴⁴ Martita.

¹⁴⁵ Tereza Pimentel.

¹⁴⁶ Beatriz Pimentel.

5.4 Oswaldo França: o Colaborador Incansável

Neusa recebeu enorme contribuição do seu esposo, Oswaldo França. Tanto ela própria como os seus alunos e outros que a cercavam, atestam a disposição dele em assegurar que as atividades musicais de Neusa transcorressem com pleno êxito. Sua figura era inseparável e indispensável no universo efervescente de Neusa França.

Sua participação foi essencial registrando em fita de rolos durante décadas os eventos musicais dos quais Neusa participava (jantares, reuniões familiares onde o casal França recebia personagens importantes que visitavam a nova capital, a exemplo de Eleazar de Carvalho, Claudio Santoro). Este acervo fonográfico conta a história musical de Brasília, através de recitais públicos, eventos familiares. Em todos esses eventos, incluindo os VOM, figura Neusa como participante, promotora, protagonista ou mera coadjuvante.

Convém lembrar que foi para acompanhar o marido que Neusa chegou à Brasília, em outubro de 1959, quando a cidade era ainda “lama e poeira, não tinha nada, e fazer compras era apenas uma vez por semana, na Cidade Livre, atual Núcleo Bandeirante”, como relembra a própria Neusa.

Pelos documentos analisados e também pelos depoimentos, observa-se que Neusa França sempre esteve bem relacionada e inserida num círculo de pessoas influentes. Não se pode desconsiderar que isso tenha tido uma facilitação pelo fato de seu esposo, Oswaldo, ter sido Procurador Federal, e, posteriormente, professor de Direito Público e Administrativo do Centro de Ensino Universitário de Brasília, atualmente UniCEUB.

A respeito de sua atividade docente, conta o Professor Luiz Edmar Lima¹⁴⁷ que Oswaldo era um professor assíduo e dedicado. Não restringia suas atividades didáticas somente à sala de aula, mas as estendia pelos corredores e era conhecido como grande amigo dos seus alunos – característica que, ao que tudo indica, era peculiar ao casal. Continua narrando, professor Luiz Edmar, sobre o orgulho que sentia o professor Oswaldo ao comentar sobre as festas que realizava em sua casa, ao lado de Neusa, sobre os encontros com músicos conhecidos e sobre as gravações que ele acumulava de todos esses eventos.

¹⁴⁷ Diretor da Faculdade de Ciências Econômicas, Contábeis e Administrativa e de Comunicação Social do UniCEUB, o professor Luiz Edmar nos concedeu um pequeno depoimento no dia 8/8/2007.

Maria Emília Osório, uma de suas alunas relembra o papel de Oswaldo França dentro das atividades estimulando e documentando os seus recitais: “O Oswaldo sempre estimulou Neusa e esteve ao seu lado em seus trabalhos e promoções. Daí o grande acervo cultural que ela possui em sua residência”.

Oswaldo França teve papel determinante para Neusa ter realizado todas as tarefas que realizou, seja no campo profissional ou do campo pessoal. Embora o nome de Oswaldo não figure em nenhum dos materiais impressos relativos ao VOM, coletados nesta pesquisa, há consenso em todos os depoimentos colhidos no sentido de conceder-lhe a devida importância. A própria Neusa nos conta:

Ah, ele me ajudava em tudo o que você possa imaginar, era um marido assim, com ‘M’ maiúsculo, pergunta as meninas quem era o Oswaldo. Ele não queria que eu fizesse nada com a minha mão, que eu não furasse o dedo nem nada, e um belo dia eu entrei no quarto e vi ele pregando um botão e u disse: “Oswaldo, pelo amor de Deus, eu disse, pregar botão eu sei!”E ele me respondeu: “Ah não, você vai furar o dedo, depois vai sair sangue, vai ficar sem poder tocar e eu vou ficar preocupado. Prá quê? Prego este botão num instantinho.

O maridão dela era o maior coruja dela. Ele levava um gravador e registrava todos os eventos que ela promovia e estava presente. Mesmo sendo ele de outra área não parecia haver uma distância porque essa não é uma coisa comum. Ela tinha completo desembaraço para que ela se dedicasse às atividades musicais. Todo mundo tinha aula na casa dela e era um entra-e-sai de gente que em nenhum momento incomodava”.¹⁴⁸

A ex-aluna Martita se lembra que Oswaldo França “carregava aqueles instrumentos todos na Kombi, aos sábados... ele enchia a Kombi de pandeiros e levava lá para a Escolinha 21 de abril, e depois descarregava tudo”.

Registre-se que, apesar de todas as conquistas de espaço da Neusa, de sua personalidade marcante, ela nunca dirigiu um automóvel. Em várias conversas com nossa pesquisada, ela nos relatou que nunca fora estimulada pelo seu esposo a guiar um carro. Ao contrário, este sempre argumentava que ela não deveria se ocupar de tarefas que demandariam a sua atenção, e dizia: “É melhor você ficar só com sua música, e eu vou ser o motorista”. Ou então: “Você é muito distraída”.

Embora Oswaldo interagisse sobremaneira e contribuísse para as atividades de Neusa, vale ressaltar que os papéis sociais de cada um pareciam bem definidos. Neusa tinha

¹⁴⁸ Tereza Pimentel

como atividade profissional, a música, enquanto o seu esposo era Procurador e Professor de Direito.

5.5 Síntese do Capítulo

Como se pode observar, Neusa continuou através das décadas a acumular seus capitais artístico, social e simbólico na nova cidade. Ali, teve a oportunidade de transitar pelos círculos mais variados. Porém, mais importante ainda é que teve a oportunidade de escrever sua história junto com a de Brasília.

Segundo define Bourdieu, o conceito de capital político indica o reconhecimento social que permite que alguns indivíduos, mais do que outros, sejam aceitos como atores políticos e, portanto, capazes de agir politicamente. Levemos em conta o prestígio de seu esposo no campo jurídico que lhe permitia, por sua vez, transitar nas altas esferas políticas. E esse prestígio e essa abertura se estendiam a Neusa.

O capital social que se refere ao conjunto de relações sociais mantidas pelo indivíduo inclui amigos, parentes, colegas. Como proposta por Bourdieu, Neusa, embora apartidária, soube jogar e usufruir de uma situação de relacionamentos políticos favoráveis.

A ligação da professora com personalidades em evidência, tanto da esfera musical como da esfera política, torna-se perceptível à medida que ela transita em locais importantes, tem visibilidade na imprensa, tem meio de promover seus alunos fazendo-os igualmente respeitados.

Ainda que Neusa estivesse inserida numa representação cujo brilho merecia a atenção das colunas sociais da *high society* da corte, jamais deixou de exercer seu papel de mensageira da música. Neusa fazia surgir a música de maneira espontânea em todas essas ocasiões. É como se a música já estivesse na pauta dos assuntos; ela se sentava ao piano, mas continuava interagindo com todos. Essa informalidade que lhe é peculiar, ao que tudo indica, é o que contribui para fazer jus ao seu eterno convite “Vamos Ouvir Música?” Dessa forma, tem a capacidade de comparecer a festas de cunho meramente social e de ao mesmo tempo agregar pessoas de todas as profissões em torno de um único objetivo: fazer música.

Em muitos aspectos, contar a história de Neusa é contar a história da música no início de Brasília, tendo em vista ter sido ela a protagonista mais presente dos acontecimentos musicais da cidade. Ao que tudo indica, Neusa ocupou todos os espaços possíveis da música

desde o início de Brasília até hoje. Como funcionária pública, foi professora de crianças pelo CASEB; lecionou na instituição pública específica de música (Escola de Música de Brasília); tocou regularmente na Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro (cargo adquirido por concurso público); atuou também na esfera privada, na condição de professora particular de piano e de colégios e escolas da cidade.

A imprensa escrita registrou com riqueza de detalhes e de modo indelével os passos da família França no círculo social da cidade. A mãe de Neusa, acolhedora com seus pães de queijo. Oswaldo, Procurador Federal conceituado, sempre com seu “potentíssimo gravador estereofônico”, não se furtava em lançar mão dos seus dotes e cantar. Magda, Leonardo e Denise, seus filhos, inseridos no contexto, participam da música. Denise e Magda eram os “brotinhos” que encantavam com voz e violão, propagando a bossa nova. Leonardo, a exemplo do pai, participava nas intervenções musicais e no apoio necessário.

Neusa, ao se dirigir semanalmente a um grupo espiritualista para compartilhar seus dons e sua solidariedade com os desvalidos, se despe de qualquer deferência acumulada na sua longa lista de capitais. E mais, em todos os campos onde analisamos a presença de Neusa em ação, observa-se o poder da sua personalidade, da sua influência e da sua capacidade artística e profissional. Porém, ao juntar-se ao grupo espiritualista, sua atuação se mistura com a dos demais. Profundamente ligada à espiritualidade, se apresenta como uma serva confortando dezenas de necessitados que se organizam em fila.

A partir dos depoimentos, algumas das questões levantadas no início deste trabalho, passaram a se tornar claras. Entendemos que esses depoimentos vieram corroborar a hipótese acerca da aceitação de Neusa como uma profissional de sólido preparo por determinado grupo. Presume-se que ficaram evidentes traços da personalidade de Neusa como a dedicação, o hábito de valorizar cada indivíduo, sua modéstia, mas, sobretudo sua determinação em realizar tudo aquilo em que ela acreditava e da maneira que ela julgava ser a mais correta. Suas ações sempre foram permeadas pela lisura e pelo carinho que demonstrava ter por cada pessoa que existia no seu caminho.

Estaríamos descobrindo Neusa como uma mulher a frente de seu tempo (a exemplo do que se imputa a Magda Tagliaferro)? Teria a vinda de Neusa para uma cidade, que estava sendo criada, contribuído definitivamente para imortalizar sua reputação como multiprofissional (pianista, professora e compositora) do piano? Em caso afirmativo, qual ou quais teriam sido os principais fatores e apoios que lhe garantiram essa consagração?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão principal que originou este trabalho residiu na vontade de apresentar a história de Neusa França como pianista, pedagoga, compositora e como pessoa humana.

Para sedimentar metodologicamente a escrita desta pesquisa, deu-se prioridade à apresentação das atividades de Neusa e da forma como ela exerceu essas atividades, bem como o exame de como as pessoas que a cercam a vêem. Ao mesmo tempo, tornou-se necessário dispensar a devida atenção a dois contextos diferentes: Rio de Janeiro e Brasília. O primeiro refere-se às raízes de Neusa e ao espaço onde construiu sua formação básica; e o segundo lhe ofereceu um *locus* sem história anterior ou tradição, porém fértil.

A análise da interação que ocorre nos micro-contextos ou *campos*, na terminologia de Bourdieu, criou elementos que serviram como parâmetros para identificar particularidades no processo, através do qual Neusa França se legitimou em Brasília como uma das mais respeitadas profissionais dentro do campo da música.

Essa noção permitiu compreender o processo que constituiu a base sólida de Neusa para se transformar numa complexa teia de relações em que as suas realizações lhe conferiram reconhecida reputação. Esse processo se iniciou do conhecimento prático adquirido por Neusa nos seus primeiros anos de vida, adquirido principalmente por sua mãe e pela sua Tia Zizinha, o que se chama *habitus*. A primeira, por lhe ter passado o exemplo de uma mulher empreendedora, que sabia lidar com clientes endinheiradas e que soube prosseguir com a educação da filha, mesmo tempo perdido o importante apoio do seu marido. A Tia Zizinha, por ter lhe apresentado o piano, não como um objeto doméstico ou como fonte de auto-afirmação em um contexto no qual a mulher era diluída pela tradição patriarcal ainda dominante. Passou-lhe sim, o instrumento, como ferramenta estratégica possível de se transformar em disposições.

E Neusa incorporou aquele *habitus*. E o fez tão bem que conquistou a atenção de Dona Isabel, de Custódio Góes, de Francisco Mignone e de Magdalena Tagliaferro, sucessivamente. Todos esses personagens lhe confeririam, a médio e a longo prazo, acúmulo real de capital e lhe forneceriam a base da sua reputação. Pois foi por intermédio desses atores que Neusa galgou prêmios em concursos, realizou concertos e foi estudar no exterior.

Favoreceu-lhe sobremaneira ter nascido e vivido no Rio de Janeiro e a sua aproximação com Magdalena Tagliaferro. Por ter sido a capital do País e por ter sido o local pioneiro em receber os pianistas concertistas profissionais estrangeiros, o Rio já via o piano

como instrumento emancipado e de concerto, e tinha Chiquinha Gonzaga¹⁴⁹ mostrando o que uma mulher podia fazer com o instrumento. Soma-se a isso, a postura vanguardista do carioca aberta às manifestações eruditas modernas e às combinações de instrumentos diversas, em vez de permanecer exclusivamente no cultivo do piano.

A aproximação de Neusa com a personalidade arrojada de Magdalena reforçou a característica de um elo simples e sem complicações com o piano e com a vida. À medida que amadurecia, Neusa se revelava uma mulher verdadeiramente à frente do seu tempo, de um modo todo próprio seu.

O fato de Neusa exercer e se interessar – ao contrário de ter sido coibida – por outras atividades diferentes daquelas que cercavam apenas o piano, se converteriam em ferramentas valiosas para ela dispor em situações inusitadas, as quais ela enfrentaria mais tarde. Em outras palavras, Neusa se expôs e foi exposta a outras vivências que lhe conferiram um aprendizado para a vida, no campo social, como apontam narrações suas na área do lazer e do esporte.

Neusa casou-se com um homem que, ao contrário de restringir suas atividades artísticas, procurava contribuir – e efetivamente o fez – para que ela as exercesse na sua plenitude. E ela podia se preocupar exclusivamente com essas tarefas, pois Oswaldo era bem postado, lhe garantia o sustento e era um pai atento e dedicado à família. Oswaldo viera, por fim, acrescentar-lhe um capital político e social, o que contribuiu fortemente para alavancar suas atividades em Brasília. Faz-se necessário esclarecer que a referida contribuição funcionava também para Oswaldo, afinal Neusa também lhe acrescentara um capital cultural, do qual ele podia usufruir e o fez com apreço e zelo. No entanto, Oswaldo representou definitivamente a pilastra mais robusta na sustentação da história bem-sucedida de Neusa França e na construção da sua reputação como uma profissional.

O fato mais notável de Neusa foi sua mudança para Brasília. Identifica-se esse momento como uma oportunidade histórica e única. Neusa era a pessoa certa no lugar certo. Nas palavras de Magdalena Tagliaferro, Neusa somou “preparo” (seu capital teve sólida formação no Rio de Janeiro) com “oportunidade” (Brasília precisava de atores bem preparados). Sabe-se, no entanto, que esses fatores não são por si só suficientes. Junta-se a estes, a personalidade de Neusa, inquieta e disposta a traçar novos horizontes, ousando e se doando a outros.

¹⁴⁹ Chiquinha Gonzaga – pianista e compositora brasileira (1847-1935), conhecida também como transgressora das normas vigentes do código de conduta das mulheres da época.

Ao chegar à nova cidade, Neusa trouxe consigo o seu capital. A cidade não tinha nada – além da falada “lama e poeira”. Neusa já tinha sua própria história. Ela empresta esse capital para Brasília, sem reservas. Doou para a cidade o seu símbolo maior: o Hino que é, antes de tudo, uma homenagem à cidade, a julgar pelo seu próprio título: “Hino a Brasília”, em vez de “Hino de Brasília”.

Neusa mostrou sua capacidade com galhardia. Foi notada, tornou-se centro das notícias, criou fama e ganhou credibilidade. Escrevia, passando a emitir opinião, a influenciar e se firmou como referência na cidade que crescia. Aglutinou em torno de si personagens influentes e personalidades dos mais diversos mundos que ainda estavam por surgir.

O festival “Vamos ouvir Música?” conferiu-lhe uma marca, manteve-a na cena e traz à tona todo o seu capital. Enquanto repertório e cenário, pode-se afirmar que a realização desses espetáculos lhe conferem um nível de reputação dentro do seu campo, que é o musical. Enquanto ator, é perfeita nas feições, expressões faciais, gestos corporais, no padrão de linguagem e no código de conduta. Em outras palavras, Neusa é coerente por dentro e em sua “fachada”.

Vale ressaltar as outras colunas de sustentação com as quais Neusa contou para realizar os seus feitos. Sua mãe, dona Olga, que não largou da filha um minuto sequer. Viveu até os 84 anos fornecendo apoio irrestrito à família França, quer fosse no cuidado com os netos, quer na forma de bem receber os convidados de Neusa e Oswaldo. E mais ainda, não abandonou a sua atividade profissional de modista. A outra coluna é representada por outra mulher: Helena, a governanta da família França.

Neusa contou com o apoio da mãe até 1976, com o de Oswaldo até 1988 e conta com o de Helena até hoje. É notável, no entanto que, mesmo com a perda de uma coluna forte como a de Oswaldo, Neusa não se desestruturou. Lançou mão de todo o capital nos diferentes campos que acumulou ao longo dos anos e seguiu em frente. Assumiu tarefas anteriormente de responsabilidade dele, sem temores. Cercou-se de pessoas que lhe queriam bem, aumentou esse círculo de pessoas, o que lhe facilitou prosseguimento tranquilo. Conta, acima de tudo, com o carinho irrestrito dos seus três filhos. Do ponto de vista financeiro, não conta apenas com os proventos que Oswaldo lhe deixara, mas com os seus próprios, conquistados exclusivamente pelos seus feitos musicais.

Neusa, durante toda a sua trajetória enquanto ator, foi coerente com a manutenção do controle expressivo, comunicou-se bem com sua platéia – dentro e fora dos VOM . Ator sincero, Neusa convence o seu público, exibindo seus traços de coerência e de sinceridade na sua representação perfazem toda a sua trajetória. Jamais trouxe à tona qualquer

situação de embaraço ou que colocasse a sua credibilidade sob suspeição. Fiel à personalidade social, figura afetiva, à pianista, à compositora – desempenhou todos os seus papéis com equilíbrio e sinceridade. Como mulher, nunca se escondeu à sombra do marido, mas sim, aproximou-se dele e, juntos perfizeram boa parte da caminhada.

Investigação muito mais acurada deverá ser realizada ainda a respeito dos detalhes, incluindo a exploração dos recortes dos periódicos e de mais depoimentos dos amigos de Neusa, visto que essa investigação tem a ver com a história do piano na Capital Federal. É tema para outra oportunidade. Nesta oportunidade, coube a tarefa de abrir caminho e aportar elementos que possam contribuir para discussões futuras.

Essa pesquisa embora centrada em um só personagem evidenciou a necessidade de realizar novas investigações sobre a formação do campo da música erudita, no seu sentido mais amplo, em Brasília. Existem poucos trabalhos acadêmicos realizados sobre essa temática capazes de identificar a formação e desenvolvimento desse campo, bem como, apontar os atores fundamentais na sua construção.

Por ora, o que se tem a dizer, como conclusão maior, é que Neusa não construiu sua reputação somente pelo fato de ser uma respeitável pianista, compositora e professora, mas, sobretudo, pela maneira e pela frequência com que ela se mantinha em cena, utilizando-se da ferramenta principal do seu capital – a música – transversalmente, por todos os campos em que tinha oportunidade de atuar.

BIBLIOGRAFIA

ALBARELLO, L.; DIGNEFFE, F.; HIERNAUX, J.P.; MAROY, C.; RUQUOY, D. & SAINT- GEORGES, P. **Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais**. Lisboa: Gradiva, 1997.

AZEVEDO, Mário Luiz Neves de. **Espaço Social, Campo Social, *Habitus* e Conceito de Classe Social em Pierre Bourdieu**. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/024/24cneves.htmH_ftnref2>. Acesso em: 10 dez. 2005.

ACCARDO, Alan; CORCUFF, Philippe. **La sociologie de Bourdieu: textes choisis et commentés**. Éditions Lê Mascaret. Bourdeaux.1986.

BECKER, Howard S. **Outsiders, studies'n the sociology of deviance**.The Free Press. Ney Iork, 1973.

_____. **Art worlds**. University of California Press, Los Angeles, 1982.

BONNEWITZ, Patrice. **Primeiras lições sobre a Sociologia de P. Bourdieu**. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Org Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **Esboço de uma teoria prática**. In: ORTIZ, R. (Org.) Pierre Bourdieu: Sociologia. São Paulo: Ática, 1983a.

_____. **A reprodução: Elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Rio de Janeiro: Francisco Alves,1992.

_____. **Esquisse d'une théorie de la pratique.** Éditions du Seuil. 2000. Paris.

_____. **La distinction.** Paris: Minuit, 1979.

_____. **Questões de Sociologia.** Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro/Lisboa: Bertrand Brasil/Difel, 1989a. e 2000.

_____. **Coisas ditas.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Meditações Pascalianas.** Petrópolis: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **Razões práticas.** São Paulo: Papyrus, 1997 e 2004.

_____. (Cord.) **A miséria do mundo** 3.ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1999.

COUTO, Ronaldo Costa. **Brasília Kubitschek de Oliveira.** Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2001.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. **A sociedade dos indivíduos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

GASTALDO, Édison. **Erving Goffman – Desbravador do Cotidiano,** Tomo Editorial. Porto Alegre, 2004.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**, Petrópolis: Vozes, 1975.

MARTINS, Carlos Benedito. **Notas sobre a noção prática em Pierre Bourdieu**. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, n. 62, 2002.

MENGER, Pierre-Michel. **Lê Paradoxe du Musicien**. Flamamrion, França, 1993.

NOGUEIRA, Maria Alice; MARTINS, Cláudio M. **Bourdieu & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PETRY, Almiro. **Bourdieu – Glossário – 1970**. Apresentado na disciplina Epistemologias clássicas e as ciências sociais. Departamento de Sociologia. Universidade de Brasília.

RIBEIRO, Darcy. **UnB: invenção e descaminho**. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

SALMERON, Roberto A. **A Universidade Interrompida – Brasília, 1964-1965**. EdUnB, 1998.

SILVA, Ernesto. **História de Brasília**. Brasília: CEGRAF, 1985.

TOFFANO, Maria Jaci. **A sociedade do piano e o paradoxo feminista: a geração das pianistas dos anos 20 e a geração *jet lag***. Tese defendida no Departamento de Sociologia. Universidade de Brasília. Brasília, 1999.

VERENA, Alberti. **História Oral: a experiência do CPDOC**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

REFERÊNCIAS

FRANÇA, Neusa. Entrevista pessoal, concedida em 11 nov. 2005. Brasília.

Dib, vc não pode apenas citar os sites.

FLÁVIA, sobre os sites, coloquei as informações agora só falta redigir no formato ABNT:

<http://www.pedagogiaemfoco.pro.br/heb10.htm#crono>

Esse link deu subsídios para redigirmos sobre o “Regime Militar e erradicação do analfabetismo” na página 42 da dissertação.

<http://209.85.165.104/search?q=cache:POrNhGbDGMJ:www.se.df.gov.br/antigo/ce/df/Contributomemoria.doc+%22armando+hildebrand%22&hl=pt-BR&ct=clnk&cd=2&gl=br>

O site acima nos deu algumas informações sobre Armand Hildebrand constantes da página 51 da dissertação. E foram extraídas de um artigo intitulado “Um contributo à preservação da memória”, escrito por pela Conselheira de Educação Clélia de Freitas Capanema e Ex-Conselheiro José Durval de Araujo Lima.

<http://www.brasilecola.com/historiab/juscelino-kubitschek.htm>

Sobre o Governo Juscelino

<http://www.memorialjk.com.br/>

Refere-se à página 81 da dissertação e o texto do link nos serviu para descrever o Memorial JK.

<http://www.americanas.com.br/cgi-bin/WebObjects/Catalogo.woa/wa/materia?mat=2797>

O Texto serviu de base para a página 43 da dissertação que versa sobre a “Contextualização cultural e social”

<http://www.abi.org.br/paginamenu.asp?id=8>

Site que nos deu informações para descrevermos o Auditório da ABI, na página 77 da dissertação.

<http://www.emb.com.br/Historico.htm>

Site que nos deu informações para descrevermos o Auditório da EMB, na página 80 da dissertação.

<http://www.caixa.gov.br/acaixa/asp/cultura.asp>

Site que nos deu informações para descrevermos o Auditório da Caixa, na página 83 da dissertação.

<http://www.museuvillalobos.org.br/mvl1.htm#O%20contato%20com%20Oos%20chor%F5es>

O site nos forneceu a citação constante da página 65 da dissertação, sobre Villa-Lobos.