

Sérgio Abreu e Dona Monina: um duo além do Duo

Roberta Mourim Cabral

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro | Brasil

Resumo: este artigo é um desdobramento da tese “Monina Távora: a pedagogia de um artista”, defendida no PPGM/UNIRIO em 2022. Embora a pesquisa tenha se dado na linha de “Ensino e Aprendizagem em Música”, teve caráter inter/transdisciplinar, com intercessão com as áreas de musicologia e performance. Aqui, destaquei partes em que relatos de Sérgio Abreu foram utilizados para ajudar a contar a história de Adolfinia Raitzin de Távora — ou Monina Távora — professora de violão e a pessoa responsável pela formação do Duo Abreu. A tese teve como fio condutor um documento autobiográfico deixado por Monina sob os cuidados de Sérgio Abreu. Através da análise desta fonte, sob a perspectiva do “paradigma indiciário”, pude inferir sobre as ideias de Dona Monina acerca da vida, da música e do violão. No presente trabalho, me propus a indicar possíveis apropriações de Sérgio das ideias de Monina em relação à performance.

Palavras-chave: Monina Távora, Histórias de Vida, Autobiografia, Duo Abreu, Duos de Violão.

Abstract: this paper is based on my thesis “Monina Távora: an artist’s pedagogy”, defended at PPGM/UNIRIO, in 2022. Although it was produced in the “Musical *Teaching* and Learning” research line, it had an inter/transdisciplinary character with the musicology and performance areas. Here, I highlighted parts that Sérgio Abreu helped to tell the Adolfinia Raitzin de Távora’s — also called Monina Távora — history. She was the responsible teacher for Abreu and Assad Brothers Duos. The thesis was guided by an autobiographical document left by Monina under Sérgio Abreu’s care. Through the analysis of this source, from the perspective of the “evidential paradigm”, I was able to infer Monina Tavoras’s ideas about life, music, and the guitar. In the present work, I proposed to indicate possible appropriations by Sérgio of Monina’s ideas in relation to performance.

Keywords: Monina Távora, Life Stories, autobiography, Abreu Brothers, Guitar Duos.

O fenômeno Abreu é algo que sempre me intrigou. Enquanto ouvia o Duo, ficava imaginando como era possível alcançar aquele nível de precisão e beleza em uma performance. Da mesma forma, admirava o Duo Assad e fiquei surpresa ao descobrir que ambos tinham sido formados pela mesma pessoa: Adolfina Raitzin de Távora, professora argentina radicada no Brasil. Entretanto, além do nome dela; do nome artístico, Monina Távora; e do apelido, Dona Monina, eu pouco sabia quando decidi tomá-la como tema de um projeto de pesquisa. Por um texto escrito por Sérgio no fórum *violão.org*, fui informada sobre sua infância “diferenciada”:

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

No que concerne à produção acadêmica, em revisão de literatura, encontrei trabalhos em que Adolfina Raitzin aparecia lateralmente, entre eles: Tomas Pinheiro (2017); César Moraes (2007) e Apro (2004). A personagem, entretanto, obteve destaque na biografia de Sérgio Abreu (DIAS, 2015). Dias chega a afirmar: “esse livro não deixa de ser uma homenagem a essa pessoa especialíssima [Monina Távora], também responsável pela formação de outro duo histórico: o Duo Assad” (DIAS, 2015, p. 28).

No ano de meu ingresso no PPGM, 2018, Sérgio Abreu gozava de boa saúde, e eu tinha a intenção de entrevistá-lo para, dentro dos limites da historiografia, reconstituir a prática pedagógica da professora com os Duos. Também tinha a intenção de entrevistar os irmãos Assad — o que acabou não se concretizando — com finalidade semelhante. Sendo assim, para que meus planos se efetivassem, seria necessário que eu fosse apresentada ao Sérgio para quem sabe, convencê-lo a colaborar com a pesquisa.

Para dar início a tal empreitada fui aconselhada por dois violonistas/professores — Marcus Tardelli e Carlos Alberto de Carvalho — a procurar o luthier e biógrafo de Sérgio, Ricardo Dias. O que eu fiz, inicialmente, por redes sociais.

Mesmo sem me conhecer, Dias foi bem atencioso durante a visita que eu fiz a sua casa no Grajaú. Neste primeiro encontro, ele não só se comprometeu em interceder por mim junto ao Sérgio, como me contou sobre a existência de um material autobiográfico escrito por Monina. E, caso Sérgio concordasse em seu uso como fonte na pesquisa que se iniciava, ele me enviaria uma versão digitalizada do documento pessoal. Sérgio concordou, e assim começou minha jornada.

A autobiografia de Dona Monina era um livro rudimentar. De acordo com Sérgio Abreu, ela não tinha a intenção de torná-la pública ou fazer dela um produto:

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

No decorrer da leitura da autobiografia, percebi por mim mesma que o livro era provavelmente direcionado ao público doméstico. Nas últimas páginas do documento, Monina afirmou ter querido se comunicar como: “amiga, artista, professora e, principalmente como esposa e mãe”¹ (TÁVORA, [2006?], p. 103, grifo da autora).

Na narrativa, os tempos de juventude e infância no *Open Door* tomavam grandes proporções. Ao ponto de o título da autobiografia ser: *Porta Aberta (Memórias e Conceitos)*².

Embora o documento pudesse trazer contribuições óbvias na área da musicologia histórica, ele não trazia em destaque as respostas para as perguntas que eu propusera no projeto: como era a pedagogia de Monina com os Duos? A história de vida de Adolfina, suas memórias familiares eram mais presentes do que as considerações sobre música e carreira. Além disso, ela não contava em detalhes seu cotidiano como professora ou como concertista.

¹ Mientras viva, me comunicaré así, sin imponer mi presencia; agradeciendo a aquellos que honraron con su amistad, cariño, sensibilidad y respecto, por lo que les comunico como amiga, artista, profesora y, principalmente, como esposa y madre. Embora o documento tenha sido direcionado ao público doméstico, a autora provavelmente tinha consciência de que ele poderia ser usado como fonte em publicações futuras. Esta discussão encontra-se em Mourim (2022, p. 81-82).

² No original: “*Puertabierta: memórias y conceptos*”. *Puertabierta* ou *Open Door* são os nomes pelos quais a antiga *Colonia Nacional de Alienados*, hoje chamada de *Interzonal Hospital Dr. Domingo Cabred*, é conhecida. Inclusive a pequena cidade que abriga a clínica, no partido de *Lujan*, em Buenos Aires se chama *Open Door* por, no início, praticamente coincidir com os limites da colônia. O pai de Monina, Alejandro Raitzin, foi médico psiquiatra e dirigiu a clínica durante a infância e juventude da professora e violonista.

Mas, felizmente, na época em que tive acesso a autobiografia, eu já havia entrado em contato com o trabalho da pesquisadora Inês de Almeida Rocha, que investigara, entre outros aspectos, a prática pedagógica de Liddy Mignone a partir de cartas trocadas entre ela e Mário de Andrade (ROCHA, 2010).

Rocha (2010) utilizou em seu trabalho a análise de *redes de sociabilidade*, investigando em quais redes Liddy estava inserida e indicando quais ideias circulavam nestas redes e eram apropriadas por Liddy³.

Opeti por também utilizar o conceito de *rede* (SIRINELLI, 2003) em minha pesquisa. Para Sirinelli (2003), o *intelectual* não pode ser visto como inteligência avulsa. Para se tornar um intelectual seria necessário estar em contato com estruturas de sociabilidade, chamadas de *rede*. Grosso modo, um *intelectual* — e certamente entendo tanto Dona Monina quanto Sérgio Abreu como *intelectuais*⁴ — não se formam sozinhos, mas na convivência entre si.

Desta forma, através do documento autobiográfico, foi possível identificar parte das pessoas que mediavam a formação cultural e identitária de Monina. A autobiografia permitiu que eu pudesse mapear a *rede* de Monina no *Open Door*.

E, por mais surpreendente que isto possa parecer, a colônia psiquiátrica era um polo que atraía músicos renomados. Estes se hospedavam na casa dos pais de Monina em *Open Door* quando iam a Buenos Aires em turnê. De acordo com Sérgio:

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

Dona Monina, numa espécie de posfácio da autobiografia, também ressaltou este caráter magnético do *Open Door*:

Essas “memórias” despretensiosas são culpa do excelente poeta escocês Willian Shanol (falecido) que sempre que eu comentava uma de suas obras repetia: “você tem que escrever”. Dei-me o prazer de fazê-lo neste final de vida terrena. Não sou escritora nem

³ Por coincidência Liddy e Monina foram amigas em vida, tendo partilhado da mesma *rede* no Rio de Janeiro.

⁴ Para uma discussão mais detalhada sobre o conceito *intelectual* ver Mourim (2022, p. 23-25).

pintora; sou sim, música. Essas memórias são um relato sintético de como foram esses vinte anos vividos em Puertabierta; entre as personalidades que visitaram este estabelecimento modelo (naquela época; hoje não é o mesmo): Segovia, Rubinstein, R. Rojas, A. Gerchunoff, A. Wolff, F. Weissmann (dir. Berlin Philharmonic), J. Castro, López Buchardo, Afrânio Peixoto (Brasil), Carmen Miranda, o grande arquiteto J. Ferrari Hardoy, criador da famosa poltrona BKF conhecida e premiada em todo o mundo; plagiada no Brasil e aqui com o nome “Butterfly”, Byron Janis, William Kapell, etc., etc., etc. “Puertabiesta” foi uma experiência única e mais do que nunca acredito que a demência, neste momento, está fora do manicômio.⁵ (TÁVORA, [2006?], p. 109, grifo da autora).

Apesar dos fortes indícios de que o *Open Door* era um polo cultural de trocas e um espaço vivencial de uma *rede de sociabilidade* de intelectuais, não consegui explicar exatamente o motivo pelos quais tal atração era exercida, ainda mais fora dos limites da área profissional dos pais de Monina: ele, Alejandro Raitzin, médico psiquiatra; ela, Ida Weissmann de Raitzin, provavelmente farmacêutica⁶.

No trabalho historiográfico que realizei me servi basicamente de indícios e deduções lógicas, o que implica dizer que praticamente não pude fazer afirmações categóricas. O embasamento teórico para esta opção não só metodológica, mas também estética, está fundamentada nas ideias do micro-historiador italiano Carlo Ginzburg. Utilizei, a partir da abordagem de Ginzburg, o *paradigma indiciário*. Foi esta a metodologia aplicada pelo micro-historiador no livro *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição* (GINZBURG, 2006). Ao analisar seu próprio trabalho, explicou:

Eu propusera a mim mesmo reconstruir o mundo intelectual, moral e fantástico do moleiro Menocchio por meio da documentação produzida por aqueles que o tinham mandado para a fogueira. Esse projeto, sob certos aspectos paradoxal, *podia* traduzir-se num relato capaz de transformar as lacunas da documentação numa superfície uniforme. Podia, mas evidentemente não devia: por motivos que eram ao mesmo tempo de origem cognitiva, ética e estética. Os obstáculos postos à pesquisa eram elementos constitutivos da documentação, logo deveriam tornar-se parte do relato; assim como as hesitações e os silêncios do protagonista diante das perguntas dos seus personagens — ou das minhas.

⁵ Estas des pretenciosas “memorias” son culpa del excelente poeta escocés Willian Shanol (fallecido) quien cada vez que yo comentaba una de sus obras repetía: “tienes que escribir”. Mi di el gusto de hacerlo en este final de vida terrenal. No soy escritora ni pintora; soy sí, música. Estas memorias son un sintético relato de lo que fueron esos veinte años vividos en Puertabierta; entre las personalidades que visitaron este establecimiento modelo (en aquella época; hoy no es lo mismo): Segovia, Rubinstein, R. Rojas, A. Gerchunoff, A. Wolff, F. Weissmann (dir. Filarmonica de Berlin), J. Castro, López Buchardo, Afrania Peixoto (Brasil) Carmen Miranda, el grand arquitecto J. Ferrari Hardoy, creador del famoso sillón BKF conocido y premiado en todo el mundo; plagiado en Brasil y aquí con el nombre “Butterfly”, Byron Janis, William Kapell, etc., etc., etc. “Puertabiesta” fue una experiencia única y más que nunca creo que la demencia, en esta época, esta fuera del manicomio.

⁶ Para discussões sobre a provável profissão de Ida Raitzin ver Mourim (2022, p. 92-93), em nota de rodapé.

Desse modo, as hipóteses, as dúvidas, as incertezas tornavam-se parte da narração; a busca da verdade tornava-se parte da exposição da verdade obtida (e necessariamente incompleta). (GINZBURG, 2007, p. 265).

Embora, até o presente momento, eu não tenha conseguido explicar a atração destes artistas/*intelectuais* pelo *Open Door* ou mesmo pela família de Monina, não há razão para contradizer as fontes⁷ que indicam tal circulação. E não se tratava apenas de encontros sociais. Monina teve professores renomados enquanto criança. Ela foi aluna de Domingo Prat e de Andrés Segovia. Dedicou-se também ao piano, tendo sido orientada pelo pianista catalão Ricardo Viñes.

Ela afirmou:

Lembro-me de quando eu botava as mãos no piano com o grande músico espanhol Ricardo Viñes, a quem compositores como Debussy, Ravel, Fauré, Nin, Turina e muitos outros dedicaram suas obras (era um homem encantador que deixara seu país por ideias políticas contrárias a Franco), enquanto eu esperava que terminasse sua aula com minha irmã Pachu, boa pianista, Viñes, infalivelmente, me dava um puxão nas tranças e me sentava no chão com um monte de revistas e uma enorme tesoura [...].⁸ (TÁVORA, [2006?], p. 25, grifo da autora).

É interessante observar que Viñes era amigo de Ravel, tendo estreado a *Pavane Pour Une Infante Défunte* em 1902, peça esta que também fez parte do repertório do Duo Abreu.

Mas se por um lado a *rede* de Monina era formada por músicos célebres, por outro ela também abrangia psiquiatras, enfermeiros e internos, o que provavelmente despertou o interesse pela psicologia e suas práticas. Tal convivência, segundo relata, ajudou inclusive no trabalho como professora e intérprete. Monina contou:

Sempre observo as pessoas por dentro; sou um verdadeiro aparelho de raio X. Jamais julgo os seres humanos por sua forma, unicamente. Até certa idade, vivi em um ambiente irreal, rodeada de doentes mentais, muitos deles foram meus professores, experiência indelével que me serviu para detectar todo tipo de desequilíbrio e também para ensinar a cada um

⁷ Sempre que pude, cruzei as informações contidas no documento pessoal com outras fontes, entre elas: periódicos, entrevistas, etc.

⁸ Recuerdo que cuando ponía las manos en el piano con el gran músico español Ricardo Viñes, a quien, compositores como Debussy, Ravel, Fauré, Nin, Turina y muchos otros, dedicaron sus obras (era un hombre encantador que había dejado su país por ideas políticas contrarias a Franco), mientras yo esperaba que terminara su clase con mi hermana Pachu, buena pianista. Viñes, infaliblemente, me daba un tirón de las trenzas, me sentaba en el suelo con un monte de revistas y una enorme tijera [...].

dos meus alunos, com suas características peculiares; também me serviu como intérprete, para entender a linguagem dos compositores.⁹ (TÁVORA, [2006?], p. 51, grifo da autora).

Desta forma, desenha-se uma *rede de sociabilidade* composta tanto por loucos quanto por médicos, escritores, intelectuais e músicos de notório reconhecimento artístico.

Apesar de ter destacado suas histórias vividas no *Open Door*, Monina Távora não se esquivou de trazer conceitos sobre a música, ensino e performance diretamente. É sobre alguns deles que eu irei me debruçar na próxima seção deste artigo.

1. Conceitos

Dona Monina definiu em sua autobiografia “como a guitarra deve soar”:

A guitarra é e deve soar como uma pequena orquestra quando se a domina totalmente; muito bem pulsada, a sua potência é muito maior; ao tocar é aconselhável pensar em um teclado e, principalmente, entender de onde vem e para onde vai o som; o vibrato da *guitarra* (não é o mesmo que o violino), tem muito mais que ver com o pedal; ambos fazem ou desfazem um pianista ou guitarrista; o “legato” na guitarra é mais complicado do que no piano, mas é a única maneira de conseguir uma grande massa de som; eu a consegui por instinto. “No instinto está a única verdade” (Anatole France). A criatividade, o clima, colorido, são os mesmos em todos os instrumentos; o clima que se deve criar em peças curtas, difícil de alcançar muitas vezes, é o que se busca em uma sonata longa para piano e que poucos pianistas conseguem.¹⁰ (TÁVORA, [2006?], p. 91, grifo da autora).

Pedi ao Sérgio que comentasse sobre a comparação entre o violão e a pequena orquestra. Ele afirmou que não se tratava de imaginar os sons dos instrumentos de uma pequena orquestra e tentar reproduzi-los no violão: “o objetivo era entender a música, a estrutura da música e realçar os diferentes

⁹ Siempre observo a las personas por dentro; soy un verdadero aparato de rayos X. Jamás juzgo a los seres humanos por su forma, únicamente. Hasta cierta edad, viví en un ambiente irreal, rodeada de enfermos mentales, muchos de ellos fueron mis maestros; experiencia imborrable que me ha servido para detectar todo tipo de desequilibrios y también, para enseñar a cada uno de mis alumnos, con sus características peculiares; también, me ha servido como intérprete, para entender el lenguaje de los compositores.

¹⁰ La guitarra es y debe sonar como una pequeña orquestra cuando se la domina totalmente; muy bien pulsada, su potencia es mucho mayor; al tocar es aconsejable pensar en teclado y, principalmente, entender de donde viene y hacia donde vá el sonido; el vibrato de la guitarra (no es el mismo del violín), tiene mucho que ver con el pedal; ambos hacen o deshacen a un guitarrista o pianista; el “legato”, en la guitarra es más complicado que en el piano pero, es lá única manera de obtener una gran masa de sonido; yo lo conseguí por instinto. “En el instinto está la única verdad” (Anatole France) La creatividad, el clima, colorido, son los mismo en todos los instrumentos; el clima que se debe crear en obras cortas, difícil de lograr muchas veces, es el que se busca en una larga sonata para piano y que pocos pianistas logran.

planos da música. Os timbres, né? Ela dizia, ‘o violão tem que parecer uma pequena orquestra’” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Depreendo, desta afirmação, que Sérgio privilegiava o entendimento estrutural da música na construção deste tipo de sonoridade em relação ao timbre. As mudanças de timbre, desta forma, seriam um recurso para “realçar os diferentes planos da música”.

Em outro momento da entrevista, afirmou que, para “entender a música”, ele gostava de lê-la sem o auxílio do instrumento. Ao comentar sobre a necessária sincronia entre as mãos afirmou:

[...] teve muito a ver com começar a estudar na partitura, né? Que ela recomendava, mas nunca recomendava assim... “Olha, às vezes, você entende melhor a música, só lendo a música, sem tocar no violão. Você tocando vai se preocupar com as notas, com as posições. Estudando ou lendo a música na partitura, você vê melhor”. Isso não era difícil, porque eu sempre gostei muito de ler música. E não só de violão. [...] Eu comprava partitura de orquestra, de quarteto de cordas, de piano [...]. Às vezes, eu estou fazendo uma viagem, que toma tempo, né? Estudando sem tocar o violão, só na cabeça ou lendo a partitura. Você fica mais consciente de que as duas mãos fazem um trabalho muito diferente uma da outra, mas que elas precisam estar bem coordenadas. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Ao ler o texto autobiográfico que abre esta seção, tendo como base minha experiência como violonista e os processos de ensino e aprendizagem em música pelos quais passei, associei o trecho “ao tocar é aconselhável pensar em um teclado” à necessidade de precisão de tempo nas entradas e saídas da mão esquerda. Afinal de contas, quando a mão esquerda pressiona uma tecla, ela necessariamente faz som, diferentemente do que ocorre no violão, um instrumento que permite que a mão esquerda entre antecipadamente em relação à direita sem produção sonora. Além disso, quando a mão esquerda se antecipa na saída, o som é, em geral cortado, o que prejudica o legato das frases e continuidade do som. Também questionei o Sérgio Abreu sobre esta comparação entre o piano e o violão: [...] “ela fala que você tem que tocar o violão como quem toca as teclas de um piano. E eu imaginei que era sobre isso que ela estava falando. Na tecla do piano você não pode deixar a mão, por exemplo, entrar antes, a mão esquerda”. Ele respondeu: “antigamente se entrava, né? Mas na técnica do piano moderno, as mãos tocam juntas, mas antigamente era costume os pianistas tocarem a mão esquerda ligeiramente antes da mão direita” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Confesso que a resposta de Sérgio me deixou confusa e, por isso, pedi para que ele confirmasse ou refutasse a minha hipótese de que tocar violão pensando em um teclado teria a ver com *timing* com que a mão esquerda ataca. Ele prosseguiu: “não é só isso, **as duas mãos têm que estar juntas**. No piano também, no violino também! Em qualquer instrumento as mãos têm que estar coordenadas” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020, grifo meu). Sérgio também lembrou:

As duas têm que estar juntas, né? Mas quando a gente aprende a tocar, quando a gente aprende a tocar o instrumento é natural que você primeiro coloque a mão esquerda. Aí toca. Isso fica muito entranhado. Eu demorei a me dar conta de que isso era uma coisa que estava me impedindo de ir para frente. Eu tinha esse hábito de querer colocar a esquerda antes da direita para que ela estivesse lá na hora. Depois eu descobri, como um marco divisor, a partir do momento que eu disse: não, a mão esquerda não pode chegar atrasada, mas também não pode chegar antes. Tem que estar junta. E ela sempre tem uma pequena diferença, que se você encosta as duas mãos ao mesmo tempo, a mão direita, ela tem uma fração minúscula de tempo entre encostar e puxar a corda. E essa fração minúscula é o suficiente de diferença de uma mão para a outra. Mas as duas encostam na corda ao mesmo tempo e, aí, um milésimo de segundo depois, a direita pulsa, puxa a corda. Mas você, se acostuma a encostar as duas mãos ao mesmo tempo, você limpa tudo. E como a gente está acostumado a primeiro botar a mão esquerda para tocar, a mão direita, e aí com o tempo, a gente acaba é esquecendo. Aí então, a gente pensa na mão direita, e a mão esquerda vai lá mais ou menos. E, de vez em quando, ela não encontra, e dá falhas. Se você passa a pensar no que você está tocando, não só a direita, mas ao mesmo tempo, na esquerda, aí encontra tudo. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Perguntei também se Sérgio lembrava-se de alguma comparação ou analogia entre a forma de tocar piano e a de tocar violão proferida por Dona Monina. Ele respondeu que não se lembrava:

Olha, eu não me lembro de nenhuma frase específica dela quanto a isso. Mas, digamos, é uma síntese das coisas, da maneira de tocar que funciona. Quando a gente tocava alguma coisa que estava suja, especialmente no início, ela dizia: “Está sujo. Faz o seguinte, toca bem devagar. Ainda está sujo: um pouco mais devagar. Agora está limpo. Toca”. Falando de um trecho que estava meio sujo: “Agora vamos aumentando um pouco. Aqui está bom. Agora começou a sujar. Abaixa de novo”. Enfim fazendo esse processo, chegava a um ponto em que você estava numa velocidade alta, mas consciente de tudo que estava acontecendo. E saía tudo limpo. As mãos encontradas. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Explicou também, por outro lado, que a analogia entre piano e violão não deveria ser reduzida apenas à coordenação das mãos. Sérgio questionou: “Você não vê um pianista tocar com as mãos

desencontradas ou tocar com um som desajeitado, né?” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Deduzo desta forma, com base nas falas de Sérgio, que Dona Monina provavelmente não fez uma recomendação direta para que a sincronia entre as mãos fosse observada. Ela parece ter proposto caminhos, fazendo sugestões para que ele chegasse a esta conclusão por ele mesmo: seja orientando-o a tocar as passagens muito lentas ou recomendando que lesse música sem o auxílio do instrumento. A abordagem pedagógica me remeteu ao método psicanalítico, onde o psicanalista, através da escuta e de intervenções, ajuda o analisando a tirar suas próprias conclusões.¹¹

Outro ponto que gostaria de destacar na narrativa de Monina diz respeito à natureza da performance e do intérprete. Mas sem antes advertir que, em algumas das passagens de sua autobiografia, a artista deixou transparecer um lado místico, que, por vezes, flertava com visões orientalistas do Zen. Ela afirmou:

Não me impressiono com nada nem com ninguém (música, moda, política, etc.); admiram-me e comovem-me mais uns do que outros; gosto de ter, na música, a minha versão, antes das de outros pianistas ou violonistas. Nem mesmo as indicações dos próprios compositores. Já ouvi Debussy, Ravel, Fauré e Stravinski ao vivo em gravações antigas - HORROR!!! Todos. Mas, depois de ter um conceito próprio e comparar com as indicações dos autores, confirmo minha teoria de que, para ser um grande intérprete, é preciso ser um “médium”; entrar na pele do compositor. Pintar o quadro que ele pintou, com notas.¹² (TÁVORA, [2006?], p. 27-29, grifo da autora).

Talvez este seja um dos pontos mais controversos da narrativa de Monina, pela ambiguidade explícita. Se ela preferia ter a própria versão sem mesmo levar em consideração as indicações dos

¹¹ Embora este não seja o foco deste artigo específico, acredito que seja importante ressaltar que encontrei indícios de que Monina Távora se apropriou conscientemente do método psicanalítico, adaptando a sua pedagogia: ver Mourim (2022). Utilizo o termo *apropriação*, tanto neste artigo como na tese, no sentido descrito por Chartier: “A apropriação, tal qual entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem. Conceder deste modo atenção às condições e aos processos que, muito concretamente, determinam as operações de construção do sentido (na relação de leitura, mas em muitas outras também) é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que as inteligências não são desencarnadas e, contra as categorias aparentemente mais invariáveis devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas”. (CHARTIER, 2002, p. 26-27).

¹² No me impresiono con nada ni con nadie (música, moda, política, etc.); admiro y me conmueven más, algunos que otros; me agrada tener, en música, mi propia versión, antes de las de otros pianistas o guitarristas. Ni siquiera las indicaciones de los propios compositores. He escuchado en grabaciones antiguas, a Debussy, Ravel, Fauré y, en vivo, Stravinski - HORROR!!! Todos. Pero, después de tener mi propio concepto y comparar con las indicaciones de los autores, confirmo mi teoría de que, para ser un gran intérprete, hay que ser “médium”; meterse en la piel del compositor. Pintar el cuadro que él pintó, con notas.

compositores por qual razão era necessário ser “médium”? Não seria mais fácil ouvir ou ler as indicações do que desenvolver uma habilidade mística para meter-se na pele do compositor? E, para além disso, o que seria um “grande intérprete”? Por que Monina considerava as gravações um “horror”? Como não tive oportunidade de ter um contato direto com a artista, conversei com o Sérgio Abreu sobre esta passagem do texto autobiográfico. Ele ponderou:

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

A observação de Sérgio, embora oportuna, ainda não esclarece o porquê de as indicações deixadas nas partituras não serem levadas em consideração antes de ela ter sua própria versão das peças. Questionei também se ele sabia deste lado místico de Dona Monina e comentei que esta afirmação de que é preciso ser médium me chamou muito a atenção. Sergio disse:

Bem, depende do que você chama de ser médium. Mas realmente você tem que ter uma visão especial da música. **A música não é uma série de notas. Aquilo se une de uma maneira que, quando você entende a música, você dá outro sentido.** E quando você está só tocando as notas ou imitando alguém tocando, nunca, nunca dá um resultado muito empolgante. O que ela chama de médium pode até se aplicar, mas é uma palavra, assim, pode significar tanta coisa que é difícil dizer. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020, grifo meu).

Ainda não satisfeita, com a explicação, insisti: “ela nunca chegou a falar isso com vocês usando esse termo [médium]?” Ele foi categórico: “Não, não, não, não”. E complementou:

Eu conheci pessoas que faziam questão de exibir o misticismo, simbolismo. E não era [uma pessoa] assim. Pelo menos, ela não me passava isso. Ela me parecia uma pessoa assim, digamos, focada. Uma pessoa naquela realidade ali. Não uma pessoa ligada em outros mundos ou outras identidades espirituais ou coisas assim. Isso aí, nunca me passou isso, não. As aulas delas sempre me davam a sensação do aqui e agora, com o objetivo elevado. (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020).

Para a nossa sorte, Monina trouxe uma definição de mediunidade no documento autobiográfico ao abordar o tema repertório:

O repertório escolhido deve ser adequado à personalidade do músico; na escolha entram: refinamento, bom gosto, afinidade, sensibilidade e criatividade. Fazer um programa parece simples, mas não é; através de um programa, já vou bem ou mal predisposta ao intérprete; é como a decoração de uma casa, a roupa de uma pessoa ou seu riso; percebe-se detalhes de gosto refinado ou não. O número de combinações de obras que se pode fazer é infinito; você tem que sentir quais serão as que vão impactar pela expressividade (já que estamos falando de uma carreira) e que vão agradar o intérprete e o público. Em Paris, Londres, Nova Iorque, Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo, Moscou, Tóquio, etc., os programas não podem ser os mesmos. **Quase todos os músicos carecem de “mediunidade”, não sentem o que os outros sentem.**¹³ (TÁVORA, [2006?], p. 93, grifo meu).

No sentido descrito acima, “mediunidade” seria um sinônimo para empatia. Ela poderia ter dito: quase todos os músicos carecem de empatia, não sentem o que os outros sentem. Mas não disse. Sabe-se que não existem sinônimos perfeitos. O que teria levado a artista a preferir um termo que provém campo da religiosidade? O termo em seu contexto original define a capacidade de alguém entrar em *transe* e comunicar-se com outras realidades.

No campo da etnomusicologia, relacionar *transe* à música chega a ser corriqueiro. Mas apontar esta relação em contexto de forte herança cultural europeia não é tão comum. Defendo, entretanto, que as abordagens da etno sejam funcionais para fundamentar, de forma acadêmica, o termo transe na conjuntura que abordo aqui. De acordo com Gilbert Rouget:

O estado de transe, fenômeno observado em todo o mundo, está associado na maioria das vezes à música. Por quê? Essa é a pergunta que este livro tentará responder. Por quê? as pessoas, sem dúvida, perguntarão. Muito simples, porque é a música que leva as pessoas ao transe! Não há necessidade de procurar mais. Agora, e se as coisas não fossem de fato tão simples? Basta olhar para eles um pouco mais de perto para afirmar que as relações entre música e transe não poderiam ser mais mutáveis ou mais contraditórias. Em um lugar, a música o desencadeia; em outro, ao contrário, o acalma. Às vezes, tambores estrondosos levam o sujeito ao transe; em outros, é o sussurro muito fraco de um chocalho. Entre certas pessoas, diz-se que um instrumento musical produz esse efeito, enquanto, entre outras, é a

¹³ El repertorio que se elige debe ser adecuado para personalidad del músico; en lá elección entran: refinamiento, buen gusto, afinidad, sensibilidad y creatividad. Confeccionar un programa parece simples, pero no es así; a través de un programa, yo ya voy bien o mal predispuesta hacia el intérprete; es como la decoración de una casa, la vestimenta de una persona o su carcajada; uno percibe detalles de gusto refinado o no. Es infinito el número de combinaciones de obras que se pueden hacer; hay que sentir cuales serán las que impacten por su expresividad (ya que estamos hablando de una carrera) y que agraden al intérprete y al público. En Paris, Londres, New York, Bs. As., Rio de Janeiro, Sao Pablo, Moscú, Tokio, etc., los programas no pueden ser los mismos. Casi todos los músicos, carecen de “mediunidade”, *no sienten lo que sienten los otros*.

voz humana. Alguns sujeitos entram em transe enquanto dançam, outros deitados de bruços em uma cama.¹⁴ (ROUGET, 1985, p. xvii).

Defendo que encontrei indícios suficientes para sugerir que Dona Monina tocava em *transe*. Talvez, por isso, ela tenha preferido usar o termo mediunidade em vez de empatia.

A artista, além de tocar piano, alaúde e arquiualaúde, também se dedicava à pintura de forma amadora. A autobiografia traz a reprodução de alguns dos quadros de Monina. Nestas pinturas, há uma recorrência de autorretratos. Em alguns deles, Monina se representa com o terceiro olho, conforme pode ser observado a seguir.

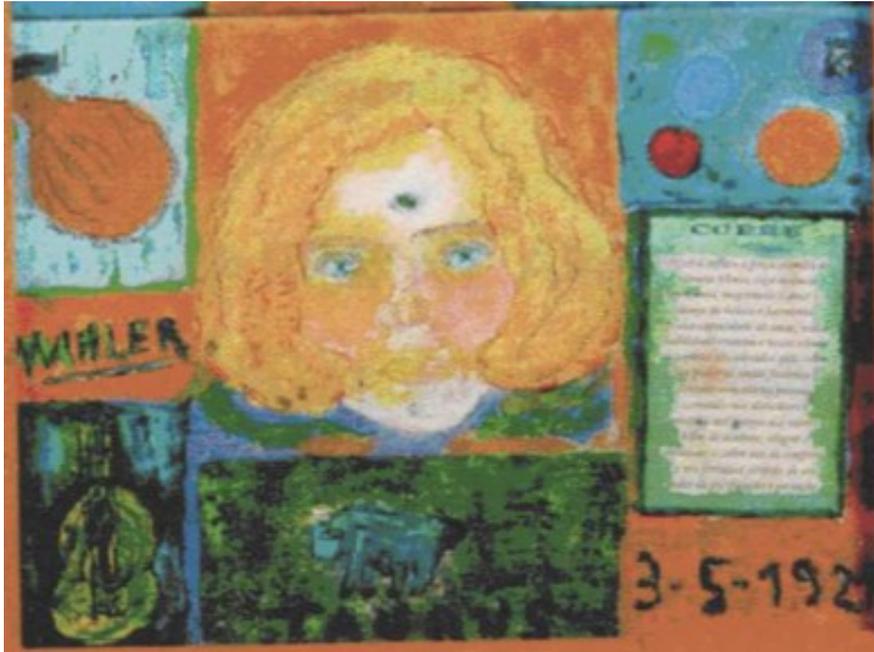
FIGURA 1 – Terceiro olho em detalhe de pintura *Siempre Mabler*



Fonte: TÁVORA ([2006?], p. 44)

¹⁴ The trance state, a phenomenon observed through the world, is associated most of time with music. Why? That is the question this book will attempt to answer. Why? people will no doubt ask. Quite simple, because it is music that throws people into a trance! There is no need to look any further. Now what if things were not in fact quite so simple? Looking at them a bit more closely is enough to show that relations between music and trance could not be more changeable or more contradictory. In one place music triggers it; in another on the contrary, it calms it. Sometimes thunderous drums send the subject into trance; at others, it is the very faint susurrations of a rattle. Among certain people a musical instrument is said to produce this effect, whereas among others it is the human voice. Some subjects go into trance while dancing, others while lying prone on a bed.

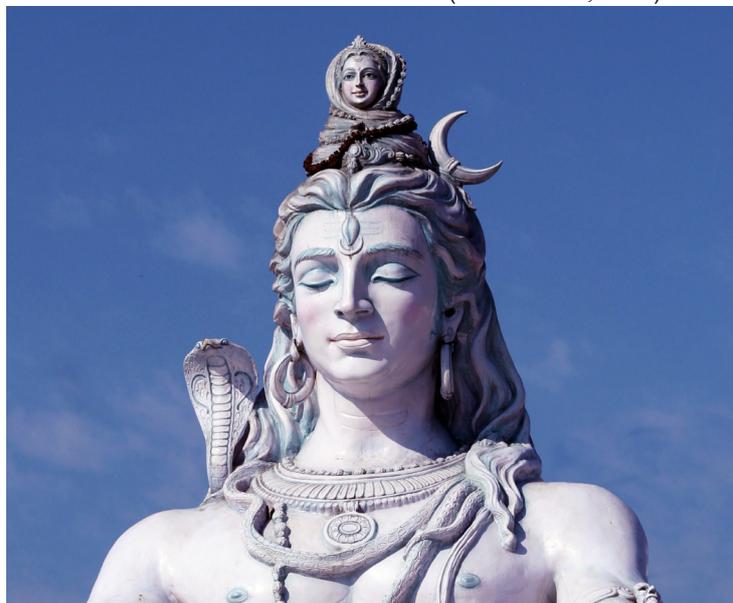
FIGURA 2 – Terceiro olho em detalhe da tela *Virus*



Fonte: TÁVORA ([2006?], p. 4)

Esta representação, a do terceiro olho, remete ao terceiro olho de *Shiva*, conforme pode-se observar na figura 3.

FIGURA 3 – Terceiro olho de Shiva (Uttarakhand, Índia)



Fonte: UNSPLASH, 2022

Por interessar-se por temas da psicologia, tendo citado Freud diversas vezes no documento autobiográfico, é provável que Monina soubesse do significado simbólico da representação do olho e do terceiro olho. De acordo com o dicionário de símbolos, *olho* pode significar:

O olho, órgão da percepção visual, é, de modo natural e quase universal, o símbolo da percepção intelectual. É preciso considerar, sucessivamente, o olho *físico*, na sua função de recepção de luz; o *olho frontal* — o **terceiro olho** de Xiva; enfim o *olho do coração*. Todos três recebem a luz espiritual. ***Aquele que tem olhos é a designação expressa, entre os esquimós, do xamá, o clarividente.*** Tanto no *Bhagavad-Gita* como nos *Upanixades*, os dois olhos são identificados com os dois luzeiros: o Sol e a Lua; são os dois olhos de Vaishvanares. Da mesma forma, o Sol e a Lua são, no taoísmo, os dois olhos de P'anku ou de Lao-kium; no Xintô, os de Izanagi. Tradicionalmente, o olho direito (Sol) corresponde à atividade e ao futuro, o olho esquerdo (Lua) à passividade e ao passado. A resolução dessa dualidade faz passar de percepção distintiva à percepção unitiva, à visão sintética. O caracter chinês ming (luz) é a síntese dos caracteres que designam o Sol e a Luz: *Meus olhos representam o caracter ming*, lê-se num ritual de sociedade secreta. Esta percepção unitiva é a função do **terceiro olho**, o olho frontal de Xiva. (CHEVALIER; GHEERBRABT, 1982, p. 655-656, grifo meu).

Desta forma, a representação do terceiro olho em seu autorretrato, defendendo, pode ser considerado um indicativo de estados de transe. Mas o que seria *transe* afinal?

Para Rouget (1985, p. 12), o transe seria um “estado temporário de consciência”, algo transitório como a própria palavra indica. Um estado incomum de consciência. O autor também pondera:

Os estados de transe também têm sido comumente associados à loucura. [...] Desde Platão (e sem dúvida antes dele), a questão dos aspectos psiquiátricos do transe tem causado um grande fluxo de tinta, se assim podemos dizer. O debate parece ter feito pouco progresso, no entanto, e é claro que não entrarei nele. Primeiro, porque está absolutamente fora de minha competência; segundo, porque a única maneira válida de fazê-lo exigiria uma abordagem interdisciplinar. Mesmo assim, é de duplo interesse para nós. Primeiro por si mesmo, e porque é fundamental; segundo, porque o problema psiquiátrico do transe está intimamente ligado ao da relação entre sua psicologia e sua fisiologia. E é na junção desses dois componentes do transe que reside, pelo menos em parte, o problema dos “efeitos” da música.¹⁵ (ROUGET, 1985, p. 15).

¹⁵ Whether one likes it or not, the signs I have listed as characteristic of trance are far too clearly reminiscent of hysteria " to avoid a discussion of this matter here. Or is it merely hysteria that should be considered. Trance states have also commonly been associated with madness. [...] Ever since Plato (and doubtless before him), the question of the psychiatric aspects of trance has caused a great deal of ink to flow, if we may say so. The debate seems to have made little headway, however, and I shall not, of course, enter into it. First, because it is absolutely outside my competence; second, because the only valid way of doing so would require an interdisciplinary approach. All the same, it is of twofold interest to us. First for its own sake, and because it is fundamental; second, because the psychiatric problem posed by trance is closely ... pag.

O etnomusicólogo complementa que para evitar este constrangimento, que aproxima o *trance* da loucura, há uma tendência de fugir da discussão através do uso da expressão “estado alterado de consciência”. Estes incluiriam desde os estados de dissociação até as possessões pelo Espírito Santo (ROUGET, 1985, p. 16).

O ponto em que quero chegar é que, provavelmente, por seu histórico com os “estados alterados de consciência” frequentemente apresentados pelos internos do *Open Door*, Monina os via com familiaridade e, quem sabe, até tivesse certo apreço em passar por eles: “O certo é que passar do irreal para o real me custa enormemente”¹⁶ (TÁVORA, [2006?], p. 13).

Mais uma vez, recorri ao Sérgio Abreu para tentar esclarecer este tópico. Comentei: “talvez, quando ela fala que tem que ser médium, ela estivesse sugerindo que quando se está tocando em alto nível você está em um estado mental diferente”. Sérgio replicou: “Isso com certeza! Isso com certeza! Isso eu sinto também. A música, **quando acontece**, é uma coisa. É um outro estado mental. Não é essa realidade aqui do dia a dia. Agora, no meu entender isso é uma coisa da nossa cabeça, não necessariamente de outro mundo” (Entrevista concedida por Sérgio Abreu em 20 de agosto de 2020, grifo meu).

Observe que Sérgio não disse que tocar implica em um estado alterado de consciência, mas que ele ocorre “quando a música acontece”. E a que propósito serviria uma interpretação que não faz a música acontecer?

2. Um duo além do duo

Por tudo que foi descrito até aqui, defendo que Sérgio Abreu se *apropriou* de muitas das ideias de Monina sobre a música, incorporando-as em suas práticas musicais. Isto aparenta ter ocorrido de forma tão natural que a narração dos acontecimentos mais parece o desabrochar de uma habilidade do que uma aquisição de saber imposta por uma professora.

linked to that of the relationship between its psychology and its physiology. And it is at the juncture of these two components of trance that the problem of the “effects” of music lies, at least in part.

¹⁶ Lo cierto es que, pasar de lo irreal a lo real, me cuesta enormemente.

Assim como Monina Távora, Sérgio Abreu precisou de uma *rede* para formar-se como o *intellectual* que foi.

Embora Monina apresentasse um discurso mais dramático, se comparado com o tom ponderado da fala de Sérgio, ambos apresentavam similaridades no entendimento de como a música deve ser entendida e tocada. Para os dois, ela transcendia a simples execução planejada de uma sequência de notas, pausas e acordes. O trabalho de um se completava no trabalho do outro, eles também formavam uma espécie de duo.

De certo, encontrei no decorrer da pesquisa de doutorado muitos outros pontos de convergência nos conceitos trazidos pelos dois artistas acerca da música e do violão, mas optei por destacar neste artigo pontos que vão além dos ideais de técnica e precisão ao instrumento. Também fiz questão de escrever um pouco sobre a forma como as aulas se davam. Monina não impunha sua visão sobre a técnica e a música, mas indicava os caminhos para que Sérgio chegasse sozinho às conclusões sem se desviar dele.

A precisão e a velocidade, não há como negar, são capazes de hipnotizar a plateia. Mas é preciso destacar: Sérgio e Monina valorizavam algo além, algo que realmente fazia a música acontecer. Provavelmente, são dois herdeiros, em certo sentido, do ideal romântico. Mas isto já seria assunto para um outro artigo.

AGRADECIMENTOS

Ao Sérgio Abreu (*in memoriam*); à Monina Távora (*in memoriam*); ao Ricardo Dias; a minha orientadora, Profa. Dra. Inês de Almeida Rocha; ao violonista Flávio Apro; ao violonista Marcus Tardelli; e ao fomento da CAPES, imprescindível para a realização da pesquisa durante o período pandêmico.

REFERÊNCIAS

ABREU, Sérgio. *Adolfina Raitzin de Távora, Dona Monina*. [S. l.], 2011. Disponível em: <<https://violao.org/topic/11924-adolfina-raitzin-de-tavora-dona-monina/>>. Acesso em: 1 ago. 2022.

APRO, Flávio. *Os fundamentos da Interpretação Musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone*. 2004. São Paulo, 2004.

CESAR MORAIS, Luciano. *Sérgio Abreu: sua herança histórica, poética e contribuição musical através de suas transcrições para violão*. 2007. Dissertação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Algés: DIFEL, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRABT, Alain. *Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

DIAS, Ricardo. *Sérgio Abreu: uma biografia*. Edição do autor. Rio de Janeiro: [s. n.], 2015.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GINZBURG, Carlo. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. In: *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. p.249-279.

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

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

ROUGET, Gilbert. *Music and Trance: A Theory of Relations between Music and Possession*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

SIRINELLI, Jean-François. Os Intelectuais. In: *Por uma história política*. 2ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 231-269.

TÁVORA, Monina. *Puertabierta (Memórias y Conceptos)*. Buenos Aires: publicação do autor, [2006?].

TOMAS PINHEIRO, Helder. *A Construção da Performance Musical em Duo De Violões*. 2017. Dissertação. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

SOBRE A AUTORA

Roberta Mourim é pesquisadora, doutora em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), violonista, cantora, professora e jornalista. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-2584-6499>. E-mail: robertamourim@gmail.com