

Contando a história da carreira de Nadia Boulanger na regência¹

Jeanice Brooks²
Universidade de Southampton (Inglaterra)

Tradução de Ingrid Barancoski
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Estudos recentes sobre biografias de mulheres revelam problemas enfrentados pelos autores que contam as histórias de mulheres com trajetórias incomuns, devido à ausência de uma tradição de modelos adequados de narrativa. E os que têm escrito sobre a carreira de regência de Nadia Boulanger no período pré-guerra, encontram dificuldades semelhantes. A solução mais utilizada (e adotada por críticos e biógrafos, assim como pela própria Boulanger) envolve uma reformulação dos modelos de narrativa dominantes, com base nas tradições do romance e enquadrada na estrutura da biografia espiritual ou religiosa, de modo que a protagonista é apresentada como que escolhida para o seu trabalho profissional por um poder divino, poder este para o qual ela presta serviços e sua vida é consagrada. Na história de Boulanger, a música figurou como o poder divino ao qual ela serviu, e tomou o lugar do herói masculino no romance, ou da divindade na biografia espiritual. Para garantir o seu êxito, esta reformulação se apoiou na ideologia da autonomia da música, e da convicção de que ela existe independentemente de uma interpretação. Boulanger e seus críticos podem ser vistos como explorando a possibilidade do discurso de gênero, latente no debate sobre a relação entre maestros, compositores e obras. Esta conceituação da carreira de maestrina de Boulanger e a compatibilidade com uma ampla gama de entendimentos aceitos sobre a natureza, tanto das mulheres como da música, fornecem um contexto convincente para a compreensão do seu sucesso na trajetória da regência.

Palavras-chave: Música e gênero. Regência. Período pré-guerra. Autonomia das obras musicais.

¹ O texto original intitulado "Noble et grande servante de la musique: Telling the story of Nadia Boulanger's conducting career" foi publicado no periódico *The Journal of Musicology*, Vol. 14 No.1 (Winter, 1996), p.92-116. Esta tradução foi realizada como parte das atividades da tradutora de estágio sênior de pós-doutorado na Universidade de Southampton (Inglaterra), com bolsa da CAPES/processo 99999.000188/2015-08.

² Gostaria de agradecer a Liz Garnett, Jim Samson, Gillian Anderson e Nicholas Cook pela leitura de versões anteriores deste estudo e por suas muitas e valiosas sugestões. O material deste artigo, em grande parte, foi tirado de uma coleção de recortes de jornais pertencentes ao Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger, em Paris. Sou muito grata também à secretária do Centro na época da pesquisa, Cécile Armagnac, pela ajuda na consulta à coleção, e à Academia Britânica, que generosamente financiou minha pesquisa em Paris. Versões anteriores deste texto foram apresentadas nas Universidades de Reading e Sussex (Inglaterra), em 1994, na Conferência de Teoria e Música Feminista III (Riverside, CA, EUA), em 1995, e no congresso anual do mesmo ano da Sociedade Americana de Musicologia em Nova Iorque.

Telling the story of Nadia Boulanger's conducting career

Abstract: Recent studies of women's biography have revealed that the absence of appropriate narrative traditions poses problems in telling the stories of extraordinary women. Writers attempting to describe Nadia Boulanger's conducting career in the pre-war era were confronted with difficulties similar to those faced by biographers of female authors. The most frequently repeated solution to these problems (adopted by critics and biographers as well as by Boulanger herself) involved a reworking of the prevailing narrative model for women. The model relies on traditions of romance, framed in spiritual or religious biography so that the subject is presented as chosen for his or her life work by a divine power to whose service the subject's life is then consecrated. In Boulanger's story, music figured as the divine power she served, replacing the male hero of romance and the deity of spiritual biography. This reworking was dependent for its success, however, on the ideology of the autonomous musical work and the conviction that music exists independently of its interpretation. Boulanger and her critics can thus be seen as exploiting the possibility for gendered discourse latent in an ongoing debate over the relationship between conductors, composers and texts. This conceptualization of Boulanger's conducting career and its compatibility with a broad range of widely-held beliefs about the nature both of women and of music provide a convincing context for understanding her success.

Keywords: Music and gender. Conducting. Pre-war era. Autonomy of musical works.

Mesmo nos dias atuais, com os avanços alcançados pelas mulheres em diversos campos de trabalho, antes reservados exclusivamente aos homens, é ainda difícil para maestrinas conquistar aceitação do público e da crítica, quem dirá na década de 1930, quando Nadia Boulanger (1887-1979)³ estourou na cena

internacional da regência. Sua primeira performance com um programa completo de concerto ocorreu em 1933 e, em poucos anos de atividade, ela seria a primeira mulher a reger para a Sociedade da *Royal Philharmonic* (Inglaterra) e também as orquestras de Boston e da Philadelphia. Antes do final da década de 1930, Boulanger já tinha se tornado uma das poucas mulheres a reger a Sinfônica Nacional (Washington, EUA), a Filarmônica de Nova Iorque, dezenas de orquestras parisienses e, ainda, para rádios da França, Bélgica, Inglaterra e Estados

³ Nadia Boulanger foi professora, pianista, organista e maestrina francesa, considerada entre as personalidades mais influentes na música do século XX. Como docente, foi professora da Escola Normal de Música em Paris, do Conservatório de Paris e fundadora e diretora do Conservatório de Fontainebleau, além de ter lecionado nos Estados Unidos e na Inglaterra. Sua orientação pedagógica foi procurada por alguns dos que se tornariam músicos renomados, como Aaron Copland (1900-1992), Walter Piston (1894-1976), Elliott Carter (1908-1912), Jean Françaix (1912-1997), Leonard Bernstein (1918-

1990), Daniel Barenboim (1942) e Almeida Prado (1943-2010). Boulanger também foi amiga do compositor russo Igor Stravinski (1882-1971), com quem desenvolveu uma longa parceira musical.

Unidos. Seu sucesso estrondoso foi o resultado de uma combinação de diversos fatores, principalmente sua inegável musicalidade e seu lendário carisma. Mas as conquistas de Boulanger também foram produto de bem-sucedidas negociações num meio cultural não muito disposto a aceitar maestrinas. Isso foi feito de diversas formas e contou com a cumplicidade do público e dos críticos na construção da sua imagem pública.

Cinco anos antes do primeiro programa completo sob a regência de Boulanger – um concerto no salão da Princesa de Polignac –, um artigo de Simone Ratel foi publicado na revista parisiense feminina *Minerva*, adotando um enfoque que, mais tarde, seria seguido por muitos críticos (apud ROSENSTIEL, 1982: 221). Na edição de 15 de julho de 1928, era anunciada a eleição de Boulanger por suas leitoras, como a “Princesa da Música”, com 1562 votos⁴. No texto que acompanhava o anúncio, Ratel poderia ter (1) destacado o gênero de Boulanger (ela é uma Princesa, e a premiação foi concedida por votantes mulheres

numa revista para mulheres) e (2) enfatizado seu papel de domínio ou suas qualidades de liderança. Mas esse não foi o caso, pois outro caminho foi escolhido pela autora. O artigo começa comparando Boulanger a um padre, esquecendo-se de sua sexualidade e também de seu gênero ao identificá-la com um sacerdote. Seu vestido preto é comparado à roupa de um cossaco, e seu andar em sapatos baixos é descrito como “viril”. No entanto, Ratel evita uma assimilação completa de qualidades masculinas, colocando logo a seguir: “E é verdade que ela lembra um padre: feminina, portanto, na sua doçura.”⁵ Quaisquer aspectos da personalidade de Boulanger de dominação, direção ou controle são assiduamente ignorados em favor de uma ênfase no conceito de prestação de serviços, uma dimensão tradicionalmente mais aceitável da função feminina. Uma metáfora religiosa é sugerida novamente quando Boulanger é apresentada como um tipo de Virgem vestal, sacrificando novamente sua sexualidade e negando ambições pessoais para estar a serviço da sua verdadeira maestria: a música. “Poder-se-ia dizer que ela se afasta de seu sexo, não para se emancipar, mas ao contrário, para servir.”⁶ O gradativo abandono por parte de Boulanger de sua carreira de composição é apresentado como

⁴ Léonie Rosenstiel, biógrafa de Boulanger, considera esse artigo de Simone Ratel no jornal *Minerva* como um ponto crucial na construção da imagem pública de Boulanger. De acordo com Rosenstiel, “a imagem que Ratel passou para os leitores era de poder, imagem com a qual Nadia Boulanger se identificou pelo resto da sua vida. Era como se Boulanger, a partir dali, incorporasse o caráter criado por ela e Ratel (*The image Ratel gave her readers was a powerful one with which Nadia identified for the rest of her life. It was as if Nadia thereafter animated the character that she and Ratel had invented*)” (ROSENSTIEL, 1982: 222).

⁵ *Et c'est vrai qu'elle ressemble à un prêtre: féminine pourtant par la douceur.*

⁶ *On dirait qu'elle s'est dégagée de son sexe, non pour s'émanciper, mais au contraire pour servir.*

uma renúncia por parte dela, decidido como um sacrifício consciente que lhe permitia se dedicar integralmente ao ensino, o que é comparado também a um serviço religioso: “Conhecendo seu caráter e a lucidez firme que ela tinha na condução de sua vida, não é de se admirar de uma decisão tomada em definitivo por Nadia Boulanger de renúncia à criação musical para consagrar seus dons admiráveis à docência, assumida como um apostolado.”⁷

A comparação com um padre permite que a autora apresente as atividades de Boulanger sem evocar vontades ou ambições pessoais, ressaltando, ao invés disso, a atitude por parte dela de estar a serviço da música. Praticamente, todo o diálogo que a partir daí se desenvolveu entre Boulanger, seu público e a imprensa seguiu na mesma direção. Também contribuíram para a mesma ideia descrições de sua aparência física, de suas convicções sobre o papel da mulher na sociedade e de seu comportamento e estilo, tanto no pódio da regência quanto fora dele. Boulanger não era a única a cultivar esse perfil; estar ou não a serviço do texto musical era uma parte importante do debate sobre os objetivos da interpretação, o que envolvia quase todos os maestros atuantes nessa época. Mas Boulanger e seus críticos souberam explorar com sucesso o

discurso de gênero incorporado nesse debate, construindo sua imagem numa maneira particularmente adequada para uma maestrina, e apresentando sua trajetória de acordo com modelos de narrativa condizentes com a biografia de uma mulher. A representação dessa imagem pode, portanto, ser entendida como seguindo tendências ideológicas, não somente a respeito da natureza da música e os objetivos da performance musical, mas também do papel da mulher. A maneira como a carreira de regência de Boulanger foi concebida, a sua compatibilidade com uma gama ampla de pressupostos largamente aceitos e sua ressonância com narrativas culturalmente adequadas e pertinentes fornecem um contexto convincente para o entendimento do seu sucesso.



Figura 1. Nadia Boulanger regendo em Londres (Fonte: <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Boulanger-Nadia-2.htm>)

⁷ *Connaissant ce caractère et la ferme lucidité qu'elle déploie dans la conduite de sa vie, on ne saurait s'étonner de la décision prise un jour et définitivement par Nadia Boulanger, de renoncer à la création musicale pour consacrer ses dons admirables à l'enseignement, conçu comme un apostolat.*

I

Críticos das performances de Boulanger como regente na Europa e, mais tarde, nos Estados Unidos, teceram comentários sobre a sua aparência em termos similares àqueles empregados por Ratel. Jornalistas apontaram para sua idade e a simplicidade das suas roupas e de seu gestual, de modo a sublinhar a falta de atributos declaradamente femininos de sexualidade, numa cultura que evidenciava a juventude e o uso de ornamentos pessoais como sinais da beleza feminina e da disponibilidade sexual. Repórteres de língua inglesa dos dois lados do Atlântico deram destaque para a sua idade: o jornal *Daily Mail*, de Londres, mencionou que Boulanger tinha cinquenta anos (“mas não aparenta”⁸) (WOMAN CONDUCTS PHILARMONIC, 1937); e um repórter do *Newsweek* (1939) de Nova Iorque a descreveu como de “meia-idade, com cabelos grisalhos e penetrantes olhos castanhos”⁹. Edwin Schloss (1939), do jornal *Philadelphia Record*, na crítica da performance memorável de Boulanger com a Orquestra da Philadelphia, em março de 1939, dedicou praticamente todo um parágrafo para tratar da sua idade e aparência:

Atitude professional.
Boulanger adentrou ontem o palco com sapatos baixos, um caminhar profissional, usando um vestido preto de corte reto, com um ar silencioso de

segurança confirmado por um par de óculos austeros. Nos seus cinquenta anos, seu cabelo é negro com mechas grisalhas.

Seu semblante é firme e decidido, mas cativantemente doce e de expressão inteligente. Em relação à sua aparência, uma réplica de Mademoiselle Boulanger poderia provavelmente ser encontrada com certa facilidade no corpo docente de qualquer um dos nossos melhores colégios ou escolas normais para meninas – mais provavelmente no departamento de ciências¹⁰.

A descrição de Schloss é remanescente do artigo de Ratel para o jornal *Minerva*, embora ele não utilize a metáfora de um sacerdote. Schloss também é cuidadoso ao compensar qualquer termo que possa ser associado à masculinidade (“sapatos baixos”, “atitude profissional”, “semblante firme e decidido”), utilizando adjetivos como “ar silencioso” e “cativantemente doce”. Assim como a imagem de sacerdote de Ratel, a referência conclusiva de Schloss a uma professora de ciências num colégio de meninas evoca um arquétipo de uma pessoa que renunciou ou teve seu

⁸ but does not look it

⁹ middle-aged, with graying hair and penetrating brown eyes

¹⁰ *Businesslike attitude. Mlle Boulanger walked out onto yesterday's stage with a flat-heeled, businesslike stride wearing a plainly cut black beaded dress and an air of quiet confidence, confirmed by a pair of austere nose glasses. Fiftyish, her hair is dark and streaked with gray. Her face is firm-lipped and resolute, but engagingly sweet and intelligent in expression.*

As far as appearance is concerned, a replica of Mlle Boulanger could probably be found without looking too hard on the faculty of any of our better girls' colleges or finishing schools – most probably in the science department.

engajamento negado na vida sexual.

Descrições como esta demonstram que, ao tentar retratar Boulanger e sua atividade profissional, seus autores se confrontaram com as mesmas dificuldades daqueles que escreveram biografias literárias de mulheres. Um problema central – que demonstra muitas das principais diferenças entre a representação dos sujeitos masculino e feminino em todos os tipos de escrita biográfica e autobiográfica – é o conflito inerente à descrição de uma mulher em termos de narrativas femininas tradicionais (e portanto, confirmando sua identidade feminina) em contraste com suas atividades em universos masculinos. A natureza essencial das mulheres, identificada com uma sexualidade construída como uma expressão inevitável do seu sexo biológico, era uma força potencialmente disruptiva; sua negação é uma precondição necessária para o exercício do poder e da autoridade moral em várias histórias de mulheres, como de uma freira ou da Rainha Elizabeth I da Inglaterra¹¹. Ao renunciar à sexualidade, as mulheres, de certa forma, renunciam também ao seu gênero (as palavras de Ratel “poder-se-ia dizer que ela se afastava de seu sexo” parecem confirmar essa ideia), quando a sexualidade é concebida como uma expressão da essência biológica. Já um completo sacrifício da feminilidade

¹¹ Rainha Elizabeth I (1533-1603), com reinado a partir de 1588 até a sua morte, era também chamada de Rainha Virgem.

é obviamente impossível, pois o sujeito permanece corporificado como uma mulher, e não é desejável que este se arrisque a ser visto como um monstro (um homem num corpo de uma mulher), ou perdendo as vantagens decorrentes da conformidade com as imagens dos ideais femininos¹².

Em face desse problema, os biógrafos têm recorrido com frequência a imagens de androginia, i.e., de uma síntese de qualidades explicitamente rotuladas como masculinas e como femininas. Essas imagens aparecem em críticas de performances e em narrativas de fatos da vida de Boulanger ao longo de toda sua trajetória, como nessa descrição feita pela soprano Maria Modrakowska (1931):

Distinta e simples, vestida quase sempre em preto ou em branco, uma figura nobre iluminada com grandes olhos negros e um sorriso muito feminino. Entre seus cabelos negros e espessos, sempre um pouco desarrumados, percebem-se fios prateados – que traem, evidentemente, o frescor de sua pele (...) e sua voz! Sua voz cheia de uma energia quase masculina, e que ela sabe colocar com a entonação penetrante de um violoncelo (...) Um semblante feminino que os óculos não conseguem esconder – um semblante que não se esquece jamais¹³.

¹² Ver também: HEILBRUN, 1988: 33-38; SMITH, 1987: 20-35. Para uma discussão mais aprofundada a respeito da autorrepresentação feminina no cenário público, ver SPACKS (1980).

¹³ *Distinguée et simple à la fois, habillée presque toujours en noir ou en blanc; une*

Três anos depois da morte de Boulanger, Antoine Terrasse ainda a descrevia nos seguintes termos:

Nadia Boulanger era impressionante por uma combinação muito particular de energia e concentração. Sem nenhuma ambiguidade, o charme que emanava de toda sua pessoa vinha de um amálgama absolutamente raro de virilidade e feminilidade. Ela mostrava uma grande firmeza na sua reserva, muita elegância nos seus gestos, e uma extrema vivacidade no olhar (...) Sim, uma estranha aliança de força, inteligência e sensibilidade bem conjugadas (TERRASSE, 1982: 53)¹⁴.

A preocupação dos críticos com a idade, a simplicidade dos gestos e das roupas de Boulanger (anulando a possibilidade de rotulá-la na perigosa luz da

noble figure illuminée de grands yeux noirs et d'un sourire très féminin. Parmi ses cheveux noirs et épais, toujours un peu en désordre, on aperçoit des fils argentés – dont se moque, évidemment, la fraîcheur de son teint (...) Et sa voix! Sa voix pleine d'énergie presque masculine, qui sait prendre l'intonation pénétrante du violoncelle (...) Un visage féminin que les lunettes ne peuvent défigurer – un visage dont on se souvient pendant toute sa vie.

De acordo com nota do editor, essa descrição foi originalmente escrita em polonês para uma transmissão de 1931, numa rádio da Polônia, na série intitulada *Photos de Paris*, e publicada, em seguida, no jornal *Kurjer Wilenski* em polonês.

¹⁴ *Nadia Boulanger était impressionnante par une alliance très particulière d'énergie et d'attention. Sans ambiguïté aucune, le charme qui émanait de toute sa personne était fait d'un mélange tout à fait rare de virilité et de féminité. Elle montrait une grande fermeté dans le maintien, beaucoup d'élégance dans les gestes, une extrême vivacité dans le regard (...) Oui, une étrange alliance de force, d'intelligence, et de sensibilité gouvernée.*

mulher fatal e fornecendo elementos que garantiam a limitação ou ausência da sua sexualidade) e suas qualidades “masculinas” podem ser vistas como uma confirmação da estratégia retórica, em que as mulheres podem exercer mais poder ao se tornarem não mulheres. Ao mesmo tempo, essas descrições mostram um intuito característico de retomar traços da feminilidade idealizada, traços estes não contaminados pela sexualidade; esse intuito, como vou discutir mais à frente, também contribuiu para a imagem de prestadora de serviços à música, com a qual Boulanger era fortemente identificada.

De maneira semelhante ao seu vestuário, o comportamento de Boulanger no palco era visto por seus críticos como simples e modesto. Glenn Dillard Gunn (1939) observou, numa crítica de um concerto que ela regeu na Biblioteca do Congresso (Washington), que “ela parecia se ver como o elemento menos importante em qualquer performance (...) numa geração de *showmen*, ela ignorou qualquer exibição”¹⁵. Moses Smith (1939), do *Boston evening transcript*, a definiu como “tão modesta quanto eficiente como musicista”¹⁶, e um crítico anônimo da *New York sun* (1939) sugeriu que “em seu comportamento no pódio ela era um exemplo de modéstia para todos os

¹⁵ *she seems to regard herself as the least important factor in any performance (...) in a generation of showmen she ignores all display*

¹⁶ *self-effacing as she is efficient a musician*

maestros”¹⁷. Vários jornalistas pareciam estar particularmente surpresos com a decisão de Boulanger de não usar uma batuta, e essa prática foi mencionada com frequência, tanto em críticas assim como na divulgação de concertos. Nos tabloides da imprensa, isso era algumas vezes apresentado de maneira risível (não intencionalmente). Quando Boulanger chegou à Inglaterra para reger a Orquestra Filarmônica de Londres para a Sociedade Filarmônica Real, em 1937, o jornal *Daily Express* publicou uma foto grande dela com os dizeres: “Mme Nadia Boulanger, famosa maestrina francesa – ela não usa batuta – chegou a Londres para reger um concerto da Orquestra da Sociedade Filarmônica Real esta semana.”¹⁸ Dois dias mais tarde,

uma outra foto do ensaio no mesmo jornal era acompanhada da seguinte notícia:

Pela primeira vez (...) em 126 anos. Mlle Nadia Boulanger, respeitada musicista francesa, ensaiando ontem em Londres com a Orquestra Filarmônica Real que ela vai reger – primeira mulher nesta função desde a fundação da orquestra há 126 anos. Ela não usa batuta. E parte em breve para reger a famosa Orquestra Sinfônica de Boston! (DAILY EXPRESS, 1937)¹⁹.

Embora fosse algo incomum, Boulanger não era a única a reger sem batuta; Leopold Stokowski (1882-1977), por exemplo, aderiu à mesma prática a partir de 1929. Mas, no caso de Boulanger, isso foi particularmente significativo. Sua recusa em usar a batuta – um símbolo fálico em potencial e a principal marca de identidade do maestro – pode ser interpretada como uma opção por não adotar a pompa visual da força masculina e do papel do regente, e isto pode explicar também porque tantos dos seus críticos se sentiram impelidos a mencionar esse fato.

¹⁷ *in her platform deportment she was a model of self-effacement for conductors everywhere*

¹⁸ *Mme Nadia Boulanger, famous French conductor – she does not use a baton – has arrived in London to conduct Royal Philharmonic Society Orchestra at a concert this week.*

A orquestra era na verdade a Filarmônica de Londres, fundada por Sir Thomas Beecham em 1932, e que foi a orquestra permanente da Sociedade Filarmônica Real (*Royal Philharmonic Society*) de 1932 até o final da temporada de 1937, quando Beecham partiu para os Estados Unidos. A Orquestra Filarmônica Real (*Royal Philharmonic Orchestra*), fundada por Beecham no seu retorno em 1946, se tornou a orquestra permanente para a série anual da Sociedade até a temporada de 1963-1964, funcionando da mesma maneira que o grupo de Beecham de antes da guerra (que, depois da sua partida, havia continuado de forma independente como Orquestra Filarmônica de Londres). A nomenclatura é confusa e, nesta citação a Filarmônica de Londres é citada regularmente como “*Royal Philharmonic*”, usual na imprensa pré-guerra por causa do

seu relacionamento da orquestra com a Sociedade. Eu esclareço este assunto num artigo anterior de minha autoria: BROOKS, Jeanice. Nadia Boulanger and the Salon of the Princesse de Polignac. *Journal of the American musicological society* XLVII, p.415-468, 1993.

¹⁹ *First (...) in 126 years. Mlle Nadia Boulanger, distinguished French musician, rehearsing in London yesterday with the Royal Philharmonic Orchestra, which she is to conduct – first woman to do so since its foundation 126 years ago. She does not use a baton. Leaves soon to conduct famed Boston Symphony Orchestra!*

Boulanger, longe de resistir à sua imagem como apresentada pela imprensa, colaborou ativamente para sua construção. À medida que sua fama como maestrina crescia, ela desenvolvia estratégias para lidar com as entrevistas, apresentando versões cautelosas da sua formação e sua filosofia musicais. Com roupas simples em preto ou em branco, sapatos baixos e sem batuta nas mãos, ela passava uma impressão visual de modéstia e humildade, e seu estilo verbal, nos contatos com a imprensa, corroborava essa aparência. Sem nenhum manuscrito autobiográfico publicado, é por meio das suas entrevistas (embora mediadas) que podemos ter alguma ideia da visão de Boulanger da sua função como maestrina²⁰. A explicação dada por ela para o início de sua carreira de regência, como contada para um jornalista do *Boston evening transcript* em 1939, é um fascinante exemplo de como sua própria narrativa era moldada para contribuir na construção da sua imagem pública:

Quinze anos atrás, eu criei um projeto de juntar meus alunos uma vez por semana para cantar uma Cantata de Bach. Eu penso que não

existe nada igual para instigar neles o verdadeiro senso dos valores musicais, e estava convencida de que este exercício melhoraria enormemente o conhecimento e a performance dos alunos. O entusiasmo com que eles responderam me surpreendeu. À medida que as habilidades se desenvolviam, eles também cresciam em repertório e nas performances, até um ponto em que mesmo cantores já reconhecidos começaram a me solicitar para participar também do projeto.

Naquela época, eu não tinha ideia de que poderíamos nos tornar um grupo profissional. No entanto, me ofereceram uma participação pequena num concerto em algum lugar, e eu aceitei, principalmente para possibilitar aos músicos jovens ter a experiência de uma performance em público. Nosso sucesso foi instantâneo, e veio então um contrato atrás do outro, até que eu me dei conta de que tinha entrado numa bola de neve que envolvia a mim e a todos os demais.

Esta é a verdadeira razão pela qual eu me tornei regente. Você não pode ter um grupo de cantores sem regência, e então eu tive que adentrar e aprender este novo departamento da minha arte (apud OZZARD, 1938)²¹.

²⁰ Boulanger tinha uma escrita bastante fluente, mas nunca publicou nenhum texto autobiográfico no sentido estrito do termo. Nenhum material deste tipo consta nos arquivos de manuscritos com rascunhos e anotações que se encontram no Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger (Paris), embora a posição de Boulanger sobre certos assuntos possa ser deduzida de seus comentários sobre a carreira de outros músicos. Nenhum tipo de diário foi tampouco encontrado no arquivo de seus materiais pessoais da Biblioteca Nacional da França.

²¹ *Fifteen years ago I conceived the plan of making my pupils gather once a week and sing a Bach cantata. I think that there is nothing to equal singing for instilling into one a true sense of musical values, and I was convinced that such an exercise would vastly improve both their knowledge and execution. The enthusiasm with which they responded surprised even me. As their ability increased,*

Boulanger tinha aprendido cedo na vida sobre os perigos que podiam ameaçar as mulheres que eram vistas como “querendo chamar atenção para si mesmas”. Em 1908, ela, uma jovem de vinte anos, fez o papel de contestadora do *Prix de Rome*²²; como concorrente desse respeitado concurso de composição, numa das provas Boulanger decidiu utilizar o tema da fuga para um quarteto de cordas, ao invés da fuga vocal tradicional – tema este proposto por Camille Saint-Saens, membro da banca julgadora. O resultado foi uma carta pungente de Saint-Saens furioso, acusando Boulanger de tentar ofuscar os outros concorrentes (todos homens) com um golpe baixo; mesmo com as desculpas e protestos dela alegando que simplesmente achou o sujeito da fuga mais plausível para

so did their repertory and their numbers, until even well-known singers were asking to be admitted into the group.

Even then I had no idea that we should become a professional company. However, I was offered a small engagement somewhere and accepted it chiefly to enable the young musicians to feel the sensations of performing in public. Our success was instantaneous, and engagement followed engagement until I found that I had started a snowball rolling that was eventually to carry me and all the others right away.

This was really why I became a conductor. You cannot have a group of singers without one, and so I had to set to and learn this new department of my art.

²² Prêmio de composição concedido com base num concurso realizado pela Academia de Belas Artes de Paris (*Académie de Beaux-Arts de Paris*) que vigorou entre os anos de 1803 e 1968. O primeiro prêmio era uma estada de quatro anos na Villa Medici, em Roma. Vencedores incluem nomes como Berlioz em 1830, Debussy em 1884, Lili Boulanger (irmã de Nadia Boulanger) em 1913, e Bizet em 1957.

instrumentos do que para vozes (dificilmente esse seria um argumento que convenceria o autor do tema), Saint-Saens tentou desclassificá-la no concurso. “O caso da fuga (*L'affaire fugue*)” causou uma agitação na imprensa francesa com jornalistas tomando partido de um lado e de outro, e trazendo à tona a questão do gênero. Os outros membros do júri votaram a favor da continuidade de Boulanger no concurso, mas estava claro que a oposição de Saint-Saens a impediria de ganhar o primeiro prêmio²³.

Na década de 1930, esse e outros acontecimentos semelhantes pareciam ter feito Boulanger se tornar prudente para não parecer ambiciosa. A história que ela construiu com o entrevistador da *Evening Transcript* sobre o início da sua carreira de regente foi contada de tal forma a colocá-la como ‘que levada pelas circunstâncias’, ao invés de ter ela própria escolhido o caminho da regência. E, de fato, Boulanger se apresenta alheia no entendimento do sucesso inicial do grupo (“naquela época eu não tinha ideia de que poderíamos nos tornar um grupo profissional”). Ela cita o início das atividades como parte da docência; sua motivação para os ensaios das cantatas é

²³ Nadia Boulanger ficou com o segundo prêmio no concurso. A história é contada em detalhes por Rosenstiel (1982: 64-69), e a carta de Saint-Saens é transcrita e comentada em: LESURE, François. A travers la correspondance de Nadia Boulanger. *Revue de la Bibliothèque Nationale* V, p.17-18, 1982.

pedagógica, e não para autopromoção. Boulanger é cautelosa também ao sublinhar a espontaneidade da reação dos alunos e a falta de planejamento para o seu primeiro concerto (que ela afirma ter aceitado por razões educacionais, “para possibilitar aos músicos jovens ter a experiência de uma performance em público”). Ela fala da continuidade das suas atividades quase se desculpando, salientando sua falta de treino formal e a maneira como os acontecimentos a levaram a ocupar o pódio. Boulanger menciona apenas o trabalho com cantores, e não com músicos de orquestra ou com repertório puramente instrumental. Ela sugere que os grupos eram formados somente por seus próprios alunos – em outras palavras, é o *grupo* que teve sucesso, e não Boulanger, a regente.

A narrativa que ela apresenta em entrevistas como essa refletem novamente uma posição retórica comum em biografias femininas e autobiografias. Como observa Carolyn Heilbrun (1989: 22-23), é difícil para biógrafos de mulheres assim como para as que escrevem sobre suas próprias vidas, se afastar das atitudes e da expectativa femininas tradicionais, assim como das histórias de vida que as enfatizam; tais narrativas contribuem muito pouco para uma busca de modelos de trajetórias em que as mulheres teriam posição ativa, construindo seus próprios destinos. Ao invés disto,

o que geralmente acontece é o oposto: uma adaptação do romance, em que um herói aventureiro persegue uma mulher de caráter relativamente passivo. Biografias religiosas ou espirituais tanto de assuntos femininos quanto masculinos também adotam comumente um enredo semelhante, com a diferença de que o herói é substituído por uma divindade, enquanto que o personagem humano ocupa a posição passiva. Mulheres de talento e coragem excepcionais têm frequentemente adaptado suas histórias a variações desse enfoque, evitando reivindicações de conquistas ao se colocarem como escolhidas por Deus, presenteadas pela sorte, ou levadas pelas circunstâncias, ao invés de darem destaque ao potencial de suas habilidades. O trabalho de Jill Conway (apud HEILBRUN, 1989: 24-26) sobre mulheres da Era Progressista – que são praticamente contemporâneas de Boulanger – demonstra como autobiografias de mulheres com trajetórias ímpares retratam a questão da atividade profissional em suas vidas, seguindo a ideia de que o trabalho persegue a mulher, ao invés do contrário, evitando qualquer menção à ambição, vontade ou talento²⁴. E a

²⁴ Jill Conway apresentou a pesquisa “Convenções versus autorrevelações: cinco tipos de autobiografias femininas na era progressista – *Convention versus self-revelation: five types of autobiography by women of the Progressive Era*”, na conferência do Projeto sobre mulheres e mudança social (*Project on women and social change*), em 13 de junho de 1983, no Smith College (Northampton, EUA). Para mais investigações sobre este assunto, ver

maneira como Boulanger relata seu concerto de estreia se encaixa perfeitamente nessa categoria.

Uma outra versão para contar a carreira de Boulanger na regência, uma que eu ajudaria a construir, tem menos paralelos com as narrativas tradicionais da vida de mulheres. As famosas sessões de cantatas das quartas-feiras tiveram um papel importante no desenvolvimento da trajetória da maestrina Nadia Boulanger; foi o resultado da participação nessas sessões como ouvinte que Winnaretta Singer, a Princesa Edmond de Polignac (1865-1943), despertou o interesse por Boulanger no inverno de 1932-1933. E a "participação pequena num concerto em algum lugar", que Boulanger menciona como sendo a estreia de seu grupo foi, na verdade, um concerto de gala no salão da Princesa em junho de 1933, que incluiu trechos de cantatas de Bach – alguns cantados por um coro de alunos de Boulanger --, um concerto de Vivaldi (com a Princesa como solista no órgão), o Concerto de Brandenburgo No.5 de Bach, assim como solos cantados pela soprano profissional Maria Modrakowska acompanhada de uma pequena orquestra. A partir daí, a Princesa e Boulanger delinearam um projeto para uma série de concertos com início em 1934, no mesmo salão, complementado por alguns outros contratos para o grupo, na sua maioria intermediados pela

princesa, a serem realizados em lugares como o *Cercle Interallié* e a Sala Gaveau (ambos em Paris). Alguns dos seus alunos estavam envolvidos nesses concertos, mas a maior parte dos cantores e instrumentistas eram profissionais contratados especialmente para cada evento; e embora a música vocal continuasse a representar uma parte grande do repertório, ela também regeria obras instrumentais. Boulanger atuou ainda com muitos outros grupos, alguns deles estabelecidos com um maestro regular. O patrocínio e o apoio da Princesa de Polignac, assim como a maioria dos contratos subsequentes, foram oferecidos com mais frequência para a própria Boulanger do que para qualquer grupo sob sua regência – lembrando que não existia um grupo fixo até a criação do *Ensemble vocal Nadia Boulanger* nos meados da década de 1930²⁵.

Um dos aspectos mais interessantes da entrevista para o *Evening transcript* é o fato de Boulanger não ter mencionado seus primeiros contratos de 1912 e 1913, quando regeu, entre outras obras, performances do *Concerstück* de Raul Pugno²⁶ para

também o capítulo de Spacks (1980: 113-117) no livro *Women's autobiography: essays in criticism*.

²⁵ Os primeiros anos da carreira de regente de Boulanger é assunto do artigo de minha autoria: BROOKS, Jeanice. Nadia Boulanger and the Salon of the Princesse de Polignac. *Journal of the American musicological society* XLVII, p.415-468, 1993.

²⁶ Raul Pugno (1852-1914) foi um compositor, professor, pianista e organista francês. Estudou no Conservatório de Paris e ficou conhecido por suas interpretações de Mozart, Chopin e Franck. Como concertista, atuou na Europa, Estados Unidos e União Soviética. Lecionou piano e harmonia do Conservatório de Paris. Foi mentor de Nadia Boulanger; eles atuaram juntos em duo

piano e orquestra com o próprio compositor ao piano. Esses contratos foram conseguidos por Pugno, cuja influência era suficiente para persuadir os organizadores de concertos a concordar que Boulanger, então com 25 anos de idade, regesse uma orquestra de músicos homens. Ao menos um artigo resultou desses concertos, escrito pelo próprio Pugno, em que ele deliberadamente discutiu as ambições de Boulanger na regência²⁷. No ano seguinte, a

pianístico, e também como parceiros em composições musicais.

²⁷ Esses concertos são discutidos por Rosenstiel (1982: 101-105); sobre a relação de Boulanger com Pugno ver: SPYCKET, Jérôme. *Nadia Boulanger*. Lausanne: Payot Lausanne, 1987, p.22-50. Pugno parecia entusiasmado em ajudar sua protegida a burlar as convenções; depois do primeiro desses concertos, ele escreveu um artigo discutindo abertamente as ambições de Boulanger na regência e se referindo a como ela era superior aos maestros atuantes na época. No jornal *Excelsior* de 20 de janeiro de 1913, ele primeiro contou como Boulanger havia ganhado todos os prêmios do Conservatório de Paris em órgão, fuga e harmonia, à frente de seus colegas de classe homens – isso em 1904, quando Pugno foi membro da banca julgadora. Ele concluiu o artigo afirmando: “Eu somente gostaria de dizer uma palavra sobre a nova ambição de minha jovem colaboradora. Não contente de ser organista, pianista, professora, compositora, agora o sonho de Nadia Boulanger é ter a batuta de maestra nas mãos. Já na primavera passada, em La Roche-sur-Yon, Nadia Boulanger fez sua estreia regendo peças de sua autoria com orquestra e também meu *Concertstück*; sem arrogância nem debilidade, com uma simplicidade muito grande, mas também com verdadeira autoridade.

Hoje, em Berlim, uma obra dela para piano e orquestra, que eu vou tocar e ela vai reger! E então, pobres homens, o que nos resta? O triângulo ou os tímpanos?

(Je veux seulement dire un mot sur la nouvelle ambition de ma jeune collaboratrice. Non contente d'être organiste, pianiste, professeur, compositeur, la voici qui rêve de tenir la baguette du chef d'orchestre. Déjà,

morte de Pugno e o início da guerra interromperam quaisquer planos de atuações subsequentes de Boulanger como maestra; foi apenas na década de 1930, quando surgiu um mentor à altura de Pugno, a Princesa de Polignac, que Boulanger retomou essas atividades. Ela não menciona nada disso na entrevista (ou se o fez, o jornalista optou por não incluir), talvez pelo receio de sugerir que a regência era o resultado de uma ambição de vida, ao invés de uma simples reação às circunstâncias. Boulanger e seu entrevistador contam a história de maneira tal que se encaixa na imagem da professora prestadora de serviços, deixando de lado qualquer fato que pudesse contradizer esse modelo; mas essa não é a única história que poderia ser contada, e ainda, a maneira como é contada representa apenas a escolha de um padrão específico de narrativa.

Boulanger desenvolveu uma série de estratégias, frequentemente utilizando senso

au printemps dernier, à La Roche-sur-Yon, Nadia Boulanger avait fait son début en conduisant des mélodies d'elle avec orchestre, puis mon Concertstück, sans morgue, sans faiblesse, avec une très grande simplicité, mais aussi avec une réelle autorité. Aujourd'hui, c'est à Berlin, une oeuvre d'elle, pour piano et orchestre, que je dois jouer et qu'elle va conduire!

Mais alors, pauvres hommes, que nous restet-il? Le triangle ou les timbales?)”

Um exemplar do programa deste concerto em Berlim mencionado por Pugno, de 17 de janeiro de 1913, está preservado nos arquivos do Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger, em Paris; nesse concerto, Boulanger regeu somente sua obra *Rhapsodie* para piano e orquestra, o restante do programa teve no pódio o maestro Edmund Van Strauss.

de humor, para desarmar críticos mais hostis. Quando pressionada a comentar sobre seus sentimentos e experiências como maestrina, ela evitava responder diretamente; se ela o tivesse feito, corria o risco de se enredar no argumento ou aparentar estar adotando princípios feministas – em qualquer um dos casos, poderia ter incitado um ataque da imprensa²⁸. Ao invés disto, ela preferia fazer um comentário com certa espiritualidade e humor, como esse que ela costumava mencionar para os críticos e jornalistas de Boston: “Eu tenho sido mulher por pouco mais de 50 anos e já superei minha surpresa inicial em relação a isto. Quanto à regência, é um trabalho, e eu não acho que sexo tenha muita importância.” (apud WOMAN WHO REFUSED TO TEACH, 1938)²⁹. Em

²⁸ Rosenstiel escreveu que “entrevistadores questionaram Nadia sobre o ponto de vista feminino em todos os assuntos possíveis. E eles sempre se frustraram (*interviewers asked Nadia for the ‘female’ point of view on every conceivable subject. And they were frustrated at every turn*)” (ROSENSTIEL, 1982: 303).

²⁹ *I’ve been a woman for a little over 50 years, and have gotten over my initial astonishment. As for conducting, that’s a job. I don’t think sex plays much part.*

Esta resposta dada por Boulanger a um repórter de Boston foi registrada num artigo do *New York sun* (1938). Um jornalista do *Christian science monitor*, em 9 de fevereiro de 1938, registrou Boulanger falando que “Quando eu me levanto para reger eu não penso se sou homem ou mulher. Eu apenas faço meu trabalho. Eu nasci assim, e isto não me surpreende (*When I stand up to conduct I do not think whether I am a man or a woman. I do my job. I was born so, and it does not astonish me*).” Se esta versão menos cortês é da mesma entrevista daquela descrita pelo jornalista do *New York sun* (que pode ter mudado as palavras de Boulanger para dar uma melhor impressão), ou se isto representa um estágio anterior da mesma ironia que Boulanger achava que poderia

outra ocasião, respondendo à observação que algumas pessoas fizeram quanto a ser indigno para mulheres tocar contrabaixo ou tímpano, ela afirmou: “receio que as mulheres, em todo lugar, fazem muitas coisas na vida que são mais ameaçadoras da sua dignidade do que tocar tímpanos” (apud BIANCOLLI, 1939)³⁰. Ela encobria as dificuldades que encontrava com musicistas homens que demonstravam constrangimento por serem regidos por uma mulher; em lugar disto, Boulanger preferia passar a impressão de que os músicos eram infalivelmente corteses e cooperativos quando ela estava no pódio. Pouco antes de sua estreia no Carnegie Hall, com a Filarmônica de Nova Iorque em 1939, ela falou para Louis Biancolli:

A priori, um homem tem mais autoridade sobre um grupo de outros homens. Se eles fossem completamente francos, acredito que eles diriam que preferem ser dirigidos por um homem. No entanto, eles nunca me fizeram sentir assim. Em Paris e nos outros lugares, tem existido sempre uma boa camaradagem entre mim e os músicos (apud BIANCOLLI, 1939)³¹.

funcionar, não está claro. Já que as entrevistas não eram gravadas, é possível que nem uma nem outra versão represente exatamente o que ela falou.

³⁰ *I am afraid that everywhere women do many things in life which are more harmful to their dignity than playing kettledrums.*

³¹ *A priori, a man has more authority over a body of men. If men were perfectly frank I believe they should say they prefer to be led by men. They have never made me feel that, however. In Paris and elsewhere there has*

Mas, de fato, Boulanger tivera dificuldades dessa ordem no primeiro ensaio para o concerto com a Sinfônica de Boston no ano anterior, com músicos da orquestra distraídos e desatentos, a ponto de ela ter que interromper o ensaio. Tipicamente, e com aparente eficácia, ela apelou para a concentração necessária exigida pela *música*, ao invés de um comportamento adequado perante ela, Boulanger³². Como em outros contextos, discutidos mais a frente, esta provou ser uma estratégia que funcionava. Não era a primeira nem a última vez que ela tinha que enfrentar oposição de músicos homens; mas Boulanger pode ter pensado que mencionar essa questão para a imprensa poderia aumentar o antagonismo e atrapalhar possibilidades de outros contratos.

A entrevista de Biancolli (1939) apresenta também posições de Boulanger relativas a problemáticas sociais, estendendo-se bem além do cenário da música clássica. Foi publicada no *New York world telegram*, de 11 de fevereiro de 1939, com o título "Boulanger dá

sua visão sobre carreiras (*Boulanger gives views on careers*)", e com o subtítulo "Ela acredita que as mulheres almejam vidas como mães e esposas (*She believes women desire lives as mothers and wives*)". Tudo indica que a entrevista começou com Boulanger afirmando que o gênero era irrelevante para a música e, presumidamente, também para a regência:

Nadia Boulanger, regente, compositora, professora, pianista, organista, conferencista e santa padroeira da França jovem (*La Jeune France*)³³ na música, prefere que as pessoas a vejam primeiro como musicista, em segundo lugar como professora, em terceiro como regente, e em quarto como mulher. Ela acredita que sexo, assim como idade, não faz nenhuma diferença em música (...) 'O que importa é a música e a qualidade da performance', ela disse. 'Homens ou mulheres, velhos ou jovens, altos ou baixos, magros ou gordos, não faz nenhuma diferença. Como regente, o que me interessa é o resultado' (BIANCOLLI, 1939)³⁴.

always been a fine camaraderie between myself and the musicians.

³² Este ensaio é descrito em detalhes por Rosenstiel (1982: 292). Um incidente semelhante aconteceu em 1941, quando Boulanger regia músicos da Filarmônica de Nova Iorque num concerto beneficente da *Polish Relief Fund*, no Carnegie Hall. No primeiro ensaio, os violinistas bateram uns nos outros com seus arcos, e o *spalla* tocou melodias de quadrilha quando ela tentou trabalhar com a orquestra. Novamente, um apelo em nome da música trouxe a ordem de volta para o ensaio (ROSENSTIEL, 1982: 318-319).

³³ *La Jeune France* (ou *Young France*) foi um movimento musical fundado em 1936 na França pelo compositor André Jolivet (1905-1974) junto com Olivier Messiaen (1908-1992), Jean-Yves Daniel Lesur (1908-2002) e Yves Baudrier (1906-1988), com o intuito de reestabelecer uma forma de composição mais humana e menos abstrata. Em geral, a música produzida era ligada a misticismo e à religiosidade.

³⁴ *Nadia Boulanger, conductor, composer, teacher, pianist, organist, lecturer, and patroness-saint of Young France in music, prefers to have people think of her first as a musician, second as a teacher, third as a*

Mas quando Biancolli continuou suas perguntas sobre o mesmo assunto, a resposta de Boulanger foi completamente contraditória com sua afirmação inicial. Ele relata: "O repórter perguntou se um homem ou uma mulher regeria melhor a *Petrouchka* de Stravinsky, numa situação em que as demais qualificações de cada um deles fossem iguais. Mme Boulanger pensou por um instante, se inclinou e sussurrou: 'Temo que um homem' "³⁵. Se o objetivo de Boulanger era atenuar a natureza não comprometida das suas afirmações iniciais e ficar em vantagem perante o entrevistador, é difícil imaginar como ela poderia ter sido mais coerente. Ela reconheceu a superioridade masculina sem reservas, ao mesmo tempo brincando com o ego do repórter e, lisonjeiramente, o tratando como se ele fosse parte de um segredo, usando um sussurro em tom conspiracional. A contradição com suas afirmações anteriores não pareceram ser significativas para Biancolli, que registrou tudo sem maiores comentários nesse sentido.

Grande parte do restante do artigo é dedicado aos

entendimentos de Boulanger sobre as possíveis carreiras para mulheres. Embora mencionando que elas naturalmente querem atuar nas artes ou nos negócios, ela coloca essas ambições numa hierarquia abaixo do desejo de serem esposas e mães. Boulanger continuou a minorar suas próprias conquistas profissionais, mesmo quando encorajada por um outro repórter presente a dar igual valor à carreira de musicista e à carreira de esposa ou mãe:

Ela disse que o instinto natural das mulheres é ter carreiras nas artes, nas profissões liberais, no mundo dos negócios, mas principalmente carreiras como mães ou esposas. 'É mais natural que elas queiram assim', ela explicou. 'Eu digo isto com o maior respeito. Eu tive uma mãe que me encheu de reverências para com todas as mães. Quando eu penso na vida das mães de grandes homens, acho que talvez esta seja a maior carreira de todas'.

Nada sobre si mesma. Ela foi perguntada se tinha tido filhos.

'Infelizmente não', respondeu, 'e não estou nada satisfeita com isto. Mas a vida quis assim' Quando outro repórter sugeriu que o que ela tinha dado ao mundo eram contribuições intelectuais [em inglês, a expressão idiomática *brainchildren* cria um jogo de palavras com *to have children*], ela respondeu pensativamente "ah, mas não é a mesma coisa . . . não é' (BIANCOLLI, 1939)³⁶.

conductor, and fourth as a woman. She believes sex, like age, makes no difference in music(...)'What is important is the music and the quality of the playing', she said. 'Men or women, old or young, tall or short, thin or fat, it makes no difference. As a conductor, what interests me is the result.'

³⁵ *The writer asked her whether a man or a woman would conduct Stravinsky's Petrouchka better, all other qualifications being equal. Mme Boulanger reflected a moment, leaned over and whispered: -'I am afraid a man'.*

³⁶ *She said it was the natural instinct of women to have careers, in the arts, in the*

No seu estudo sobre autobiografias femininas, Sidonie Smith (1987: 52-56) demonstra que para quase todas as mulheres que escreveram antes do século XX sobre suas trajetórias, e também para muitas que escreveram depois de 1900, a autorrepresentação é marcada pela atração conflitante de modelos que favorecem a feminilidade ideal com o desejo de reconhecimento público. Biografias e outros tipos de escrita biográfica, incluindo artigos de jornal, demonstram a mesma ambivalência e tensão, compartilhando com a autobiografia o objetivo de caracterizar a ação da protagonista de uma forma culturalmente inteligível. Assim como a entrevista de Boulanger com Biancolli, essa literatura é frequentemente permeada pela preocupação de assegurar traços de feminilidade às personagens, e também pelas posições conservadoras das hierarquias sexuais de organizações sociais existentes; simultaneamente transgride essas organizações e também os seus modelos ideais de feminilidade, buscando espaço

para a mulher na arena pública. Nesse contexto, Smith (1987: 89-100) examina a autobiografia de Margareth Cavendish escrita no século XVII, intitulada *True Relation of my birth, breeding and life*, citando o livro como um exemplo particularmente revelador da escrita de uma mulher em conflito entre dois polos, a ambição de uma vida heroica e a ansiedade causada pelo receio de perder a identidade feminina. Uma das estratégias que Cavendish adota para assegurar sua própria feminilidade é elogiar sua mãe, colocando-a como um exemplo de virtudes femininas – ternura, devoção, altruísmo, quietude – e salientando a descendência matrilinear. Séculos mais tarde, Boulanger e seu entrevistador utilizam a mesma retórica, evocando a mãe da musicista como um ideal e sublinhando a “reverência” de Boulanger “a todas as mães”; como a mãe de Cavendish, Raïssa Boulanger é evocada pela sua filha menos como um indivíduo do que como um ícone de maternidade.

Biancolli e a entrevistada passaram a ideia de que a carreira profissional de Boulanger foi uma mera segunda opção, seguida apenas porque uma atividade mais gratificante e valiosa como a maternidade lhe fora negada. Eles garantem ao leitor que ela não estava ameaçada pela ordem social existente. No entanto Boulanger também não estimula outras mulheres a seguir seu exemplo e aspirar ao pódio de regência; ao invés disso, as aconselha a

professions, in the business world, but most of all careers as mothers or wives. 'It is more natural for them to want that', she explained. 'I say that with the deepest respect. I had a mother who filled me with reverence for all mothers. When I think of the lives of the mothers of great men I feel that is perhaps the greatest career of all.'
None of her own. She was asked if she had children of her own.
'Unfortunately not', she replied, 'I am not at all satisfied with that. But life made it so.' When another interviewer present suggested that what she had been giving the world was 'brain children', she sighed thoughtfully 'Ah, but it is not the same . . . no'.

assumir funções tradicionais de suposto maior valor. Colocando-se profissionalmente nesse foco desfavorável, ela estava paradoxalmente livre para apoiar as mulheres nas suas atividades domésticas comuns do dia a dia, sem oferecer qualquer oposição ou ser incoerente. Mas sua postura está em contraste extremo com aquela de muitas maestrinas contemporâneas suas. Ethel Leginska (1886-1970), Antonia Brico (1902-1989), Frederique Petrides (1903-1983) e Jeanette Scheerer (1905-?) foram todas campeãs na defesa das habilidades femininas como regentes e músicos de orquestra. Todas as quatro tinham qualificações mais altas do que Boulanger quanto à formação: Brico, Petrides e Scheerer tiveram formação de regência em Berlim; e a exuberante Leginska começou sua carreira como pianista antes da sua formação como regente em Londres e Munique. Já quanto à atuação profissional, elas parecem estar em desvantagem em relação a Boulanger. Embora no início de carreira Brico e Leginska tenham tido alguns poucos contratos com orquestras estabelecidas com maestros homens, a maioria das atividades das quatro maestrinas foi com orquestras também de mulheres, que, como Carol Neuls-Bates (1982: 247-250) observou, "foram fundadas como instituições alternativas, porque o padrão das orquestras excluía as mulheres"³⁷, seja como músicos ou como

³⁷ *were founded as alternative institutions, because the standard orchestras typically excluded women*

regentes (BOWERS; TICKS, 1986: 349)³⁸. E Boulanger teve maior sucesso do que qualquer uma delas no cenário dominado pelos homens. Mas refutava em apoiar qualquer projeto feminista e, pelo contrário, procurava ressaltar a ideologia dominante de gênero em suas afirmações e na sua própria atividade.

É conhecida a estratégia das mulheres de desencorajar outras a seguir seus exemplos e se recusar a assumir abertamente princípios feministas, com o objetivo de possibilitar para si mesmas carreiras tradicionalmente masculinas (experimentando, assim, graus de autonomia e poder normalmente não disponíveis para as mulheres). Na sua forma mais extrema, é a posição adotada por conservadoras de épocas recentes como Phyllis Schafly³⁹ ou Beverly LaHaye⁴⁰, que tiveram altos salários, uma vida com frequentes viagens e larga influência pública, mas que aconselhavam outras mulheres a ficar em casa com suas famílias e serem sustentadas

³⁸ Para mais informações sobre orquestras de mulheres e maestrinas, ver a publicação editada por Neuls-Bates (1982).

³⁹ Phyllis Schafly (1924-2016) foi uma advogada americana constitucionalista, escritora, palestrante e fundadora do *Eagle Forum* (organização americana fundada em 1972, com foco em questões sociais, seguindo uma linha conservadora e antifeminista). Schafly era conhecida por suas firmes posições políticas e sociais, e sua oposição ao feminismo moderno.

⁴⁰ Beverly LaHaye (1929) foi uma ativista americana de linha conservadora e fundadora do movimento *Concerned Women for America* em 1979; autora dos livros *The spirit-controlled woman* (1976), *The desires of a woman's heart* (1993) e co-autora do livro *The act of marriage: the beauty of sexual love* (1976), entre outros.

por seus maridos⁴¹. A desvalorização que Boulanger fazia de suas próprias atividades e a glorificação das ocupações femininas tradicionais por parte dela não é comparável à influência destas outras mulheres em termos de seus efeitos sociais; sua carreira, afinal de contas, não consistia em prescrever o âmbito das ocupações femininas, mas de executar, reger e ensinar música. Mas as consequências individuais eram as mesmas: endossando ou aparentemente defendendo a ideologia dominante, Boulanger (assim como, mais tarde, as mulheres membros do *New Right*⁴²) podia dar seguimento à sua carreira não convencional com discrição. Dessa maneira, ela não contribuiu significativamente para que outras aspirassem a objetivos da magnitude dos que ela atingiu, nem para que trilhassem trajetórias semelhantes à dela.

II

O artigo de Biancolli apresenta um microcosmo de todo um conjunto de metáforas e estratégias por meio das quais Boulanger e seu público

interagiam, incluindo a ênfase no altruísmo, o contexto controverso e delicado da sua atuação como regente, o uso de um certo humor como tática de desviar de certos assuntos e, mais importante, a imagem de Boulanger como prestadora de serviços à música. Assim como Ratel, Biancolli se referia a ela como uma figura de mediação consagrada a servir uma divindade (ele a descreveu como “a santa padroeira do movimento *La Jeune France* na música”⁴³). Essa era a maneira com a qual críticos e público compreendiam sua atividade como maestrina desde o início da sua carreira. A imagem era evocada não somente por críticos de música, apresentando Boulanger a seus leitores, como também por membros do público que procuravam maneiras de entender a sua atividade de regência. Por exemplo, o embaixador Maurice Paléologue, um convidado do concerto privado realizado no salão da Princesa de Polignac em maio de 1934 escreveu para a Princesa agradecendo pela experiência de assistir a Boulanger regendo Bach. Ele escreveu que a Cantata de Bach inspirou nele uma “emoção exultante e mística”⁴⁴, e continuou:

Certamente, eu devo muito isto à grande artista que parecia condensar e personificar nela todo o dinamismo da obra magistral que regia. Ela era tão interessante para olhar quanto para ouvir. No menor

⁴¹ A posição paradoxal das mulheres defensoras do *New Right* é discutida em: FALUDI, Susan. *Backlash: the undeclared war against women*. Londres: Crown Publishers, 1991, p.270-289. (Também está disponível uma edição mais recente de 2006.)

⁴² Movimento político conservador americano com raízes no período pós 2ª. Guerra, que defendia ideias como o combate à decadência da sociedade, a volta às tradições sagradas, aos princípios morais tradicionais e ao nacionalismo.

⁴³ *the patronesse-saint of Young France in music*

⁴⁴ *exaltante et mystique émotion*

de seus gestos, quanta inteligência e quanta chama! Ela me lembra este belo verso de Lucain: '*Non unquam plenior artus Phoebadas irrufit Paeon*' 'Apolo jamais foi incorporado tão inteiramente por qualquer outra de suas sacerdotisas' (apud POLIGNAC, 1917-1942, doc. 244)⁴⁵.

Paléologue se vê como um fiel que foi transportado a um estado semelhante a um êxtase religioso ("emoção exultante e mística"). Boulanger é apresentada como um meio pelo qual essa experiência é alcançada; ela é possuída pela obra que rege, abandonando sua própria personalidade para "incorporar" a obra. O compositor ocupa a posição do deus Apolo, utilizando sua "sacerdotisa" para comunicar-se com os fiéis.

⁴⁵ *Certes, je le dois pour beaucoup à la grande artiste qui semblait condenser, personnifier en elle tout le dynamisme de l'oeuvre magistrale qu'elle dirigeait. Elle n'était pas moins intéressante à regarder qu'à entendre. Dans le moindre de ses gestes, quelle intelligence et quelle flamme! Elle me rappelait ce beau vers de Lucain: 'Non unquam plenior artus Phoebadas irrufit Paeon' 'Jamais Apollon ne posséda plus pleinement les membres d'une de ses prêtresses.*

O concerto foi realizado em 17 de maio e incluiu no programa o ciclo *La Bonne chanson* de Fauré, duas peças de Edmond de Polignac, trechos de *Perséphone* de Stravinsky e a Cantata 104 de Bach. Uma cópia do programa está preservada numa coleção não catalogada dos arquivos de Nadia Boulanger, na Biblioteca Nacional da França, em Paris. A Princesa de Polignac repassou para Boulanger a carta recebida de Paléologue, e a maestrina a guardou com seus papéis pessoais. O original da carta está encadernado com outras correspondências nos arquivos de Nadia Boulanger, também na Biblioteca Nacional da França (Departamento de música – Louvois).

Numa carta para a própria Boulanger, depois de um concerto de 1945 com o Réquiem de Fauré em Boston, o poeta americano May Sarton empregou um vocabulário semelhante:

Nos dias de hoje, em que os verdadeiros valores são totalmente abafados pela ênfase na personalidade impositiva de cada um, que alegria, que alívio que ainda há com os servidores, os sacerdotes, os verdadeiros *fiéis*. Obrigado, obrigado pela sua grandeza em nos proporcionar estas noites puras e reconfortantes (SARTON, 1939-1952: doc.299)⁴⁶.

Metáforas imaginativas também foram empregadas por um crítico anônimo depois do primeiro grande sucesso de Boulanger, uma performance da obra *Historia der Auferstehung* de Schütz, na abertura de uma semana de concertos beneficentes, em março de 1936, em Paris. No jornal *Le Ménestrel*, de 27 de março, lia-se:

A autoridade simples e radiante de Nadia Boulanger não passaria despercebida. Ela é como a celebrante de um culto, investida do Espírito divino, à maneira de um apóstolo em missão com os gentios. Ela nos carrega com ela, com seu gesto largo e persuasivo, sem nenhuma

⁴⁶ *En ces temps-ci où les vraies valeurs sont tellement 'cheapened' par l'emphase sur la 'personnalité' quelle allègresse, quelle soulagement qu'il y a encore ici et là, les serviteurs, les prêtres, les vraies croyants. Merci merci de votre largesse en nous donnant ces soirées pures et reconfortantes. Os erros do francês estão de acordo com o original.*

resistência de nossa parte. E a união dos corações se completa (LE MENESTREL, 1946)⁴⁷.

Quaisquer associações indesejadas provocadas pela palavra "autoridade" são imediatamente negadas pelos adjetivos "simples e radiante", uma combinação que evoca santos inocentes dos camponeses, ao invés de divindades autoritárias ou controladoras. Novamente Boulanger encaminha seu público para um estado de exaltação ("a união dos corações") e não o faz sozinha; ela é a celebrante, a apóstola, e através dela o Divino se revela. Essa imagem foi empregada com tanta frequência que, em 1938, um crítico do jornal parisiense *L'Eventail* se permitiu usá-la como se fosse comumente conhecida e entendida: "É sabido o apostolado ardente que esta artista exerce em favor dos grandes mestres do passado e dos mestres modernos de valor"⁴⁸ (meu grifo) (*L'EVENTAIL*, 1938). De acordo com Bruno Monsaigneon (1981: 95), a própria Boulanger utilizava essa metáfora quando comentava sobre a interpretação e seus objetivos: ela comparava músicos cansados de tocar com frequência a mesma peça, com um padre que perdeu a sua fé.

⁴⁷ *L'autorité simple et fervente de Nadia Boulanger ne saurait être passée sous silence. Elle est comme la célébrante d'un culte, investie de l'Esprit divin à l'instar d'un apôtre en mission chez les Gentils. Elle nous entraîne avec elle, de son geste large et persuasif, et il n'y a pas une résistance. L'union des coeurs s'accomplit.*

⁴⁸ *On sait l'ardent apostolat que cette artiste exerce en faveur des grands maîtres anciens et des modernes de valeur.*

Mesmo quando as metáforas religiosas não eram empregadas, a ideia de Boulanger ser um meio para a atividade da música acontecer, ou estar a serviço da música, era uma característica de praticamente toda referência à sua atividade de regência no período pré-guerra. A sua atitude era descrita como de repúdio à virtuosidade; críticos evitavam qualquer vocabulário que aludisse a uma força subjetiva (verbos como decidir, controlar, dirigir, interpretar) em favor de outro que enfatizasse a modéstia e a reserva. A abnegação de Boulanger (identificada em alguns casos com seu gênero) estava presente como uma virtude que permitia que a música ou o compositor falassem *através* dela, de acordo com os ideais dominantes em que se baseavam os conceitos de *Werktreue*⁴⁹ ou de fidelidade à obra. Paul Le Flem (1934), na sua crítica de um concerto na série *La Sérénade* de junho de 1934, quando Boulanger regeu entre outras obras o Concerto para clarinete de Mozart, adotou esse enfoque: "Ela sobe ao pódio, não para solicitar as láureas do mestre de capela ou para revelar uma mímica inédita [ou um inusitado gestual de efeito], mas para prestar serviços, sem nenhuma intenção pessoal por trás (...), à música de Monteverdi, de Mozart e de Bach".⁵⁰ Algumas

⁴⁹ Movimento que defende que o verdadeiro significado da obra musical está ligado diretamente à intenção do compositor.

⁵⁰ *elle est montée sur l'estrade du chef, non tant pour briguer les lauriers du kapellmeister ou pour révéler une mimique inédite, que pour servir, sans arrière-pensée*

semanas mais tarde, Tristan Klingsor (1934) no *Le monde musical* assumia a mesma posição: “qualquer um sabe da eloquência artística de Nadia Boulanger, que vai ao piano não para demonstrar sua virtuosidade, mas para servir à música”⁵¹. No início desse mesmo ano, uma crítica não assinada no jornal parisiense *Figaro*, de 20 de fevereiro de 1934, apresentara um dos primeiros exemplos nesta linha de comentários:

Só pela sua presença, Mlle Boulanger já diz a que veio. Nem maestrina, nem regente de coros, nem pianista buscando valorizar seu talento, mas tudo junto, com uma modesta e firme autoridade, impondo docemente sua disciplina, mestre de cerimônias acima de tudo, comunicando a cada um a chama que a inspira; sensível, pungente, discretamente persuasiva e luminosa; aqui, como em todos os outros lugares e como sempre, nobre e a serviço da música (meu grifo) (FIGARO, 1934)⁵².

personnel (...) la musique de Monteverdi, de Mozart et de Bach

⁵¹ *chacun sait quelle artiste diserte est Mlle Nadia Boulanger qui se met au piano, non pas pour faire valoir sa virtuosité, mais pour servir la musique*

⁵² *Par sa seule présence, Mlle Nadia Boulanger vivifie tout ce qu'elle approche. Ni chef d'orchestre, ni chef de choeurs, ni pianiste cherchant à mettre en valeur son talent, mais tout ensemble l'un et l'autre, avec une modest et ferme autorité, imposant doucement sa discipline, animatrice par-dessus tout, communiquant à chacun la flamme qui l'inspire lui-même: sensible, pénétrante, discrètement persuasive et rayonnante; ici, comme ailleurs et comme toujours, noble et grande servante de la musique.*

Auguste Mangeot expressou atitude análoga de maneira concisa, quando escreveu na crítica de um concerto que Boulanger regeu em fevereiro de 1934: “o significado completo do que ela traz para a música (...) pode ser resumida numa única palavra: *dienen* (servir)” (apud ROSENSTIEL, 1982, p. 249).⁵³

O entendimento de Boulanger como uma lente através da qual o pensamento do compositor era transmitido não era exclusividade da imprensa francesa; críticos britânicos adotaram posições semelhantes depois que ela fez sua estreia em Londres em novembro de 1936, numa série de transmissões da BBC, e um concerto no Queen's Hall, com o Réquiem de Fauré e *Historia der Auferstehung* de Schütz. A crítica de W. H. Haddon Squire (1936) no jornal *Monitor*, exaltava Boulanger como “um exemplo perfeito da arte, refinamento e intelectualidade de que uma musicista pode ser capaz”⁵⁴. Essa arte não consistia em exercitar escolhas interpretativas, mas em transmitir a obra como concebida pelo compositor. Haddon Squire destaca essa ideia observando que Boulanger havia sido aluna de Fauré, e que sua apresentação do Réquiem tinha a virtude de vir diretamente da fonte: “Parece impossível haver uma melhor

⁵³ *the full measure of what she brings to music (...) can be summed up in a single word: dienen (to serve).* Rosenstiel não identifica o nome do jornal em que a crítica foi publicada.

⁵⁴ *a striking example of the artistry, craftsmanship and scholarship of which a woman musician may be capable*

performance da obra de Fauré; estava presente o seu completo entendimento, que talvez somente possa ser encontrado em alguém que tenha estudado com o mestre”.⁵⁵ (Sua referência a Fauré como ‘o mestre’ alude à relação de Boulanger com ele como aluna/discípula.) Mas mesmo com a música de compositores mais antigos, ela era capaz de convencer o público com o mesmo sentido da autoridade composicional, sempre sacrificando possíveis pretensões pessoais ao holofote por parte dela: “Seu desdém para qualquer truque ou efeito de virtuosismo permitiu que a obra de Schütz falasse diretamente a nós, como se viesse [diretamente] do coração do velho compositor.” (LE MENESTREL, 1936)⁵⁶.

A.H. Fox-Stranngeways foi mais longe ao elogiar a regência modesta e contida da maestrina francesa. Num artigo descrevendo sua performance como evidência de que as mulheres tinham lugar assegurado à frente das

orquestras, assim como Haddon Squire, ele viu as conquistas de Boulanger primordialmente como negativas: ela se retrai discretamente para a cena de fundo, renunciando às atenções do virtuosismo e evitando ficar “no caminho” do compositor. Mas Fox-Stranngeways (1936) extrapola a observação para sugerir que as mulheres teriam vantagens, já que a falta de força física as leva a adotar um estilo mais reservado, e que ele aprova:

A recente apresentação de Nadia Boulanger no Queen’s Hall mostrou que não há nada na arte da regência que uma mulher não possa dominar. Como Dame Ethel Smyth tem frequentemente observado, uma comparação das conquistas de uma mulher com as de um homem é irrelevante (...) As duas características principais da performance foram moderação e inevitabilidade: contrastes extremos de som e clímax frequentes foram evitados, e qualquer ideia que partisse de um ponto de vista pessoal foi banida. Isto coloca a performance de Boulanger lado a lado com as grandes regências clássicas, das quais temos apenas 3 ou 4 exemplos nos dias de hoje, e cujo único objetivo é nos transmitir a obra como um estudo cuidadoso, demonstrando como o próprio compositor quis que a música soasse. Também sugere que uma mulher pode superar as dificuldades que possam vir de um físico mais frágil pela adoção de um estilo menos robusto de regência⁵⁷.

⁵⁵ *No better performance of the Fauré work seems possible; there was the complete understanding perhaps only to be found in one who had studied with the master.*

Os estudos de Boulanger com Fauré são citados com frequência nas críticas de seus concertos do Réquiem, geralmente com observações sobre como isto dava autoridade à sua performance. Este fato pode ajudar a explicar porque Boulanger era sempre chamada para reger a obra, com a qual ficou fortemente identificada na Inglaterra e nos Estados Unidos. Ela gravou o Réquiem para *His Master’s Voice* (a gravação foi remasterizada em CD, na série Emi ‘Références,’ EMI CDH 7610252).

⁵⁶ *Her disdain for every trick and effect of the virtuoso allowed the Schütz work to speak to us, as it seemed, straight from the heart of the old composer himself.*

⁵⁷ *The recent appearance of Madame Nadia Boulanger no Queen’s Hall showed that there*

Em muitas entrevistas, Boulanger explicitamente definiu seu próprio papel de maneiras análogas: “em música, assim como em outras coisas, deve-se estar a serviço” falou para Louis Biancolli. “Mas a música vem antes de tudo. Fazemos o melhor possível à sua sombra.” (apud BIANCOLLI, 1939)⁵⁸. Alguns dias mais tarde, ela reelaborou essa posição para um jornalista do *Newsweek* (1939): “Eu gostaria de ter todas as obras de arte, todas as composições musicais, como anônimas. O nome dos artistas é mero rótulo. A música vem em primeiro lugar – nós ficamos na sua sombra.”⁵⁹ Essa citação de Boulanger foi introduzida com um comentário favorável a ela: “Numa época de tantas histórias de personalidades e colunas de fofocas sem fim sobre os mais e os menos famosos, Nadia Boulanger é um

is nothing in the conductor's art that a woman cannot master. As Dame Ethel Smyth has often pointed out, a comparison of woman's achievement with man's is uncalled for (...) Two prominent features of the performance were moderation and inevitability: extreme contrasts of tone and frequent climaxes were avoided, and anything that comes under the heading of private judgement was ruled out. That put it in line with the great classical conducting, of which we have three or four instances among us today, whose sole object is to give us the work as careful study shows the composer intended it to sound. It also suggests that a woman could, by the adoption of a less robust method, dispose of the difficulties that arise from her frailer physique.

⁵⁸ *In music, as in other things, one must try to serve as one can. But the music comes before everything else. We do what we can in its shadow.*

⁵⁹ *I would like to have all works of art, all musical compositions, anonymous. The names of artists are merely labels. Music must come first – we stand in its shadow.*

anacronismo musical.”⁶⁰ Em julgamentos desse tipo, ela aparentava ser modesta e reservada: seu único objetivo era o de servir ao poder dirigente, que ela identificava apenas como *música*, ao invés do compositor. Em outros contextos, ela definia a prestação de serviços como um objetivo que todos os músicos – intérpretes e compositores – deveriam buscar⁶¹. Numa coleção de rascunhos com anotações da época entre guerras, ela escreveu: “Não há nenhum pretexto para qualquer efusão pessoal – a música não serve ao músico, mas é o músico que serve à música – ele escuta, constrói uma ideia sonora, mas sem pensar nele mesmo – e nem

⁶⁰ *In an age of personality stories and endless gossip columns about the great and near-great Nadia Boulanger is a musical anachronism.*

⁶¹ O extremo formalismo de Boulanger, que evita compromisso até mesmo com o compositor da obra musical, é discutido em: GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press, 1992, p. 266-268 (uma edição mais recente de 2007 está disponível, edição revisada com prefácio de Richard Taruskin). De acordo com a autora, “a ideia central do formalismo é uma ênfase primordial na obra bem construída, autossuficiente, cujo material e forma são unificados de tal maneira que mesmo as relações de expressão que conectam o compositor com a obra são suplantadas pela importância do foco apenas na obra (*Central to formalism is an overriding emphasis on the well-formed, self-sufficient work, whose material and form are united such that even the relation of expression joining composer to work is overridden by the demand that one looks only to the work itself*).” Formalismo, portanto, representa um desafio para alguns aspectos da estética do Romantismo, embora ao mesmo tempo reforce a concepção autônoma da obra musical como expressa no conceito da obra.

tentar se expressar.” (CNLB)⁶².
Boulanger se colocava ao lado dos

⁶² *Aucun prétexte à effusion personnelle – la musique ne sert pas le musicien, le musicien sert la musique – il se penche écoute, construit, sans se soucier de lui-même – et ne cherchant pas à s’exprimer.*

Esse rascunho está numa caixa dos arquivos pertencentes ao Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger (Paris). A caixa contém envelopes grandes e pacotes de papel tigre amarrados com barbante, etiquetados na caligrafia de Boulanger como “Articles” (artigos) ou “Brouillons” (esboços). Na opinião de Mlle Cécile Armagnac, a secretária geral do Centro na época da minha pesquisa e antiga assistente de Boulanger, os pacotes foram feitos por Boulanger pouco antes de sua partida para os Estados Unidos, em 1940. O conteúdo dos envelopes e pacotes não é datado, e há apenas algumas pistas do contexto para o qual os rascunhos foram feitos. Estes manuscritos (dos quais há alguns milhares de folhas) são anotações em papel de rascunho, incluindo versos de envelopes e de programas de concertos, os quais eventualmente permitem estabelecer uma data aproximada. O rascunho citado aqui parece fazer parte da preparação para uma palestra ou um artigo sobre a música de Ravel; foi escrito no verso de um envelope grande com o endereço impresso do Comitê Franco-Americano (formado durante a Primeira Guerra Mundial por Nadia Boulanger e sua irmã Lili). No mesmo envelope, está uma série de anotações para uma palestra ou um artigo sobre Aaron Copland, escritas em formulários expirados de telegramas, que parecem datar de meados ou final da década de 1920 (eles contêm referências a obras escritas por Copland depois do seu retorno aos Estados Unidos, em 1924). Portanto, posso deduzir que as anotações citadas datam entre os últimos anos da década de 1920 e a partida de Boulanger para os Estados Unidos, em 1940, o que é aproximadamente contemporâneo com as críticas citadas anteriormente. Boulanger pode ser comparada com Wanda Landowska (1879-1959), que foi também descrita com frequência como estando a serviço do texto musical ou do compositor, e caracterizada como “alta sacerdotisa do cravo (*high priestess of harpsichord*)”. Mas ao contrário de Boulanger, Landowska parecia discordar desse entendimento. Em suas palavras: “Algumas pessoas gostam de me descrever como uma modesta e humilde prestadora de serviços para os grandes mestres do passado. Bem, eles parecem não me olhar de perto. Não sou nem humilde nem fiel,

críticos que a entendiam como um meio por meio do qual a música se comunica, e seus comentários poderiam ter sido facilmente racionalizados numa descrição metafórica, comparando sua regência a um tipo de serviço religioso. Em outro contexto, ela traçou o *link* entre sua fé em Deus e sua fé na música. Quando questionada por Bruno Monsaigneon sobre seus sentimentos em relação às obras-primas da música, respondeu: “Para mim isto vem sempre da crença. Como eu acredito em Deus, eu acredito na beleza, eu acredito na emoção, eu acredito também na obra-prima.” (apud MONSAIGNEON, 1981: 30)⁶³.

Assim como em descrições do início da sua carreira de regência, a visão da trajetória de Boulanger como uma prestação de serviços consagrada a uma força maior reflete alguns padrões encontrados em narrativas da vida de mulheres, e também em formas literárias relacionadas a biografias de cunho espiritual e religioso (HEILBRUN, 1989: 21)⁶⁴. Para tratar da vida de Boulanger, os autores substituem a divindade

embora eu ame os mestres à minha maneira. (*Some people like to describe me as a humble and faithful servant of the old masters. Well, they do not look closely. I am neither humble nor faithful although I love the old masters in my own way.*)” (apud RESTOUT, Denise (Ed. e Trad.), com assist. de Robert Hawkins. *Landowska on music*. Londres: Stein, 1965. p.4 e 400).

⁶³ *Cela revient toujours pour moi à la croyance. Comme j’accepte Dieu, j’accepte la beauté, j’accepte l’émotion, j’accepte aussi bien le chef-d’oeuvre.*

⁶⁴ Para uma discussão em detalhes sobre a relação entre autobiografias femininas e a tradição de narrativas e biografias espirituais, ver SPACKS (1980: 130-132).

pela música no centro da narrativa, mas, por outro lado, empregam expressões retóricas utilizadas nas histórias envolvendo misticismos femininos. Dessa maneira, as conquistas de Boulanger podem ser entendidas dentro dos parâmetros das biografias femininas, i.e., sem evocar vontades ou ambições próprias; a música a escolheu como uma apóstola, e suas atividades se desenvolveram a partir da música e da vontade da música, e não da sua própria vontade. Mas mesmo seguindo esses parâmetros de áreas afins, toda a construção da narrativa se pauta em conceitos sobre a natureza da música.

Essa posição adotada pelos críticos de Boulanger e confirmada por ela mesma só poderia ser aceita numa cultura que acreditasse na autonomia da música. A obra era conceituada como uma projeção da intenção composicional (que poderia ser divinizada como um “estudo cuidadoso”, e a elucidação deste estudo era o objetivo principal da performance) ou como uma entidade existente numa forma ideal, fosse esta ou não o resultado do desejo consciente do compositor. Em ambos os casos, o que interessava era o conceito da obra existindo independentemente da performance, conceito este estabelecido no século XIX como indispensável para o entendimento da prática musical e, portanto, já há algum tempo alimentando debates sobre o papel dos intérpretes e a natureza

da interpretação⁶⁵. Contribuiu para isso a atuação de vários maestros contemporâneos de Boulanger: a posição de Bruno Walter (1876-1962), como protegido de Mahler, valorizou suas interpretações das obras de Mahler (como no caso de Boulanger e Fauré); Walter e, mais notoriamente, Arturo Toscanini (1867-1957) frequentemente se colocaram, ou foram vistos, a serviço dos compositores cuja música estavam regendo⁶⁶.

Uma outra afirmação pode ainda ser feita sobre a categoria ontológica de música postulada num “antes” temporal, o que enfatiza a ideologia da autonomia musical⁶⁷. Como na estruturação de hierarquias religiosas, em que o pressuposto da existência de

⁶⁵ Sobre a base filosófica do conceito de obra, da sua história e do seu desenvolvimento, seguindo a ideia de *Werktrübe* ver: GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford University Press, 2007.

⁶⁶ O debate entre as duas vertentes da regência, que recria ou que é fiel à obra, teve início no século XIX. Este assunto é comentado em: BOWEN, José Antonio. Mendelssohn, Berlioz, and Wagner as conductors: the origins of ‘fidelity to the composer’. *Performance practice review* VI / 1, p. 77-88, 1993; e também na tese do mesmo autor: *The conductor and the score: the relationship between interpreter and text in the generation of Mendelssohn, Berlioz and Wagner*. 1993. Tese de doutorado. Stanford University, Palo Alto (EUA).

⁶⁷ Agradeço a Liz Garnett por chamar a minha atenção para críticas feministas em bases ontológicas de estruturas de poder. Ver especialmente: BUTLER, Judith. *Women’s orchestras in the United States, 1925-1945*. In: *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. Nova Iorque: Routledge, 2006. Na sequência, utilizo algumas das ideias desenvolvidas nesta referência bibliográfica para o discurso de poder na performance musical.

uma divindade legítima o exercício de poder da crença naquela divindade por sacerdotes e outros serviais, a aceitação de uma entidade musical preexistente como uma condição de performance legítima a autoridade daqueles que supostamente atuam em nome da música ou da obra musical. Assim, quando Boulanger é posta ou se põe numa posição a serviço da música, ela simultaneamente evita reivindicar suas conquistas pessoais, as quais se tornam possíveis por meio dos pressupostos nos quais a metáfora é baseada. A similaridade desta posição e das estruturas de poder cristão ajuda a explicar a aptidão de metáforas religiosas em descrever as atividades de intérpretes. E estas narrativas também se mostram muito apropriadas para aqueles que escrevem sobre a vida das mulheres, pois favorecem tanto o exercício de poder por elas, como a confirmação das suas identidades de gênero por meio da evocação dos atributos femininos ideais de altruísmo e prestação de serviços.

Numa suposta sociedade que entendesse a música como uma prática ou processo com existência e significado dependentes da performance, teria sido muito mais difícil colocar Boulanger no papel da sacerdotisa ou da prestadora de serviços; neste caso, as suas escolhas interpretativas na performance seriam cruciais para definir a música e como ela seria compreendida. Boulanger, seu público e seus críticos podem,

portanto, ser vistos como tendo se apropriado de convicções amplamente difundidas sobre o papel das mulheres no mundo (o que tem grande poder pois permeia todos os aspectos e níveis da sociedade, não apenas o segmento informado sobre música clássica), e também sobre a natureza da música e da performance musical para contradizer uma outra ideia amplamente aceita: que as mulheres eram incapazes ou impróprias para a regência. A ideologia da autonomia musical permite que Boulanger seja representada na arena pública sem contradizer os elementos mais importantes da ficção cultural da mulher ideal. Estabelecendo que o papel do maestro não requer qualidades masculinas tradicionais de liderança, mas, ao invés disso, requer altruísmo e modéstia, que por sua vez são características tradicionalmente femininas, Boulanger e seu público foram capazes de satisfazer expectativas e também ampliar os limites de alguns conceitos. Na sua maioria, estas não são estratégias conscientes, mas gestos de diplomacia buscando reconciliar duas ideias aparentemente irreconciliáveis: o gênero feminino da maestrina Nadia Boulanger e a suposta inabilidade das mulheres para reger. E, mais importante, as estratégias causaram um impacto mínimo nas estruturas e pressupostos sociais existentes; nos seus projetos de dar à atividade de Boulanger inteligibilidade por meio de expressão retórica, os autores de

cartas, críticas e entrevistas recorreram a metáforas e narrativas culturalmente adequadas, o que fez com que suas histórias fossem convincentes para os leitores, e eles se identificassem.

No entanto, a imagem do maestro como um mero prestador de serviços não era a única possibilidade oferecida pelo conceito de obra musical. Esta posição – de críticos como Haddon Squire, Fox-Strangeways e regentes como Boulanger – pode ser contrastada com aquela do maestro britânico Sir Henry Wood, 20 anos mais velho que ela e o fundador da série *Promenade Concerts* no Queen's Hall (Londres) – o local do sucesso de estreia de Boulanger. Na sua publicação póstuma *About conducting*, é clara a aversão àqueles que entendem a modéstia como um papel a ser assumido no pódio:

Ouve-se com frequência: "Vamos deixar que a música fale por si mesma". Será que ela fala mesmo? E se isto acontece mesmo, qual é o resultado? – notas bobas, mortas, apenas notas! (...) A partitura é uma notação sem vida; requer interpretação para ganhar vida. Na verdade, eu não tenho paciência com estas pessoas que repetem em altos brados e com frequência "vamos deixar que a música fale por si mesma". Vocês vão ver que eles são completamente incapazes de impor sua própria interpretação por meio de sua vontade e gestual perante a orquestra, e então deixam a orquestra

falar por si mesma (WOOD, 1945: 28)⁶⁸.

A visão de Wood também é compatível com a ideia da autonomia musical, mas confere ao regente a força criativa de "dar vida à música". Sua concepção da arte de reger emprega o vocabulário da dominação e poder individual: a interpretação é "imposta" sobre a orquestra por pura "vontade", supondo uma espécie de disputa entre regente e orquestra, de onde emerge a força vitoriosa do primeiro. É uma concepção do papel do maestro construída dentro dos paradigmas tradicionais do comportamento masculino, e é difícil imaginar como a maestrina Nadia Boulanger poderia se encaixar aqui, pois requer o alijamento de muitas ideias sobre o papel da mulher na sociedade e a maneira como elas devem se comportar. No entanto, a posição de Wood era adotada com menos frequência em comparação àquela que favorecia "deixar a música falar por si mesma"; esta última é uma posição amplamente adotada até dias relativamente recentes como objetivo da performance musical, e ainda hoje tem alguma aceitação⁶⁹.

⁶⁸ *One hears it often said: "Let the music speak for itself." Does it? And if when it does, what is the answer? – dull, dead notes, just notes! (...) Music is a lifeless thing written down; it requires interpretation to give it life. Indeed I have no patience with these people who quote loud and oft "let the music speak for itself." You will usually find such men are either completely unable to impose their own interpretation by means of will and gesture upon an orchestra, and so just let the orchestra speak for itself [sic].*

⁶⁹ Qualquer dúvida sobre este assunto é dirimida pela abertura do verbete: WESTRUP,

A necessária cooperação do público e dos críticos para o sucesso da construção e sustentação da imagem de Boulanger era geralmente promissora. Entretanto, em algumas poucas ocasiões não foi, e estas exceções mostram como as mesmas qualidades de modéstia e reserva que a maioria dos críticos levantou como elogiosas, poderiam também ser vistas numa ótica negativa. A voz contrária à onda de aprovação efusiva que se seguiu à regência de Boulanger de *Auferstehung* de Schütz, em março de 1936, foi de Lucien Mainssieux, que escreveu no jornal de Grenoble, *République de l'Isère*:

Vou emitir apenas um aspecto crítico, mas um que considero importante: por que fazer com que coros e uma orquestra sejam regidos por uma mulher? Uma experiência essencialmente negativa (...) Diríamos, sinceramente, que esta foi nossa impressão, de fraqueza e de monotonia, com a figura de uma senhora magra e rígida, levantando os braços simétricos e sempiternos, num gestual sempre igual, direito e esquerdo simultâneos, num estilo muito diretora de pensionato: óculos, ar severo e doutoral (...) ordem, minúcia; mas onde está a paixão, o

entusiasmo, o fogo, a pujança que encantam e entusiasmam?

Estes pobres coros Wlassof, que eu considerava tão admiráveis sob a batuta masculina de Munch, estavam aqui completamente dominados por esta dirigente anêmica, e repito, não discuto seu talento.

Não é possível que esta experiência seja repetida. E mesmo este público de ouro [uma referência ao excelente público deste concerto beneficente], esnobe e correto que se pode facilmente dopar, sentava-se congelado e invadido por uma sonolência mortal, semelhante aos deuses de Walhal, quando eles tinham perdido Freia, a deusa do amor, da alegria e da vida (MAINSSIEUX, 1936)⁷⁰.

Mainssieux não quis entrar no jogo; ele se recusa a assumir

⁷⁰ *Nous n'émettrons qu'une seule critique, cependant d'importance: pourquoi faire diriger des choeurs et un orchestre par une femme? Expérience essentiellement négative (...) Nous dirons sincèrement quelle a été notre impression, de faiblesse et de monotonie, à l'aspect d'une dame, mince et rigide, élevant des bras symétriques et sempiternels, dans un geste toujours le même, gauche et droite simultanées, dans un style très maîtresse de pension: lunettes, air sévère et doctoral (...) de l'ordre, de la minutie; mais où sont le souffle, l'enthousiasme, le feu, la puissance qui entraîne et soulève?*

Ces pauvres choeurs Wlassof, que j'ai entendus si admirables sous la mâle baguette de Munch, étaient ici tout transis sous la férule de cette anémique directrice, don't, je répète, le talent n'est pas en cause.

Cette expérience est impossible à renouveler. Et même le public en or, ce public snob et correct que l'on peut si bien doper se sentait frigorifier et envahir par une mortelle somnolence, semblables aux dieux de Walhal quand ils eurent perdu Freia, la déesse de l'amour, de la joie et de la vie.

Sir Jack. Conducting. In: *New Grove Dictionary of music and musicians*. Londres: Oxford University Press, 1980, IV, p.650: "O propósito primordial da interpretação é a tentativa de recriar a música como existiu na mente do compositor (*The primary purpose of interpretation is to attempt to re-create the music as it existed in the composer's mind*)." Na sequência, ele afirma que o regente deve "evitar impor suas ideias pessoais sobre as ideias do compositor (*avoid imposing his own views on the composer's*)".

qualquer compromisso com um ideal da arte da regência. A atuação de Boulanger não tem as qualidades masculinas de “pujança” e “fogo” que ele assim como Wood consideram essenciais (e que ele identifica com a batuta masculina de Munch). Ele não condena a regência de Boulanger, mas também não deixa que ela seja vista de outra forma. Mainssieux a critica simplesmente por ser mulher e agir como tal; ele não é contra a regência dela, mas de *qualquer* maestrina: “por que fazer com que coros e orquestra sejam regidos por uma mulher?” Regência requer liderança, força, autoridade, e mulheres são fracas (até mesmo “anêmicas”), e portanto, não podem reger. A inflexibilidade da sua posição não deixa espaço para qualquer tipo de negociação cultural que caracterizava a maioria dos diálogos de Boulanger com a imprensa.

Felizmente para ela, poucos críticos eram tão intransigentes como Mainssieux. A grande parte deles e do público a aceitava com entusiasmo, desde que sua atividade profissional e suas histórias pudessem ser interpretadas de maneira tal que não tivessem implicações negativas de ordem social. Por isso, o sucesso de Boulanger, como de outras tantas mulheres com carreiras também notáveis e incomuns, não ajudaram o meio cultural a abrir muitas oportunidades semelhantes para possíveis sucessoras. Certamente, a aparição de uma mulher à frente de tantas orquestras famosas por si só já foi

uma inovação importante. Mas as narrativas que estavam em torno da trajetória de Boulanger até o pódio da regência fizeram muito pouco para encorajar outras mulheres a almejar um caminho semelhante. Contando uma história que, em grande parte, reforçou ao invés de desafiar a ideologia do gênero, ela e seu público continuaram a assegurar a credibilidade de conceitos preestabelecidos de identidade de gênero e de possibilidades de narrativa aceitáveis para a vida de mulheres. Sua carreira é um exemplo de como um indivíduo e seu meio social podem interagir abrindo espaço para que o excepcional aconteça, sem que, no entanto, isso venha a fazer parte do universo cotidiano.

Referências⁷¹

BIANCOLLI, Louis. Boulanger gives views on careers. *New York world telegram*. Nova Iorque, 11 fev.1939. Paris: Arquivos do Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger.

BOWERS, Jane; TICK, Judith (Eds.). *Women making music: the western art tradition, 1150-1950*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1986.

CNLB - CENTRE INTERNATIONAL NADIA ET LILI BOULANGER. Arquivos de documentos não catalogados. Paris.

⁷¹ Algumas das referências bibliográficas possuem edições mais recentes, indicado entre parênteses. No entanto, foram mantidas as edições do artigo original e suas páginas correspondentes nas citações mencionadas no corpo do texto.

CHRISTIAN SCIENCE MONITOR. *Entrevista com Nadia Boulanger*. Boston, 9 fev. 1938. Paris: Arquivos do Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger.

DAILY EXPRESS. *Anúncios de concerto de Nadia Boulanger com a Royal Philharmonic Society Orchestra*. Londres, 2 e 4 fev.1937. Paris: Arquivos do Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger.

L'EVENTAIL. *Maison d'art*. Bruxelas, 6 nov. 1938. Paris: Arquivos do Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger.

FIGARO. *Crítica de concerto de Nadia Boulanger*. Paris, 20 fev. 1934. Paris: Arquivos do Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger.

FOX-STRANGWAYS. *Crítica do concerto de Nadia Boulanger no Queen's Hall de 24 de novembro de 1936*. *Observer*. Londres, 13 dez. 1936. Paris: Arquivos do Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger.

GUNN, Glenn Dillard. *The present meets the past: Mlle Boulanger's vocal ensemble at the Library of Congress*. *Washington Times Herald*. Washington, 17 abr.1939. Paris: Arquivos do Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger.

HEILBRUN, Carolyn. *Writing a woman's life*. Nova Iorque: W.W.Norton, 1988 (edição em capa dura). Nova Iorque:

W.W.Norton, 1989 (edição em formato brochura). (Edição mais recente disponível: 2008).

KLINGSOR, Tristan. *Crítica de concerto de Nadia Boulanger*. *Le monde musical*. Paris, 30 jun. 1934. Paris: Arquivos do Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger.

LE FLEM, Paul. *Crítica do concerto de Nadia Boulanger de junho de 1934*. *Comoedia*. Paris, 11 jun. 1934. Paris: Arquivos do Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger.

MAINSSIEUX, Lucien. *Notes d'art*. *La république de l'Isère*. Grenoble, 20 maio 1936. Paris: Arquivos do Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger.

LE MENESTREL. *Crítica de concerto de Nadia Boulanger regendo Historia der Auferstehung de Schütz*. Paris, 27 mar. 1936. Paris: Arquivos do Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger.

MODRAKOWSKA, Maria. *Nadia Boulanger*. *Le monde musical 10*. Paris, out. 1931. Paris: Arquivos do Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger.

MONSAIGNEON, Bruno. *Mademoiselle: entretiens avec Nadia Boulanger*. Paris: Van de Velde, 1981.

NEULS-BATES, Carol (Ed.). *Women in music: an anthology of source readings from the middle ages to the present*. Boston:

Northeastern University Press, 1982 (edição mais recente disponível: 1996).

NEWSWEEK. *Crítica do concerto de Nadia Boulanger do Carnegie Hall de 11 de fevereiro de 1939*. Nova Iorque, 13 fev. 1939. Paris: Arquivos do Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger.

NEW YORK SUN. *Crítica do concerto de Nadia Boulanger no Carnegie Hall de 11 de fevereiro de 1939*. Nova Iorque, 13 fev. 1939. Paris: Arquivos do Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger.

OZZARD, K.T. Enter a woman conductor. *Boston evening transcript*. Boston, 16 fev. 1938. Paris: Arquivos do Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger.

POLIGNAC, Winaretta. *Quatre-vingt lettres de Winaretta Polignac à Nadia Boulanger, 1917-1942*. NLA 94. Paris: Bibliothèque Nationale de France, Departamento de Música (Louvois).

ROSENSTIEL, Léonie. *Nadia Boulanger: A life in music*. Nova Iorque: W. W. Norton & Co., 1982.

SARTON, May. *Quatre lettres de May Sarton à Nadia Boulanger, 1939-1952*. NLA 103. Paris: Bibliothèque Nationale de France, Departamento de Música (Louvois).

SCHLOSS, Edwin H. Mlle Boulanger directs orchestra – conductor impressive on podium. *Philadelphia Record*. Philadelphia, 11 mar. 1939. Paris: Arquivos do Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger.

SMITH, Moses. Homage to Boulanger: remarkable concert of Philharmonic in N.Y. shows her varied genius. *Boston evening transcript*. Boston, 13 fev. 1939. Paris: Arquivos do Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger.

SMITH, Sidonie. *A Poetics of women's autobiography: marginality and the fictions of self-representation*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

SPACKS, Patricia Meyer. Selves in Hiding. In JELINEK, Estelle C. (Ed.). *Women's autobiography: essays in criticism*. Bloomington e Londres: Indiana University Press, 1980. p.112-132.

SQUIRE, W. H. Haddon. Nadia Boulanger as conductor. *Monitor*. Boston, 29 dez. 1936. Paris: Arquivos do Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger.

TERRASSE, Antoine. 'Celle qui dicte l'enthousiasme et la rigueur' Paul Valéry. *La revue musicale*, número duplo 353-354, 1982 (edição especial dedicada a Nadia e Lili Boulanger). Paris: Arquivos do Centro Internacional Nadia e Lili Boulanger.

WOMAN CONDUCTS
PHILARMONIC. *Daily Mail*.
Londres, 5 nov.1937. Paris:
Arquivos do Centro Internacional
Nadia e Lili Boulanger.

BOSTON PHILARMONIC. *New York
sun*. Nova Iorque, 15 fev.1938.
Paris: Arquivos do Centro
Internacional Nadia e Lili
Boulanger.

WOMAN WHO REFUSED TO
TEACH GEORGE GERSHWIN
FIRST OF SEX TO CONDUCT

WOOD, Henry. *About conducting*.
Londres: Reprint Services corp.,
1945.