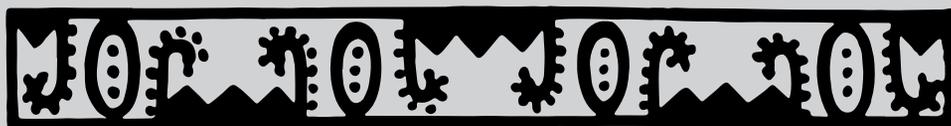


# *Resenha*



REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA, V. 33, N. 2, JUL.–DEZ. 2020  
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

# Em um século, o cravo marca presença no Rio de Janeiro

Helena Jank<sup>1</sup>

Fagerlande, Marcelo; Pereira, Mayra; Barroso, Maria Aida. *O cravo no Rio de Janeiro do século XX*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2020. 384 p., ilustr., ex. music., bibliogr. ISBN 978-65-87913-10-0.

**O** *cravo no Rio de Janeiro do século XX* é um registro das diversas circunstâncias que revelam a presença deste instrumento no ambiente cultural do Rio de Janeiro, no decorrer do referido século, com base em periódicos pesquisados em sua maior parte na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Entre outras fontes que alimentaram o texto com informações relevantes, merece destaque o valiosíssimo acervo iconográfico. As informações contidas neste livro, sob autoria de Marcelo Fagerlande, Mayra Pereira e Maria Aida Barroso, são resultado de vários anos de pesquisa realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFRJ (PPGM-UFRJ) e ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da UFRJ (PROMUS-UFRJ).

O que poderia ser visto apenas como um registro de eventos e atividades levantados nos jornais e periódicos cariocas revela-se, porém – como bem descrito no prólogo deste livro –, um manancial precioso para a surpreendente descoberta de fatos, nomes e detalhes referentes a um interesse já existente nas primeiras décadas do século XX entre pianistas e melômanos brasileiros pelo repertório barroco. Até então este interesse, associado ao cravo, só era considerado a partir da década de 1960, em função das atividades desenvolvidas por Violeta Kundert junto ao Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC, e do pioneirismo de

931

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Roberto de Regina, construindo e tocando os primeiros cravos construídos no Brasil. Cientes do potencial que trazia esta descoberta, os autores enveredaram por uma intensa busca que, graças ao riquíssimo acervo iconográfico e à competência de toda a equipe envolvida no projeto, resultou nesta publicação que pode ser lida como um romance, visitada como um álbum de recordações ou pesquisada como um prontuário de registros históricos.

Organizados em décadas, os registros dos fatos nos permitem observar o importante papel do cravo no desenvolvimento da música historicamente inspirada, na capital fluminense. Por ser um instrumento de teclas, o cravo foi, desde o início do século, erroneamente associado ao piano e considerado por muito tempo seu “antecessor”. Essa foi uma postura herdada do século XIX que influenciou a percepção estética da música de séculos anteriores e gerou muitos equívocos. Com o som muito suave e por não ter os recursos para expressar os grandes arroubos do romantismo, foi frequentemente rejeitado pelo público e por grande parte dos pianistas.

932

Mesmo no cenário internacional, notadamente na Europa, nas primeiras duas décadas do século XX, os cravos originais ainda eram peças de museu e deve-se a Wanda Landowska o retorno desse instrumento ao cenário musical, quando, em parceria com a fábrica de pianos Pleyel, Landowska idealizou a construção de um cravo cujo timbre e volume do som se aproximassem o máximo possível à sonoridade do piano. Este foi seguido de outros modelos “industriais”, já não com as mesmas intenções, mas ainda distantes da sonoridade original do instrumento. Apenas na segunda metade do século começam a aparecer os cravos originais restaurados, ao lado de cópias desses originais. Os autores incluem, nas páginas iniciais do livro, explicação ilustrada sobre os vários tipos de instrumentos, visando com isso proporcionar um melhor entendimento da parte do público não-iniciado.

Entretanto, os registros referentes às três primeiras décadas surpreendem com numerosas menções à presença do cravo, em conjunto com outros instrumentos ou como solista, até mesmo em apresentações teatrais

ou no cinema. Como vemos nos primeiros capítulos, a influência de Wanda Landowska já é evidente, sobretudo após 1927, quando inaugura o “Temple de la Musique Ancienne” em Saint-Leu-la-Forêt, nos arredores de Paris. Percebe-se a busca por autenticidade e pela identidade do instrumento, já manifestando uma nova tendência de busca sistemática por uma abordagem historicamente orientada, sempre ainda encontrando resistência por parte dos que, acostumados ao piano, estranhavam as características timbrísticas do cravo.

A década de 1940 é marcada no mundo inteiro pelas cicatrizes de duas guerras mundiais, mas apesar de todos os problemas, a música no Brasil obteve benefícios com a vinda de estrangeiros dispostos a permanecer definitivamente, seja em busca de melhores condições de vida e oportunidade de atuação profissional, seja por motivos pessoais. A presença de talentosos músicos emigrados da Europa traz um período de otimismo e importantes iniciativas para criar um ambiente favorável à divulgação da música antiga, agora atendendo ao interesse cada vez maior pela música de câmara, na qual a presença do cravo é primordial. Como relatam os autores, até então muitos cravos já haviam sido apresentados no Rio de Janeiro: os trazidos para concertos e logo levados de volta, os que vieram na bagagem dos emigrantes e um bom número deles não identificados, mas mencionados nos registros ou percebidos nas gravações. É o momento em que começa a se concretizar a “profecia” expressa por Mario de Andrade, em 1933: “Apareça o cravo, que garanto aparecerem os cravistas” (apud Fagerlande et al., p. 76).

Hans-Joachim Koellreutter, que trouxe um cravo em sua bagagem, veio para abrir – como ilustram os programas apresentados – novos caminhos, tanto na música barroca, quanto, mais tarde, para a do século XX. Enquanto o cravo conquistava seu espaço, percebe-se ainda a constante presença do piano, às vezes valorizando as qualidades do cravo, outras ressaltando suas “limitações” (o pouco volume sonoro e o timbre estranhamente metálico para os ouvidos acostumados ao piano). Muitas vezes cravo e piano eram apresentados no mesmo evento e com grande frequência pianistas incluíam repertório cravístico em seus recitais.

934

A partir da metade do século, o aprofundamento da pesquisa historicamente direcionada, a divulgação e tradução de importantes tratados sobre a música do passado, assim como a maior intimidade com os cravos, beneficiariam também os pianistas, com um melhor discernimento sobre questões de interpretação do repertório cravístico e compreensão dos elementos idiomáticos inerentes a esse repertório. Se até então cravo e piano ainda pleiteavam um mesmo espaço no resgate à música do passado, nos anos de 1960 isso não mais aconteceria, graças à atuação de um número consideravelmente maior de cravistas – brasileiros ou estrangeiros radicados no Brasil – preocupados agora não apenas em divulgar o instrumento, mas também o riquíssimo repertório cravístico, em grande parte novo e surpreendente até para eles mesmos. Reconhecer importantes diferenças idiomáticas entre o cravo e o piano foi fundamental para a percepção de que obras de Bach, Händel, Scarlatti ou compositores de influência ou origem italiana podem ser muito bem-sucedidas ao piano, ao passo que o barroco francês, tão atraente para os cravistas, não facilita a vida dos pianistas. Em todos os comentários jornalísticos sobre apresentações de música barroca ao piano, são ressaltadas as qualidades “clavecinísticas” entre os elogios às boas interpretações.

Na década de 1970, a expressão “juventude contagiada” é mais que adequada ao novo panorama que se apresenta. Em meio ao grande impacto produzido pelos Ciclos Bach e a presença de Karl Richter em vários anos consecutivos, adicionando-se ainda a passagem pelo Rio de Janeiro de outros importantes cravistas estrangeiros, a imprensa já observa uma grande expansão da “música antiga”, gerando a necessidade de se estimular a participação e interesse dos jovens, consequentemente criando oportunidades de formação para eles. Começam a aparecer cursos livres, como na Pró-Arte do Rio, com Aylton Escobar, que, segundo os autores, “destaca o valor dos estudos das músicas dos séculos precedentes para o entendimento da música do século xx”. A música antiga é mencionada como sendo para “jovens cabeludos com técnica perfeita”, com expressões como: “experiência variada, sem medo e sem preconceito”, “uma reação musical ao caos, ao barulho e à histeria do século xx”.

Paralelamente, surgem eventos e recitais dirigidos às crianças e um grande número de novos grupos instrumentais passa a existir ao lado dos grupos já estabelecidos (p. 194-195).

Nas duas últimas décadas do século, vê-se consolidado o movimento “música antiga” no Rio de Janeiro. O acesso a tratados, os recursos tecnológicos que facilitam a comunicação entre músicos atuantes e artesãos, a pesquisa histórica sobre outros instrumentos “de época” permitem aos cravistas individualizar a sua relação com o instrumento. Não basta mais possuir “um” instrumento, tem que ser “o” instrumento e muitas vezes um só não é suficiente. A escolha do modelo ideal é feita de acordo com as preferências individuais por este ou aquele repertório. Para o leitor deste livro, vale muito a pena deter-se várias vezes e prolongadamente, em “Novo panorama da construção de cravos” (p. 271-274) onde os autores comentam depoimentos de diversos cravistas sobre seus instrumentos particulares, as experiências com os originais e as cópias (em comparação com os industriais) e vale a pena também observar os detalhes de cada um dos modelos ilustrados nas excelentes imagens. Este “exercício” permite a clara percepção do quanto melhorou a manufatura dos instrumentos, que a partir dos anos 1980, além de Roberto de Regina, contou também regularmente com a habilidade e competência de Abel Vargas e William Takahashi. Reafirma-se aqui a constatação de Luiz Paulo Horta, em 1989: “A música antiga firma o pé, cada vez mais, no Rio de Janeiro. Passamos da fase do amadorismo, da simples busca do exótico” (apud Fagerlande et al, p. 236).

Os inúmeros cravistas atuantes no Rio de Janeiro a partir da década de 1980, mais do que recitalistas ou divulgadores de seu instrumento são agora representantes de uma sólida categoria profissional, responsáveis por promover ações que permitam a continuidade dos esforços realizados nas décadas anteriores. Aparecem novos grupos de câmara e novos espaços adequados às características dos instrumentos históricos. Com instrumentos de excelente qualidade e ótimos músicos, torna-se mais fácil o intercâmbio com grandes nomes internacionais. Agora, não se trata mais de ações puramente informativas e didáticas, mas do in-

tercâmbio intenso entre colegas/pesquisadores/intérpretes, em apresentações públicas de alto nível e na riquíssima relação mestres/discípulos. Dentre os mestres estrangeiros, Jacques Ogg, Kenneth Gilbert e Olivier Baumont retornam em outras ocasiões e conquistam grande simpatia por parte de todos. Esses encontros facilitaram também que jovens cravistas brasileiros tivessem bons contatos e oportunidades de estudos no exterior.

Os ótimos instrumentos, excelentes condições técnicas e genuíno interesse por parte do público garantiram muito sucesso, mas o maior mérito pela realização no Rio de Janeiro de tantas apresentações em tão alto nível cabe a Marcelo Fagerlande e Rosana Lanzelotte, cuja contribuição vai muito além da competência e da busca por excelência. Cravista versátil, Rosana destaca-se como idealizadora de inúmeros eventos voltados não só à música antiga, mas também à música brasileira e à parceria com segmentos da música popular. Marcelo Fagerlande, atuante desde o início de 1980, tornou-se docente na UFRJ em 1995, onde tem importante atuação na formação profissional de jovens cravistas, como orientador de projetos de pesquisa, com enfoque em autores portugueses e brasileiros. Todos os cravistas que tiveram o privilégio de se apresentar nos inúmeros espaços cariocas são beneficiários dos esforços investidos por Fagerlande e Lanzelotte, na identificação de espaços adequados e na constante busca por recursos para a realização de importantes projetos.

936

Em 1996, Fagerlande parte para voos mais ousados, ao criar o projeto “Ópera Barroca”, na Escola de Música da UFRJ. Roberto de Regina, em uma palestra promovida pela revista *Viva Música*, chegou a afirmar: “A ópera barroca vinha sendo negligenciada por ser de muito difícil execução para os cantores que se dedicam a repertório tradicional. Pelo crescente número de temporadas e gravações a aparecerem na Europa nos últimos tempos, quem sabe podemos considerá-la a ópera do futuro!” (apud Fagerlande et al., p. 316).

Chegando ao final do século – e também do livro – a menção a esses projetos de ópera barroca parece-nos um convite ao olhar para o futuro, cuja ponte já tem suas bases, perpassando a fronteira do século

xxi. Roberto de Regina permanece ativo na Capela Magdalena, Rosana Lanzelotte lança em 2009 o Instituto Musica Brasilis, para divulgação da música brasileira e apoio a projetos educacionais, Marcelo Fagerlande segue com as temporadas de ópera. E a presença do cravo e de cravistas é contínua em todos os espaços culturais.

A “Semana do Cravo”, criada em 2004 e iniciada como um conagraçamento de cravistas de todo o país, vem contribuindo não só para o aprofundamento e difusão da pesquisa acadêmica e artística em torno do cravo, mas também para a tão necessária fraternização em torno de uma grande causa. A imagem que ilustra as últimas páginas do livro, de um grupo de cravistas participantes da x Semana do Cravo (2013) em um encontro com Roberto de Regina, em seu sítio, é emblemática. Estão ali representantes do passado (os que lutaram pela causa), do presente (os que mantêm viva a chama) e do futuro (os que já atravessam a fronteira para o século XXI).

Este não é um livro que se leia de uma só vez, do começo ao fim. Pode servir a intérpretes, luthiers, jornalistas, críticos e comentaristas de arte, professores etc. A enorme quantidade de informações, permeando situações e momentos muito diversos, termina por sacrificar uma narrativa claramente delineada sobre as grandes mudanças durante o século. A inclusão no volume de um epílogo sintetizando toda a trajetória percorrida – destacando aspectos como a crítica, os instrumentos utilizados, o papel dos pianistas – contribui porém para uma compreensão mais clara dos fatos. Sendo o resultado de anos de pesquisa, é um livro para ser consultado sempre, de grande utilidade para a busca sistemática do profissional/pesquisador nos mais variados segmentos. Por fim, não poderíamos deixar de notar que trata-se de uma publicação preciosa também para o leigo, que terá prazer estético na riquíssima iconografia e no extremo bom gosto com que o trabalho é apresentado.



**HELENA JANK**

Professora Titular da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde obteve o título de Doutor em Música, especializou-se na interpretação da música barroca em perspectiva historicamente orientada. Responsável pela criação do primeiro curso de Bacharelado em Cravo do país, na UNICAMP, em cujo Instituto de Artes leciona cravo, baixo contínuo, música de câmara e história da música, desenvolve pesquisa e orientações em nível de Pós-Graduação na mesma instituição, sobre temas como retórica musical no período barroco, relação texto-música e uso de figuras na expressão dos afetos na música do mesmo período. Diretora do Instituto de Artes da UNICAMP entre 1999 e 2003. E-mail: [hjank@iar.unicamp.br](mailto:hjank@iar.unicamp.br)