

Resenha: “O cravo no Rio de Janeiro do século XX”

Paulo Castagna

Universidade Estadual Paulista | Brasil

Resumo: resenha do livro “O cravo no Rio de Janeiro do século XX” de Marcelo Fagerlande, Mayra Pereira e Maria Aida Barroso (Rio de Janeiro: Rio Books, 2020. 384 p. ISBN: 978-65-87913-10-0).

Palavras-chave: Música, Cravo, Rio de Janeiro, História, século XX.

Com apresentação de João Vicente Vidal (UFRJ) e Aloysio Fagerlande (UFRJ), e com prefácio de Arthur Dapieve (PUC-Rio), o livro *O cravo no Rio de Janeiro do século XX* representa um raro lançamento da área de música no Brasil da atualidade: com luxuosa apresentação, capa dura, papel *couché* de qualidade, sofisticada diagramação, grande riqueza de imagens (boa parte delas coloridas) e um conteúdo surpreendente, foi construído a partir de extensa e sistemática pesquisa de informações sobre a prática desse instrumento, obtidas ao longo de seis anos pelos cravistas, pesquisadores e professores Marcelo Fagerlande (UFRJ), Mayra Pereira (UFJF) e Maria Aida Barroso (UFPE).

FIGURA 1 – Capa do livro “O cravo no Rio de Janeiro do século XX”



O livro tem por objetivo desvendar a história da atividade cravística no Rio de Janeiro do século XX (sem deixar de mencionar a esparsa prática do cravo na cidade em períodos anteriores), a partir tanto da pesquisa arquivística e bibliográfica em repositórios físicos e digitais – incluindo o monumental acervo de jornais fluminenses – quanto da entrevista de inúmeros músicos de destaque, abordando as distintas fases da presença do cravo no Rio de Janeiro, dividindo-a por décadas – desde os “primeiros passos”, na década de 1900, até “a expansão e profissionalização dos brasileiros” na década de 1990 – história que narra em detalhes a progressiva inserção da cidade no circuito cravístico internacional.

O trabalho foi realizado a partir da análise de cada ocorrência nas fontes consultadas e da avaliação do seu impacto na construção de uma prática cravística na cidade do Rio de Janeiro. Sua perspectiva teórica foi a identificação do que o filósofo Paul Ricoeur denominou “rastros históricos”, o que permitiu a reconstrução de uma história ampla, a partir da localização de eventos em várias das linhas de prática musical investigadas pelos autores do livro. Se as notícias mais antigas apontaram para o início da audição de música originalmente destinada ao cravo, seguidas da efetiva execução desse repertório no instrumento por concertistas internacionais, os autores detectaram, por meio desse levantamento, o início de uma prática do cravo no meio social carioca, por músicos e professores locais, apoiada pelos demais setores do sistema que permitiu o seu desenvolvimento nesse ambiente.

Os autores elegem, como marco inicial da história do cravo no Rio de Janeiro, a aquisição, no ano de 1900 em Paris, pelo diretor do Instituto Nacional de Música, Leopoldo Miguez, de um exemplar desse instrumento produzido pela fábrica Pleyel, ainda que seja incerta sua transferência para o Brasil. A partir de então, o livro apresenta uma grande quantidade de episódios de recepção, na cena musical carioca, das tendências internacionais relacionadas ao cravo, como a execução de repertório desse instrumento ao piano, o impacto das notícias sobre o trabalho dos primeiros cravistas europeus do século XX, especialmente Wanda Landowska e seus discípulos.

Um fato relevante dessa história é a passagem de Wanda Landowska pelo Rio de Janeiro em 1929, regressando de uma viagem a Buenos Aires. Na ocasião, o empresário Vigiani tentou firmar com a musicista polonesa um concerto na capital brasileira, mas a iniciativa não foi bem-sucedida. As informações obtidas pelos autores demonstram que, para além do alto custo do evento, o fator

determinante para a não concretização do concerto foi o escasso conhecimento do público em relação ao cravo e, justamente por isso, o risco de falta de público:

Uma apresentação de Wanda Landowska no Rio de Janeiro teria sido um importante acontecimento para a história do cravo na cidade. Contudo, o pouco conhecimento da época sobre o instrumento na capital brasileira e o conseqüente temor dos empresários em contratar uma atração com esses riscos indicam os motivos pelos quais um recital da musicista não foi realizado. Ainda levará um tempo até que um concerto de cravo, em bases profissionais, em uma sala de concertos, venha a acontecer no Rio de Janeiro. (FAGERLANDE, PEREIRA, BARROSO, 2020, p. 62)

Tal fato é importante para se entender que o movimento cravístico no Rio, assim como qualquer outro movimento musical, dependeu não apenas das criações artísticas, mas também do envolvimento do público. A partir disso, é possível admitir que as inovações da área necessitam despertar algum tipo de impacto humano e social para contar com o número mínimo de ouvintes que sustentem as realizações profissionais, incluindo a familiaridade, o prazer auditivo e um certo grau de compreensão. Assim, além do ponto de partida da história do cravo no Rio de Janeiro, em 1900, foi preciso construir, durante muito tempo, uma relação motivadora entre o instrumento e o público, processo que contou com as pioneiras apresentações de Elodie Lelong, em 1904, de Alfredo Bevilacqua em 1906 (que ilustrou uma palestra ao cravo), e o concerto do Trio Schneider em 1933, do qual fazia parte Anatol Vietinghoff-Scheel, que na ocasião tocou piano e cravo. Mesmo assim, seriam necessárias mais algumas décadas para que o público começasse a se familiarizar com esse instrumento, que apesar de histórico, ainda era muito novo no meio musical carioca.

Conforme o livro, na primeira metade do século XX a presença do cravo na capital brasileira envolveu a visita de intérpretes estrangeiros, a recepção de notícias e bibliografia internacional, o início do estudo do cravo por brasileiros e a aquisição de instrumentos e partituras do exterior, movimento que resultou no surgimento dos primeiros intérpretes nacionais e construtores de cravos no país. Foi na década de 1970, contudo, que os cravistas brasileiros se encontraram com os intérpretes de outros instrumentos renascentistas e barrocos, como flauta doce, cromorne e alaúde, fazendo surgir os primeiros conjuntos de "música antiga" que tiveram grande repercussão no Brasil e países vizinhos, especialmente no Chile e na Argentina. Tais conjuntos difundiram-se por várias cidades brasileiras, em uma fase que envolveu construção de instrumentos, concertos e gravações, incluindo importantes exemplos do patrimônio musical histórico brasileiro:

Diversas formações que se dedicavam à "música antiga" realizavam concertos didáticos, em espaços variados. Além da juventude, as crianças também eram contempladas e se manifestavam positivamente, como indica a matéria publicada no *Jornal do Brasil* sobre um concerto didático do Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC na Sala Cecília Meireles, em 1978. "Adoro cravo e gosto de todos os instrumentos" diz o garoto Giacomo, de 16 anos. "Com idades variando de 10 a 17 anos, as crianças assistiram em silêncio o recital [...]. ouviram explicações sobre as obras executadas, seus autores e instrumentos utilizados". Ao final, responderam a um questionário, que revelou que "90% nunca havia assistido a um concerto" e que "82% gostaram mais do cravo e da flauta doce". Apenas três alunos responderam que não desejavam repetir a experiência. (FAGERLANDE, PEREIRA, BARROSO, 2020, p. 195)

Somente após o surgimento de uma efetiva relação com o público – por meio de concertos ao vivo, gravações e reportagens – o movimento cravístico carioca conseguiu atingir um novo patamar, nas décadas de 1980 e 1990, com a consolidação da carreira de cravistas, o início dos cursos de cravo (tanto livres quanto universitários), a expansão da construção de instrumentos, a inclusão do instrumento em grandes conjuntos e espetáculos, a recepção de um número cada vez maior de cravistas internacionais e a difusão social de sua música, com a participação do rádio, televisão e cinema.

A investigação da história do cravo no Rio de Janeiro revela, além dos esforços de todos que colaboraram com esse movimento, as condições necessárias para cada conquista: não é possível conceber a concretização de qualquer tendência sem considerar o papel do estudo e do ensino, das instituições promotoras, da crítica e da imprensa, das gravadoras e emissoras, das políticas culturais e, sobretudo, do envolvimento do público. E mesmo que tais ações sejam eficientemente empreendidas, é preciso aguardar o tempo necessário para a conquista de cada etapa, como se observa nos eventos documentados pelos pesquisadores. Junte-se a essas ações, portanto, a revitalização da música produzida no Brasil nos séculos XVIII, XIX e XX, por meio de edições, concertos e gravações, objetivo que não pode ser alcançado sem a conjunção de requisitos como os revelados pelo trabalho de Fagerlande, Pereira e Barroso.

O livro possui um importante epílogo bilíngue, que resume o seu conteúdo e faz diversas ligações com a situação atual do movimento cravístico no país. A partir dessa perspectiva, podemos afirmar que o surgimento da pesquisa sobre a prática desse instrumento foi a etapa seguinte do desenvolvimento cravístico no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro. Tal pesquisa iniciou-se com a aquisição dos elementos técnicos necessários para o manejo do instrumento, com o estudo de sua

história, do seu repertório e da performance historicamente informada, para logo chegar à inclusão de obras brasileiras. A partir de então, a investigação tomou como problema a falta de conhecimento estabelecido sobre esse movimento e passou a investigar e esclarecer suas bases, acumulando informações históricas, estabelecendo marcos temporais e compreendendo suas tendências, opções e conquistas, sendo importante citar que os três autores deste livro são pioneiros na investigação de aspectos importantes da história do cravo no país, com teses, livros e artigos que já vinham contribuindo para o conhecimento desse assunto.

Ainda falta desvendarmos a história de inúmeros outros ciclos musicais no Brasil, tanto antigos quanto recentes, sejam aqueles relacionados aos vários tipos de instrumentos, conjuntos e gêneros musicais, quanto a instituições, movimentos intelectuais e a prática musical, ao longo do tempo, dos mais diversos grupos sociais que constituem o país. A literatura relacionada à história da música no Brasil frequentemente deixa de atentar para essa imensa diversidade, ficando muito confinada a uma história oficial da música brasileira (principalmente da composição nacional), que obviamente não contempla a maior parte dos interesses e experiências dos músicos e do público. Felizmente, livros como este oferecem importantes propostas e possibilidades de pesquisa que certamente terão papel fundamental no desenvolvimento de trabalhos semelhantes no país.

Fundamental para todos os profissionais e estudantes do cravo e da música antiga, mas também aos interessados pelo desenvolvimento da atividade musical no Brasil, *O cravo no Rio de Janeiro do século XX* é um livro esclarecedor e uma obra de escrita fluente, ilustrada por mais de 240 imagens, que permitem um contato visual com os agentes da história, partituras, programas, espetáculos, instrumentos, notícias, cartazes, capas de discos e outros exemplos. Por meio de citações e rigorosas referências bibliográficas e documentais, a obra documenta, de forma ampla e cuidadosa, os fatos mais notórios da história do cravo na capital brasileira, que a partir de agora poderão ser usados em novos livros e artigos, acadêmicos ou de divulgação, matérias jornalísticas e programas de rádio, TV e internet, fundamentando os novos passos do desenvolvimento cravístico, no Rio de Janeiro e no Brasil.

REFERÊNCIAS

FAGERLANDE, Marcelo; PEREIRA, Mayra; BARROSO, Maria Aida. *O cravo no Rio de Janeiro do século XX*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2020. 384 p. ISBN: 978-65-87913-10-0.

SOBRE O AUTOR

Graduado e mestre pela ECA-USP e Doutor pela FFLCH da mesma universidade, além de graduado em Biologia no Instituto de Biociências da USP. É professor e pesquisador do Instituto de Artes da UNESP desde 1994, produzindo partituras, livros, artigos, cursos, conferências, programas de rádio e televisão na área de musicologia histórica, e coordenando a pesquisa musicológica para a gravação de CDs. É colaborador do Museu da Música de Mariana desde 2001, bolsista PQ do CNPq desde 2007 e membro do Conselho Consultivo da Fundação CEREM (Centro de Referência Musicológica José Maria Neves) desde 2013. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4757-9876>. E-mail: paulo.castagna@unesp.br