



UNICAMP

PATRÍCIA GATTI

CRAVO CABOCLO

Uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular – dois estudos de caso

CAMPINAS
2014



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

PATRÍCIA GATTI

CRAVO CABOCLO

Uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular – dois estudos de caso

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Artes - Unicamp, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Música - Área de concentração: Práticas Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora

Este exemplar corresponde à versão final de Tese defendida pela aluna Patrícia Gatti, e orientada pelo Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora.

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

G229 Gatti, Patrícia, 1961-
Cravo Caboclo : uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular - dois estudos de caso / Patrícia Gatti. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Edmundo Pacheco Hora.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Cravo (Instrumento musical). 2. Musicologia histórica - Brasil. 3. Música popular - Brasil. I. Hora, Edmundo Pacheco, 1953-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: "Caboclo" Harpsichord : a reflection about the harpsichord and its approach by the popular brazilian music - two instance studies

Palavras-chave em inglês:

Harpsichord (Musical instrument)
Historical musicology - Brazil
Popular music - Brazil

Área de concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Doutora em Música

Banca examinadora:

Edmundo Pacheco Hora [Orientador]
Helena Jank

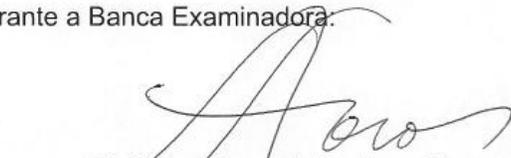
Maria Lúcia Senna Machado Pascoal
Rosana de Saldanha Gama Lanzelotte
Acácio Tadeu Camargo Piedade

Data de defesa: 14-02-2014

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pela Doutoranda Patricia Gatti - RA 790891 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:



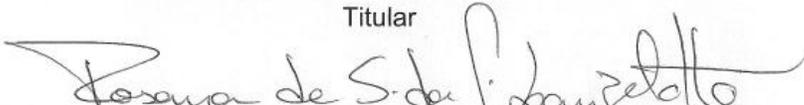
Prof. Dr. Edmundo Pacheco Hora
Presidente



Profa. Dra. Helena Jank
Titular



Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal
Titular



Profa. Dra. Rosana de Saldanha Gama Larzelotte
Titular



Prof. Dr. Acácio Tadeu Camargo Piedade
Titular

RESUMO

O presente estudo propõe um olhar diferenciado sobre o cravo que busca ir além de sua identificação, do ponto de vista organológico e de repertório, exclusivamente com um projeto da música erudita europeia. A partir de uma reconstrução do percurso histórico do instrumento – no que diz respeito aos seus aspectos construtivos, repertório ou na prática interpretativa – traçam-se considerações sobre os vários debates estéticos acerca da sua adoção, a questão da autenticidade, que remete a critérios de fidelidade e legitimidade do instrumento e da sua flexibilização. Numa segunda linha de abordagem histórica do percurso do instrumento, busca-se refazer a trajetória da inserção do cravo no Brasil, com destaque em São Paulo e Campinas, a partir das referências do período colonial, das décadas de 1950 a 1970, até a formação do primeiro curso superior de cravo na Universidade Estadual de Campinas. Nesse trajeto desenhado intervêm diversidade de concepções relacionadas a hábitos culturais e exigências de gostos musicais, conduzindo-se uma leitura menos restritiva dos usos do cravo ou “cravos”. Dialogando com o panorama de diversidade de práticas musicais, evidencia-se a presença sutil, mas significativa do cravo em manifestações musicais modernas da cultura pop, tais como *Rock*, *Jovem Guarda* e *Tropicalismo*, entre outras. O estudo também aborda repertórios da atualidade, escrito para o cravo em linguagem da música brasileira de fonte popular. Por meio de dois estudos de caso, apresenta leitura analítica de peças escritas para dueto instrumental com cravo dos compositores: José Eduardo Gramani (1944-1998), que escreveu quarenta e sete peças para “cravo e rabeça”, e Ricardo Matsuda (n. 1965), que compôs doze peças para “cravo e viola caipira”. Buscou-se o referencial da “teoria das tópicas”, como ferramenta analítica proposta a partir do material musical usado, obtendo-se a caracterização do discurso musical para compreensão da musicalidade brasileira. O enfoque analítico orienta não só os leitores a compreenderem os mecanismos estruturais e traços significativos de peças selecionadas, mas também promovem uma possível escuta informada e um diálogo com dois autores que deixam registros musicais criativos e expressivos para o cravo, em sons com tempero e atmosfera de brasilidade.

Palavras-chave: Cravo; Musicologia histórica; Música brasileira popular.

ABSTRACT

The present study proposes a differentiated look at the harpsichord which seeks beyond its identification, from the organological and repertoire's viewpoint, solely with a European "soft music" project. From a reconstruction of the instrument's historical course – regarding its constructive, repertoire and practice aspects – considerations are traced about the many aesthetical debates over its adoption and authenticity, referring to accuracy and legitimacy criteria of the harpsichord and its pliancy. In a second historical approach to the instrument's course, the study aims to reconstruct the trajectory of its Brazilian insertion highlighting São Paulo and Campinas, from references from the Colonial period, of the 1950's to 70's, until the formation of the first higher education course in harpsichord at the *Universidade Estadual de Campinas* (State University of Campinas). Over that course of events, intervened a variety of conceptions related to cultural manners and demands of musical tastes, with a much less restrictive reading of the uses of harpsichord, or "harpsichords", being conducted. Dialoguing with the diverse panorama of musical practices, the study evidences the subtle, but significant presence of the harpsichord in modern pop culture music manifestations, such as Rock, *Jovem Guarda*, *Tropicalismo*, among others. It also approaches current repertoire written for harpsichord in the language of Brazilian popular-sourced music. Through two instance studies, it presents analytical readings of compositions for instrumental duets with harpsichord from composers José Eduardo Gramani (1944-1998), who wrote forty seven works for harpsichord and Brazilian fiddle, and Ricardo Matsuda (b. 1965), who composed twelve works for harpsichord and Brazilian ten-stringed guitar. The Topic Theory's referential was sought as the proposed analytical tool for the musical material utilized, obtaining the characterization of the musical speech as to comprehend Brazilian musicality. Such foci of analysis guide not only the readers as to comprehend the structural mechanisms and significant features of selected works, but also does promote an informed listening and a dialogue with the two authors, which leave creative and expressive musical records for the harpsichord, in sounds with particular Brazilian temper and atmosphere.

Keywords: Harpsichord; Historical musicology, Popular Brazilian Music.

Sumário

Prólogo.....	1
Introdução	7
Capítulo 1 - Um olhar sobre o cravo: características e circunstâncias	13
1.1 - Cravo – seu mecanismo, terminologia e funcionamento	14
1.2 - Aspectos da Acústica	25
1.3 - Narrativas do declínio	31
1.4 - O reavivamento.....	35
1.5 - Artefato moderno x Autêntico	46
1.6 – Cravo em kit e a produção de massa.....	54
1.7 - Construção de instrumentos: versões brasileiras	58
1.8 - A Cena do Cravo “psicodélico”	67
1.9 - O futuro do pretérito ou notas históricas sobre uma idealização	74
Capítulo 2 – Trajetos do cravo no Brasil pela conexão em São Paulo e Campinas .85	
2.1 - Tempos da colônia: notícias do cravo em São Paulo e Campinas.....	86
2.1.1 Nota sobre Campinas	93
2.2 - Notas do declínio	94
2.3 - O reavivamento em São Paulo.....	96
2.4 - A rádio-difusão: Viva Landowska!	97
2.5 - Primórdios do ensino e difusão do cravo - os anos 1950 a 1960 em São Paulo	101
2.6 - A década de 1960 - movimento Música Antiga	109
2.7 - O Cravo “Rebelde”	112
2.8 - Cravistas e novos paradigmas de formação	115
2.8.1 - Formação do Instituto de Artes da Unicamp	117
2.8.2 - “Curso Festival de Cravo”, em SP: novas ideias, antigos preceitos	123
2.8.3 - O primeiro curso superior de cravo do Brasil.....	127
2.9 Cravo em novos diálogos.....	131

Capítulo 3 – O cravo em manifestações musicais no Brasil.....	137
3.1 - Música Brasileira Popular: desafios e limites conceituais.....	139
3.2 - Considerações sobre os gêneros musicais brasileiros.....	143
3.3 - O cravo no campo dos gêneros musicais brasileiros	149
3.4 - O Cravo “Rebelde” e suas influências.....	154
3.5 - A Tropicália, a Bossa, o Samba e outros sons	160
3.6 - Perspectivas atuais de composição para cravo	169
3.7 - Notas sobre os compositores e obras	173
3.7.1 - José Eduardo Ciocchi Gramani (1944-1998)	173
3.7.2 - Ricardo Saburo Matsuda (n. 1965).....	180
Capitulo 4 – Dois estudos de caso: leitura analítica	183
4.1 Estudo de caso 1: Duetos para cravo e rabeça	184
4.1.1 - Mexericos da Rabeça (composta em 6/2/1992).....	189
4.1.2 - Banhã-nhão (composta em 5/1993).....	192
4.1.3 -Dobradinho II (composta em 27/12/1994)	196
4.1.4 - Arrasta-Pé (composta em 05/1993)	199
4.1.5 - Rancheira (composta em 12/1996).....	203
4.2 – Duetos para rabeça e cravo: reconhecimento do material.....	206
4.3- Estudo de caso 2: Duetos para cravo e viola	226
4.3.1 – Estudo Analítico de “Mundano/Caleidoscópio”	230
Conclusão.....	241
Referências Bibliográficas	245
ANEXO 1 – Discografia Cravo no Rock.....	255
ANEXO 2 – Fac-Símile do artigo Cravo ou piano moderno?	259
ANEXO 3 – Depoimento de Ilton Wjuniski.....	263

Dedico esta tese aos amores do coração, meu esposo Galdino, companheiro da vida e Amadeo, tradução do nosso amor...

AGRADECIMENTOS

Agradeço a CAPES, pela concessão da bolsa de doutorado, que tornou possível a dedicação a esse trabalho.

Sou muito grata a meu orientador, Prof. Dr. Edmundo Hora, pelo encorajamento e confiança em mim depositada; todo incentivo, atenção e dedicação nesta caminhada.

Agradeço à banca que aceitou avaliar meu trabalho; em especial à professora Maria Lúcia M. Pascoal, pela colaboração no decorrer da pesquisa. Meus agradecimentos à prof^a Dra. Lenita Mendes Nogueira e o prof. Dr. Esdras Rodrigues, pelas contribuições durante a qualificação.

Tive a honra de poder travar discussões durante todo o processo do doutorado com algumas pessoas queridas que não pouparam esforços para me auxiliar: o meu amado esposo Antonio Carlos Galdino, companheiro imprescindível, pelo apoio em todas as horas, a quem tenho meu agradecimento mais profundo; o meu amado filho Amadeo, por toda a ajuda generosa e paciente, agradeço por todo apoio e auxílio nesta empreitada; e o grande amigo Jeferson de Oliveira Souza, a minha gratidão pelas calorosas discussões e precioso auxílio.

Minha gratidão aos compositores protagonistas do estudo: o saudoso José Gramani que me iniciou por cantos e sons do Brasil Caboclo e me ensinou que “Se alguém pergunta o porquê do se fazer, responde-se o porquê do perguntar”...; e o compositor Ricardo Matsuda pela parceira, amizade e preciosa colaboração; levou-me para novos ambientes sonoros “e trilhas ainda desconhecidas, no conforto da amizade”.

A todos que me receberam para entrevista, prof^a Dra. Helena Jank, o músico Paulo Herculano, o construtor de cravos Abel Vargas e o cravista Ilton Wjuniski, meu agradecimento pelas valiosas informações. Aos funcionários do Arquivo Central da UNICAMP (Siarq) pela atenção e gentileza na busca e disponibilização de fontes documentais indispensáveis à pesquisa.

Agradeço à querida Lulu, Luiza Mastelari, pelo auxílio.

A minha irmã Daniela Gatti pela colaboração e apoio. E também agradecer aos amigos e familiares que me incentivaram nesta jornada, em especial as queridas Teté e D. Tereza por toda a ajuda durante o percurso do doutorado.

Lista de figuras

Figura 1 - Características da estrutura típica de cravos.....	15
Figura 2 – Saltarelo e seus componentes	17
Figura 3 – Desenhos de Saltarelos do séc. XVIII	18
Figura 4 - Mecanismo com saltarelo	18
Figura 5 - Gráfico de decaimento lento e rápido da amplitude do som	21
Figura 6 - Ilustrações de modelos do interior de caixas acústicas e as distribuições de barragens em cravos conforme origem.....	22
Figura 7 - Teclas divididas para completar a oitava curta, em um cravo italiano do sec. XVII	23
Figura 8 - Cravo construído por Jacob e Abraham Kirkman, Londres, 1773, pertence ao museu de instrumentos – Catálogo II do Royal College of Music de Londres.	33
Figura 9 - Cravo <i>Taskin</i> , 1769, pertencente ao Catálogo da Russell Collection of Early Keyboard Instruments.	36
Figura 10 - O primeiro cravo de Arnold Dolmetsch, de 1896 – <i>The Green harpsichord</i> , Coleção <i>Horniman Museum and Gardens</i>	37
Figura 11 - <i>Pleyel</i> Modelo Landowska (1927).....	38
Figura 12 - Sistema de afinação com duplo pino do <i>Pleyel (Micrometrique)</i>	39
Figura 13 - Landowska em sua execução: maior tensão na curvatura dos dedos	40
Figura 14 - Trecho - parte do cravo, Igor Stravinsky, <i>The Rake's Progress</i> , III ato, <i>Graveyard Scene</i>	41
Figura 15 - Poulenc ouvindo W. Landowska ao cravo, St Leu, 1928.....	41
Figura 16 - Mecanismo de um cravo (de 1951) de J. Challis.....	44
Figura 17 - Saltarelos cilíndricos do modelo <i>Neupert</i>	45
Figura 18 - Cravo Neupert, modelo Bach (<i>Pedal-Cembalo</i>).....	45
Figura 19 – Cravo italiano réplica feito por Martin Skowroneck, em 1959.	50
Figura 20 - Conteúdo da embalagem de <i>Kit Zuckermann "Flemish Single"</i>	55
Figura 21 - Zuckermann Z-box, 1 x 8' – exemplar construído em torno de 1970.....	56
Figura 22 - Saltarelo inteiramente em plástico de cravos modelo Kit de Zuckermann	56
Figura 23 - Relatório de vendas de <i>Kits</i> da empresa Hubbard <i>Harpsichords Inc.</i> USA – 1962-2002.	57
Figura 24 - Roberto de Regina e seu primeiro cravo, na oficina caseira.	61
Figura 25 - Hidetoshi Arakawa ajustando afinação de cravo montado do <i>Kit Frank Hubbard</i>	63
Figura 26 - Primeiro cravo construído por Hidetoshi Arakawa, 1973.	64
Figura 27 - Modelo de Saltarelo proposto por Arakawa	65
Figura 28 - Baldwin Electric Harpsichord	69

Figura 29 - Saltarelo, plectro e abafador, utilizado no <i>Baldwin Electric Harpsichord</i>	70
Figura 30 - Músico Americano Brian Wilson ao cravo <i>kit</i> (1967) – fundador da banda <i>The Beach Boys</i>	71
Figura 31 – Transcrição realizada por Bern Meister do solo de cravo da canção <i>In my life</i>	73
Figura 32 - Cravo <i>Neupert</i> (1955) que pertenceu aos Seminários de Música da Pró-Arte. Modelo BACH nº 20.574	102
Figura 33 - Foto do encerramento do primeiro curso de cravo em SP, ministrado por Stanislav Heller, em 17 de julho de 1961, Seminários de Música da Pró-Arte.	103
Figura 34 - Prédio do Departamento de Música em 1976.....	118
Figura 35 - Concerto inaugural de um dos cravos <i>kit</i> no Paço Municipal de Campinas.....	120
Figura 36 - Programa do recital da cravista Hughette Dreyfus, com dedicatória para o construtor Arakawa, realizado no anfiteatro do Instituto de Física da Unicamp, 1975.....	122
Figura 37 - Recital do cravista Eiji Hashimoto, 1976.	123
Figura 38 - Programa de concerto de formatura - I curso superior de cravo do Brasil – novembro de 1992.....	130
Figura 39 – trecho para execução do cravo; harmonização escrita por R. Matsuda, da peça Rosa das Rosas, anônimo, Cantiga de Santa Maria X, sec. XIII.	134
Figura 40 – trecho para execução do cravo da peça Jongu, tradição oral brasileira, incorpora elementos da música atonal para improvisação.	135
Figura 41 - <i>Fac-símile</i> , trecho da Modinha: <i>Ninguém morra de ciúme</i> , autor anônimo.	150
Figura 42 - <i>Fac-símile</i> , trecho do Lundu: <i>Os me deixas que tu dás</i> , autor anônimo.....	151
Figura 43 – Capa LP Ronnie Von (Polydor LPNG 44001), 1966.	158
Figura 44 – Capa do LP Nara Leão-1968, R 765.051 L	161
Figura 45 – Capa do LP Nara Leão-Dez anos depois 1971, R 765.051 L	162
Figura 46 - Capa do LP “Os 6 Mais numa Imagem Barroca” (CBS – 37546), 1968.....	164
Figura 47 - Transcrição de Radamés Gnatalli	165
Figura 48 - LP <i>Vivaldi & Pixinguinha</i> (Projeto Almirante – PA 82.002).....	167
Figura 49 – Foto do acervo de rabecas de Gramani	171
Figura 50 – Violas construídas por Levi Ramiro	173
Figura 51 - Conjunto “Paraphernalia” de música antiga, São Paulo.	174
Figura 52 - Apresentação do Duo Bem Temperado, Curitiba, PR, 21 de janeiro de 1994.	176
Figura 53 - Apresentação do Duo Viola e Cravo, 2009.	181

Lista dos exemplos musicais

Exemplo musical 1 - Mexericos da rabeça - compassos 79-81.....	189
Exemplo musical 2 - Mexericos da rabeça - compassos 64-65.....	189
Exemplo musical 3 - Mexericos da rabeça - compassos 85-86.....	189
Exemplo musical 4 - Mexericos da rabeça - compassos 92-93.....	190
Exemplo musical 5 - Mexericos da rabeça - compassos 1-3.....	190
Exemplo musical 6 - Mexericos da rabeça - compassos 33-35.....	191
Exemplo musical 7 - Mexericos da rabeça - compassos 79-82.....	191
Exemplo musical 8 - Mexericos da rabeça - compassos 45-49.....	191
Exemplo musical 9 - Banhão-Nhão - compassos 19-20	192
Exemplo musical 10 - Banhão-Nhão - compasso 2	193
Exemplo musical 11 - Banhão-Nhão - compasso 3	193
Exemplo musical 12 - Banhão-Nhão - compassos 7-8	194
Exemplo musical 13 - Banhão-Nhão - compassos 27-28	194
Exemplo musical 14 - Banhão-Nhão - compassos 25-26	194
Exemplo musical 15 - Banhão-Nhão - compassos 12-13	195
Exemplo musical 16 - Calanguinho - compassos 42-48	196
Exemplo musical 17 - Dobradinho II - compasso 20 (rabeça).....	197
Exemplo musical 18 - Dobradinho II - compasso 40 (cravo)	197
Exemplo musical 19 - Dobradinho II – compassos 18-19	197
Exemplo musical 20 - Dobradinho II - compasso 13.....	197
Exemplo musical 21 - Dobradinho II - compasso 6.....	198
Exemplo musical 22 - Dobradinho II - compassos 33-35.....	198
Exemplo musical 23 - Arrasta-Pé - compassos 1-2	199
Exemplo musical 24 - Arrasta-Pé - compassos 11-13	199
Exemplo musical 25 - Arrasta-Pé - compassos 49-50	200
Exemplo musical 26 - Arrasta-Pé - compassos 27-28	200
Exemplo musical 27 - Arrasta-Pé - compassos 1-5	201
Exemplo musical 28 - Arrasta-Pé - compasso 16	201
Exemplo musical 29 - Arrasta-Pé - compasso 41	201
Exemplo musical 30 - Arrasta-Pé - compassos 51-52	202
Exemplo musical 31 - Rancheira - compasso 18	203

Exemplo musical 32 - Rancheira - compassos 25-26	203
Exemplo musical 33 - Rancheira - compasso 58-59	204
Exemplo musical 34 - Rancheira - compassos 59-62	204
Exemplo musical 35 - Rancheira - compassos 77-79	204
Exemplo musical 36 - Mundano – seção A	237
Exemplo musical 37 - Mundano – compassos 20-25.....	237
Exemplo musical 38 - Caleidoscópico – seção D	238
Exemplo musical 39 - Caleidoscópico – seção D	238

Lista dos Quadros

Quadro 1 - Diferenças de concepção de modelos de cravos	24
Quadro 2 - Diferenças na estrutura, manuais e registros de cravos	46
Quadro 3 - Programação do espetáculo Jovem Guarda em Estilo Clássico, 1966.....	114
Quadro 4 - Peças para rabeça e cravo de José Eduardo Gramani	179
Quadro 5 - Peças para viola e cravo de Ricardo Matsuda*	182
Quadro 6 - Esquema aplicado às peças de R. Matsuda para compreensão dos Núcleos Geradores (frases) e as variações.....	229
Quadro 7 - Aplicação do Esquema analítico por núcleos geradores e variações das peças Mundano/Caleidoscópico.....	233

O velho, o novo e o desconhecido revitalizam o coração...

Della Monica

*Trabalho contente com toda a minha gente,
Amigo eu faço pra mó de gostar.
Um dia vou embora, só peço agora
Que a felicidade venha pra ficar...*

Ricardo Matsuda

Prólogo

O encontro de músicos com seus instrumentos musicais se dá, via de regra, a partir de escolhas subjetivas, tanto no que se refere às preferências dos executantes por um ou outro instrumento, bem como, por critérios dos compositores ao indicar para que instrumento escreva.

De uma relação simbiótica construída entre o instrumentista e o instrumento, pelo aprendizado decorrente do estudo prolongado de técnicas e repertórios e no desenvolvimento do estilo, é construída e delineada uma identidade própria do *instrumentista* pela qual nos referimos como *pianista*, *baterista*, *cravista* dentre tantas outras denominações. É num contínuo movimento de interação que os intérpretes com os seus meios de expressão, os construtores, os compositores e a audiência, participam juntos na construção de identidades sonoras e musicais pela instanciação das obras musicais.

Do ponto de vista dos intérpretes instrumentais, mais que executar uma obra, conhecer vasto repertório, explorar as várias técnicas de execução, ou ainda analisar e manipular as partituras, essa vivência e experiência musical só se completa pela proximidade e interação com seus instrumentos a partir das técnicas construtivas, dos dispositivos mecânicos e da sua história.

Assim, como “cravista” refiro-me a intérprete que tem no “cravo” o meio próprio de expressão artística. Instrumento musical acolhido afetivamente por mim pela sua sonoridade e em particular pelo seu toque, o cravo me identifica e me acompanha por cerca de trinta anos de vida, nas mais variadas parcerias, grupos, orquestras ou em solo, em terras brasileiras ou no exterior e nas diferentes perspectivas estéticas musicais. Por meio dessa escolha, como *cravista*, acabei por viver, de maneira inusitada, momentos privilegiados e experiências singulares com audiências de realidades tão distintas como na Associação dos Catadores de Lixo Reciclável de Campinas, nas aldeias indígenas das *Misiones de Chiquitos* da região da Bolívia, com os jovens infratores da periferia de Osasco/SP, ao palco do *Rock In Rio*, no RJ, em comunidades amazônicas no Macapá ou na sala do *Kennedy Center* em Washington DC, dentre tantos outros contextos.

O meu encontro com o cravo aconteceu na década de 1980, quando ainda estudante do curso de piano também participava como tecladista da “orquestrinha” como era carinhosamente chamada a Orquestra de Câmara Infanto-juvenil do conservatório musical Carlos Gomes, de Campinas. Foi com a chegada em 1981 do jovem maestro Edmundo Hora, com formação de cravista, organista e regência, ao requisitar o cravo *kit* da escola trouxe uma nova perspectiva musical e de repertório da música barroca nunca antes experimentada. Esta vivência musical e instrumental foi impactante e determinante na minha vida, pois contribuiu de maneira decisiva na minha jornada como musicista e acendeu um novo caminho criativo e performático. Ainda levou-me a participar como aluna da primeira turma do curso superior de cravo no Brasil (Unicamp, 1986).

Percorrido um longo trajeto profissional como cravista, regresso hoje – ao lado do então maestro da “orquestrinha”, Edmundo Hora, como meu orientador – para tratar em formato de trabalho acadêmico, esta Tese de doutoramento, na qual inquietações suscitadas pelas experiências musicais por mim vividas com o cravo me levaram ao desafio de repensar sobre a história e a apropriação desse instrumento de forma “mais libertária e culturalmente mais ampla”, em práticas do universo musical brasileiro. Contudo, este não constitui um trabalho autobiográfico, mas um possível caminho de reflexão sobre o cravista na atualidade, sobre o cravo, sua história e seus usos, no qual se busca um entendimento da minha própria trajetória como musicista.

Do ponto de vista musicológico o meu caminho reflexivo iniciou-se a partir da leitura de Nikolaus Harnoncourt (n. 1929), na sua argumentação sobre, entre tantas outras coisas, os cravos do início do século XX, tendo como referencia três questões: a autenticidade histórica, a legitimidade dos instrumentos e a música do passado.

Nesta época inicial, aconteceram graves erros na fabricação dos instrumentos, que ainda hoje repercutem. O exemplo mais marcante é o cravo moderno (...) não se ateu aos antigos instrumentos ainda preservados, pois não se desejava renunciar aos conhecimentos e experiências da moderna construção de pianos (...). Esses instrumentos foram batizados de “cravo” (HARNONCOURT, 1998, p. 92).

O julgamento contundente de Harnoncourt acerca dos “graves erros” de instrumentos construídos na primeira metade do século XX tinha, à sua época, uma justificativa dentro do programa de pesquisa histórica da musicologia e organologia para o movimento da prática da Música Antiga. No entanto, o tom excessivamente doutrinário com que soam tais palavras nos dias de hoje e face minha própria experiência profissional, despertaram algumas questões para avaliação das experiências organológicas justificada à luz de diferentes critérios, buscando o reconhecimento da historicidade do instrumento nas suas diversas manifestações. Assim, busquei pensar o cravo como instrumento musical que apresentou na sua trajetória uma pluralidade de concepções, relacionado a hábitos e competências que foram se interligando por influências, arbitrariedades e exigências do “gosto” musical. Esta reflexão remete a discussão sobre a identidade do instrumento ao seu uso em épocas diferentes de representação da mentalidade musical de acordo com as mudanças de estilo, repertório e gosto, especialmente no Brasil.

Desse modo, o argumento da autenticidade organológica, pelo menos na sua interpretação mais dogmática, sugere uma identidade “exclusivista” do cravo como instrumento musical: se a execução autêntica de repertório cravístico pré-romântico exige instrumentos com a chancela de “autênticos”, por outro lado, os instrumentos “autênticos”, pode-se inferir, são adequados “apenas” para este repertório e não para outros?

A minha trajetória profissional, em primeiro lugar no grupo Anima, desde o início da década de 1990, foi na direção oposta baseando-se principalmente no uso do cravo em repertórios não tradicionais e arranjos pouco ortodoxos de música histórica e de tradição oral europeia e brasileira.

No interior das experiências musicais do grupo Anima vicejaram os trabalhos dos dois autores estudados, José Eduardo Gramani (1944-1998) e Ricardo Matsuda (n. 1965), compostos por peças camerísticas para duetos com cravo, com a fusão de elementos de distintas tradições musicais e da música brasileira popular. Em suas composições é possível observar recursos técnicos no tratamento dado ao cravo, adequados para o instrumento em seus elementos como extensão, o espaçamento intervalar, a dinâmica, o timbre, a articulação, os aspectos harmônicos, o equilíbrio de volume, a densidade, os ornamentos,

dentre outros. Identificam-se como peças para o cravo, as quais abrem caminhos para o uso criativo e inovador desse instrumento no campo da música brasileira popular. A presença da musicalidade brasileira nos dois autores nos remete à maneira de executar as peças, na sua estrutura interna e ao contexto cultural de uma mistura incomum de instrumentos – pelas condições dos duetos de cravo se compor pela parceria da rabeça e da viola caipira – e pelo vínculo à cultura musical brasileira.

A metáfora “Cravo Caboclo”, que é tomada aqui como expressão de mistura de culturas ¹, pretende sinalizar a ideia de que o cravo tem uma trajetória de uso na música em situações e contextos diferentes, para além do rigor imposto pelo movimento de música antiga, baseado no projeto do autêntico, e, portanto extrapola a identidade de um instrumento que seria representante exclusivo da música barroca europeia. O Cravo Caboclo exprime a musicalidade de misturas que surge para o instrumento no campo específico da música brasileira popular, com as singularidades musicais contemporâneas das peças de Gramani e Matsuda, composições essas, que exploram a flexibilidade para o instrumento no discurso musical e as particularidades técnicas dos elementos musicais para um rico diálogo com a rabeça e a viola.

Alinham-se nessas proposições, questões aos intérpretes num cenário da presença do cravo na atualidade pela ideia da sua flexibilidade musical e a possibilidade da construção de novas identidades pelo filtro da música brasileira popular. ²

Logo, persegui um processo metodológico de investigação em três eixos, seguindo-se passos de atenção: à ideia de flexibilização e os conflitos com a visão organológica; o cravo no campo da música brasileira; e, a proposição de estudo analítico musical.

¹ A palavra caboclo vem do tupi kareuóka, que significa da cor de cobre e utilizado tradicionalmente com significado de mestiço de branco com índio; (FERREIRA, Aurélio B. de H. Novo dicionário básico da língua portuguesa. RJ: Ed. Nova fronteira, 1995, p. 112).

² A divisão, em dois campos distintos – erudito e popular – no fazer artístico ainda persiste como conceito ou sistema referencial que normatiza suas produções, e reflete opções de controle social, de um lado a “elite cultural”, com conhecimentos técnicos específicos, e de outro ligado às tradições orais ou produzidas nos centros urbanos, fora da música de concerto e música sacra. Mas entende-se que uma separação em campos nitidamente delimitados é questionável, uma vez que ambas as situações de produção de bens culturais existem dentro de uma dialógica em que auto-influenciam-se mutuamente.(LIMA e CASTELLI, 2012).

- a) o eixo organológico que partiu da investigação da concepção do que se “traduziria” como cravo e as mudanças sofridas pelo instrumento no decorrer dos séculos XVII ao XX.
- b) o eixo contextual que buscou fazer um levantamento dos “usos”, práticas, bem como da absorção, conservação e redesenhos do cravo no Brasil recortado pela experiência em São Paulo e Campinas, ou ainda, no enfoque da apropriação do cravo na música brasileira de fonte popular, pela perspectiva musical brasileira e gêneros musicais e demais influências.
- c) o eixo analítico enfocando as composições escritas para duetos com a finalidade de delimitar o campo técnico da flexibilidade do cravo e suas possibilidades nas contribuições das peças de Gramani e Matsuda.

Enquanto ponto de vista de uma cravista, da visão da prática, que é determinante para o fazer musical no Brasil, procurei reunir a partir desses três eixos, uma rede de informações diversificadas sobre a prática cravística como atualização de referências do passado do instrumento e ao mesmo tempo busquei identificar elementos da musicalidade brasileira em parâmetros da execução.

Creio assim que este estudo, intitulado “Cravo Caboclo”, ao trazer referências musicais no universo cultural brasileiro, em que se mesclam elementos de várias tradições, possibilite ampliar e compreender o cravo acerca das práticas e de seu repertório. A intenção, num segundo plano, passa ao universo mais amplo ao apresentar uma vertente na prática cravística, indo além da tradição conhecida nos meios musicais e acadêmicos, o projeto da Música Antiga da década de 1960, com o intuito de delimitar um espaço de experiência musical e reflexões acerca da flexibilidade do cravo em ambientes musicais diversificados.

Introdução

O cravo, com sonoridade clara e brilhante se sabe, é um instrumento de tecla e corda pinçada, dispõe de uma caixa com lateral e fundo em madeira que encerra o volume de ar, além de, tampa harmônica de ressonância, cruzada por cordas metálicas que decrescem de tamanho seguindo o desenho da caixa.

Está classificado como cordofone de teclas, da classe das cordas beliscadas nos termos da característica da sua estrutura e seu resultado sonoro. Em Raphael Bluteau e em Antonio Moraes Silva (Dicionários de língua portuguesa³, séculos XVIII e XIX) encontram-se definições referindo-se ao cravo como: “instrumento musico, consiste de uma caixa mais comprida, que larga, com seu jogo de teclas brancas & pretas: tem cordas de aço, ou arame, martinetes e espelho”, ou ainda em outro verbete: “instrumento musico de cordas de arame, tocadas por penas, ou martelos; tem teclado, e feição diversa do monocórdio, que é oblongo regular, e é maior que a espinheta.”⁴

Na Europa o cravo consolidou-se em meados do século XVII, viveu o seu apogeu em meados do século XVIII e teve seu declínio já nas últimas décadas deste mesmo século. Seu desuso em meados do século XIX deixa como marca definitiva na sua história a interrupção da tradição e do saber da construção do instrumento além do ensino e difusão da música. Seu ressurgimento, no final do século XIX, se deu por vias vanguardistas sem que a questão de replicar instrumentos do passado estivesse condicionada, predominando um cravo organologicamente modernizado e industrializado. Em meados do século XX

³ Verbetes CRAVO DE TANGER: em BLUTEAU, Raphael. Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 – 1728 v. 2, p. 603; e o verbe CRAVO: em SILVA, Antonio Moraes. Diccionario da lingua portugueza - recopilado dos vocabularios impressos ate agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por ANTONIO DE MORAES SILVA. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813, vol. 1, p. 491.

⁴ Espinetas (espinhetas), virginais e a oitavina possuem o mesmo mecanismo do cravo, mas apresentam alterações nas dimensões, no formato e na estrutura da construção.

renasce o “cravo histórico”, em meio a um debate de ruptura com o modernismo musical trazendo consigo a noção de “cópias autênticas” como parte de um projeto de recuperação de uma história apagada pela cultura musical da estética Romântica.

As mudanças de configurações do cravo no final do sec. XVIII e no sec. XX são modos e variações de “cravos” que situam diferentes perspectivas culturais da inserção do instrumento, compartilham de um mesmo mecanismo de produção de som, com cordas pinçadas e teclas. No percurso dessas variantes do instrumento, por sua especificidade sonora, sempre chamou a atenção de compositores e instrumentistas.

Nessa perspectiva o estudo parte do pressuposto da necessidade de uma revisão da imagem convencional do cravo, identificado como instrumento de “época” e portador de significados puristas associado às práticas históricas, mas que tem sua história articulada com uma extensão de mudanças e que emergiu de tempos e lugares com significados específicos em diversos campos estéticos e vertentes musicais.

Movimentos musicais de flexibilização do instrumento tiveram o seu despertar nos últimos anos, com repertórios voltados não somente à música brasileira, como também, na sua expressão por caminhos para além da prática histórica. No cenário internacional emergiu um novo entendimento que aponta a necessidade de depreender parâmetros estéticos e estilísticos antigos e atuais. A tendência atual referida pela expressão *Modern Harpsichord*, na prática sintetiza as polaridades passado/presente e de certa forma vem alinhavar o decurso dessa história de rupturas e continuidades que o cravo se consolidou em consonância com essa nova via de discurso. Esse movimento *Modern Harpsichord* formado por intérpretes, compositores, instituições de ensino, associações, concebe e legitima os cravos e suas variantes ao longo da história, propondo repertórios contemporâneos e populares na prática cravística, como também o uso de dispositivos eletrônicos de amplificação e parcerias instrumentais diversificadas. Contudo, ao legitimar também as práticas historicamente orientadas, reconhecidas como HIP (*Historical Interpretation Practice*),⁵ não reduz apenas ao uso de instrumentos de época, mas envolve antes de tudo o intérprete, suas intenções, concepções e competências artísticas que foram buscadas em outras fontes de conhecimento, como os documentos escritos: partituras

⁵ Maiores explicações sobre o conceito na seção 1.5.

originais, tratados musicais de época etc. Além disso, em outra via também sugere e incorpora positivamente o cravo em novos padrões estilísticos. A título de exemplo, cabe lembrar que o tradicional centro de ensino de cravo, *Conservatorium van Amsterdam*, incluiu o curso denominado *Master of Music in Modern Harpsichord* seguindo nova tendência, que redefine o cravo na atualidade.⁶

Nesta mesma condução de ideias também podem ser citadas, a associação *Procembalo* (Itália) e a organização *Aliénor Harpsichord Music for Today and Tomorrow* (USA)⁷ exemplos atuais que demonstram tentativas de vincular os recursos expressivos do instrumento a novas sonoridades, pretendendo fazer interpretações musicais, em amplo espectro de gêneros e estilos. Nesta linha Will Crutchfield (1988, p.19-26) já comentava que as abordagens doutrinárias e conservadoras das práticas musicais têm perdido terreno para modos mais flexíveis de realização.⁸ Essa nova vertente parece apontar para um discurso musical desvinculado de uma escuta musical convencional, rumo a sonoridades diferenciadas combinando-se aos instrumentos contemporâneos, que enriquece o potencial criativo e exploratório do cravista atual.

Sob tais aspectos é válido primeiramente se familiarizar com o cravo em referenciais da sua estrutura, recursos técnicos, acústicos, concepções estéticas que o circundaram em diferentes momentos históricos relativos ao instrumento.

O primeiro capítulo apresenta a trajetória do cravo e suas práticas que “conversam” com a corrente revivalista do século XX, não como alternativa contrária, mas que coexistiu em paralelo com o cravo do passado. Ao avançar sobre as questões do cravo em suas configurações, observa-se que esse instrumento desde sua origem sofreu mudanças e refigurações na sua estrutura física e no seu uso conforme as situações culturais,

⁶ O programa do referido curso encontra-se disponibilizado no site oficial: Disponível em: <<http://www.ahk.nl/en/conservatorium/study-programmes/master/master-classical-usic/harpsichord/>>. Acesso em: 12/12/2010.

⁷ *Procembalo*, ligada a *Associazione clavicembalistica Bolognese*, Itália, promove a música para repertório do cravo moderno, através de festivais, publicações, e concertos. Disponível em: <<http://www.procembalo.org>>. Acesso em: 20/04/2011. A *Aliénor* organização sediada nos Estados Unidos da América (Carolina do Norte), atualmente é dirigida pela cravista Elaine Funaro, realiza competição quadrianual de composições inéditas para cravo e para intérpretes, promove concertos e divulga publicações. Disponível em: <<http://www.harpsichord-now.org/index.html>>. Acesso em: 20/04/2011.

⁸ CRUTCHFIELD (1988, p.19-26).

necessidades musicais e ideais estéticos dos períodos, em uma trajetória que cruzou fronteiras, com ressonâncias e influências no uso do cravo no Brasil.

No segundo capítulo optou-se por contextualizar as práticas do cravo, sua configuração e intérpretes, no Brasil, focando com mais ênfase as trajetórias nas cidades de São Paulo e Campinas. Apresenta-se uma narrativa histórica – desde o ressurgimento, ao declínio, posterior retomada no século XX, nas mudanças dos anos 1960 até hoje – que favorece e amplia o registro de aspectos culturais e socialmente significativos até chegar aos compositores atuais que engendraram peças para cravo na via da música brasileira popular.

O terceiro capítulo aborda referências do cravo no contexto da linguagem da música brasileira de fonte popular. Pela abrangência do assunto buscou-se inicialmente delimitar questões conceituais pertinentes ao tema. O cravo neste contexto aparece inicialmente ligado à formação da identidade brasileira, pelos gêneros lundu e modinha, e posteriormente revisitado no movimento Jovem Guarda e Tropicália, o qual refletiu parâmetros sonoros do *rock* inglês e americano. Por fim explora a apropriação do cravo em repertórios brasileiros recentes, de fonte da música popular, a partir da produção dos músicos José Eduardo Gramani e de Ricardo Saburo Matsuda. Ambos compositores contribuíram para a inserção do cravo por esses ambientes sonoros por meio de uma linguagem camerística em diálogos pelo universo da música brasileira popular: Gramani compôs um conjunto de quarenta e sete peças para cravo e rabeca, o qual alcança traços marcantes de gêneros da musicalidade brasileira popular e Matsuda, escreveu doze peças para a formação de cravo e viola caipira, numa atmosfera de experimentalismo que evoca vários elementos e busca de coloridos sonoros.

O quarto capítulo propõe uma leitura analítica das peças escritas dos referidos duetos instrumentais com cravo no que se refere aos procedimentos, contexto, estruturação em abordagens próprias de cada autor constituindo-se dois estudos de caso em que o cravo é registrado em diversidade de materiais sonoros. Quanto à abordagem metodológica analítica teve-se o cuidado de definir como critério a execução e o contexto interpretativo das peças, em correspondência com a ferramenta escolhida e as intenções musicais dos autores. Por essa razão, a leitura analítica procura nos autores os aspectos mais relevantes

das suas peças quanto a dimensão da musicalidade brasileira, abordados a partir do referencial da “teoria das tópicas”⁹ obtendo-se assim a caracterização do discurso musical de acordo com os critérios de definição das tópicas específicas conforme os elementos musicais, para compreensão da atmosfera de brasilidade nas obras de Gramani e Matsuda. No que se refere a leitura analítica para o estudo de Gramani, peças para cravo e rabeca foram selecionadas e demarcadas inicialmente pelo “reconhecimento dos materiais” e posteriormente cinco peças foram abordadas a partir do referencial da “teoria das tópicas”. Relativo às peças de Matsuda, foi selecionada para o estudo a peça Mundano/Caleidoscópio, abordada com base no referencial da “teoria das tópicas”, e, na valorização da estrutura interna das peças, criou-se um esquema de caráter estrutural procurando-se evidenciar parâmetros pertinentes, regularidade ou não e as ideias perceptíveis.

⁹ Ferramenta analítica estudada por Acácio Tadeu de C. Piedade para pensar a música brasileira no sentido de buscar o conjunto de unidades socioculturais que articulam um discurso musical entendido como representativo brasileiro (ver: PIEDADE, 2006).

Capítulo 1 - Um olhar sobre o cravo: características e circunstâncias

Ao compreender as singularidades do cravo e sua apropriação em várias vertentes da música – tendo em vista seu funcionamento, especificidades, circunstâncias, concepções e embates estéticos que o circundaram em diferentes momentos históricos – pretende-se enxergá-lo como algo vivo, em constante transformação.

Tem-se a intenção, considerando a diversidade vivida em toda trajetória do instrumento, sugerir uma abordagem acerca do que se entende por cravo, sem que se fixe numa única época, num único formato, num único ideal; antes visando inventariar – dentro de certo parâmetro de critérios de produção sonora e configurações que definem o instrumento – todas as variações e experiências, na medida em que estas possuem sentido estético e cultural. Assim, ao mostrar o cravo e sua prática musical pós século XX como reconstrução imaginativa do passado, apresenta-se uma nova abordagem quanto a sua originalidade histórica.

Nesta narrativa das variações de características, de materiais, do som e procedimentos de construção do cravo buscou-se considerar os ideários de seus construtores e intérpretes, bem como os repertórios musicais envolvidos. Mostrando-se como outros instrumentos, que possui voz e língua próprias e que oferece potencial a ser ricamente explorado, tanto pelo compositor como pelo intérprete.

Ao avançar sobre as questões do cravo em suas configurações e práticas, observa-se que esse instrumento apresentou, desde sua origem, mudanças e refigurações na sua estrutura física, nos dispositivos, nas técnicas e regras adequadas de execução conforme os contextos específicos culturais vividos – primeiramente entre os séculos XVII e XVIII e posteriormente durante o século XX – o que convida o leitor a uma reflexão sobre o que afinal se traduz por “cravo”.

1.1 - Cravo – seu mecanismo, terminologia e funcionamento

As primeiras referências conhecidas sobre a origem do cravo aparecem no Tratado de Henri Arnault de Zwolle (c. 1400-1466), um manuscrito em latim sobre os instrumentos musicais, datado aproximadamente de 1440, no qual são descritos mecanismos pinçados para instrumentos de teclas, com informações pouco precisas sobre um *clavicymbalum*. Na Itália, há informações sobre construtores de cravos em atividade em 1419 e os instrumentos mais antigos preservados até os dias de hoje são italianos (HUBBARD, 1981).¹⁰

Dentre as características gerais de cravos, observam-se cordas estendidas na superfície de um tampo harmônico ao longo da curvatura da “ponte”, anexadas em uma das extremidades aos pinos de afinação (cravelhas) e na outra extremidade encaixam-se em pequenos engates (Figura 1).¹¹

¹⁰ O mais antigo exemplar sobrevivente foi construído em Roma em 1521, por Girolamo da Bologna e encontra-se em Londres no *Victoria & Albert Museum*. Existe ampla literatura com referências à origem do cravo e suas escolas de construção. Sobre a história do instrumento e técnicas usadas em sua construção ver HUBBARD, 1981; KOTTICK, 2003; SCHOTT, 2002; SKOWRONECK, 2003, especialmente em referência ao período do apogeu do instrumento durante os séculos XVII e XVIII na Europa, bem como sobre repertórios com plena utilização tanto solista ou camerista como na atividade em orquestras. Ainda nesta linha, pesquisas acadêmicas brasileiras recentes relacionadas ao cravo (FAGERLANDE, 2002; HORA, 2004; PEREIRA, 2005; ROCHA, 2006; PAVAN, 2007; ALBUQUERQUE, 2008; ARRUDA, 2012) são relevantes contribuições à difusão da história e prática do instrumento.

¹¹ Instrumentos como o virginal e a espineta tem o mesmo mecanismo do cravo, mas apresentam diferenças nas dimensões, em seus formatos e pontos de pinçamento.

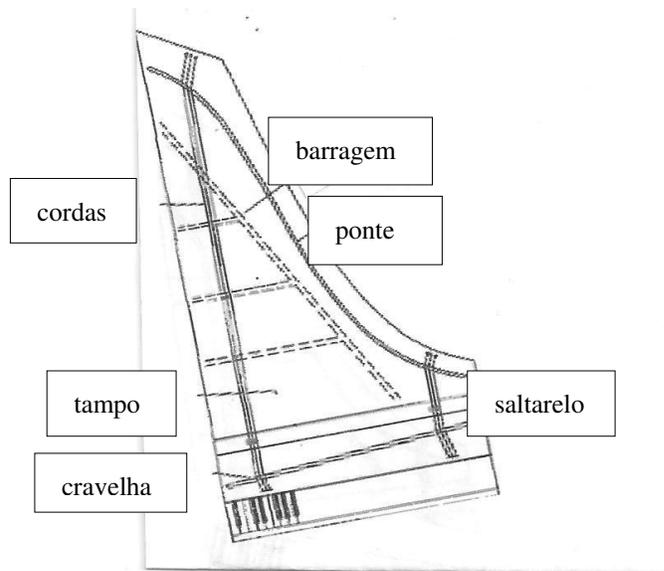


Figura 1 - Características da estrutura típica de cravos

Fonte: FLETCHER, N.H. Analysis of the design and Performance oh harpsichords. In: *Acustica*, vol. 37, 1977, p.139-147.

Acerca do encordoamento, geralmente há até quatro jogos de cordas, os chamados “registros”, designando-se o conjunto de timbre sonoro.¹² Dois jogos de cordas são afinados em uníssono, na altura de 8´(registro oito pés), e um jogo de cordas uma oitava acima 4´(quatro pés), podendo ser utilizados separadamente ou combinados acionando-se manualmente através de alavancas frontais ou laterais. Os registros possibilitam intensificar a diferença dos aspectos da instrumentação ressaltando a sonoridade e em possibilidades de variabilidade timbrística; e ao se acrescentar o acoplamento de dois manuais e todos os registros permite-se mais vivacidade sonora. Muitos instrumentos possuem ainda um acessório (registro), o qual foi acrescido em meados do século XVIII aos cravos franceses

¹² Os registros do cravo designam as combinações dos dispositivos para obtenção de mudanças de timbres e alturas de sons. Registro em pés é uma terminologia emprestada do órgão, referindo-se ao tamanho do tubo, e no caso do cravo referindo-se ao tamanho da corda; um pé atualmente equivale a 30,48 cm. Em linhas gerais o cravo possui os registros: 8´(8 pés), é o primeiro registro do teclado inferior. Um segundo registro de 8´, no manual superior, com diferença sutil timbrística. O registro 4´(4 pés) soa uma oitava do registro de 8´ (8 pés) e tem cordas com a metade do tamanho. Outro registro é o acoplamento que possibilita acionar as várias combinações tocando as notas ao mesmo tempo em ambos manuais. Outro efeito é o registro de alaúde, acionando-se por alavanca pequenos feltros próximos das cordas. Mesmo que o uso tenha sido efêmero no cravo, aparecem referências aos Registros de Mutação (combinação de dois, ou mais sons para cada nota, formando entre si intervalo coincidente com um harmônico do outro), por exemplo, 2 2/3´ ou (8/3´ pés), correspondendo ao intervalo de décima segunda, registro conhecido por “a quinta” (HENRIQUE, 1987, p.178).

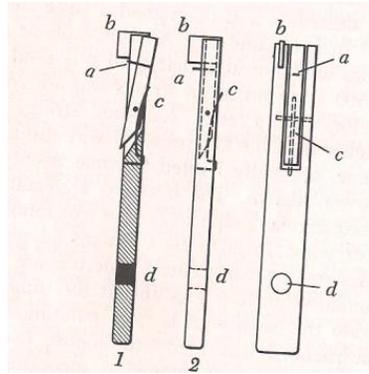
com o nome de alaúde (*buff*, *lute* ou *luth stop*), consistindo em um dispositivo com pequenos abafadores colocados na parte frontal, que acionados diminuem as vibrações das cordas, promovendo alterações timbrísticas alusivas ao instrumento também chamado alaúde.

É da interação das cordas, madeira e ar que se produzem as vibrações características que o ouvido humano reconhece como timbre do cravo. Timbre esse peculiar, que nas suas nuances de som depende ainda de inúmeros fatores como, por exemplo:

- a) o material das cordas (latão amarelo, bronze ou aço).
- b) a tensão das cordas (que depende do diâmetro).
- c) as dimensões da caixa e da espessura do tampo harmônico (qualidade da madeira: carvalho, abeto ou cipreste).

O mecanismo fundamental que compõe o funcionamento do cravo é o “saltarelo” ou martinete¹³, uma pequena régua de madeira, posta verticalmente, com cerca de 10 cm; peça que produz o pinçamento a cada corda e, portanto, o som característico do instrumento. Os saltarelos são formados na parte superior por uma pequena lingueta presa a um eixo que lhe permite oscilar, sendo constituída de uma “mola” que exerce a pressão, quando a lingueta oscila para trás. Utilizava-se o “pelo de javali” como material correspondente à mola da lingueta (Figuras 2 e 3), atualmente substituído pelo metal ou nylon, apesar de raras exceções de manutenção do uso de pelo de javali.

¹³ Não existe em português uma padronização para o termo sendo também designado como Martinete, Saltador ou Lamela. A denominação do mecanismo em francês vem referida por *Sautereau*, em italiano *Salterello* ou *Saltarello* e inglês *Jack*. Será adotado no trabalho o termo “Saltarelo”, mais usualmente referido no Brasil, aproximando-se ao termo em italiano, porém com ortografia portuguesa brasileira; também é mencionado na tradução autorizada da Cambridge University Press, no livro de: BENNETT, Roy. *Instrumentos de teclado*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1989. Digna de nota é a menção do autor HENRIQUE, Luís L. *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª Ed, 2009, p. 464, a qual sugere o mecanismo apenas como “Martinete”, em português.



a) plectro b) abafador c) mola d) peso (eventual)

Figura 2 – Saltarelo e seus componentes

Fonte: GILLESPIE, John. *Five centuries of keyboard music*. New York: Dover, 1965, p.8.

Encaixado na parte superior da lingueta encontra-se o “plectro”.¹⁴ Na parte superior do saltarelo há ainda um pequeno “abafador” encaixado (refere-se a uma tira de tecido de lã – *cachemire* ou feltro), que ao encostar-se à corda impede a mesma de vibrar, na descida do saltarelo. O posicionamento da lingueta no saltarelo, o tipo de corte da madeira, bem como o tipo de material usado na mola são elementos que interferem diretamente no pinçamento da corda, no peso e ação mecânica.¹⁵

¹⁴ Plectro: saliência pontiaguda (espécie de palheta) que pinça ou tange as cordas. Historicamente, os plectros eram fabricados da parte mais dura de penas de aves como corvo ou ganso, casco de tartaruga, couro (para um som mais abafado como o alaúde) e até metais (com som mais gritante). A maioria dos cravos modernos utiliza polímeros (plástico) como delrin ou celcon.

¹⁵ Os cravos franceses do século XVIII incluíram outro registro denominado *peau de bouffle* (couro de búfalo) com saltadores que continham plectros em couro que beliscavam as mesmas cordas do registro de 8° do teclado inferior, proporcionando timbre mais suave (HENRIQUE, 1988, p. 185).

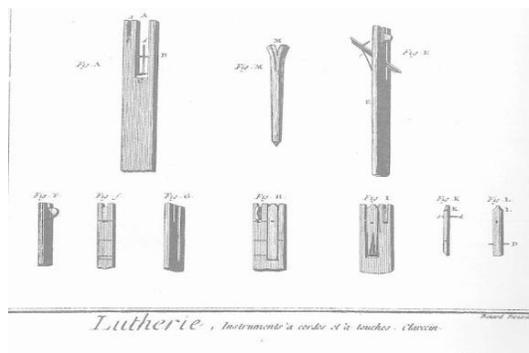


Figura 3 – Desenhos de Saltarelos do séc. XVIII

Fonte: *Recueil de Planches, sur Les Sciences, Les Arts Libéraux, et Les Arts Mécaniques, avec leur explication. Au cercle du Livre Précieux, Paris, cinquième volume, MCMLXV* (LEITE, 1992, p.562).

Quanto ao seu funcionamento, a ação mecânica no cravo acontece praticamente de forma direta, uma vez que o saltador está posicionado sobre a ponta oposta da tecla, deslocando-se para cima quando esta é pressionada ao toque fazendo com que o plectro pince a corda (Figura 4).

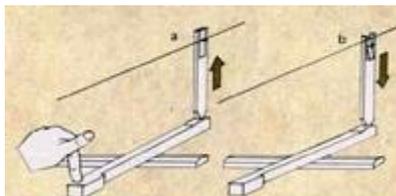


Figura 4 - Mecanismo com saltarelo

Fonte: Disponível em: <<http://www.maryse-scorza-clavecin.com>>. Acesso em: 10/03/2011.

Portanto, ao pressionar a tecla tem-se uma tênue sensação tátil da corda no momento do seu pinçamento. O mecanismo de pinçar, porém, não responde à força aplicada ao teclado e esta restrição mecânica traduz-se na impossibilidade de crescer ou decrescer o som de forma enfática. Suas possibilidades de alterações de dinâmicas são sutis e condicionam-se ao modo do toque, atrelados à velocidade do ataque ao pressionar a tecla; ao tempo de permanência da tecla pressionada; por gradações ao uso dos efeitos dos

registros, ou ainda pelo relaxamento dos dedos. Tais parâmetros definem os elementos técnicos e expressivos da prática cravística, e produzem sutis contrastes na sonoridade.¹⁶ Portanto, um dos aspectos decisivos a considerar para a variedade dinâmica do cravo seria a textura¹⁷ determinada pela maneira como a música é composta. Relaciona-se a essa questão a intensa produção de obras musicais para teclas no contexto do apogeu e desenvolvimento da construção de cravos nos séculos XVII e XVIII e a naturalidade intrínseca ao idioma estilístico-expressivo no tratamento dessas composições.

As diferenças de densidades podem ser alcançadas por configurações diversas na escrita para o instrumento, no tocante ao modo de interação entre os componentes sonoros: através da constituição de muitas ou poucas vozes, espaçadas próxima ou distantemente, ou ainda com valores curtos ou longos. No estudo de Joyce Lindorff, 1982 são referidas questões básicas relativas à variedade de texturas e as intenções de alterações de dinâmica no cravo:¹⁸

- 1) Duas notas soando simultaneamente são mais intensas do que uma. E uma dinâmica forte (f) pode ser produzida por uma massa de notas, simultaneamente ou em rápida sucessão, quando contrastados com a intensidade piano (p) de poucas notas separadas. Essa tendência é a razão pela qual passagens

¹⁶ Tais aspectos foram amplamente tratados no capítulo 3 (EXECUÇÃO) da obra de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlim, 1753/1762. (BACH, C.P.E. Ensaio sobre a Maneira correta de tocar teclado. Tradução de Fernando Cazarini. Assis: UNESP, 1993.) Outros tratados e métodos de teclado oferecem subsídios para a boa execução ao cravo como, por exemplo: “Livro Chamado a Arte de Tocar Fantasia”, de Thomas de Sancta Maria (1565); “A arte de tocar o Cravo” de François Couperin (1717); “Da mecânica dos dedos sobre o cravo” de Jean-Philippe Rameau (1724); referem-se a obras já traduzidas para o português. FAGERLANDE, Marcelo (Org). *Tratados e Métodos de teclado: Sancta Maria- Frescobaldi-Couperin-Rameau*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

¹⁷ A textura é um dos parâmetros da estrutura de uma composição, portanto associado à escrita musical. Entende-se textura pela forma como o tecido sonoro se entrelaça, através da combinação entre as diversas partes que soam simultaneamente, gerando a sonoridade de um segmento musical, configurado pela sua densidade. A densidade refere-se aos parâmetros quantitativos e mensuráveis, condicionados pelo número de componentes concorrentes ou simultâneos que compreendem a extensão do espaço sonoro (NETO, 2007).

¹⁸ Questões inicialmente apontadas pelo cravista Ralph Kirkpatrick (1911-1984) observadas em exemplos barrocos e também implementadas na escrita do século XX. LINDORFF, Joyce Z. *Contemporary harpsichord music: issues for composers and performers*. Musical Arts Division, The Juilliard School, New York, 1982, p. 32.

extremamente rápidas tendem a dar a sensação de ocorrer como um bloco de som mais forte.

- 2) Quanto maior a atenção ao equilíbrio sonoro, em se tratando de conjunto instrumental, melhor enfatizado será o ritmo; desse modo, em peças camerísticas, nas seções onde o cravo é ouvido sozinho, espera-se uma audição mais clara.
- 3) Dissonâncias beneficiam um maior ataque da tecla, enquanto as passagens mais suaves podem ser lentamente e delicadamente tocadas com os dedos próximos das teclas, puxando as cordas mais deliberadamente.
- 4) Uma grande variedade de staccatos e legatos são possíveis, a partir de uma gradação de staccato muito acentuado e seco para uma super-legato (*over legato*).
- 5) Como acontece com qualquer instrumento, articulações contrastantes ajudam a distinguir vozes e transmitir a independência, e são particularmente úteis no cravo para enfatizar uma linha sobre a outra.

Variações na densidade trazem contrastes, sutilezas e sombreamento dinâmico ao cravo e o uso apropriado de texturas é capaz de efeitos *crescendo* ou *diminuendo* no instrumento.

O pinçar da corda produz um ataque forte inicial, seguido por uma deterioração rápida e ressonância do som restantes. Na primeira fase do ataque, muitos sons parciais estão presentes; na segunda, o fundamental assume. Apesar de o cravo manter relações de duração do som, provoca-se certo efeito de limitação de sustentação por muito tempo, devido à característica de sua amplitude sonora diminuir mais rápido.¹⁹

¹⁹ As grandezas físicas usadas para medir a intensidade com que as ondas sonoras são emitidas e se propagam são a potência acústica, a intensidade sonora e a pressão acústica (ou sonora). A amplitude é a quantidade de pressão que exerce a vibração no meio elástico. Quanto mais forte soa, maior amplitude tem a onda sonora, já que exerce maior pressão no ar. O som, quando se propaga no espaço, tem uma amplitude de deslocamento (energia transportada pela onda sonora) e se correlaciona diretamente com a percepção que se tem da intensidade sonora. Um dos aspectos a considerar no cravo é a dinâmica (HENRIQUE, 2009, p. 242).

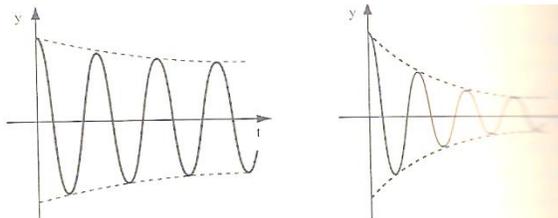


Figura 5 - Gráfico de decaimento lento e rápido da amplitude do som
 Fonte: ROEDERER, Juan G. *Introdução à física e psicofísica da música*. São Paulo: Edusp, 2002, p.171.

Outro ponto a considerar nas variações de densidade e sonoridade são as alterações sutis no timbre do instrumento observando-se mudanças conforme:

- a) a posição da “guia dos saltarelos” com respeito às cordas, estando estas mais próximas ou mais distantes dos cavaletes frontais;
- b) o caso da corda ser pinçada mais próxima da ponte sobre o tampo, produzindo sons mais anasalados;
- c) as distâncias entre os pontos de tangência do plectro na corda em relação às cravelhas;
- d) a velocidade do toque e o tempo de permanência das teclas pressionadas, que resultam em alterações timbrísticas e interferência de maior ou menor presença de harmônicos²⁰ gerados.

Os cravos no séc. XVIII apresentam frequentemente variações em sua estrutura e configuração, consonantes a sua origem ou escolas nacionais. Há diferenças significativas entre modelos italianos, franceses e de países como Bélgica, Alemanha e Inglaterra refletidas no formato da caixa, no sistema de barragens que alteram o tampo, (Figura 6) número de manuais (um ou dois teclados), registros, entre outros aspectos. É notável que, a

²⁰ Por harmônicos entendem-se os múltiplos inteiros do som fundamental. Os sons são constituídos de várias frequências (parciais) podendo ser harmônicos e não harmônicos. A frequência significa a quantidade de ciclos de uma onda por uma medida de tempo, medida em Hertz (Hz), ciclos por segundo (HENRIQUE, 2009, p. 10). Ver mais sobre o assunto na próxima seção 1.2 do capítulo.

partir do desenvolvimento na construção desses instrumentos, houve aumento significativo da literatura musical específica a cada modelo e sua prática.

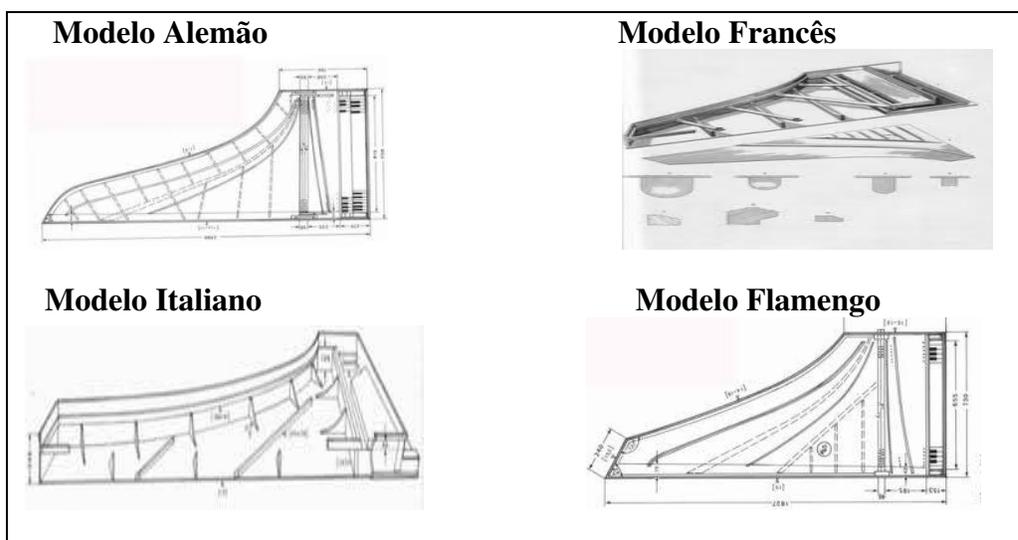


Figura 6 - Ilustrações de modelos do interior de caixas acústicas e as distribuições de barragens em cravos conforme origem.

Fonte: Disponível em:<williamhorn.it>. Acesso em: 2/03/2011.

Pode-se dizer que os construtores da época desenvolveram dois tipos básicos de construção de cravos: de um lado os seguidores do estilo Italiano (especialmente os cravos ibéricos), com características sonoras mais penetrantes, volume sonoro com menos harmônicos e cordas mais curtas. De outro lado, os construtores flamengos (região de Flandres - norte da Bélgica e sul da Holanda) destacando-se a família Ruckers²¹, que conceberam um instrumento mais volumoso com cordas mais largas e sonoridade mais “anasalada”.

Inicialmente, tanto na Itália quanto no norte europeu, desenvolveu-se um sistema na extensão do teclado para as notas da região grave chamado “oitava curta”, que permitia atingirem-se notas mais graves sem aumentar o tamanho do teclado, com economia de espaço físico e material na confecção dos tubos do órgão e cordas para o cravo. Neste

²¹ No período de cerca de cem anos, entre 1581 e 1680 a família Ruckers foi responsável por inovações e aperfeiçoamento dos cravos flamengos. Existem atualmente cerca de cento e trinta e três cravos e virginais catalogados originalmente feitos pela família Ruckers.

sistema são utilizadas teclas da oitava grave para algumas notas naturais e outras notas são prescindidas quando menos utilizadas. Dentre as várias possibilidades de ocorrência de “oitava curta”, a disposição mais frequente das notas graves consiste na colocação das notas naturais: Dó, Fá, Sol, Lá, Si, Dó e das teclas pretas: Ré, Mi, Sib. (HENRIQUE, 1987, p. 177). Com o advento do cromatismo²², em meados do sec. XVII, as notas inexistentes passaram a ser necessárias; e as duas últimas teclas pretas são divididas latitudinalmente cada uma delas em duas meias teclas (Figura 7), para completar a oitava. Nesse sistema mantém-se a “oitava curta” (Dó, Fá, Sol, Lá, Si) nas teclas inteiras e nas duas teclas divididas, as meias teclas frontais correspondem às notas cromáticas (Fá# e Láb) e as meiateclas posteriores, às notas diatônicas (Ré, Mi). A partir da segunda metade do século XVIII, a extensão dos cravos é ampliada.



Figura 7 - Teclas divididas para completar a oitava curta, em um cravo italiano do sec. XVII
Fonte: Disponível em:< http://www.ars-cordae.com/en/cembali_en.htm>. Acesso em: 3/03/2011.

Os fabricantes franceses seguiram especialmente o projeto flamengo com modificações na ampliação da extensão do teclado. A família Blanchet e o sucessor Pascal Joseph Taskin (1723-1793) foram reconhecidos construtores do modelo francês, e marcam o apogeu do projeto do instrumento no século XVIII, com mudanças no aumento das

²² Tem como base a utilização de todos os semitons da escala cromática, quando se executam os semitons uns após outros.

dimensões (comprimento e largura).²³ Tais cravos podem ter um ou dois manuais na sua configuração, que controlam dois até quatro conjuntos de cordas.

Os cravos com apenas um manual tem na sua extensão de quatro a quatro oitavas e meia, geralmente a partir do Dó (duas oitavas abaixo do Dó central), até a nota Dó duas oitavas acima. E os modelos de dois manuais, na sua extensão, atingem no máximo cinco oitavas. O tamanho dos cravos com variantes na sua extensão aumentou-se até a um comprimento próximo a três metros e ainda utilizando-se de várias cordas para cada nota na tentativa de ampliar o volume, sem aumento demasiado do comprimento das cordas.

De uma forma sucinta, podem ser vistas as diferenças de configurações entre os dois tipos básicos de cravos – italianos e flamengos – os principais modelos que influenciaram as escolas de construção do passado (HENRIQUE, 1987, p. 183):

Quadro 1 - Diferenças de concepção de modelos de cravos

	ITALIANO	FLAMENGO
Comprimento da corda Do4	- curta (c. 25 cm)	- longa (c. 35 cm)
Cordas	- muito finas, pouco tensas	- menos finas, mais tensas
Plectros	- pena ou couro	- pena
Registros	- 2X 8´	- 2X8´, 1X4´
Manuais	- 1 ou 2	- 1 ou 2
Caixa	- muito fina, leve e ressonante; até meados do sec. XVII, guardado numa caixa exterior	- Mais pesada e sólida mas com o tampo muitíssimo fino

Uma vasta bibliografia existente até os dias atuais tratam sobre as questões e tópicos relacionados aos cravos do passado, nesta sessão do capítulo procurou-se estabelecer

²³ François-Étienne Blanchet (c. 1695-1761), o mais famoso membro da família, decisivamente influenciou a construção do cravo na França no sec. XVIII. O seu pai Nicolas Blanchet (c. 1660 - 1731) iniciou o trabalho de construção de cravos e espinetas e obteve grande reputação. Pascal Taskin, nascido na Bélgica, mudou-se quando jovem para Paris e trabalhou no atelier da família Blanchet.

informações sintéticas e a terminologia específica, na determinação das características do instrumento, mecanismos, a emissão do som e seu funcionamento.

1.2 - Aspectos da Acústica

Apesar do estudo não aprofundar questões relativas às propriedades sonoras do cravo, é interessante considerar princípios e fenômenos que explicam certos aspectos da produção de som do instrumento:

O som que o cravo radia depende essencialmente dos modos vibratórios do tampo harmônico. A vibração das cordas exerce uma força dinâmica no cavalete que por sua vez excita o tampo harmônico (HENRIQUE, 2009, p. 465).

A excitação do tampo harmônico se dá pela sua estrutura física²⁴, por onde há a propagação do som identificado por ondas sonoras que se decompõem em diversas ondas simples ou conjunto de harmônicos. O primeiro harmônico é chamado de fundamental e os subsequentes possuem frequências²⁵ múltiplas do harmônico fundamental, resultando num som característico do cravo originado pela sua mecânica e a presença dos harmônicos a partir da fundamental.

Na prática, mudanças no desenho, configuração e estrutura física de cravos modificam as propriedades vibratórias e a radiação do som, de forma que suas respostas sonoras são determinantes aos estilos característicos de execução. Desse modo, conforme

²⁴ O tampo harmônico principal determinante das qualidades acústicas do instrumento refere-se a uma placa de madeira grande e fina que abrange o tampo superior na totalidade da caixa de ressonância.

²⁵ Frequência é número de oscilações (ciclos) de uma onda por uma medida de tempo. As vibrações sonoras ocorrem várias vezes num segundo, daí a denominação de frequência, que é expressa em ciclos por segundo ou Hertz (Hz).

Edmundo Hora (2011)²⁶ o desenho do cravo desenvolvido pelos italianos (na sua estrutura, extensão, entre outros aspectos) – ao contrário dos exemplares franceses –, especialmente com a distância entre o ponto de tangência do plectro na corda em relação à cravelha sendo maior, privilegiou os primeiros harmônicos na produção do som após o pinçamento da corda, com maior presença de sons fundamentais, elemento este que promove o favorecimento para a execução da polifonia e entrelaçamento do contraponto composicional, e que fora provavelmente identificado pelos compositores alemães e admitido como característico de sua escola nos séculos XVII e XVIII.

De outro lado, o desenho dos cravos franceses não evidencia os primeiros harmônicos, devido às paredes laterais com dimensões arrojadas, a ponte de sustentação com menos tensão sobre o tampo harmônico e encordoamento característico (latão e aço); mas privilegiam os harmônicos superiores da série harmônica, produzindo-se uma sonoridade muito refinada, delicada e brilhante, em conformidade com os ideais musicais apontados na literatura musical francesa especialmente do final do século XVIII e ao seu modo de execução.

Em vários aspectos, os instrumentos de teclado despertaram o desenvolvimento dos estudos dos sons até a separação definitiva da acústica musical²⁷ como ciência, ainda no século XVIII, principalmente pelas concepções de Joseph Sauveur (1653-1716). Para compreender esse processo, segue-se de forma sintética um panorama de agentes e conceitos relevantes na investigação dos sons, através da história.

A acústica e a prática musical entre os séculos XVII e XVIII se desenvolveu a partir dos estudos dos sons, tendo como princípio o sistema de afinação limite 3 (pitagórico)²⁸ e os vários temperamentos musicais, principalmente pela abordagem no tardo-renascimento do uso do sistema mesotônico por Gioseffo Zarlino (1517-1590) na valorização das terças e

²⁶ In: *Per Musi*, nº 24. Belo Horizonte, p. 125-134.

²⁷ Acústica, palavra de origem grega que significa “ouvir”, designa o ramo da física que estuda o som. A acústica musical estuda cientificamente todos os aspectos relacionados com a produção, propagação e recepção do som para fins essencialmente musicais (HENRIQUE, 2009, p. 6).

²⁸ O padrão vigente na Idade Média foi a Afinação Pitagórica, baseada em intervalos justos de quintas [3:2]. Uma vez que todas as proporções possuem apenas os fatores 2 e 3 esta afinação está no Limite-3. O Limite de um sistema de afinação justa é dado pelo fator primo de maior valor. Sistemas de afinação: um apanhado histórico (PORRES & MANZOLLI, 2005, p. 2).

sextas originada na prática polifônica.²⁹ Ainda no século XVII, Marin Mersenne (1588-1648) fez estudos de ressonância,³⁰ e buscou formular regras acerca das variáveis ligadas à altura de uma corda em vibração. No ano de 1636, foi editada sua obra *L'Harmonie Universelle*, na qual descreve a construção de um cravo com teclado de 32 notas, em sua reflexão acerca das proposições da acústica (HENRIQUE, 2009, p. 957).

Desde René Descartes (1596-1650), Mersenne e Galileo Galilei até Joseph Sauveur, e mesmo os pensadores do início do século XIX, os estudos se dedicavam ao estabelecimento da “série harmônica” a partir do ‘Paradoxo de Mersenne’:

Mersenne tentou explicar tal fenômeno, estabelecendo o seguinte paradoxo: Como poderia uma corda – portanto um comprimento de corda – produzir mais que uma altura ao mesmo tempo? Tal questão não poderia ser respondida com base somente no pitagorismo. Mersenne percebeu a importância dos harmônicos solicitando a inúmeros de seus correspondentes a procurar uma explanação para tal fenômeno. (ABDOUNUR, 2007, p. 373).

²⁹ Conforme Abdounur (2007): Zarlino especificamente, ainda com base nas ideias originadas pela filosofia antiga, destituiu a visão pitagórica baseada nos números 1, 2, 3 e 4 na justificação e explicação das consonâncias, com a introdução da série 1, 2, 3, 4, 5 e 6, o *scenario*, para uso dos intervalos de terças e sextas como consonantes. Porém, com a revolução científica em curso, o modelo cósmico da harmonia - a partir da música determinada por uma harmonia celestial e um conjunto de números - perde o seu status em favor da concepção da sensação da altura na música a se ligar à frequência fundamentada empiricamente. Ainda no final do século XVI e início do século XVII, Vincenzo Galilei fez estudos empíricos sobre a natureza dos sons que levou a considerar a audição do som e não a natureza das proporções matemáticas na definição dos intervalos de forma rígida como a visão dos pitagóricos. Somente com seu filho, Galileu (1564-1642) o estudo dos sons passou por outro referencial sonoro ao considerar o som que atinge o ouvido e não o corpo vibrante na produção do som (ABDOUNUR, 2007, p.4).

³⁰ (...) encontram-se o espanhol Francisco Salinas (1513-1590), bem como o matemático francês Marin Mersenne (1588-1648), que se dedicando ainda à acústica, é considerado o primeiro teórico a fundamentar o estudo de harmonia no fenômeno da ressonância. Por meio de correspondências com René Descartes (1596-1650), Mersenne discutiu problemas e aspectos do *Compendium Musicae*, escrito por Descartes em 1618. Apoiando-se de forma significativa na teoria da ressonância resultado de seu contato com Mersenne, Descartes estabeleceu no *Compendium* conceitos estéticos de influência marcante no *Traité de l'Harmonie*, escrito por Jean Philippe Rameau (1683-1764) cem anos mais tarde, marco no desenvolvimento de harmonia, na medida em que traduz no âmbito desse conceito as mudanças mencionadas, revelando indícios de um abandono da concepção cósmica de harmonia tradicional associada à música das esferas em favor de uma concepção mais próxima ao estudo da forma (ABDOUNUR, 2007, p.4).

Com Mersenne, a relação direta entre altura e frequência tornava-se mais plausível para conjecturar harmônicos do som como superposição de configurações de onda de diferentes frequências. A partir dessa concepção, em 1755, os estudos da acústica passaram a explicar racionalmente os sons através dos “harmônicos” fundamentados no *Princípio da Superposição*.³¹

No início do século XVIII, Sauveur, apesar de sua surdez, percebeu que os construtores de órgãos, com o objetivo de obter distintos timbres, misturavam intuitivamente os harmônicos por meio de registros. Mas é com Jean Le Rond d'Alembert (1717- 1783)³² que o estudo da corda vibrante foi estabelecido como conexão entre altura do som musical e frequência, ou seja: “o comprimento de uma corda sujeita a uma tensão fixa era inversamente proporcional à frequência do som emitido pela corda referida” (ABDOUNUR, 2007, p. 374). D'Alembert conclui que o som natural era ‘complexo’, por superposição de diversos harmônicos de uma série, caracterizado pela sua amplitude do ponto de vista quantitativo.

Somente com o desenvolvimento da acústica – na definição da série harmônica – o som do cravo e outros instrumentos de teclado ganharam a característica extremamente particular através da análise por harmônicos e a presença da inarmonicidade.³³ Em geral, os cordofones devem o seu som a sua mecânica e às características da geração dos harmônicos, e particularmente no cravo, o seu mecanismo de geração sonora possui como característica a corda beliscada por um plectro, e ao levar em conta o diâmetro da sua corda

³¹ Ainda no século XVIII, Daniel Bernoulli, sob influência de Joseph Sauveur, defendeu que qualquer vibração de um corpo sonoro poderia ser interpretada como uma superposição de seus modos simples com diversas amplitudes, afirmação cujo fundamento – Princípio da Superposição – viria a ser estabelecido em seu célebre trabalho de 1755. Tal princípio o permitiu interpretar o deslocamento de todo ponto em uma corda vibrante como a soma algébrica do deslocamento produzido pela fundamental e todos os seus harmônicos (ABDOUNUR, Op. cit., 2007, p. 373).

³² Escreveu em 1752, a obra *Éléments de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*.

³³ O conceito de inarmonicidade caracteriza uma afinação em que os parciais de um determinado som se afastam de uma relação harmônica, isto é, não apresentam frequências de valores múltiplos inteiros de frequência fundamental. A inarmonicidade surge em muitos instrumentos, mas no piano é substancial (HENRINQUE, 2009, p. 439).

presa nas cravelhas e nas barras de apoio, o instrumento apresenta uma inarmonicidade característica:

A inarmonicidade das cordas provém (...) da resistência que elas oferecem à flexão, e será tanto maior quanto maior for essa resistência. À medida que a rigidez de uma corda aumenta mais nos aproximamos da situação de uma barra, cujos modos de flexão não têm uma estrutura harmônica. (HENRIQUE, 2009, p. 440).

O estudo da acústica possibilitou novas visões sobre o cravo com base na identificação dos harmônicos e seus movimentos estéticos na definição dos tratados de harmonia, que, no passado, era intuitivo, e, especificamente a partir do século XVIII, passou por explicação racionalmente aceita desde o *Tratado de harmonia* (1722), do cravista e compositor Jean-Philippe Rameau (1683-1764).³⁴

Fundamentalmente, os estudos dos harmônicos redefiniram a prática musical no alinhamento dos estudos de harmonia, afinação do instrumento e melhorias na visão do temperamento desigual ao temperamento por intervalos iguais.

A acústica mobilizou elementos fundamentais na compreensão das características específicas, de acordo com seu timbre e sua posição do ponto de vista físico, na constituição do conceito de qualidade do instrumento quanto à produção do som, resposta mecânica, afinação e uniformidade tímbrica.

Ao longo da prática musical dos séculos XVII e XVIII desenvolveram-se diversos sistemas de afinação propondo-se ao ajuste de sintonia dos sons, bem como estabelecimentos de diferentes alturas do diapasão na procura de pureza e coerência de

³⁴ Nessa altura, sistematizar matematicamente a fundamental e os harmônicos de um determinado som produzido por um corpo sonoro apresentava-se como o problema acústico central do século XVIII. Nesse período, acreditava-se que os harmônicos dos corpos acústicos possuíam certo equilíbrio natural e Jean-Philippe Rameau (1683-1764) havia fundamentado seu sistema harmônico em cima de tal ideia. Compositor e teórico francês, Rameau publicou seu *Tratado de Harmonia* em 1722, pedra angular do estudo de harmonia musical que apresenta uma nova teoria abordando, por exemplo, a relação entre o baixo e a harmonia baseado em sua concepção das propriedades físicas do som (ABDOUNUR, 2007, p. 374). Rameau publica em 1726 *Nouveau système de musique théorique*, no qual descreve os experimentos com cordas do cravo no fundamento dos acordes consonantes.

acordo com os hábitos e padrões estéticos e culturais.³⁵ Constatase, por exemplo, nas práticas cravísticas dos franceses a utilização do diapasão 392 Hz (Lá³) para melhor obtenção de ressonâncias graves, assim como 440 Hz (Lá³) adotado ao estilo italiano. O diapasão 415 Hz (Lá³) era amplamente utilizado nas práticas camerísticas difundido em várias partes da Europa, e o 465 Hz (La³) era recomendado nas práticas organísticas alemãs e holandesas.

Outro ponto a considerar no estudo do comportamento das cordas vibrantes e sua sonoridade resultante são os “temperamentos” ou esquemas de organização intervalar. Os temperamentos identificam-se por características particulares em inúmeras possibilidades de variações entre os intervalos no âmbito da oitava, de acordo com o gosto e estilos musicais ao seu tempo. Foi com o intervalo de terça como consonância pura – para que soasse “perfeita” pela sua estabilidade no contexto estilístico a partir do século XVI – que se iniciou a fundamentação dos sistemas de afinação no tratamento do cravo.

Os chamados temperamentos desiguais (Bem-Temperados) são sistemas diferentemente entre si (temperam a oitava) e proporcionam ajustes de intervalos puros ou impuros, ou seja, temperados em relação às suas razões de frequência, que acabam por valorizar determinados intervalos em detrimento de outros, para melhor adequação do repertório a ser executado. Desse modo, cada tonalidade possuía uma distribuição própria de intervalos e frequentemente são referidos com atribuição aos nomes daqueles que o desenvolveram.³⁶ Outro sistema de temperamento desenvolvido está baseado em uma divisão uniforme da oitava em 12 semitons iguais e possibilitava a modulação irrestrita para todos os tons, o temperamento igual. Este sistema já havia sido concebido por teóricos no século XVI, não matematicamente, mas tornou-se presente no século XVIII sob recomendação de J. Ph. Rameau, em 1737 (*Génération harmonique*) e C.P.E. Bach em

³⁵ Informação detalhada sobre o assunto encontra-se em: HAYNES, Bruce. *A history of performing pitch. The story of 'A'*. Lanham MD; Oxford: Scarecrow Press, 2002. Ivii, 568p. ISBN: 0-8108-4185-1; HAYNES, Bruce. *Pitch Standards in the Baroque and Classical Periods*. Ph.D. diss., Musicology, University of Montreal, 1995. 2 vols., xxxiv, 644 p.

³⁶ Dentre os temperamentos antigos destacam-se: Mesotônico, Weckmeister, Kirberger, Valotti, Rameau, entre outros.

1762 (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, II*)³⁷ e promoveu modificações na sonoridade da prática de execução cravística. No amplo tema dos temperamentos (sistemas de ajuste intervalar) – observando-se suas características particulares, as referências musicais, estéticas, históricas e culturais e sua utilização por cravistas – inúmeros estudos foram desenvolvidos (KLOP, 1974; TUZZI, 1993; HORA, 2004; GAÍNZA, 2007, entre outros); tais autores abordam sistemas de afinação que viabilizam a execução e coerência sonora desenvolvida principalmente nos séculos XVI e XVIII, especialmente no âmbito da prática cravística.

1.3 - Narrativas do declínio

O desuso do cravo começou a ocorrer a partir de meados do século XVIII³⁸ e se deu em razão das novas tendências estéticas musicais, advindas do estudo do repertório romântico, bem como por suas características monodinâmicas e as necessidades de sonoridades com dinâmica de maior amplitude, levando-se em conta as dimensões maiores de salas de concerto e das modificações desenvolvidas nos outros instrumentos melódicos. E, principalmente, em razão do uso do pianoforte³⁹ como instrumento de teclado preferido do público.⁴⁰

³⁷ Consta na Introdução - tomo §. 14, da obra *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, II* de C.P.E. Bach, não propriamente o uso da expressão “temperamento igual”, mas a indicação: “que se retire das quintas algo imperceptível de sua pureza, de maneira que se possa utilizar todas as 24 tonalidades”. Dessa forma, segundo trata a nota 17 da tradução, aparentemente o autor defende a adoção do chamado temperamento igual, como sistema em que todas as quintas são igualmente estruturadas. BACH, C.P.E. *Ensaio sobre a Maneira correta de tocar teclado (Berlim, 1753/1762)*. Tradução de Fernando Cazarini. Assis: UNESP, 1993, p.8.

³⁸ Segundo o cravista e fortepianista Robert Hill (n. 1953) atribui-se ao Concerto em Mib maior para cravo e Fortepiano, Wq. 47, datado de 1788, de Carl Philipp Emanuel Bach (1714- 1788), como uma das últimas páginas significativas que foram escritas expressamente para o cravo, até o reavivamento do instrumento no século XX. TUTTLE, Raymond. Disponível em: <<http://www.classical.net/music/recs/reviews/a/arc71579a.php>>. Acesso em: 10/10/2013.

³⁹ Instrumento de teclado, o arpicimballo, conhecido como pianoforte, foi desenvolvido para suplantar as limitações técnicas construtivas do cravo e o clavicórdio; permitindo gradações dinâmicas de forma mais explícitas, com a substituição por martelos em lugar dos saltarelos com plectros. A manufatura do instrumento parece ter se iniciado em Florença, entre 1700 a 1746. Destaca-se em várias regiões em

A carta escrita por M. L'Abbé Carbasus à M De***⁴¹ datada de 1739, já sinaliza certas críticas e questionamentos ao cravo e suas limitações. Mesmo em tom irônico e tratando-se de atacar os modismos dos instrumentos musicais e do gosto da aristocracia francesa, especialmente com relação ao uso da *vielle* de roda, essa referência aponta certos aspectos depreciativos do cravo na época:

O preço exorbitante que custa um bom cravo, a dificuldade do seu transporte, o espaço que ele ocupa, a despesa da sua manutenção, o mistério da sua afinação, cujo temperamento arbitrário não é fundado senão numa longa experiência. Esta afinação, tão sujeita às mudanças atmosféricas (...), e a impossibilidade de aumentar e diminuir a sonoridade afastam de si Damas de bom gosto, que preferem a sanfona, na qual elas não encontram nenhum destes defeitos. (HUBBARD apud HENRIQUE, 1987, p. 180).⁴²

A partir da segunda metade do século XVIII, cravos começam a ser desenvolvidos com alterações de mecanismos que pudessem criar mais cores e contrastes sonoros, efeitos de dinâmicas e novas formas de combiná-los. Em alguns cravos franceses, o acionamento de registros passa a ser feito através de joelheiras na parte inferior, para agilizar a troca de registros (e impedir que as cordas parassem de vibrar quando se larga a tecla) destacando-se em um cravo do construtor Taskin de 1782, com cinco maçanetas de joelho. Em cravos ingleses de autoria de Jacob Kirkman (1710-1792) e Abraham Kirkman (1737-1794) são construídos com dois pedais para acionamento de registros, como pode ser visto no modelo de 1773 (Figura 8).

que o pianoforte foi difundido verifica-se a dubiedade na nomenclatura: pianoforte e fortepiano. (PEREIRA, 2005, p. 31).

⁴⁰ Vale destacar que o período coincide com a Revolução Francesa 1789-1799 e especialmente os cravos franceses. Estes, com suas superfícies extravagantes, e elaboradamente pintados e dourados foram considerados lembranças indesejáveis do antigo regime de riqueza e poder.

⁴¹ A carta é de fato de autoria de François Champion (1680-1748) compositor e teorbista, sob o pseudônimo Carbasus, publicada em: CARBASUS, Abbé de, Lettre de Monsieur l'abbé Carbasus à Monsieur D*** auteur du « Temple du goust » sur la mode des instruments de musique. Paris: Veuve Allouel, 1739.

⁴² Na tradução portuguesa aparece a palavra *sanfona* referindo-se à *vielle à roue* (HENRIQUE, 1987, p. 180) instrumento que caiu no gosto da aristocracia francesa do sec. XVIII, e tem funcionamento através do friccionar das cordas sob a ação de uma manivela e pressionada por um teclado. O fragmento da carta foi também citado por Frank Hubbard (Op. cit., 1981, p.126).



(c) 2005 Royal College of Music

Figura 8 - Cravo construído por Jacob e Abraham Kirkman, Londres, 1773, pertence ao museu de instrumentos – Catálogo II do Royal College of Music de Londres.

Fonte: Disponível em: <<http://www.cph.rcm.ac.uk/Catalogues/keyboards/catalogue/Harpsichord%20family/RCM%20180%20Harpsichord.htm>>. Acesso em: 20/09/2011.

Em outro modelo datado de 1798, de Joseph Kirckman (c.1790-1877), inclui sistema de abertura e fechamento de venezianas sobre as cordas para criar efeitos de dinâmica, através de dois pedais (*swellpedals*). O modelo de 1783, de J. Andreas Stein (1728-1792), com três alavancas de joelho e sistema misto de plectro, pena e plectro de couro é outro exemplo com novas possibilidades timbrísticas. E ainda em outra referência de cravo com alterações significativas na sua estrutura é datada de 1784, construído por Jacques-Joachim Swanen (1782-1820), com quatro pedais para mudança de registro e ainda inclui o registro 16´ (16 pés) soando uma oitava abaixo do registro 8´ (LATCHAN, 2006).⁴³

No final do século XVIII, são construídos ainda os modelos combinados de plectros e martelos de couro, conhecidos como “cravo/piano” (cravo de martelos), como os do construtor inglês John Joseph Merlin (1735-1803) com mecanismo duplo, além da inclusão do registro de 16´, com diferentes alterações de timbre e pedais de mudanças de registro. A

⁴³ LATCHAM, Michael. Don Quixote and Wanda Landowska: bells and Pleyels. In: *Early Music* (February 2006) Vol. 34 (1), Oxford University Press, p. 95-110.

crescente predileção pela sonoridade do pianoforte, por vezes também referido como cravo de martelo,⁴⁴ marca o declínio do cravo.

De um modo geral, os dispositivos aplicados nos cravos do final do século XVIII, como pedais, inovações mecânicas e diferentes cores de sons, são frequentemente referidos como aspectos de uma reação em defesa ao cravo inexpressivo e em tentativas de equiparação mecânicas ao avanço do “rival” pianoforte. Latcham (2006), no entanto, aponta outra perspectiva no entendimento desta questão e sugere que há boas razões para questionar essas avaliações negativas de comparações e rivalidades entre os instrumentos: em primeiro lugar, não apenas cravos, mas também alguns pianofortes foram concebidos com uma variedade de timbres e com meios de mudá-los durante as interpretações. Em segundo lugar, o pianoforte não era de certa forma um instrumento novo. Nesse período final do século XVIII, os dois distintos instrumentos foram tratados mais propriamente como dois tipos de cravos, em vez de dois instrumentos que se opunham um ao outro. Ao lado do “cravo com plectro” também se utilizava o referido “cravo de martelos” já apreciado na Itália no início do século XVIII, como também na Espanha entre 1730 e 1758 na corte da rainha Maria Bárbara de Bragança (1711-1758) quando passa a ser ensinada por Domenico Scarlatti (1685-1757) e possuía um *cembalo a martelletti* (cravo com martelo) feito em 1730 por Giovanni Ferrini, em Florença.⁴⁵

Os anos de 1770 a 1840 são usualmente associados com a revolução industrial, que de certa forma qualifica por “progresso” as adoções do aperfeiçoamento para ‘melhoria’ dos instrumentos. Porém em termos absolutos na construção e na formação de instrumentos não se opera desse modo associados a uma evolução, ou seja, se ganha algo perdendo algo (HAYNES, 2004). Os instrumentos – nesse período em que o estilo transita da música galante⁴⁶ à estética romântica – sofrem transformações e mutações imediatas (do barroco

⁴⁴ Sobre este tema ver PEREIRA, 2005.

⁴⁵ Atualmente instrumento preservado similar de Ferrini construído em 1746 pode ser visto na coleção de instrumentos musicais de Luigi Tagliavini, no complexo San Colombano em Bologna, Itália.

⁴⁶ Música galante refere-se ao estilo de composição que surge como reação contra ao seu antecessor barroco. Em um estilo mais simples nas estruturas polifônicas, com menos ornamentação e elementos musicais com menor força, como por exemplo, a linha do baixo e também reconhecido pela textura homofônica (com ênfase na melodia acompanhada). Tal estilo é por vezes descrito como superficial.

para romântico) com mudanças de padrão de afinação mais altas e o uso do temperamento igual para torná-los mais intensos.

O cravo, considerado em seu mecanismo sonoro de pinçamento de cordas tal como se consolidara no século XVIII – num momento de um nascente gosto musical, relacionado ao desenvolvimento de novas formas de consumo da música erudita – torna-se um instrumento limitado e fadado ao desuso.⁴⁷

1.4 - O reavivamento

Após o período de esquecimento do cravo (em meados do século XIX), com referências apenas em usos ocasionais, ocorre um movimento da retomada do instrumento instaurado na Europa no final do mesmo século:

[...] o cravo restaurado por Tomasini foi temporariamente transferido para Viena. Segundo testemunho de RUSSEL, depois de 1882, ele foi emprestado à firma *Erard* que desejava copiá-lo com intenções comerciais, e com isto iniciou-se o “fazer cravístico moderno”. (HORA, 2010, p.127).⁴⁸

O instrumento “restaurado” ao qual o trecho se refere é um modelo francês de Pascal Taskin, de 1769, que foi conservado em Edimbourg – posteriormente adquirido em 1952, pelo colecionador Raymond Russell (1922-1964). Esse cravo teria sido restaurado em 1882, por Louis Tomasini, e estudado por S. Erard (1752-1831) e I. Pleyel (1757-1831), os quais apresentaram uma cópia na *l'Exposition Universelle*, em Paris de 1889:

⁴⁷ Segundo Kottick, 2003, o último registro de um cravo fabricado na Inglaterra, seria um modelo Kirkman datado de 1800 (ou 1809 na contagem de Carl Engel). (apud, ARRUDA, 2012, p. 6).

⁴⁸ HORA, Edmundo. Por uma gramática aplicada à prática sonora cravística: das vertentes nacionais para a compreensão do estilo nas execuções. In: *Per Musi*, nº 24. Belo Horizonte, Julh/Dez 2011, p.125-134.

“Provavelmente, portanto, a primeira restauração de um instrumento antigo já ao final do século XIX” (HORA, 2011, p. 127).⁴⁹



Figura 9 - Cravo *Taskin*, 1769, pertencente ao Catálogo da Russell Collection of Early Keyboard Instruments. Fonte: Disponível em: < <http://harpsichordphoto.org/french/> >. Acesso em: 26/8/2011.

No mesmo período, em 1896, o músico Arnold Dolmetsch (1858-1940), com prévio conhecimento de manufatura de pianos (havia trabalhado para as firmas *Chickering* [Boston] e *Gaveau* [Paris]), e com grande interesse na música do passado, construiu um cravo baseado nas tradições italianas. O instrumento veio com a inscrição *In honorem. illius. omnium. musicorum praezellenissimorum principis Sebastiani Bach* (Em honra ao príncipe da música Sebastian Bach) e fora construído para ser exibido na *Arts and Crafts Exhibition* de Londres, evento pertencente ao movimento que defendia o artesanato criativo como alternativa à mecanização, na contracorrente da revolução industrial. Dolmetsch torna-se um dos pioneiros em trazer ao público em Londres, a partir de 1891, série de concertos de música histórica em instrumentos como o cravo, o alaúde e as violas da gamba; e cria em 1918, sua oficina de construção de instrumentos inspirados em modelos antigos. Contudo, mesmo sem suscitar a questão do replicar modelos do passado, Dolmetsch não somente preocupou-se com o reavivamento do cravo e demais instrumentos, mas também foi um inovador ao propor novos engates e características criativas que não tinham sido feitas nos instrumentos antigos. Um dos mais significativos exemplos dessa

⁴⁹ Informações mais detalhadas sobre o assunto ver ARRUDA, 2012.

vertente refere-se ao cravo *The Green harpsichord*, (Figura 10) construído por Dolmetsch, em 1896.



Figura 10 - O primeiro cravo de Arnold Dolmetsch, de 1896 – *The Green harpsichord*, Coleção *Horniman Museum and Gardens*.

Fonte: Disponível em: <<http://www.horniman.ac.uk/collections/dolmetsch.php>>. Acesso em: 10/08/2011.

Vale mencionar neste período de inovação e desenvolvimento do cravo, no contexto próximo a Dolmetsch, a intensa atividade da cravista e pianista inglesa Violet Gordon Woodhouse (1872-1948) responsável pelas primeiras significativas gravações em gramofone, em 1920.⁵⁰

Entretanto, como marco da retomada do cravo tem-se a data de 1912, quando um instrumento é construído na oficina Pleyel , Wolff, & Cie ⁵¹, de Paris, com a supervisão da pianista polonesa Wanda Landowska (1879-1959), uma das referências no impulsionamento do cravo no século XX.

O modelo de Landowska – *Grand Modèle de Concert* – foi desenvolvido com dois manuais, as suas teclas com maiores dimensões semelhantes ao piano (Figura 11) e, na

⁵⁰ Informações sobre o assunto em: JOHNSON, Edmond. *Recording the Musical Past: The Harpsichord and the Phonograph, 1920-1930* - American Musical Instrument Society. Library of Congress (Washington, D.C.). Jun. 2010.

⁵¹ Fábrica de pianos fundada em Paris em 1807, pelo austríaco Ignaz Pleyel (1757-1831) aluno e amigo de Joseph Haydn (1732-1809), que permanece até hoje. Informação disponível em: <<http://www.pleyel.fr/histoire-pleyel-200.php>>. Acesso em: 08/06/2011.

tentativa de aumentar o volume, as cordas foram fixadas sob uma estrutura metálica (cepo de bronze) mais pesada, acionadas por saltadores com resistentes plectros de couro e adicionou-se o registro 16´ no teclado inferior.



Figura 11 - *Pleyel* Modelo Landowska (1927)

Fonte: Disponível em: <http://wwkbank.harpsichord.be/images/david_agdern_pleyel.jpg>. Acesso em: 20/07/2010.

Ainda fora implementado um duplo mecanismo diferenciado de “pinos” para ajuste da afinação, e um mecanismo controlador para troca de registros e acoplamento por meio de sete pedais. Aparentemente, o *Pleyel* era o único a favorecer um sistema de afinação projetado para permitir um ajuste fino, no qual cada corda é controlada por um pino duplo. (Figura 12). O referido instrumento *Pleyel*, citado frequentemente como tendo sido elaborado com modernos mecanismos para a época, transpunha experiências advindas da construção de pianos e preservava pouquíssimas características de um cravo do século XVIII. Contudo, essa segunda afirmação tem sido revista, pois conforme observado anteriormente, cravos com pedais, registro de 16´ e plectros de couro já poderiam ser vistos em modelos de instrumentos na segunda metade do século XVIII (LATCHAM, 2006).

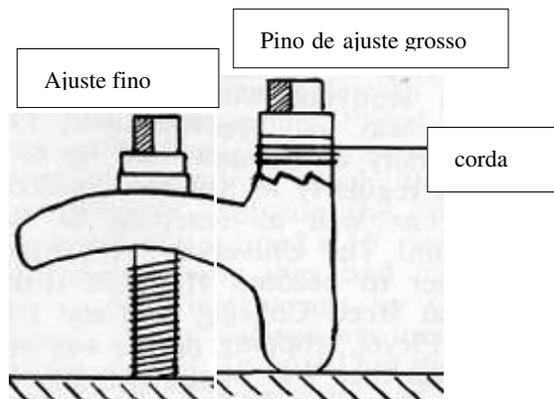


Figura 12 - Sistema de afinação com duplo pino do *Pleyel (Micrometrique)*

Fonte: RICHARD, J.A. The Pleyel Harpsichord. In: *The English Harpsichord Magazine*, Vol 2, nº 5, 1979. UK: The British Harpsichord Society, 1979.

Em função do mecanismo típico adotado, as características técnicas interpretativas de Landowska seguiam padrões vigorosos, rítmicos e com predileção por variabilidade de coloridos timbrísticos. Seu estilo interpretativo veio a ser muito questionado posteriormente provocando reações de oposição estéticas, que identificaram-no como *modern harpsichord technique* (técnica moderna do cravo),⁵² referindo-se a uma técnica com os maneirismos “pianísticos” de tocar o cravo (Figura 13), concepções próprias de fraseados e articulações, uso de registros exuberantes e mudanças de oitavas na adaptação de repertórios. Conforme apontado por Benevides (2003): “Landowska arriscava, e muito, como, por exemplo, na gravação em 78 rpm, realizada pela RCA-Victor, do Concerto para Violino, de Vivaldi, transcrito por J.S. Bach: ouve-se ousadas mudanças de oitava e tempo, registros exuberantes e fraseado detalhadamente articulado”.⁵³

⁵² STEVENSON, Joseph. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/artist/wanda-landowska-q3567>>. Acesso em: 17/02/2011.

⁵³ BENEVIDES, Ricardo Correa de Sá e. O Imaginário Musical dos Presentes: performance histórica. In: *Semiosfera – Revista de Comunicação e Cultura*, ano 3, nº 4-5. RJ: UFRJ, Julho de 2003.



Figura 13 - Landowska em sua execução: maior tensão na curvatura dos dedos

Fonte: SCHOTT, Howard. Wanda Landowska: A Centenary Appraisal. In: *Early Music*, Vol. 7, Nº 4, Keyboard Issue 1 (Oct, 1979), PP. 467-472. UK: Oxford University Press, 1979, p.469.

Landowska divulgou e difundiu o cravo em inúmeras gravações iniciadas a partir de 1923, e foi a primeira instrumentista, a gravar as Variações Goldberg de J.S. Bach (BWV 988) ao cravo, em 1931, pela HMV em Paris.⁵⁴ Era uma artista visionária que se interessava no repertório barroco, especialmente na obra de J. S. Bach, e por obras de compositores franceses, dando início às práticas com o cravo desde 1903, em sua primeira apresentação pública. Desempenhou grande atividade musical e realizou concertos por toda a Europa e America do Norte, onde fixou residência a partir de 1941, em Lakeville, Connecticut⁵⁵ e ainda fomentou compositores de sua geração que escreveram obras modernas para o cravo. Dentre os vários autores podem ser citados: F. Busoni (1866-1924), O. Respighi (1879-1936), Richard Strauss (1864-1949), destacando-se o “Concerto para cravo e 5 instrumentos” de Manuel de Falla (1876-1946) e o “Concerto Campestre” de Francis Poulenc (1899-1963) (Figura 15), dedicados à ela. Além de, Igor Stravinsky (1882-1971), na sua segunda fase de criação neobarroca, se voltou para as formas, gêneros e estilos da primeira metade do século XVIII e inova, ao propor em 1951 o cravo no recitativo da ópera *The Rake’s Progress*, III ato (*Graveyard Scene*) (Figura14).

⁵⁴ Posteriormente regravou a peça em 1945 pela RCA Victor em Nova York.

⁵⁵ Uma mulher progressista para os padrões da época, após a morte do esposo - o folclorista Henry Lew, em 1919 - assume sua bissexualidade e permanece por toda vida com sua companheira, a cravista Denise Restout (1915-2004) que se tornou a editora e tradutora dos escritos de Landowska após sua morte. (KJAR, 2011).



Figura 14 - Trecho - parte do cravo, Igor Stravinsky, *The Rake's Progress*, III ato, *Graveyard Scene*.
Fonte: LINDORFF, 1982, p.7.

Landowska não foi propriamente uma ardente defensora da música moderna, visto na predileção pelo repertório barroco, embora tenha demonstrado gosto por uma grande variedade de música, incluindo música popular e jazz. Ela garantiu a aceitação do público, espaço de difusão de inúmeras obras progressas e experimentou novas possibilidades para o cravo. E nesse contexto constatou-se o uso do temperamento igual como sistema padrão de afinação do cravo familiarizado ao seu tempo na viabilização da execução cravística.



Figura 15 - Poulenc ouvindo W. Landowska ao cravo, St Leu, 1928.
Fonte: Disponível em: <<http://www.novecembalo.it/it/attivita/pubblicazioni.html>>. Acesso em: 20/08/2011.

Também na área do ensino, Landowska esteve à frente da primeira classe europeia de cravo, na *Hoschule für Musik*, de Berlim, entre 1912 a 1919, e, posteriormente, em 1925, estabeleceu-se como professora na Escola de Música Antiga em Saint-Leu-La Forêt (França), formando gerações de cravistas (STEVENSON, 2011). Dentre os primeiros alunos dessa escola destaca-se Ruggero Gerlin (1899-1983), responsável pela criação, em

1932, do curso de cravo, da *Accademia Musicale Ghigiana*, em Sienna, onde se diplomou Huguette Dreyfus (n. 1928) e Kenneth Gilbert (n. 1931), dois cravistas que influenciaram posteriormente o panorama do cravo no Brasil.

Esse movimento de revitalização impulsionado por Dolmetsch e Wanda Landowska reacendeu o cravo na história pelo viés do ideário da modernidade industrial, trazendo elementos dos cravos sobreviventes históricos, recriando-os e modificando-o em relação aos construídos no século XVIII, favorecendo a sua disseminação observada na ampliação de inúmeras oficinas de construção de cravos, principalmente em Paris, Londres e Boston. Tais instrumentos posteriormente passaram a serem reconhecidos por cravo moderno ou cravos industriais, como ainda são designados hoje.

Ainda que Landowska tenha conhecido instrumentos históricos⁵⁶ – e teria tocado em cravos inspirados no modelo *Taskin* inicialmente desenvolvidos pela *Pleyel* – optou por adequar e recriar um instrumento num novo modelo híbrido com o piano, ajustando-o a certas lacunas sonoras que sob o ponto de vista da época faziam sentido para sua audiência. Outra cravista a ser mencionada é a americana Sylvia Marlowe (1908-1981)⁵⁷ que encorajou o uso do cravo em composições modernas, preocupando-se em dar uma identidade contemporânea ao instrumento. Em 1939, gravou o álbum “From Bach to Boogie Woogie”, General Records, G13, 1939. 78 RPM, e durante a década de 1940 realizou inúmeras gravações no estilo *Boogie Woogie*,⁵⁸ em seu cravo Pleyel (WOOD,

⁵⁶ O primeiro contato de Landowska com cravos históricos foi com instrumentos pertencentes à coleção *Hochschule do Musikinstrumenten-Museum*, em Berlim, 1886. Nessa coleção incluía o cravo que teria pertencido a Bach com 16'. Posteriormente em 1910 e 1911 ela e o engenheiro Lamy da *Pleyel* ficaram impressionados com o cravo de Joachim Swanen, de 1784 que possuía 16' e quatro pedais de mudança de registro e acoplamento.

⁵⁷ Nasceu em New York, NY, USA, estudou piano e órgão, continuou seus estudos na *École Normale de Musique*, Paris, e também composição com Nadia Boulanger. Foi lá que escutou Landowska pela primeira vez, profundamente impressionada por sua forma de tocar o cravo. Foi aluna de Landowska anos depois. Em 1957, Marlowe fundou a *Harpsichord Music Society, Inc.* (HANEY, 1971).

⁵⁸ O *boogie-woogi*, derivado de várias fontes é um estilo popularizado pelos afro-americanos, entre as décadas de 1930 e 1940, tradicionalmente tocado em piano solo, caracterizado por figuras regulares (ostinatos) na linha do baixo e o uso sincopado da mão esquerda. Disponível em: <http://boogiewoogie.com/index.php/entry/archetypes_and_antecedents/>. Acesso em: 30/10/2011.

p.113). Além disso, entre janeiro e fevereiro de 1956, Marlowe realizou um *tour* com o cravo, entre concertos, programações de rádio e TV, denominado “Far East” incluindo visitas ao Japão, Indonésia, Tailândia, Filipinas, Índia, Paquistão, Ceilão, Hong Kong, Irã e Iraque; em seu repertório de concertos constavam obras de J.S. Bach, Jean-Philippe Rameau, François Couperin (1668-1733), Domenico Scarlatti (1685-1757), Henry Purcell (1659- 1695) e Antonio Vivaldi (1678- 1741); posteriormente realiza turnê pela América do Sul. Em depoimento para *The Harpsichord*, de 1971, (Vol. IV, n. 3, p. 19), Marlowe fala sobre suas ideias libertárias, em entrevista realizada por Harold Haney:

[...] Penso que o cravo terá uma nova vida com a música contemporânea de várias maneiras. Toquei jazz no instrumento e fui a primeira cravista a fazê-lo muitos anos atrás. Não muito tempo atrás gravei Purcell e percebi a similaridade entre os *grounds* de Purcell e o *blues* e *boogie*. Então fiz alguns dos *grounds* de Purcell e uma “rythm section” (seção rítmica) em um de meus concertos e os críticos foram à loucura. Eles os amaram.⁵⁹

Pode-se afirmar que o cravo ressurgiu numa equação de passado/futuro, entre a resistência do esquecimento de uma sonoridade perdida do passado numa reconstrução imaginada e as inquietações ousadas da vanguarda do modernismo no início do séc. XX. Destaca-se ainda nesta abordagem John Challis (1907–1974), um dos primeiros construtores de cravo nos Estados Unidos da América no período, sob a ótica da estética organológica modernizada do instrumento. Challis foi aprendiz de Arnold Dolmetsch na Inglaterra por cerca de quatro anos e, ao retornar ao Michigan em 1933, inicia sua fase de construção de cravos, posteriormente fixando-se em Detroit (local da vanguarda industrial mundial com a indústria automobilística). Nos seus instrumentos são usados novos materiais como: *bakelite*, alumínio e nylon, para obtenção de um cravo moderno mais robusto, além de um design diferenciado (Figura 16). Segundo Challis (apud Wood, 2010, p. 59-62), o cravo do século XVIII não era perfeito (o associa assim como os primeiros modelos *T* de carro da *Ford*) e precisaria de um aperfeiçoamento para ser revivido,

⁵⁹ HANEY, Harold L. Interview with Sylvia Marlowe. In: *The Harpsichord*, vol 4, n.3, Aug. Sept. Oct, 1971. Denver, Co: International Harpischord Society, 1971. Tradução da autora.

especialmente nas questões da instabilidade de afinação e nos ajustes mecânicos, para as quais buscou soluções tecnológicas da época moderna. Sylvia Marlowe passou do *Pleyel* ao cravo construído por Challis que era mais próximo, em certo sentido, do tipo de música que estava tocando. A grande vantagem do instrumento, segundo Marlowe é que ele permanecia afinado e precisava de muito pouca manutenção, sendo notavelmente estável (HANEY, Op.cit, 1971, p. 8).



Figura 16 - Mecanismo de um cravo (de 1951) de J. Challis.

Fonte: Disponível em: <<http://www.hpschd.nu/index.html?nav/nav-3.html&t/welcome.html&http://www.hpschd.nu/rst/challis.html>>. Acesso em: 25/08/2011.

Também com repercussão na Alemanha, os cravos principalmente a partir de 1920 passam a ser industrializados, no período em que firmas alemãs como *Wittmayer*, *Neupert*, *Sperrhacker* deram início à fabricação de cravos em série. Através da criação de novos dispositivos a firma *Sperrhacker* passa a utilizar material plástico para os saltadores, e os plectros são substituídos por material sintético (nylon ou delrin), em um sistema utilizado até hoje em dia. Em termos estruturais os modelos de cravos alemães como *Neupert* foram concebidos em uma pesada estrutura de madeira apresentando considerável diminuição de ressonância e intensidade à sua sonoridade, identificados como cravos “modernos”. Acrescentaram aos três registros de base, (4', 2x 8', alaúde) um quarto afinado uma oitava abaixo (16' pés), com pedais de mudança de registro.

Dentre os cravos da marca *Neupert* mais difundidos na Europa, a partir da década de 1940 e 1950 estavam os do modelo 'Bach', com cinco pedais (acionamentos e coplas dos jogos - 16, 8, 8 e 4 pés), dois jogos de alaúde e com mudanças substanciais nos

saltarelos cilíndricos de latão (Figura 17). O nome ‘Bach’ é atribuído ao modelo *Neupert* por dispor de certas características semelhantes (registro 16´) às de um instrumento do século XVIII, restaurado no início do século XIX e que fora considerado por musicólogos da época ligado a J. S. Bach.



Figura 17 - Saltarelos cilíndricos do modelo *Neupert*
Fonte: Disponível em: <<http://www.territorioscuola.com>>. Acesso em: 30/07/2011.

O cravo modelo *Bach Neupert* sofisticou-se com moderna tecnologia e ampliou-se ao modelo híbrido de cravo/órgão que dispunha de dispositivo com “pedaleira” e inclusão do registro de 16 (Figura18). O modelo distanciado do cravo/piano de Landowska visava atender principalmente o estudo de organistas em suas residências, e ampliava o potencial de repertório especialmente da música organística alemã.



Figura 18 - Cravo Neupert, modelo Bach (*Pedal-Cembalo*)
Fonte: Disponível em: <<http://www.jc-neupert.de>>. Acesso em: 10/3/2011.

No Quadro 2 apresentam-se as diferenças estruturais dos diferentes modelos de cravo, do surgimento à retomada do instrumento, que influenciaram a sonoridade, os elementos da técnica cravística, a escrita musical, a formação, entre outros aspectos:

Quadro 2- Diferenças na estrutura, manuais e registros de cravos

		Até meados do século XVIII			Modernos	
	manuais	Itália	França Inglaterra	Alemanha Holanda	Pleyel por Landowska	Neupert Mod. Bach
II			Alaúde (4) 8	Alaúde (2) 4 8	Alaúde 4 8	Alaúde 4 8
I		8 8	(4) 8	(4) 8 (16)	8 16	Alaúde 8 16
					7 pedais	5/7 pedais

De forma sintética procurou-se apresentar as características e diversas concepções organológicas pelas quais o cravo experimentou pós século XX, comparativamente com exemplares do passado.

1.5 - Artefato moderno x Autêntico

No final da década de 1950 e início de 1960, surge uma nova corrente de músicos que passam a tocar repertórios barrocos ou anteriores, sob uma nova argumentação estética de resgate histórico. Eles vêm em busca de um estilo "autêntico", ou seja, na forma como o

repertório teria sido realizado quando foi composto, com conotações puristas interpretativas e na busca por instrumentos de época. Conhecido como movimento “Música Antiga”, atribuiu-se tal denominação baseada em uma periodização histórica referindo-se a toda a produção musical europeia anterior a 1800. Mais recentemente, essa abordagem passou ser designada como *Historically Informed Performance* (HIP - Interpretação Historicamente Informada), *Historical Interpretation Practice* ou, ainda, *Historically Inspired Performance*, devido à necessidade de propor uma expressão mais abrangente e que compreendesse as diversidades estilísticas e de sonoridades que incidem sobre as práticas de execução musicais, voltadas ao contexto histórico da composição, levando-se em conta as mudanças na vida social, além de incluir vários aspectos relacionados a pesquisa de notações antigas, o estabelecimento de critérios editoriais de fontes da época e o estudo dos instrumentos antigos.⁶⁰

Esse legado cultural antigo e a fidelidade aos padrões originais em busca de tocar uma música “autêntica” reproduzia-se através da busca por tratados, textos críticos, métodos de ensino, partituras esquecidas, materiais iconográficos, restauro e pesquisa em instrumentos originais, além da reprodução da linguagem musical de época.⁶¹

O termo “autenticidade”, etimologicamente, refere-se à qualidade do que é fidedigno ou autêntico. (FERREIRA, 1995, p. 74). Por autêntico entende-se aquilo que é genuíno (evidência verdadeira de algo) ou legítimo (verdadeiramente pertencente). Assim, a noção de autenticidade liga-se ao conceito de “verdade”, tema extremamente abrangente e discutido em diferentes esferas do saber, inclusive a música, em suas premissas de busca pela originalidade e de reviver o passado com valores do presente.

⁶⁰ HURAY, Peter le. *Authenticity in performance: eighteenth-century case studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. Também referido como *Performance Historicamente Informada* (PHI).

⁶¹ Autenticidade é evocada em diferentes contextos musicais e musicológicos, mas em geral indica certa noção de verdade e legitimidade. Comumente aparece relacionada à *performance*, mas também opera dentro da teoria crítica e em relação à música popular. A tendência relativa à música “historicamente informada” foi, amiúde, erroneamente descrita como “autêntica”. Tal *performance* de época pode se valer de alguns ou todos os seguintes fatores: os instrumentos do tempo do compositor; a consciência sobre as técnicas de execução musical do período, por referências de evidências documentais como os tratados e relatos descritivos; e as intenções do compositor nos manuscritos originais e materiais relacionados, tais como alterações e correções (BEARD & GLOAG, 2005, p. 12). Tradução da autora.

Nessa perspectiva de abordagem musical histórica, diferentes sonoridades são propostas, vindas de: uso de cordas de tripa, flautas de madeiras, emissão vocal despojada do vibrato, modelos de cravos históricos, entre inúmeras proposições de discursos musicais e retóricos – princípios de execução, regras e codificações. No momento em que o passado musical foi revisitado, buscou-se uma diversidade de instrumentos esquecidos pela cultura musical do século XIX, os quais voltam a fazer parte da cultura musical europeia do século XX. Dentre esses instrumentos figura o cravo, agora exigido segundo novo paradigma dos modelos históricos “originais”, além de cópias ou réplicas.

Os grandes impulsionadores desse novo ideal sonoro e de interpretação foram o *Concentus Musicus* de Viena fundado em 1953, por Nikolaus Harnoncourt (n. 1929),⁶² e o trabalho desempenhado pelo *Leonhardt Baroque Ensemble*, de 1954, sucedido pelo *Leonhardt Consort* (1955), sob a direção do cravista holandês Gustav Leonhardt (1928-2012). A partir da comunhão destes dois grupos, surgiu por volta dos anos de 1967, a gravação da versão integral das Cantatas de J.S.Bach (1685-1750), pelo selo *Telefunken*, da série intitulada *Das Alte Werk*, tornando-se uma referência às práticas interpretativas históricas (HORA, 2004, p.23).

Essa “nova” geração com senso histórico, para a qual o passado parece ser um ponto de partida, busca para si uma interpretação do mundo, fruto da capacidade de ordenação e classificação do conhecimento, na tentativa de explicar o seu presente (AUGUSTIN e JANK, 2001). A preocupação com a preservação e restauração de elementos culturais e o desejo de buscar culturas perdidas e as antigas tradições são as características dessa nova mentalidade, interessada pela documentação como garantias do passado, empenhando-se no resgate e na valorização da produção artística, conforme argumenta Harnoncourt:

Nós fugimos, isto é, tentamos refugiar-nos no passado [...]. Então, o chamado “homem culto” tenta salvar e trazer ao presente a parcela da herança cultural e musical dos últimos mil anos, que, pela primeira vez, tem a oportunidade de observar de forma abrangente. (HARNONCOURT, 1988, p. 26).

⁶² Nascido na Alemanha desenvolveu seus estudos na Áustria. Celistas, gambista e regente, foi um dos grandes impulsionadores das novas condutas e conhecimentos de linguagens musicais integrantes do chamado movimento de “música antiga”.

Tratava-se de resgatar as composições esquecidas, pré-românticas, interpretadas com instrumentos de época. Nesse contexto, Ralph Kirkpatrick (1911-1984), cravista americano com formação europeia, é uma das referências no desenvolvimento de estudos em manuscritos, e organiza e edita obras de J. S. Bach, além de publicar em 1953 as obras completas de Domenico Scarlatti (1685-1757).

No contra argumento aos princípios musicais e construtivos industriais, essa nova vertente vem negar o cravo de Landowska e os demais modelos concebidos no período do seu ressurgimento. Consideram esses instrumentos, desde o reaparecimento a partir do início do século XX, como “erro” ou artefato “moderno” (relativos ao presente) nos seus padrões de construção, assim como as técnicas de execução consideradas “modernas” e sem critérios. O músico Nikolaus Harnoncourt trata particularmente da questão do cravo e desconsidera esses instrumentos do período do ressurgimento no século XX:

Nesta época inicial, aconteceram graves erros na fabricação dos instrumentos, que ainda hoje repercutem. O exemplo mais marcante é o cravo moderno (...) não se ateuve aos antigos instrumentos ainda preservados, pois não se desejava renunciar aos conhecimentos e experiências da moderna construção de pianos (...). Esses instrumentos foram batizados de “cravo”. (HARNONCOURT, 1998, p. 92).⁶³

Ainda sobre o tema do cravo autêntico, Harnoncourt trata de forma negativamente contundente sobre os instrumentos do período inicial da difusão do instrumento:

Foram necessárias décadas para que esse mal entendido fosse esclarecido, e ainda levará muito tempo até que todos os músicos e amantes da música substituam a idéia falsa do que seria a sonoridade de um cravo por uma imagem correta e precisa, e também até que todos estes monstruosos [grifo da autora] cravos desapareçam das salas de concerto. (HARNONCOURT, 1988, p. 92).

⁶³ A edição original do livro é de 1984 – HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

Mesmo com as oposições e fortes críticas recebidas pela sua musicalidade e ainda ter sido apartada desse contexto da música histórica, a cravista Wanda Landowska contraditoriamente por vezes é citada como a primeira “estrela” da música antiga. Parte da explicação dessa contradição talvez resida num importante ponto a se considerar: o fato de que o movimento de música antiga coincidiu com a evolução da tecnologia de gravação, de modo que o repertório específico da música histórica expandiu-se e tornou-se mercado de massa. E foi principalmente nos álbuns solo de Wanda Landowska, que o cravo serviu como um marco, tendo papel decisivo na transmissão e no mercado da música histórica em muitos países.

Pioneiros na construção de cravos nesta vertente em réplicas de modelos históricos são Hugh Gough (1916-1997) em Londres, Martin Skowroneck nascido em 1926, em Berlin-Spandau e o americano William R. Dowd (1922-2008). Skowroneck constrói em 1953 seu primeiro cravo focado em procedimentos e técnicas históricas – uma cópia de cravo do século XVIII do construtor Michael Meitke (c. 1704), Berlin. Skowroneck foi o primeiro a fazer cravos para o *Concentus Musicus* (HAYNES, 2007, p.159), utilizados nas primeiras gravações de Gustav Leonhardt, Bob Van Asperen, Nikolaus Harnoncourt e Alan Curtis, músicos pioneiros no conhecimento e preceitos das práticas historicamente orientadas.



Figura 19 – Cravo italiano réplica feito por Martin Skowroneck, em 1959.

Fonte: Disponível em: <<http://www.harpsichord.com/Misc/2899sing.html>>. Acesso em: 22/08/2011.

Os cravos construídos sob parâmetros históricos ou “cópias autênticas” vêm refletir exclusivamente certos modelos de instrumentos construídos até o início do século XVIII em conformidade aos modelos italianos, flamengos e franceses e, portanto, não possuem pedais de mudança de registros e o registro de 16´ deixa ser empregado. Como ponto de partida, escolheu-se como modelo instrumental preferencialmente o cravo francês de Pascal-Joseph Taskin. Desse modo, em conformidade às técnicas construtivas desses instrumentos históricos, a prática de execução cravística passa a não mais utilizar excessivas combinações de registros para a obtenção de diferentes nuances entre sons – mais doces (o solo) e mais fortes (tutti). Para se conferir diferenças dinâmicas, orienta-se que estas sejam expressas com sutilezas agógicas, de modo a deixar clara a estrutura da peça, em movimentos inteiros e principalmente com registrações únicas.

Entre os construtores de cravo dessa nova corrente “padronizou-se” o diapasão 415 Hz (Lá³), ou ainda, adicionou-se um sistema de mecanismo ‘transpositor’ para que fosse possível atender casualmente o parâmetro de altura vigente 440 Hz (Lá³), e o uso dos temperamentos desiguais vieram reforçar a prática historicamente orientada. No aspecto do estilo interpretativo, para uma prática convincente, fazem parte do jargão da vertente historicamente informada, questões como textura transparente e leve, estilo articulado, fraseado celular, hierarquia rítmica, discurso retórico, ornamentos, entre outros aspectos (KJAR, 2011).

O expoente cravista holandês Gustav Leonhardt foi o principal instrumentista a exercer influência a inúmeros músicos no cultivo de práticas interpretativas sob tais princípios, ou ainda na formação de cravistas de todo o mundo, conferindo à Holanda o papel de um dos principais polos de música antiga. A partir de seus estudos em tratados, textos teóricos, manuscritos musicais e *fac-similes*, Leonhardt introduz um novo vocabulário musical na intenção da expressividade da execução do cravo, aliado às escolhas por modelos de acordo com estilo de interpretação. Sobre isso, Leonhardt comenta em 1996, em entrevista⁶⁴:

⁶⁴ Entrevista concedida a Revista *Early Music Today*, vol.4, p. 23, 1996.

(...) Espanhol, francês, inglês ou italiano, você pode ter praticamente qualquer um desses modelos reproduzidos com a mais alta qualidade (...). Isso não significa que você tenha que insistir com o patrocinador ou promotor do evento para que lhe seja oferecido o cravo correto para o repertório específico que você vai tocar. Logicamente você terá que adaptar o seu programa de concerto ao instrumento disponível. Talvez, algumas vezes, você terá que tocar Louis Couperin num instrumento mais conveniente para François Couperin, mas assim é a vida! (apud AGUSTIN, 1999, p. 34).

A partir do embate instaurado pós-década de 1960, cravistas, construtores e compositores seguem por caminhos de escolhas, mudanças de conceitos e redefinições, numa época em que muitos cravos são desprezados, assim como músicos desprestigiados, em um momento em que instrumentos e executantes são excluídos e ilegitimados: “Instrumentistas estavam de frente com uma escolha fundamental entre o cravo moderno com sua evolução desde o início de seu florescimento e reconstruções de instrumentos históricos” (SADIE apud CARVALHO, 1999, p.6).⁶⁵

De certa forma, as preferências de alguns compositores de meados do século XX refletiram a continuidade da escrita para o cravo modernizado, com a manutenção do uso abundante de trocas de registrações e mudanças tímbricas. Destacam-se neste período marcos da composição moderna para cravo, a peça *Continuum* (1968) do compositor húngaro György Ligeti (1923-2006) e *HPSCHD* (1967) de John Cage (1912-1992), e no Brasil os compositores, Cláudio Santoro (1919-1989), Almeida Prado (1943-2010), Willy Corrêa de Oliveira (1938), entre outros.⁶⁶

No entanto, a partir da década de 1970, uma geração de novos cravistas deu prosseguimento – sob orientações musicológicas de “fiel” recriação ou autêntica, seja na escolha do instrumento “cópia” ou na maneira de tocar ou modo de interpretar – a repertórios cravísticos do passado. Reacenderam-se então, especialmente a partir dos anos 1980, debates em torno da questão da autenticidade e fidelidade como programa orientado

⁶⁵ SADIE, Stanley. Grove Dictionary of Music & Musicians 6ª ed, p.243 apud CARVALHO, Rose Ana. *Repertório Cravístico de compositores brasileiros a partir da década de 80*. Monografia (Especialização em Música) - UEM/PR, Maringá, 1999, p. 6.

⁶⁶ Sobre o tema ver PAVAN, 2007.

para as práticas musicais, trazendo elementos para uma reflexão musicológica sobre o uso do cravo para um repertório e uma tradição musical que, a princípio, não tinham nada a ver com o uso original do instrumento no século XVIII. Nesse contexto, Haynes (2007) se refere ao esforço pela autenticidade como algo impossível de alcançar, encontrando sua maior utilidade como um paradigma, um ideal e uma inspiração que pode ou não existir efetivamente (HAYNES, 2007, p. 226).

Atingindo-se ou não a “autenticidade” como resultado, o movimento de interpretação historicamente informada representou, segundo Haynes, uma ruptura com o modernismo como ideologia e prática musical. Em decorrência do aprofundamento dos conhecimentos e uso do estilo de época (ou da música retórica)⁶⁷, como enfatiza Haynes, assim como novas sonoridades aprendidas ou buscadas em direção à autenticidade da prática interpretativa, o uso dos instrumentos de época tornou-se uma exigência técnica a partir da década de 1960, época em que foi imposta a adoção da afinação 415 Hz (Lá³). A partir de então se propiciou um experimentalismo musical que rompia com aspectos centrais do Canon Clássico⁶⁸, vinculando-se a uma conscientização da historicidade da música ocidental, relativizando a centralidade da partitura, do condutor/maestro, e resgatando o papel da oralidade, elemento insubstituível e perecível da prática musical, o qual a ideologia do modernismo havia apagado. No glossário proposto por Haynes (2007, p.13), o cânon ou cânone musical refere-se por excelência à música romântica. E, segundo suas afirmações, a ideologia canônica leva a um número de corolários que formam os pressupostos básicos dos músicos orientados classicamente, que incluem: grande respeito por compositores, representado pelo culto aos gênios e originalidade; reverência escritural

⁶⁷ Uma das principais fontes sobre retórica e oratória – redescoberta em 1416, *Institutio Oratoria*, de Quintiliano (30 - 95 dC), ao lado da ampla bibliografia (Aristóteles, Cícero) – permeou a associação da música com princípios retóricos e influenciou o estilo, os métodos de composição, a forma, a expressão e as práticas interpretativas no período barroco. Os princípios retóricos objetivavam capacitar o orador na maneira a direcionar estados emocionais nos ouvintes, e da analogia entre a retórica e a música requeria instruir o compositor e o intérprete (vocal e instrumental) mover afetos nos ouvintes (HARNONCOURT, 1988, p. 169-171).

⁶⁸ Cânon é um termo utilizado para descrever um conjunto de obras musicais, e compositores creditados como de alto valor e grandeza. A origem do termo é tanto de um contexto eclesiástico como teológico, referindo-se àquelas obras e compositores mais dignos de preservação e divulgação. A maioria das culturas e contextos culturais exprime a presença de cânones ou valores canônicos, mas é mais claramente definido e efetivo dentro da tradição musical ocidental (BEARD & GLOAG, 2005, p. 24). Tradução da autora.

aos trabalhos musicais; uma obsessão com as intenções originais do compositor; a prática de ouvir música como um ritual; costume de audições repetidas de um número limitado de trabalhos.

1.6 – Cravo em kit e a produção de massa

A despeito dessa vertente revivalista mais ortodoxa dos anos de 1960, nascida no contexto do movimento da “música antiga” e que buscava parâmetros mais exigentes de imitação histórica, o cravo, paralelamente no mesmo período, ganhou uma vida própria, com grande popularização em seus modelos em kits.

Tais instrumentos *Kits* conhecidos por "*do-it-yourself*" foi um produto acessível e personalizado que parecia contradizer práticas e usos do cravo e gerou grande número de vendas anuais para várias partes do mundo, especialmente durante décadas de 1960 e 1970. Além disso, sua ampla difusão contribuiu para que a sonoridade e a imagem do cravo se proliferassem na cultura popular de massa da época em programas de televisão, filmes, trilhas sonoras, novelas e no campo da música popular.

A história particular destes instrumentos *kits* remonta ao período Pós Segunda Guerra, nos Estados Unidos, com foco no final da década de 1950. Começou com uma inovação do ex-psicólogo infantil e ativista social Wolfgang "Wallace" Zuckermann ou Wolfgang Joachim Zuckermann (n. 1922), também violoncelista e pianista amador que tocava frequentemente em casa repertório camerístico. Zuckermann, nascido em Berlim, mudou-se para Nova York em 1938. Nos idos de 1954, enquanto executava repertório camerístico barroco, pensou no cravo e sua sonoridade como mais apropriada para a tal repertório. Com a impossibilidade de adquirir um cravo devido a seu alto preço na época, resolveu iniciar a construção de seu próprio modelo do instrumento a partir de pesquisas em livros e museus. Assim, desenvolveu um protótipo com características amalgamadas de vários modelos históricos (WOOD, 2010, p.147). Com o crescente interesse pelo cravo nos Estados Unidos na época, os pedidos por instrumentos aumentaram, e em 1958,

Zuckermann já possuía um oficina considerável de construção. Porém, em 10 de junho de 1958, um incêndio consome parte de sua oficina. O noticiamento no dia seguinte do tal acidente no *New York Times* acabou ironicamente resultando em grande propaganda, e fez aumentar o interesse do público por encomendas em alta escala, além da ampliação de venda de suprimentos para manutenção. Para atender a demanda cada vez maior de compradores e produtos, no final de 1959, Zuckermann desenvolve e começa a vender cravos “kits” com preços bem acessíveis para que o próprio consumidor montasse. Passam a ser fabricados em lotes de produção em série mas numa escala modesta.

O instrumento “vagamente” baseado em um histórico, tinha um *design* exemplificado em modelos típicos de cravos italianos do século XVI, em que o corpo principal do cravo era abrigado dentro de uma caixa um pouco maior. O *kit* ou “Z-boxes” vinha composto em uma caixa com aproximadamente 35 quilos contendo peças de um teclado, saltarelos, e uma pasta cheia de instruções e medidas.



Figura 20 - Conteúdo da embalagem de *Kit* Zuckermann "Flemish Single"

Fonte: Disponível em: <<http://neapolitan-harpsichord.blogspot.com/2010/08/arrival.html>>. Acesso em: 22/08/2011.

No ano de 1960, Zuckermann chegou a desenvolver na sua oficina cerca de 70 instrumentos, além de dedicar-se ao crescente número de atendimentos por serviços de manutenção e venda de reparos dos instrumentos, imprimindo desse modo mudanças na velocidade e na natureza da construção de instrumentos.



Figura 21 - Zuckermann Z-box, 1 x 8' – exemplar construído em torno de 1970
Fonte: Disponível em: < <http://www.claviersbaroques.com/JSZbox.htm>.>. Acesso em: 22/08/2011.

Os *kits* de cravos eram produzidos com um processo de construção deliberadamente em estrutura padronizada com peças produzidas em série, com ferramentas elétricas modernas, pedaços de plásticos moldados e, para facilitar o recorte da madeira lateral, eliminou-se a curvatura da caixa (*slabside*).



Figura 22 - Saltarelo inteiramente em plástico de cravos modelo Kit de Zuckermann
Fonte: Disponível em: < <http://www.claviersbaroques.com/JSZbox.htm>.>. Acesso em: 22/08/2011.

Zuckermann em 1969 decidiu vender o seu negócio e mudar-se para Devon, Inglaterra, em grande parte por causa da frustração de que a operação tinha se tornado mais administrativa que artesanal, além de suas revoltas com questões políticas e sociais, como seu protesto contra o envolvimento americano no Vietnã (WOOD, 2010).

O americano Frank Hubbard (1920-1976), um dos construtores de cravo mais significativo nos Estados Unidos, também inicia em 1960, assim como Zuckermann, a sua linha de *kits* no modelo francês, nas versões de um ou dois manuais. Hubbard refere-se aos seus *kits* como um meio de minimizar o trabalho, o custo e o tempo de produção, porém com compromisso a um padrão de qualidade no atendimento às orientações dos clientes e da grande demanda (WOOD, 2010). Hubbard, por outro lado, mantinha também o processo de construção mais lento e meticuloso adequado aos cravos personalizados no modelo francês *Taskin*. Os *kits* de Hubbard eram mais caros e exigiam mais habilidades na montagem se comparados aos de Zuckermann.

A popularidade do cravo como um novo objeto doméstico e de fácil aquisição – através dos *kits* – fez emergir um novo instrumento da modernidade e da cultura de massa. A pesquisa desenvolvida por Wood, 2010 apresenta um gráfico da evolução das vendas de *kits* da empresa de Hubbard, conforme reproduzida na figura 23, a qual demonstra o quanto o cravo proliferou-se na cultura especialmente das décadas de 1960 e 1970, e dessa forma possibilitou incorporar-se à cultura popular, e ainda, segundo a autora, essas vendas têm resultados insignificantes se comparados às vendas realizadas pela empresa de Zuckermann no mesmo período.



Figura 23 - Relatório de vendas de *Kits* da empresa Hubbard *Harpsichords Inc.* USA – 1962-2002.

Fonte: WOOD, 2010, p. 227.

Esses cravos reorientados estiveram fortemente ligados aos vários gêneros musicais nas décadas de 1960 e 1970, e músicos populares incorporaram seu som a estilos como o boogie, reggae até o rock psicodélico, entre outros. Curiosamente no Brasil, o crítico

musical Renzo Massarani (1898-1975), em 1963, atento sobre o novo modismo dos *Kits* de cravos, publica artigo no *Jornal do Brasil* do RJ, em 18 de junho, intitulado “Música em casa”, no qual traz informações detalhadas dos instrumentos ainda pouco conhecidos no país, e os associa com naturalidade em práticas musicais populares:

...Nos Estados Unidos voltou o cravo. A moda está pegando também na Europa, de forma que proximamente nossos últimos Pleyel serão substituídos, provisoriamente, por este pequeno instrumento (pequeno por fora; por dentro, conta com um extraordinário repertório), mesmo se apenas para tocar samba, bossa nova, como nos Estados Unidos se toca jazz. Para isso, havia inicialmente o obstáculo-preço, pois um cravo decente valia 6.000 mil dólares. Entretanto, o cravo encontrou seu salvador num velho afinador de pianos, Wallace Zuckermann. Zuckermann conseguira fabricar bons cravos ao preço de 500 dolares e agora, inspirando-se no *Do-it-yourself*- o grande hobby americano – lançou uma perfeitíssima caixa de montagem para cravo, pondo-a à venda por apenas 90.000 cruzeiros e incluindo as necessárias instruções. O instrumento pode ser construído em 125 horas; os LPs da Landowska, de Wolfe, Kirkpatrick, Gillespie multiplicam-se, e o mesmo diga-se dos tratados para o uso do cravo, depois de construído. O Davi-Cravo vinga-se da secular vitória do Golias-Piano; Zuckermann está matando Cristofori. A música em casa continuará.⁶⁹

O fato é que, principalmente nesse parâmetro organológico, o cravo vem a ser conduzido entre os pioneiros construtores do instrumento no Brasil na década de 1960.

1.7 - Construção de instrumentos: versões brasileiras

A difusão do cravo no período de meados do século XX, percebida em ambas vertentes estéticas, a “histórica” ou “moderna” propiciou a facilitação do acesso ao instrumento, bem como permitiu sua reprodução ou construção com ressonâncias nas

⁶⁹ MASSARANI, Renzo. Música em casa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jun.1963. Caderno B, p.2.

Américas. Nesse período no Brasil, o cravo começou a ser lentamente reintroduzido, principalmente sob os reflexos do movimento europeu da “música antiga”, mas distanciado de embates e contestações estéticas.

O cravo, ainda considerado objeto de curiosidade e “estrangeiro”, permeava o imaginário brasileiro carregando o emblema da graciosidade, elegância e sofisticação, do ideal de expressão artística como instrumento da soberania dos castelos e salões europeus da alta nobreza. Na fala poética de Roberto de Regina (n. 1927), na década de 1960, um dos pioneiros na construção de cravos no Brasil, postulava-se tal imagem:

Era uma vez um lindo instrumento que não era príncipe. Era rei. Era chamado “Le roi roleil dês instruments”. Pontificava nos salões e nas residências. Onde quer que houvesse boa música, lá estava sua presença soberana. (REGINA, 1986).⁷⁰

Assim, devido a sua origem, o instrumento veio associado a um conjunto de crenças, ideias e significados culturais que, no Brasil, marcaram sua identidade como artefato de elite e exotismo sonoro. Tal imagem absorvida do cravo, em seu sentido convencional, vem construída por meio de complexo processo histórico e cultural e o toma como instrumento da música antiga e de natureza nobre e culta.

Os primeiros cravos construídos no Brasil no século XX datam da década de 1960, utilizando-se de práticas empíricas numa época em que parâmetros e conceitos estabelecidos na execução historicamente informada não estavam sedimentados. Com as dificuldades de importação de cravos no Brasil e o crescente interesse pelo repertório especialmente do barroco, músicos, carpinteiros e luthiês mobilizavam-se na busca por soluções em construção de instrumentos de forma a atender a demanda existente. Entretanto, vale destacar que de uma forma geral os precursores brasileiros na construção de cravos partiram de projetos de montagem de *Kits*.

⁷⁰ REGINA, Roberto. In: *O cravo. Projeto Sala da Música 1*. Curitiba: Escritório Regional da Funarte, 1986.

...eu ouvia dizer que nos EUA, produziam-se Kits, dentro do processo “Do-it-yourself” para permitir que interessados pudessem construir em casa seu próprio instrumento. Essa novidade, em que a princípio custei a acreditar, se tornou uma obsessão. (REGINA, 1986, não paginado).

Dentre os mais destacados incentivadores do cravo no Brasil e que também atuou como construtor de cravos destaca-se o músico carioca Roberto de Regina.⁷¹ Com formação em piano, experiência em regência e prática vocal, apaixonou-se especialmente pelo repertório de J. S. Bach. Em 1966, viajou para os Estados Unidos da América, onde desenvolveu estudos de música antiga com integrantes da Pró-Música de Nova Iorque, além de estudos sobre construção de cravos com Frank Hubbard. No seu retorno ao Brasil desenvolveu seu primeiro cravo, justificado por dificuldades na aquisição do instrumento.⁷² Segundo relato de Regina⁷³, o início se deu através da importação de algumas peças e do projeto de montagem de *Kit* do fabricante Zuckermann de Nova York.⁷⁴ Regina montou o *kit* de cravo a partir de um manual e utilizando madeira nacional, realizando a montagem do mecanismo com ferramentas caseiras e com adaptações na estrutura, como a inclusão de dois pedais. Segundo suas declarações, diante das dificuldades de ajustes de determinadas peças forçou a buscar soluções criativas e o uso de materiais inusitados:

[...] muito custei a encontrar um tipo de mola que tivesse os requisitos devidos, como tamanho, resistência, etc... E a única viável que encontrei era uma pequena mola que tinha destino bem mais diverso, menos sonoro, e muito menos nobre. Era a molinha de uma caixa de descarga de aparelhos sanitários. (REGINA, 1986, não paginado).

⁷¹ Médico de formação e atuante na área musical foi um dos responsáveis com papel preponderante na divulgação do cravo no Brasil.

⁷² Segundo Albuquerque, 2008, p. 151, o depoimento de Regina faz referência a vinda da cravista americana Silvia Marlowe ao Brasil, para concerto na Escola de Música da UFRJ, sem fornecer data; e traz a afirmação que teria sido o técnico trazido por ela, para afinar e cuidar do instrumento que forneceu informações a Regina, de que em Boston havia fábricas em que se podiam encomendar *kits* de cravos grandes de dois teclados, ideia esta que ficou em sua cabeça.

⁷³ REGINA, Op. cit., 1986.

⁷⁴ Refere-se à aquisição do instrumento recortado em peças para montagem seguindo o manual de instruções, a preços mais acessíveis, amplamente disseminados na época.

Em 1966, com esse instrumento gravou o seu primeiro disco solo, Concerto de Cravo – LP 160127.



Figura 24 - Roberto de Regina e seu primeiro cravo, na oficina caseira.

Fonte: Regina, Roberto. In: *O cravo. Projeto Sala da Música 1*. Curitiba: Escritório Regional da Funarte, 1986, não paginado.

Para atender a demanda de interessados na aquisição de cravos na época, Regina iniciou processo de construção de cravos expandindo para modelos maiores, orientado na linha do construtor Hubbard.

Também pioneiro na construção de cravos, o italiano José Masano (1907-1984), radicado em São Paulo, a partir de 1928 dedicou-se à fabricação de móveis e à reparação de instrumentos musicais. O primeiro contato de Masano com o cravo, conforme descreve Calimério Soares (1944-2011)⁷⁵ – sem, contudo fornecer a data – foi a partir da aquisição pela “Orquestra de Câmara de São Paulo”, de um *Kit* de cravo dos Estados Unidos.⁷⁶ Masano teria sido chamado para a sua montagem devido a suas habilidades em carpintaria, e por seu filho ser o oboísta desta orquestra.

⁷⁵ ARTESANOS DEL CLAVE EN BRASIL, Revista mensal de publicación en Internet Número 20º - Septiembre, 2001. Disponível em: <<http://www.filomusica.com/filo20/tito.html>>. Acesso em: 21/08/2011.

⁷⁶ Vale ressaltar que a Orquestra de Câmara de São Paulo foi fundada em 1956 por Olivier Toni e Rogério Duprat. Foi um dos mais significativos organismos musicais do país dedicando-se a realização de concertos de repertório da música barroca, da música colonial brasileira do século XVIII e do repertório de vanguarda musical. Disponível em: <http://www.tropis.org/biblioteca/mus_s_amer_sec_xviii-encarte.pdf>. Acesso em: 23/08/2011.

Entretanto, segundo relato da cravista Ediná de Pinheiro Strehler (n. 1938),⁷⁷ integrante na época dessa orquestra, o referido cravo em *Kit* teria sido importado pela Orquestra de Câmara possivelmente em 1963, e encaminhado a Masano para montagem, e trata-se, portanto do primeiro exemplar de cravo montado no país, na década de 1960.

Segundo informações do maestro Olivier Toni⁷⁸, a primeira utilização do modelo montado por Masano foi em 1964, pela cravista italiana Maria Teresa Garatti, do grupo *I Musicisti* de Roma, por ocasião de turnê no Brasil, cuja apresentação do grupo ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo, na qual o próprio Toni fora responsável pela afinação do instrumento. No mesmo ano de 1964, o cravo também fora utilizado na gravação da peça “Recitativo e Ária: Laudatória para canto, violinos e baixo-contínuo”, de autor anônimo da Bahia, de 1759, pela Orquestra de Câmara de São Paulo.⁷⁹ O disco foi lançado em 1965 pelo selo Chantecler (Disco CMG 1026).

Com pouco conhecimento em construção de cravos (e precárias condições mecânicas), Masano destacou-se mais pelas habilidades em carpintaria. O seu segundo cravo construído, ainda utilizou de *Kit* para a construção e teria sido todo feito em madeira de Jacarandá da Bahia (de propriedade do violinista Roberto Twiashor). A maioria dos instrumentos construídos por Masano possuíam apenas um teclado, com um único registro 8’ e com efeito do registro de alaúde, destinando-se a um limitado repertório cravístico.

Outro pioneiro construtor de cravos no Brasil a ser mencionado foi Hidetoshi Arakawa (n.1935), natural de Tóquio, formado em Artes e Ciências Naturais pelo *The College of liberal Arts, International Christian University*, Tokio.⁸⁰ Chegou ao Brasil em 1961 e a partir de 1971 foi um dos primeiros especialistas contratados na Unicamp para se

⁷⁷ Entrevista concedida por telefone em 08/10/2011.

⁷⁸ Entrevista com maestro Olivier Toni concedida por telefone em 26/10/2011.

⁷⁹ Os manuscritos originais desta peça foram encontrados em 1958 pelo musicólogo Regis Duprat na coleção "Alberto Lamego", do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP). A obra anônima composta em 1759 é considerada um dos achados mais importantes com texto cantado em português de caráter profano. Teve sua estréia em primeira audição, no Teatro Municipal de São Paulo em 6 Dezembro de 1960 pela Orquestra de Câmara de São Paulo sob a regência de Olivier Toni, também responsável pela realização escrita do baixo-cifrado. O cravo utilizado para estréia da peça pertencia a cravista Ulla Wolf. Atualmente, o cravo de Masano, de propriedade da orquestra, está disponibilizado na cidade de Prados, MG, que abriga anualmente o Festival de Música em parceria com a USP.

⁸⁰ Siarq Unicamp, documento 361/83.3.

juntar ao corpo docente no período de estruturação do futuro Departamento de Música, a convite dos físicos Marcelo Damy de Souza Santos e Rogério C. de Cerqueira Leite.

Como pesquisador de tecnologia de instrumentos musicais, Arakawa tornou-se responsável, em 1971, por estruturar o “Laboratório de Acústica Musical”, que ocupava fisicamente as salas no Instituto de Física, porém ligado ao Departamento de Música da Unicamp. Nesse Laboratório iniciaram-se as pesquisas sobre cravos e sua construção, além de outros instrumentos musicais barrocos e renascentistas. Do mesmo modo como os demais pioneiros em construção de cravo no Brasil citados, Arakawa inicia seu processo a partir da montagem de *Kit* de cravo.

Entre 1971 e 1972, através do “Laboratório de Acústica” da Unicamp adquiriram-se *Kits* de dois cravos, da marca Frank Hubbard (modelo francês *Taskin*, com dois manuais) provenientes dos Estados Unidos, dando início ao estudo e pesquisa por Arakawa das etapas de montagem, regulagem, afinação, materiais, os tipos de madeira possíveis apropriados a cada componente do instrumento e ao desenvolvimento do processo de construção de pontes, teclas, cepo, tábua de ressonância, saltarelos, etc. (Figura 25).



Figura 25 - Hidetoshi Arakawa ajustando afinação de cravo montado do *Kit* Frank Hubbard.
Fonte: SIARQ - SG 13.66 (1).

Somente em 1973 Arakawa constrói o seu primeiro cravo (Figura 26), com madeira nacional (no cepo do instrumento em jacarandá). O seu modelo de cravo – inspirado em

estilo francês do século XVIII, com dois manuais (no teclado superior 8´ e no inferior 4´ e 8´) – mantinha certas características do instrumento histórico *Taskin*, porém constam alterações no processo de molas em saltarelos (Figura 27) pelo construtor e novas propostas referente a inusitadas aberturas circulares na parte do fundo da caixa de ressonância. Consta ainda, a inclusão de mantas de feltro dentro da caixa de ressonância.⁸¹

Com o desenvolvimento de sua própria leitura de construção do instrumento, Arakawa inspirou-se na confecção de cópias de instrumentos históricos, em contraste a práticas adotadas em construção de cravos industriais ou “modernos” de produção comercial, e, portanto com maior disponibilidade no Brasil, como os fabricados pela *Neupert, Wittmayer e Sperrhake*.



Figura 26 - Primeiro cravo construído por Hidetoshi Arakawa, 1973.
Fonte: SIARQ - 361/83_v1_fl_246_f

Arakawa desenvolveu estudo sobre o saltarelo, no qual sugere a mola em “arame duplo”, já encontrada nos seu primeiro instrumento confeccionado.

⁸¹ Após tentativa de entrevista técnica, relativa às especificações do instrumento, lamentavelmente o construtor não se dispôs a atender (maio/2011).

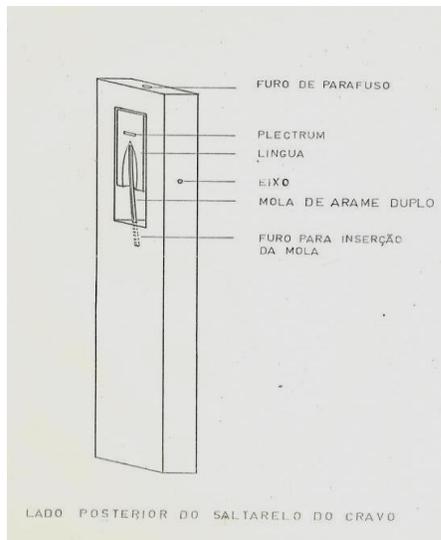


Figura 27 - Modelo de Saltarelo proposto por Arakawa
 Fonte: SIARQ (IMAGENS\p 10.5_f.25.3.jpg)

Em 23 de outubro de 1975 patenteou seu modelo no Instituto Nacional de Propriedade Industrial, RJ, contendo ainda um texto técnico explicativo denominado: “Processo de Mola em Saltarelo de cravo”. O documento descreve o processo da mola que se constitui na fixação de mola com arame duplo (dois fios redondos de arame soldados ou galvanizados entre si), encaixados num furo redondo no saltarelo, conferindo maior estabilidade ao mecanismo.

Os construtores pioneiros acima mencionados tiveram papel preponderante na adoção do cravo como instrumento de práticas musicais, bem como ao fomento, ensino e difusão do instrumento no Brasil de meados do século XX. Além disso, como demonstrado, desenvolveram novas tecnologias, adaptaram e criaram alterações à sonoridade por eles requerida. Contudo, é comum encontrar referências sobre esses primeiros instrumentos desenvolvidos no Brasil como cópias de “originais”, vivendo o paradoxo das práticas interpretativas da sonoridade “autêntica” do movimento historicamente informado.

Em consonância com o contexto histórico-musical, com observação a critérios construtivos e interesse pelos modelos históricos, somente a partir da década de 1980 iniciou-se um trabalho sistemático de construtores brasileiros na busca pelo desenvolvimento de réplicas históricas de cravos.

Destaca-se nesta abordagem o lutier Abel Santos Vargas (n. 1947), primeiro construtor a abrir o caminho na confecção de réplicas de instrumentos musicais históricos, procurando seguir certos princípios com inspiração em procedimentos construtivos similares aos originais de cravos, espinetas, virginais, flautas doces e traversos. Natural de São Paulo, Vargas teve sua formação em Arquitetura e Música na Pró-Arte. Atuou no Instituto de Pesquisas Tecnológicas da USP (IPT), de 1975 a 1987 na área de pesquisa em madeiras brasileiras para serem utilizadas em diversas funções – inclusive na construção de instrumentos musicais –, além de projetos sobre acústica musical. Foi membro fundador da Sociedade Brasileira de Acústica (Sobrac), ocupando sua diretoria no período de 1986-1987.

O interesse de Vargas na construção de cravos teve como ponto de partida sua aquisição de um *Kit* básico de cravo do construtor americano Frank Hubbard, inspirado em um modelo Taskin. O próprio Vargas fez a montagem do cravo *kit*, adaptando ao móvel as madeiras brasileiras, concluindo seu projeto em 1981. Vargas viaja para Europa em 1982, e durante três meses visitou inúmeros museus de instrumentos e construtores de cravos, além de adquirir gabaritos e plantas de instrumentos de diversos modelos. Vargas recebeu licença especial do Museu de Paris (*Musée de la musique*) para ter acesso aos cravos modelo Taskin, bem como, no museu de instrumentos de Hamburgo (*Museum für Kunst und Gewerbe*), acesso ao modelo de Christian Zell (1728). Dentre os construtores de cravos históricos que Vargas visitou na Europa constam: Martin Skowronek, em Bremen, do qual adquiriu a planta de cravo do modelo Christian Zell de 2 manuais; o construtor de órgãos Jürgen Ahrend, de quem adquiriu a planta do modelo Christian Zell; Joop Klinkhammer e Fred Bettenhausen, os quais visitou na Holanda; e Marc Ducornet, cujo atelier em Paris visitou.⁸² Vargas desenvolve seu primeiro instrumento cópia do modelo Taskin com dois manuais, finalizado em 1984, a partir da primeira encomenda pelo cravista Edmundo Hora (n. 1953). Após inúmeras outras encomendas a diversos estados brasileiros, Vargas monta a empresa AM2, pioneira na construção de instrumentos históricos. Como um dos impulsionadores na área da difusão da música antiga em São Paulo, funda – e dirige – em 1980 a Sociedade Pró-Música

⁸² Entrevista concedida por Abel Vargas em 4 de Maio de 2013, local: Fazenda Pereiras, em Itatiba, SP.

Antiga de São Paulo, entidade que permaneceu ativa até 2001, com sede na Rua Bandeira Paulista, 992, em um prédio cedido por ele, adaptado para cursos e concertos.

Cravistas especializados de todo Brasil, seduzidos a essa nova tendência e ao gosto de uma sonoridade nascida de cópias históricas, no cultivo de suas práticas interpretativas historicamente orientadas, passam a substituir seus antigos modelos *kits* e adquirir os novos instrumentos em parâmetros históricos de construção.⁸³

1.8 - A Cena do Cravo “psicodélico”

Nas décadas de 1960 e 1970, não somente no Brasil, paralelamente ao forte interesse e indagações de músicos pela produção e interpretação da música do passado – considerando a então marcante presença na indústria fonográfica do movimento música antiga –, começam a conviver artistas adeptos de princípios renovadores, desdobrando-se em novos movimentos e gêneros musicais. O cravo em *Kit* se proliferou incorporando-se à música popular, com ampla disponibilização de gravações, num período de contato entre diversificadas expressões artísticas, experimentações e instrumentos – aliadas aos meios de comunicação de massa.

Vivia-se um momento em que se propunham novas estéticas, mudanças de atitudes, roupas e comportamentos motivados por novos projetos culturais e ideológicos, conquistando uma ampla faixa de público entre os jovens. Especialmente o final dos anos sessenta foi um período paradigmático de manifestações contraculturais⁸⁴, com início nos Estados Unidos e reflexos vividos em vários países ocidentais incluindo o Brasil. Tratava-

⁸³ Atualmente destacam-se no panorama de construtores brasileiros no desenvolvimento de réplicas históricas: William Akio Takahashi, a luthiê Maren Gehrts P. Machado e o construtor Cesar Guidini.

⁸⁴ Especificamente, o movimento contracultural da década de 1960 refere-se a uma convergência de atitudes rebeldes comportamentais e políticas, combinados ao uso de drogas, a liberdade sexual e a crítica ao sistema político. Fenômeno esse que inicia nos Estados Unidos do pós-guerra e floresce na Europa, chegando à América Latina. Disponível em: <<http://jornalsociologico.blogspot.com.br/2009/05/contracultura-o-que-e-como-se-faz.html>>. Acesso em: 10/05/2013.

se de uma época de oposições ao *status quo*, de revolução comportamental, sexual, de amplo espaço às questões de raça e gênero, da luta pelos direitos civis, liberdade de expressão e combate à opressão econômica e política, marcadamente em oposição à guerra do Vietnã.

Uma das principais manifestações musicais canalizando os novos comportamentos e atitudes estéticas foi o *rock*⁸⁵ que, entre as novas sonoridades e a introdução de novos elementos musicais marcados pela experimentação, trouxe nos seus arranjos musicais evidências marcantes da presença do cravo.

A sonoridade do cravo percebida nas inúmeras gravações da época não se apresentava somente do contexto de cravos acústicos (principalmente no uso de *kits*), mas também por modelos experimentais de “cravos elétricos” (*Electric Harpsichord*), dos quais, um de seus primeiros espécimes, o originário modelo *Caleb Warner Electric Harpsichord*, de 1959, fora concebido pelo engenheiro e músico Caleb Warner e Eric Herz. Foi, porém, o *Baldwin Electric Harpsichord* (Figura 28) o principal modelo de cravo elétrico; mais estruturado, popularizado, além de ser o mais utilizado nas gravações e disponível em estúdios da época. O reconhecido *Olympic Studios*, em Londres, um dos mais referidos em fichas técnicas de discos ingleses, dispunha desse instrumento para a realização das suas gravações.

⁸⁵ O berço do Rock foi o *Rock'n'roll*, uma das expressões mais significativas da cultura musical norte-americana. Desde o final dos anos de 1940 o termo já era usado em letras de música como indicação de “dançar” ou “fazer amor” e em 1952 o termo aparece no nome do programa de rádio que veiculava *rhythm and blues*, intitulado *Moondog's Rock and Roll Party*, do radialista Alan Freed, em Cleveland, Ohio. O *Rock'n'roll* nasceu de mistura de gêneros distintos da música norte-americana, especialmente de raízes afro-americanas: *New Orleans Dance Blues*, *Memphis Country Rock*, *Chicago Rhythm and Blues*, *Northern Band* e dos grupos vocais. (EVERET, 2009).



Figura 28 - Baldwin Electric Harpsichord

Fonte: Disponível em: <<http://www.baldwinharpsichord.com>>. Acesso em: 11/02/2011.

O cravo elétrico *Baldwin* foi idealizado inicialmente pela *The Canon Guild* em Massachusetts que, vendido à Baldwin, o remodelou e comercializou. Seu mecanismo assemelha-se ao cravo convencional em suas estruturas básicas, mas possui diferentemente deste, seu corpo feito de metal, mantendo o mesmo posicionamento das cordas ao tampo, com pés de madeira, e um material diferenciado no tampo, feito em fibra de vidro (*plexiglass*), além de uma tampa futurista em acrílico transparente. No seu mecanismo interno, conta com saltadores com plectros (em material plástico-delrin) e abafadores, e um sistema elétrico de captação de som embutido, possibilitando também mudanças de afinação e temperamento. Os captadores, dividindo-se em dois sistemas, um localizado junto ao cavalete e outro na área central das cordas, simulam diferenças de registro ou manual. Conforme a Figura 29 vê-se o saltarelo, o mecanismo principal do *Baldwin Electric Harpsichord*, mostrando-se estruturalmente semelhante aos demais desenvolvidos.⁸⁶

⁸⁶ O cravo elétrico, mesmo que apartado ou desconsiderado do universo cravístico, aparece citado no livro de ZUCKERMANN, Z. *The modern harpsichord: twentieth century instruments and their makers*. NY: October House, 1969, p. 79, o qual se refere ao instrumento como que de resultado sonoro extremamente impuro (“[...] The sound picked up in this fashion is then fed into an amplifier and speaker, and its volume can naturally be regulated from very soft to very loud. There is also a “swell” pedal similar to the organ swell. The resulting sound is extremely crude.”).

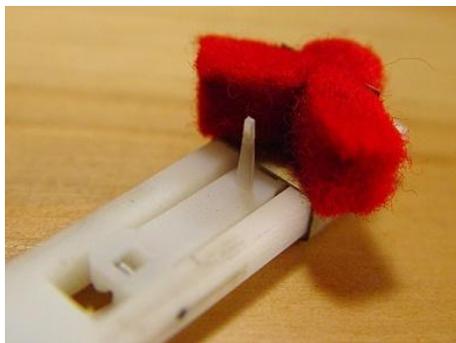


Figura 29 - Saltarelo, plectro e abafador, utilizado no *Baldwin Electric Harpsichord*
Fonte: Disponível em: <<http://www.baldwinharpsichord.com>>. Acesso em: 11/02/2011.

Atualmente existem poucos remanescentes de modelos *Baldwin*, pertencentes a colecionadores, e sua sonoridade através de sistema elétrico foi substituída uma vez que produzida por sintetizadores.

O cravo com sua sonoridade característica no campo da música popular – especialmente norte americana – já mostrava evidências a partir da década de 1930 em uma gama de gêneros musicais. Porém, seu timbre desponta de modo peculiar no momento do estabelecimento do *rock*.⁸⁷ Este surge nos Estados Unidos e paralelamente na Inglaterra, manifestando-se como mais do que um estilo musical, visto que provocara profundas mudanças na mentalidade e comportamento da juventude. O *rock* configurou-se em uma diversidade de estilos como: *Folk Rock*, *Rock Psicodélico*, *Baroque Pop*, *Blues Rock*, posteriormente, *Jazz rock*, *Rock progressivo*, *Punk rock*, entre outros subgêneros. Foi principalmente no auge das tendências *Rock Psicodélico* e *Baroque pop*, refletindo em inovações na instrumentação dos arranjos musicais, que a sonoridade do cravo desponta de modo peculiar e vem difundida em inúmeras gravações de álbuns de bandas musicais em seu período de amplo reconhecimento pelo público.

O estilo *Rock Psicodélico* surge como forte expressão artística em meados da década de 1960, experimentando as novas sonoridades, com atuações de bandas tanto na

⁸⁷ Jessica Wood, 2010, na sua pesquisa inventaria uma extensa lista de referências musicais com cravo em gravações populares do século XX, das décadas de 1930 até 1970, em diversos gêneros musicais, voltado às gravadoras americanas. Não refletem nesta listagem os lançamentos ingleses, alemães e os álbuns de trilhas sonoras. WOOD, Jessica. “*Keys to the Past: Building Harpsichords and Feeling History in the Postwar United States*” (Duke University, 2010). Disponível em:<<http://hdl.handle.net/10161/2456>>. Acesso em: 2/09/2011.

Inglaterra, quanto nos Estados Unidos. Propunha, em seus temas, a experimentação do indivíduo pelo uso de drogas, rompimento com os comportamentos impositivos e conservadores, a loucura como forma de conhecimento, as experiências místicas e valorização das fantasias e alucinações.⁸⁸ Em suas características musicais, buscava novos timbres, harmonia experimental, por vezes incluindo efeitos sonoros de gritos, risadas, sons de artefatos e sons eletrônicos, com tendências ao experimentalismo e longas sessões de música instrumental. Bandas como *The Beatles*, *The Rolling Stones*, *The Mothers of Invention*, entre muitas outras, incorporaram a psicodelia a seus estilos, especialmente influenciadas pela ação das drogas psicoativas e alucinógenas.

Uma das primeiras aparições do cravo nesse estilo do Rock Psicodélico americano ocorre em 1964 com a banda *The Beach Boys*, liderada por Brian Wilson (n. 1942), reconhecido músico que trouxe inovação tanto musicalmente quanto tecnicamente, em relação aos padrões de gravação da época. O cravo está presente em inúmeros arranjos da banda, com destaque à música *When I Grow Up To Be A Man*, de 1964, gravada pelo selo *Western Records*, em Los Angeles e lançada em 1965, no álbum *The Beach Boys Today!* (EVERET, 2009, p. 76-77).⁸⁹



Figura 30 - Músico Americano Brian Wilson ao cravo *kit* (1967) – fundador da banda *The Beach Boys*
Fonte: Disponível em: <<http://theseconddisc.com/2011/11/01/review-the-beach-boys-the-smile-sessions-part-two-surfs-up-at-last/>>. Acesso em: 22/08/2011.

⁸⁸ O termo "psicodélico", no contexto da música do *rock*, é atribuído a banda americana, 13th Floor Elevators, no título do seu primeiro LP, *Psychedelic Sounds*, tendo Roky Erickson, como líder da banda. Disponível em: <<http://www.beatrix.pro.br/mofo/13th.htm>>. Acesso em: 09/02/2011.

⁸⁹ EVERET, Walter. *The foundations of rock – From “Blue Suede Shoes” to “Suite: Judy Blue Eyes”*. New York: Oxford University Press, Inc., 2009, p. 76- 77.

Outro estilo predominante do período, iniciado na Inglaterra, conhecido por *Baroque Pop* ou *Chamber pop*, apresenta uma estrutura mais simples e canções líricas. Dentre suas novas proposições trazia elementos camerísticos da música clássica e barroca, com o uso de instrumentos como oboé, trompa, cello, dulcimer, e celesta, além do cravo.⁹⁰

A banda *The Beatles* trouxe exemplos emblemáticos dentro da vertente que remete a elementos do barroco em seus arranjos, e na apropriação do *electric harpsichord*, demarcando sua sonoridade brilhante com ideias musicais, passagens e frases rápidas, ornamentos e um baixo cantante. Dentre inúmeras canções da banda destacam-se os arranjos das músicas: *Fixing a Hole*, presente no álbum de 1967, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, considerado um marco da história da música pop, e em *Because*, do álbum "*Abbey Road*", de 1969, ambos os exemplos trazendo a sonoridade do cravo elétrico em sessão solo na introdução. Também se pode observar no desenvolvimento do arranjo da canção *In my life*, do álbum *Rubber Soul*, de 1965, evidências de características contrapontísticas a duas vozes, típica do barroco, conforme transcrição do trecho musical (Figura 31). A gravação original desta referida sessão foi executada pelo tecladista e produtor musical George Henry Martin (n. 1926) juntamente com os *Beatles*.⁹¹

⁹⁰ Uma das bandas inglesas referência neste estilo com o cravo é a *The Left Banke*, com destaque na canção "*Walk Away Renee*" (1966).

⁹¹ Pode-se afirmar que o cravo ganhou o estrelato pop em 1965, quando os Beatles trouxeram o "elemento barroco" na canção em *In My Life*, do álbum *Rubber Soul*. Porém, na gravação original, o instrumento utilizado com sonoridade que "evoca" a de um cravo tratava-se de um piano elétrico. Quando o músico George Martin, ao interpretar o trecho, descobriu que não poderia desempenhá-lo rápido o suficiente, gravou sua parte com a fita rodando a metade da velocidade e, ao lançar de volta na velocidade normal, o piano soou duas vezes mais rápido e uma oitava acima, em um timbre evocativo de um cravo. Essa referência foi apontada por Marc Myers e encontra-se Disponível em: <<http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702304200804579163670969242120>>. Acesso em: 30/10/2013.



Figura 31 – Transcrição realizada por Bern Meister do solo de cravo da canção *In my life*.
Fonte: Disponível em: <<http://forums.musicplayer.com>>. Acesso em: 11/02/2012.

Seguindo-se no exemplo da adição do cravo, Brian Jones da banda *Rolling Stones* no final de 1965 acrescentou um trecho de cravo no final da música *Sittin 'on a Fence*. É notável a divulgação do instrumento em inúmeros álbuns de bandas musicais do período com amplo reconhecimento pelo público.

A maior parte de tais bandas transitava entre vários estilos nas suas experimentações musicais, originadas por temas sociais ou intimistas ou mesmo utilizando-se de gravações de músicas de outras épocas, preservando sempre a atitude de liberdade no processo criativo. Vale destacar as várias utilizações experimentais do cravo em arranjos da banda *The Mothers of Invention*, que teve como líder o irreverente Frank Zappa (1940-1993), músico que influenciou uma geração de compositores com seu estilo inovador.

Um levantamento ilustrativo parcial de bandas americanas e inglesas da década de 60 – representantes dos estilos *Rock* psicodélico e *Baroque pop*, os quais usaram cravos em seus arranjos – está apresentado no Anexo I (discografia) que traz referências aos nomes das bandas, nomes dos álbuns, nomes das faixas (música) e ao ano das gravações. Essa listagem apresentada procura mostrar não de forma abrangente, mas no sentido de referência da extensão do cravo manifesto no *rock*, e foi coletada através de busca em sebos de discos, *blogs* e *sites* oficiais de bandas e coleções particulares. Os estilos *Rock* Psicodélico e *Baroque Pop* foram fenômenos musicais que influenciaram uma geração de músicos no Brasil e de outras partes do mundo, tema que será retomado no terceiro capítulo, seção 2.

As sonoridades do cravo e a cítara – ambos reintroduzidos no *rock* – são exemplos que se tornaram marcas registradas do experimentalismo psicodélico, com muitas bandas utilizando seus timbres nos arranjos, o que, no caso do cravo, trouxe associado uma identidade musical relacionada à música barroca, geralmente apresentada por estruturas harmônicas, contrapontísticas e em ideias melódicas.

Sobre essa apropriação do cravo na música do *rock*, seja introduzido pelo instrumento acústico ou elétrico, pode-se abstrair três vertentes estéticas diferentes pelos estilos dos arranjos das diversas bandas da época:

1. Uma primeira vertente usava o cravo buscando remeter ao colorido timbrístico e à harmonia do barroco;
2. Uma segunda vertente de bandas buscava uma música além do rock propondo elementos exóticos e inusitados, como a presença de sino, cítara, trompa, entre outros; o cravo aqui já não necessariamente remete ao barroco.
3. E uma terceira vertente, mais experimental que a segunda, usava o cravo apenas como “mais um” elemento sonoro em seus experimentos timbrísticos, no estilo que desemboca no rock progressivo, com uso dos teclados sintetizados.

1.9 - O futuro do pretérito ou notas históricas sobre uma idealização

É indispensável refletir sobre as particularidades da retomada e revalorização do cravo a partir do séc. XX, na qual, através da prática musical erudita que veio do movimento da música de época, preocupou-se em “legitimar” ou “dar autenticidade” à utilização do instrumento, preocupações estas que se tornaram de certa forma “inerentes” ao cravo, na sua condição de atributo histórico relacionado ao contexto da construção e replicação de exemplares e de sua fruição, repercutindo em múltiplos embates estéticos.

O tratamento da terminologia avançou e, mais recentemente, a partir das décadas de 1980 e 1990, foi apresentada uma revisão de conceitos acerca de ideais de autenticidade e

questões relativas aos instrumentos originais, técnicas construtivas e aplicação de novos parâmetros interpretativos supostamente autênticos por diversos músicos, musicólogos e pensadores, sobretudo após os trabalhos publicados em 1995, por Richard Taruskin e Peter Kivy.⁹² Tais autores desafiaram a noção de "autenticidade" por não representar nenhum protótipo histórico determinável; procuraram ampliar a percepção do passado nas práticas históricas, mas também se voltaram para a dinâmica do presente, por entender que o presente se orienta pelo passado, assim como o conhecimento e as representações do passado são alteradas pelo presente.⁹³

Para Kivy (1995), mesmo atendo-se às instruções e intenções dos compositores – não se estaria levando em consideração o fato de que desejos ou intenções não são absolutos, mas escolhidos em circunstâncias concretas que se apresentam num determinado tempo. O autor retifica o termo autenticidade para “autenticidades” e formula distinções na sua definição dividindo-as em quatro possibilidades principais: a autenticidade como intenção, autenticidade como som, autenticidade como prática e a outra Autenticidade, ou o não imitável.⁹⁴

Richard Taruskin (1988), musicólogo norte-americano ao tratar mais detalhadamente aspectos relativos à interpretação e escritos musicais antigos defende – na compreensão do sentido “original” – que as condições do passado não excluem a percepção

⁹² Outros autores a serem mencionados: Joseph Kerman (1985), Will Cruchfield (1988), John Butt (2002), Bruce Haynes (2007).

⁹³ Vale citar Theodor Adorno (1903-1969) um dos pioneiros em teorizar contra a corrente musical de interpretação através de parâmetros de autenticidade, no início da década de 1950. Adorno segundo Benevides (2003): “Manifestava discordância em relação à recuperação dos estilos de execução, acreditando que tais constituíam-se como regressões na evolução histórica necessária da arte, marcada pela tarefa revolucionária contínua de rompimento dos limites das linguagens e materiais mediante, inclusive, inovação dos meios técnicos de execução. O que fazia uma obra do passado manter sua vitalidade era sua "modernidade", sua alteridade frente às linguagens de seu tempo, qualidade que só se manteria em realizações sonoras adequadas aos meios técnicos e inovações de estilo produzidas nos presentes de suas posteriores interpretações. Adorno pensava numa separação essencial entre obra e execução a fim de defender a ideia de que os estilos de execução antigos eram necessariamente limitados em comparação aos contemporâneos: somente no presente se encontrariam reunidas as possibilidades de verdade interpretativa.” Disponível em: <http://www.semiosfera.eco.ufrj.br/antiores/semiosfera45/conteudo_imag_rbenevides.htm>. Acesso em: 9/6/2011.

⁹⁴ KIVY, Peter. *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

e as possíveis traduções da ótica do presente.⁹⁵ O autor justifica ser impossível criar verdadeiramente uma prática historicamente autêntica, pois entre outras variáveis, o público contemporâneo, os locais, os valores, os materiais e os contextos são diferentes. Ainda ressalta que em alguns casos, o desejo de criar réplicas historicamente autênticas leva a resultados inexpressivos e que estas representariam desejos e valores oportunistas da evidência histórica, validados tanto pela academia como pelo mercado. Taruskin, em suas análises, observa que a produção real do movimento historicamente informado não obedece aos critérios históricos de forma dogmática, e que de fato prevalecem critérios estéticos subjacentes, com cujos traços centrais aproximam-se de concepções da estética do modernismo. As execuções historicamente informadas, em função dos seus resultados e critérios estéticos, muitas vezes não obedecem a determinadas evidências históricas, existindo muitas vezes um claro conflito entre o valor estético e valor histórico. Na prática interpretativa são feitas e reproduzidas determinadas seleções e escolhas de critérios, com base em evidências escolhidas de elementos históricos (observados em tratados, documentos, etc.), mas que eventualmente podem não corresponder à fidelidade histórica, ou ainda podem ser descartados elementos.⁹⁶

Exemplos são citados por Taruskin, apontando execuções atuais de obras de Beethoven, Mozart, entre outras, as quais ignoram evidências históricas relativas às questões de andamento da música, número de integrantes, aspectos das ornamentações, improvisações, etc. e que por vezes seguem orientações inautênticas na abordagem da escrita pré-romântica (LOPES, 2010, p.443-445).

O conjunto das críticas ao ideário da música historicamente informada gerou, entre as suas conclusões, uma posição de que o critério estético da execução musical é o elemento determinante da valorização da música do passado, ao qual a fidelidade às evidências históricas deve subordinar-se. Nas palavras de João Lopes (2011, p. 498-499) manifestando seu acordo com Kivy:

⁹⁵ TARUSKIN, Richard. The pastness of the present and the presence of the past. [Ch. 6]. In *Authenticity and early music: a symposium*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

⁹⁶ TARUSKIN, Richard. *Text & Act. Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

... os argumentos a favor da autenticidade histórica, mesmo os mais plausíveis, não são suficientes para isentar as execuções que seguem os princípios de alguma forma daquela, de se apresentarem, lado a lado com as que seguem outras estratégias interpretativas, como candidatas à apreciação artística, a serem julgadas em pé de igualdade pelos ouvintes competentes. O mote desta perspectiva é que nenhum modo de execução se autolegitima ou se autorrefuta, nem em termos artísticos/musicais, nem filosóficos ou ideológicos. Todas as estratégias interpretativas são planos, hipóteses de realização da obra em execução, que, tenham eles origem no compositor ou no intérprete, só podem ser avaliados *em execução*. Quaisquer que sejam os pergaminhos estritamente históricos das execuções EHI [execução historicamente informada], em última análise aquilo que deve estar realmente em causa na música como forma artística, quer ao nível das obras, quer ao da sua execução, parte da música enquanto arte performativa.

Tal posição, mesmo considerando que a evidência histórica não é o elemento determinante central para as escolhas musicais do intérprete, não a reputa como irrelevante. Contudo, a pesquisa histórica enriquece as referências e alternativas estéticas pertinentes à execução musical de obras do passado, uma vez que ainda há muito a se aprender sobre elas.

Um exemplo a ser citado – nessa perspectiva de novas contribuições da pesquisa histórica envolvendo o cravo – refere-se ao estudo realizado por Edmundo Hora (2004), o qual aborda a adequação do sistema de afinação utilizado no século XVII, com a produção musical de Johann Jacob Froberger (1616-1667).⁹⁷ Dentre os pressupostos da interpretação historicamente informada, uma questão particularmente importante é o sistema de afinação a ser empregado na prática interpretativa, uma vez que se postula que as diferenças intervalares colorem e proporcionam um quadro expressivo das obras. Em linhas gerais, vários estudos teóricos encontrados sustentam que durante os séculos XVI e XVII, o sistema denominado “mesotônico” tornou-se amplamente difundido e utilizado em grande parte da Europa. A característica principal do mesotônico é que as terças maiores têm que soar puras, em detrimento a outros intervalos, e que na prática, para se obter essas terças puras, 11 das 12 quintas deveriam ser estreitadas em $\frac{1}{4}$ da coma (intervalo residual). Com base em tais parâmetros, diversos cravistas em suas execuções musicais historicamente

⁹⁷ HORA, Edmundo. *As obras de Froberger no contexto da Afinação Mesotônica*. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

orientadas assimilaram e reproduziram sistematicamente a adoção da afinação mesotônica ao interpretar o conjunto de obras de Froberger. Porém, através de análise musical minuciosa, Hora (2004), demonstrou que determinadas obras de Froberger ultrapassam o sistema mesotônico, para as quais se necessitaria modificar o sistema vigente, não mais baseado na pureza das terças, as quais se abririam a novos caminhos e contribuíram para criação de novos temperamentos. Conforme indica Hora, a partir das incompatibilidades apresentadas possibilitou-se criar um sistema de afinação alternativo, com combinações possíveis de quintas puras e/ou temperadas, com 6 quintas estreitadas pela fração de 1/6 de coma pitagórico, de modo a minimizar a rudeza dos intervalos e fazer soar naturalmente agradável, sem perder as características de cada tonalidade.⁹⁸ Essa compreensão hoje provoca mudanças que afetam diretamente o resultado sonoro e estético da obra musical.

Ricardo C. de Sá e Benevides (2003) aponta para o caráter dimensional em experiências temporais e históricas: “Felizmente, dispomos no atual presente de uma possibilidade contínua de descoberta de novas janelas culturais que nos permitem desviar, caso desejemos, do caminho da padronização e da acomodação cega” (BENEVIDES, 2003).⁹⁹ E há que se considerar na ampliação de parâmetros estéticos e estilísticos nessa relação do passado e presente, a conciliação vinda de misturas de instrumentos musicais atuais e antigos.

Posta essa digressão resumida acerca das críticas à questão da autenticidade histórica da execução musical, postula-se aqui um raciocínio similar para as questões “organológicas”, ou relativas à autenticidade das restaurações dos instrumentos musicais, ambiente em que a participação do cravo é significativa. No caso particular do cravo modernizado versus cravo restaurado (ou copiado) é preciso relativizar que os cravos modernos chegaram a outros resultados sonoros diferenciados em função de uma visão

⁹⁸ Sobre detalhamento do sistema de afinação proposto, ver encarte do CD *Froberger*, gravação solo realizada pelo cravista de Edmundo Hora – EH 001, Produção EGTA, 1998.

⁹⁹ BENEVIDES, Ricardo Correa de Sá e. O Imaginário Musical dos Presentes: performance histórica. In: *Semiosfera – Revista de Comunicação e Cultura*, ano 3, nº 4-5. RJ: UFRJ, Julho de 2003. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/antiores/semiosfera45/conteudo_imag_rbenevides.htm#top>. Acesso em: 9/6/2011.

evolucionista do instrumento, mas permitiram os novos usos e sua difusão.¹⁰⁰ Já os restaurados, mesmo nas réplicas “mais fieis”, não deixaram de utilizar procedimentos tecnológicos e soluções reparadoras modernas, construindo uma “sonoridade idealizada” mais próxima do instrumento original. Do ponto de vista estético, o cravo na perspectiva historicamente informada traduziu-se por escolhas de determinados modelos específicos do passado em detrimento de modelos do final do século XVIII, bem como se abdicou da estabilidade e intensidade sonora, porém trazendo um mecanismo com sonoridade mais rica e mais apropriada ao repertório pré-romântico.

Bruce Haynes (2007) oferece uma discussão e análise crítica das convenções e da interpretação histórica, e que abordam especialmente a questão de instrumentos históricos e modernos para as práticas de interpretação. O autor chama atenção inicialmente ao fato de não ser realista falar sobre duplicações de instrumentos, uma vez que se deve levar em conta itens como madeira e sua densidade e todos os demais elementos constitutivos que diferem entre si e conferem especial caráter a cada instrumento. Mesmo Haynes, apresentando razões convincentes na “continuidade” de referências em instrumentos originais para orientação nas práticas de construção instrumental, propõe uma discussão mais abrangente sobre o assunto e apresenta uma distinção entre os conceitos de “replicação” e princípio de “emulação”. Haynes atribui o termo réplica ou cópias não como clones, e as emulações, como cópias com melhorias que se afastam em diferentes pontos do instrumento original. Ao tratar particularmente sobre os cravos, o autor argumenta favoravelmente aos “originais” sobreviventes dos séculos anteriores, pois demonstram possibilidades inimagináveis aos instrumentos “modernos” e teriam melhores condições tecnológicas e fônicas para os padrões estilísticos do repertório do passado. Contudo ao referir especificamente sobre o caso do cravo modelo *Pleyel*, usado por Wanda Landowska, Haynes não o invalida e identifica o instrumento como uma “emulação” afastada da referência original.

¹⁰⁰ Os termos: moderno, modernizado, modernidade (era), modernismo (movimento estético), modernização, mencionados no estudo, apesar de guardarem especificidades entre si, entendem-se por novas ideias e novos ideais propostos, em que novos comportamentos decorrem deles, atingindo as mentalidades, costumes e criações estéticas - as quais “ganham sentido de certo rompimento com certo passado”. Nesse sentido, a recíproca também é verdadeira, assim como “o moderno se identifica com o presente que é bom em oposição ao passado que é mau, o antigo pode colocar-se como bom em oposição ao presente que é mau” (LAPA, 1966, p. 19).

Cabe assinalar que a perspectiva defendida neste estudo, não deixa de reconhecer que, do ponto de vista da qualidade do resultado sonoro, os esforços de produzir cópias de instrumentos que tentam replicar certos exemplares de cravos do século XVIII como parte da ideologia da autenticidade musical histórica, trouxeram sonoridades cuja densidade e cores de outro modo não estariam disponíveis nos dias de hoje. Essa sonoridade valoriza não somente o repertório da música da época em que os instrumentos originais eram os únicos à disposição dos compositores e intérpretes, mas também abrem novas possibilidades estéticas para a utilização do cravo em outros repertórios.

Neste estudo entendeu-se que as mudanças no design do cravo são sempre relativas e refletem demandas da música que está sendo tocada; são de fato “acordos”, adaptação para mudanças de prioridades mesmo em relação às cópias de instrumentos históricos, tal como propõe Haynes. Por causa da sua relatividade, instrumentos e criações musicais de um período não são melhores no sentido absoluto que suas contrapartes de outros períodos. Ou seja, não tem sentido considerar fases de mudança de instrumentos melhores ou piores – mas invariavelmente isto significa atender às demandas da música pretendida e ser bem adaptado a ela.

Outro ponto que vem correlacionado ao tema é o conceito de “qualidade do instrumento” que, sem dúvida, depende de inúmeros fatores que influenciam o julgamento da qualidade do som que o intérprete produz. Trata-se também de um tema complexo, com posicionamentos, preconceitos, aspectos subjetivos e objetivos que englobam fatores acústicos, como propriedades vibratórias e radiação sonora, além dos culturais, estéticos, econômicos e ergonômicos, a fim de quantificar a qualidade sonora extrínseca do instrumento. Dentre os pressupostos objetivos da funcionalidade e qualidades acústicas dos instrumentos considera-se como um “bom instrumento” aquele com facilidade de produção de som, boa resposta mecânica, estabilidade de afinação e uniformidade tímbrica (HENRIQUE, 2009, p. 326). No caso específico do cravo: “o som que o cravo radia depende essencialmente dos modos vibratórios do tampo harmônico”, desse modo Henrique refere a parâmetros apresentados por Kottick et al. (1995) considerando-se um “bom cravo” os que apresentam sons graves intensos e radiação sonora uniforme, resultado da excitação das cordas e da estrutura do tampo e caixa (HENRIQUE, 2009, p. 465). Por

outro lado, cabe considerar também o instrumentista com suas capacidades e ideias musicais. Portanto, ao abordar critérios de qualidade remete-se ao resultado da interação entre construtores, instrumentos, determinados estilos musicais, ouvintes e o executante, expandindo-os para os amplíssimos campos da expressividade individual e da historicidade do gosto estético.

Embora de modo circunscrito, o percurso apresentado nas seções anteriores deste capítulo procurou delimitar as várias maneiras de apropriação do instrumento a partir de um suposto pretérito ideal. Ele nos convida a uma visão menos marcada por prescrições estilísticas vinculadas a uma concepção estética única, para enxergar sob outro ângulo e valorizar os diferentes usos do instrumento cravo. Uma visão sem preconceitos do cravo ou “cravos” como integrantes de práticas musicais e construtivas compõe de modo conjunto a história do instrumento.

Em síntese, até o século XVIII, a consolidação do projeto estrutural do cravo, num momento em que se viabilizou na música barroca e apresentou variações de modelos, mecanismos e materiais, de acordo com as diferenças entre as línguas na música de época.

O segundo momento é a retomada da construção e utilização no século XX, após o hiato de cerca de meio século, em que deixou de ser tocado e em que se perderam conhecimentos práticos de suas técnicas de construção, a tal ponto que, como muitos outros instrumentos musicais existentes até o século XVIII, tornaram-se objetos desconhecidos dos construtores, exigindo destes uma árdua pesquisa. O terceiro momento, que abriu uma verdadeira aventura por museus e coleções particulares para que os modelos pudessem ser replicados. Apesar da vertente revivalista mais ortodoxa dos anos de 1960, com parâmetros mais exigentes de imitação histórica e praticada pelos adeptos do movimento de música antiga, o cravo, no mesmo período, ganhou uma vida própria, com grande popularização em seus modelos *kits* e em terrenos bem menos ortodoxos, como no *rock*, sofrendo metamorfoses pela eletrificação que indicava claramente o quanto se tornou atrativo ao gosto desse novo meio musical.

Percebidas diferentemente em outros instrumentos, as inúmeras variáveis tecno-musicais sofridas acabaram por inscrever categorias ou subespécies inferiores em um jogo

controverso de cravos ilegítimos preteridos por cravos desejados. Sobre a questão de um instrumento de uma cultura ser objetivamente superior ao de outra, é superado e difícil de encontrar uma perspectiva consensual, pois se ignora o relativismo cultural.

Ao longo dessa trajetória particular do cravo, na tentativa de atender aos diferentes contextos de práticas musicais, o instrumento foi sendo “redesenhado” em adaptações físicas e ajustes técnicos indispensáveis, mantendo-se reconhecível no seu formato exterior e no seu timbre. Buscou-se, nessas adaptações, o que melhor convinha à música do seu tempo e aos seus intérpretes, seja se aproximando, ou seja, se distanciando do instrumento histórico projetado, aos moldes do que se consagrou por “cravo” em meados do século XVIII, e como tal é hoje mais reconhecido, os quais também guardaram entre si diferenças estruturais por contextos culturais específicos. Mas ao mesmo tempo, pela manutenção de sua expressão timbrística ou sua sonoridade própria que vem do mecanismo pinçado carregou uma identidade e um valor musical, associado à música erudita barroca, que não deixou de se fazer presente na utilização de outras versões modernizadas do instrumento, como observado mesmo no *rock*.

A escolha dos instrumentos musicais tem um papel preponderante no que diz respeito ao contexto da interpretação, sonoridade desejada e parâmetros técnicos de execução. A título de exemplo, o reconhecido cravista americano Mahan Esfahani (n. 1984), músico da corrente de interpretação historicamente informada (HIP) recentemente gravou (ainda em um cravo de princípio histórico) a obra já referida de Poulenc, o Concerto Campestre, escrito para Wanda Landowska, em 1928; mas em sua entrevista de (2010)¹⁰¹ sinaliza mudanças de mentalidade quando consideraria atualmente o uso de um *Pleyel* válido a sua adequação. Segundo Esfahani o instrumento *Pleyel* pode ser apreciado exatamente pela diferença do som que produz.

Entende-se que o instrumento não age por si só, por estar intimamente ligado às práticas interpretativas, a estética de compositores, o gosto e estilos na busca de uma sonoridade desejada, ao contexto e culturas. Como aponta Michael Latham – curador do museu de instrumento *Gemeentemuseum* de Haia, Holanda – o que faz uma prática musical

¹⁰¹ Entrevista realizada pela BBC *Music Magazine*, em 17 de agosto de 2010. Disponível em: <<http://www.mahanesfahani.com/blog/interview-with-bbc-music-magazine/>>. Acesso em: 22/08/2011.

convincente e inspiradora, no caso da música histórica, não é o instrumento, mas a imaginação, a convicção e a integridade do músico¹⁰²

No capítulo procurou-se também destacar a presença instigante do cravo como importante “agente” mediador em vários momentos da história, seja no estabelecimento das proposições acústicas do século XVIII, ou nos embates e reações contrárias ao Canon clássico no século XX, ou como objeto doméstico de consumo da cultura de massa.

Além de legitimar os “cravos” na totalidade de suas variantes e usos, por entender que o instrumento necessita de um avivamento da sua própria história, o estudo entendeu o pressuposto de que o cravo pós século XX é uma espécie “idealizada”, visto na natureza complexa e tecnologias empregadas (madeira, metal, pelo de búfalo ou plástico), do artesão à fábrica, e sua conseqüente revalorização na cultura de massa.

Atualmente, escolas de música, salas de concertos e particulares em vários países dispõem de variedades de cravos esquecidos, rejeitados e condenados sob a falsa impressão de não ser um exemplar de instrumento fiel ao cravo “idealizado”, ou ainda como se tivesse uma natureza inferior, mas que deveriam ser reconhecidos no seu valor de testemunhos de práticas musicais. Por outro lado, atualmente é indispensável o cultivo de diversos exemplares de cravos históricos aderentes às sonoridades e concepções históricas que proporcionam uma importante via expressiva ao orientar realizações musicais do passado.

Assim, parece ser necessário que o músico do século XXI, herdeiro de inúmeras experiências culturais, reconheça o “cravo” em seu amplo espectro de formas de expressão, e que busque articulação do seu passado com a modernidade que o levou para além dos limites da sua prática e criou novas dimensões estéticas.

Nessa perspectiva, o uso do cravo em particular, no cerne do debate em seus vários formatos de representação, reverberou em uma multiplicidade de experiências musicais no Brasil. Com a intenção de mostrar o uso cravo nas suas práticas e de acordo com parâmetros culturais brasileiros, o estudo apresentado na sequência terá como referência a chegada do cravo no Brasil até a atualidade, tendo como o espaço social e histórico o recorte da presença do cravo em São Paulo como uma das conexões possíveis de

¹⁰² LATCHAM, Op. Cit, 2006.

alinhamento das experiências musicais do instrumento nas práticas brasileiras. E caberá ainda na continuidade deste trabalho trazer o cravo às novas experiências e novos padrões estilísticos em sua interação no universo da música brasileira popular da contemporaneidade.

Capítulo 2 – Trajetos do cravo no Brasil pela conexão em São Paulo e Campinas

Concomitantemente ao percurso do cravo, narrado no capítulo anterior – principalmente na Europa e Estados Unidos – acompanharam-se as repercussões e sua assimilação no contexto brasileiro no conjunto do atendimento às demandas musicais locais, seja nas práticas interpretativas e composicionais, nas interações entre as formas do instrumento, em repertórios ou intérpretes.

Ao narrar um trajeto do cravo no Brasil, observa-se realidades vividas, costumes, bem como as convenções do contexto histórico-musical brasileiro e suas repercussões. Não se trata evidentemente de um levantamento geral da presença do cravo no Brasil; a preocupação, no caso específico desta investigação, aponta com mais detalhes ao tratar da cidade de São Paulo e Campinas – e seus desdobramentos institucionais relativos ao instrumento, como o primeiro curso de cravo em instituição superior no Brasil, a graduação na Unicamp (1986); a presença de compositores para o instrumento na cidade de Campinas; e a influência de construtores de cravo. Como esta reflexão trata de elementos históricos e gerais do cravo, tem antes a preocupação de identificar traços de particularidades culturais brasileiras nas interações com o cravo (construção, prática, composição); questão essa a ser tratada de forma mais abrangente no próximo capítulo, tendo como recorte a compreensão de uma música brasileira com condicionantes culturais que influíram em composições para o cravo.

Neste registro, o cravo em manifestações e traços da cultura musical brasileira ganham sentido, as quais figuraram no país desde os primórdios da colonização portuguesa: visto na prática e educação musical dos Jesuítas; nas festividades e na vida cotidiana; passando pelos pilares da música brasileira dos séculos XVIII e XIX; pelo seu ressurgimento no século XX; nas mudanças dos anos 1960 até hoje, sem, contudo fixar-se a um único eixo estético e cultural. O cravo é, portanto, uma presença constante em terras brasileiras, apesar de parecer um instrumento pouco acessível e, sobretudo no Brasil, símbolo de um repertório específico do Barroco. O pressuposto aqui é de que essa via de reconstituição do percurso do cravo apenas recria uma “possível” versão do passado sob as

lentes do presente. Como afirma a historiadora Vavy Borges: “os atores históricos (nós todos) não são modelos de coerência, de continuidade, de racionalidade”.¹⁰³

Por meio da recomposição narrativa de experiências, relatos e eventos, entrevistas, documentos, livros, gravações e pontos de vistas na construção da memória do gosto pelo cravo recortado por São Paulo, levantam-se os espaços de sociabilidade e sobrevivência de um instrumento musical, não apenas como tradição estrangeira, mas como elemento constitutivo da experiência cultural brasileira.

2.1 - Tempos da colônia: notícias do cravo em São Paulo e Campinas

Uma das mais remotas referências da entrada de um cravo em São Paulo encontra-se no texto de Carl Laga.¹⁰⁴ Trata-se de uma fatura onde consta o instrumento, do ano de 1579,¹⁰⁵ de propriedade de Paul Werner, administrador do *Engenho dos Erasmos*,¹⁰⁶ referida como parte da carga do navio “O Licorno”, procedente de Antuérpia e ancorado na Vila de São Vicente.¹⁰⁷ Deste navio citado foram descarregados um órgão pequeno e um *clavicembalo*, nomenclatura usada para cravos, referindo-se a instrumentos da família das cordas dotadas de teclas.¹⁰⁸

¹⁰³ BORGES, Vavy P. O historiador e seu personagem: algumas reflexões em torno da biografia. In: *Horizontes – Revista Anual da área de História da Universidade São Francisco*, v. 19. Bragança Paulista: Universidade São Francisco, 2001, p.7.

¹⁰⁴ LAGA, Carl. O Engenho dos Erasmos em São Vicente, Resultado de Pesquisas em Arquivos Belgas. In: *Revista de Estudos Históricos*, n° 1, Marília, jun. 1963, p. 13-43.

¹⁰⁵ Sobre esta data há uma divergência. Consta-se a data de 1549, em POLASTRE, Cláudia. *A Música na Cidade de São Paulo — 1765-182*. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, pág.71. Diferentemente indicado por: DUPRAT, Régis. *A Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Paulus, 1995, p. 28, segundo o texto: “consta fatura enviada em 1579 com o navio “O Licorno”, de Antuérpia, para São Vicente”.

¹⁰⁶ Foi o primeiro engenho erguido no Brasil (1533), com o nome de engenho São Jorge, construído por ordem de Martim Afonso de Souza é posteriormente adquirido pelo alemão Erasmo Esquert, que havia vivido em Antuérpia, passando a ser conhecido depois como engenho S. Jorge dos Erasmos.

¹⁰⁷ LAGA, 1963, Op. cit. p. 20.

¹⁰⁸ Deriva do latim, *clavis* (chave) e de *cymbalum* (instrumento musical medieval com cordas paralelas).

Mesmo com poucas e esparsas informações, São Paulo tem suas origens musicais vinculadas às atividades jesuíticas. Do início do século XVI a meados do século XVIII,¹⁰⁹ a base da organização musical em São Paulo foi a atuação dos mestre-de-capela¹¹⁰ e a educação musical nos estabelecimentos jesuíticos, realizada por meio de educadores padres-músicos, sendo, provavelmente esta, a razão da chegada de diversos instrumentos de teclado, como cravos, espinetas, clavicórdios e órgãos, observados nos relatos e inventários de missões jesuíticas. Sobre isso, uma carta do padre Antônio Blasques, de 1565, relata:

Houve nestas vésperas três coros diversos: um de canto de órgão, outro de um cravo [grifo meu] e outro de flautas de modo que, acabando um, começava o outro, e de todos, certo, com muita ordem quando vinha a sua vez. E dado que o canto do órgão deleitava ouvindo-se e a suavidade do cravo detivesse os ânimos com a doçura da sua harmonia, todavia quando se tocavam as flautas se alegravam e se regozijavam muito mais os circunstantes, porque, além de o fazer mediocrementemente, os que as tangiam eram os meninos brasis, a quem já de tempo o padre Antônio Rodrigues tem ensinado.¹¹¹

Marcos Holler (2006) desenvolveu extenso estudo a respeito do tema da música na atuação jesuítica no Brasil, no qual afirma que as referências ao uso de cravo nos estabelecimentos jesuíticos no país são significativas, mas distribuem-se de forma irregular e não apresentam informações sobre as origens dos instrumentos. Na região de São Paulo, aparece, conforme Holler, referência ao inventário de bens da Capela da Aldeia de Embu, mencionando a presença do *manicórdio*, termo possivelmente utilizado para designar

¹⁰⁹ A data mais precisa de 1759 refere-se à expulsão dos Jesuítas.

¹¹⁰ Sobre as funções exercidas pelo mestre-de-capela no Brasil colonial, segundo descrição de Duprat: “exerce ofício da música sob a autorização do vigário da vara eclesiástica. É um arrematador de serviços musicais, subempreendendo serviços prestados por músicos, cantores ou instrumentistas, trabalhando sob sua orientação e compasso [...]; eventualmente executante de instrumento acompanhante do coro, ou do solista; [...] proprietário dos materiais musicais, adquiridos ou copiados pela sua própria mão; eventualmente compositor de obras executadas; [...] sempre teve o título identificado com o de regente.” DUPRAT, Régis. *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985, p. 154.

¹¹¹ apud HOLLER, Marcos Tadeu. *Uma história de cantares de Sion na terra dos Brasis: a música na atuação dos Jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)*. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006, p. 70.

espinetas.¹¹² Quanto à instrução musical adotada nos colégios jesuíticos, a utilização do instrumento pode ser inferida segundo descrição do padre Fernão Cardim, na sua *Narrativa Epistolar de uma Viagem e Missão Jesuítica*,¹¹³ onde narra episódios da missão do padre Cristóvão Gouveia através do Brasil entre 1583 e 1590, em aldeias da Bahia: “Em todas estas três aldeias há escola de ler e escrever, aonde os padres ensinam os meninos índios; e alguns mais hábeis também tocam flautas, violas, cravo, e oficiam missas em canto d’órgão, cousas que os pais estimam muito”.¹¹⁴

No Colégio dos Jesuítas em São Paulo, estabelecido em 1554, o padre Antônio Rodrigues foi o primeiro mestre-escola no ensino musical. Consta que o padre, em uma festa do colégio, organizou a formação de três coros: um de órgão, um de cravo e um de flauta. Ressaltando-se que a palavra coro, na época, designava conjunto de qualquer instrumento, e não apenas para voz.¹¹⁵

Em meados do século XVIII, os mestres-de-capela, responsáveis pelo ofício musical religioso, expandiram as atividades musicais para as cerimônias fúnebres, procissões, comemorações cívicas e nas festas religiosas. Na função de mestre-de-capela, no Convento do Carmo de São Paulo, João Alvares Torres tocava instrumentos característicos do baixo contínuo – harpa, órgão e, e, cravo. Consta em recibo de 1726, como referência que atesta a atividade do músico na função de continuista¹¹⁶: “Recebi dez mil réis de um ofício que

¹¹² HOLLER, Op. cit, p. 127. Por espineta entende-se um instrumento similar ao cravo, com teclado, e saltadores, porém com cordas diagonais.

¹¹³ Ver: Rel.FeCar, 1585. In: CARDIM, Fernão. *Tratados da Terra e Gente do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, Col. Brasileira, Vol. 168, 2ª edição, 1939, p. 278.

¹¹⁴ apud TINHORÃO, José R. *Música Popular de índios, Negros e mestiços*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972, p. 26.

¹¹⁵ SANTOS, apud POLASTRE, Cláudia. *A Música na Cidade de São Paulo — 1765-1822*. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 29.

¹¹⁶ No período barroco consolida-se o sistema tonal e o desenvolvimento da linguagem harmônica. Uma das principais características dessa estrutura é o uso do “baixo contínuo”, que consiste em uma linha do baixo evidenciando a harmonia a partir de uma série de números colocados embaixo do texto musical, indicando acordes a serem realizados; executando-se na mão esquerda as notas escritas e na mão direita os acordes indicados. A prática do baixo contínuo, por conter a harmonia completa, era considerada necessária para a educação musical da época, pois seu estudo envolve conhecimentos de improvisação, contraponto e harmonia, tópicos essenciais para regência e composição. No final do século XVII, os instrumentos mais comuns para a execução do baixo contínuo eram os instrumentos de teclado, como cravo e órgão,

cantei no Carmo, vem a ser oito da Música e dois do “cravo” e por assim ser verdade passei o de minha letra e sinal São Paulo mês e dia Supra”.¹¹⁷

Acerca da circulação da música do período colonial, Cláudia Polastre comenta a inserção dos vários instrumentos musicais, tanto nos ambientes sacros, quanto profanos, incluindo o cravo em tais domínios. Apesar de destacado na liturgia da Igreja, o cravo é um dos raros instrumentos que abarcou o território do burlesco. As festividades religiosas e as celebrações públicas constituíam-se em espaços de circulação de símbolos e produtos culturais, costumes e tradições, e colaboraram para ampliação e difusão da música no período colonial ¹¹⁸:

Índios, negros, mulatos e brancos manipulam as brechas no ritual da festa e as impregnam de representações de sua cultura específica. Eles transformam as comemorações religiosas em oportunidade para recriar seus mitos, sua musicalidade, sua dança, sua maneira de vestir-se e aí reproduzir suas hierarquias tribais, aristocráticas e religiosas. (DEL PRIORE, 1994, p. 89).¹¹⁹

No âmbito da festividade religiosa, um cravo é descrito, na região de São Vicente, em 1766, na festa de Nossa Senhora do Amparo: “Fazem os mulatos com destino a Cubatão canoas de música com cravo, trompas, aboares [oboé], flautas e rabecas e com tambor.”¹²⁰ Nota-se que as festas católicas, mesmo permanecendo no calendário cultural, tornaram-se

acrescidos de uma viola da gamba baixo, ou um violoncelo, ou fagote, além dos instrumentos de cordas dedilhadas como alaúde, chitarrone, cítara, harpa, entre outros, ao desenvolvimento da técnica.

¹¹⁷ MACHADO NETO, Diósnio. *Administrando a festa*. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 175.

¹¹⁸ Vale ressaltar que a atividade musical também cumpria um papel de mediação entre segmentos distintos da sociedade, fazendo da prática musical, por vezes, uma forma de mobilidade servindo a oficiais e mestres, às mãos da escravidão, um meio de ascensão para os mestiços. A profusão de estilos e sonoridades, em que o popular e erudito não estavam claramente estabelecidos, ratificava, no interior de uma sociedade de classes, possibilidades de flexibilização dos rígidos estatutos da ordem social, por meio de um intercâmbio, dado em certa medida de forma espontânea (TINHORÃO, 1972).

¹¹⁹ DEL PRIORE, Mary Lucy Murray. *Festas e Utopias no Brasil*. Colonial. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 89.

¹²⁰ BN-MS-21, 4,14, nº2 – Manuscritos Fundo Morgado de Mateus – (MS 533). apud POLASTRE, Op. cit., p.127.

sincréticas, o que se relaciona a mudanças na cultura musical, como o enfraquecimento da música eclesiástica do final do século XVIII.

Apesar de raros, podem-se verificar alguns espaços mais formalizados no circuito de difusão da música na sociedade colonial. No âmbito público, as apresentações musicais aconteciam nas “Casas de Ópera”, um termo genérico dado aos locais para todo tipo de apresentações teatrais, musicais e dança, e não apenas ao gênero lírico. Tais instituições culturais leigas e civis buscavam as novas tendências de Portugal e reforçavam uma maior influência à estrutura do Estado, em substituição às arraigadas práticas religiosas.¹²¹ Segundo Polastre, em 1773, o mestre-capela, músico mulato Antonio Manso da Mota (1732-1812), deixa a Bahia e, por indicação do governador torna-se, além de mestre-de-capela da Sé, o diretor musical da “Casa de Ópera da cidade de São Paulo” – local em que a música profana foi significativa. Desse modo, atesta-se um modelo musical implementado por instrumentistas na época com atuações tanto no âmbito da música religiosa, quanto nos locais de promoção de prática musical secular e de divertimento.¹²²

Bem modesta, a “Casa de Ópera de São Paulo” foi instalada no térreo do palácio do governo, onde ficava o antigo colégio jesuítico, possuindo três ordens de camarotes e uma plateia, somente para homens. Apesar das poucas informações sobre as atividades musicais na Casa da Ópera, é possível inferir o uso do cravo em apresentações musicais, pela tradição do instrumento na função de contínuo de orquestra. Uma referência indireta encontra-se em mencionado pelo viajante alemão Carl Friedrich Philipp Von Martius (1794-1868), durante sua passagem pela cidade em 1817, sobre um espetáculo ocorrido na “Casa de Ópera de São Paulo”. Tratava-se da apresentação da ópera-cômica, *Le Déserteur*, de Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817), composta em 1769, cuja instrumentação na partitura sugere o cravo como contínuo e sobre a qual Von Martius comenta: “*Le Déserteur* impressionou profundamente seus concidadãos”, não obstante, um acompanhamento musical que mais parecia “um caos de sons elementares””.¹²³

¹²¹ MORAES, José Geraldo Vinci de. Arranjos e timbres da música em São Paulo. In: *História da cidade de São Paulo - a cidade colonial de 1554-1822*. Org. Paulo Porta. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 593.

¹²² POLASTRE, Op. cit, p. 130.

¹²³ apud MORSE, Richard M. *Formação histórica de São Paulo*. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1970, p.64.

Retornando ao final do século XVIII, o cravo estendia-se a um número maior de executantes e espectadores, sejam em cerimônias religiosas, festividades políticas, em salões aristocratas e nos teatros. Indicativo disso foram as recorrentes importações de cravos, espinetas, entre outros instrumentos de teclado no Brasil, como demonstrado por Mayra Pereira (2005). Com relação a São Paulo e às vilas próximas, apesar de pouco circuito musical, constatam-se as entradas de tais instrumentos e conforme comenta o historiador José Geraldo Moraes: “Se havia instrumentos, existiam os instrumentistas, os locais e as circunstâncias adequadas para que eles se manifestassem. Provavelmente, os instrumentos tinham seu uso condicionado pelo interesse individual e fruição de seus proprietários.”¹²⁴

Em 1768 são mencionados um cravo e um monocórdio com chave, na vila de Santos. Em outra ocorrência, inventariada na lista de importação da Alfândega de Santos, de 1796, constava alguns instrumentos musicais, dentre eles um “espinhete”, cravos, e órgãos de 4 até 5 palmos (POLASTRE, 2008, p. 71).

Luís António de Sousa Botelho Mourão (1722-1798), governador da Capitania de São Paulo, entre 1765 a 1775, menciona em seu diário sobre eventos festivos nas vilas de Santos e São Vicente em que participara e relata “a excelente música e belos instrumentos de rabelas, cravos e órgão.”¹²⁵ Há ainda uma indicação de cravo, inventariado em 1822, na alfândega de Santos, no valor de 48\$000.¹²⁶ Após essa data, é possível inferir que outros instrumentos tenham chegado, mas com o decreto da abertura dos portos brasileiros a contabilidade portuguesa passa a não registrar obrigatoriamente as transações comerciais. (PEREIRA, 2005, p. 81-2).

No final do século XVIII, observa-se um crescimento da população da Capitania de São Paulo. A vila de São Paulo e suas paróquias rurais indicavam uma população entre 2.500 a 4.000 habitantes em 1790, e na década de 1820, passa a mais de 20.000. Campinas,

¹²⁴ MORAES, Op. cit., p. 593.

¹²⁵ BN – MS – 21, 4, 14, N° 2. apud POLASTRE, Op. cit., p.142.

¹²⁶ DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Paulus, 1995, p. 27.

tendo 155 habitantes livres em 1767, passa a ter 3.502 habitantes livres em 1817, mais 2.461 escravos.¹²⁷

Tais números demonstram a expansão populacional em curto tempo, fruto especialmente da ascensão da economia açucareira particularmente após 1790; época em que os escravos negros surgem como mão de obra extensivamente, em razão da formação da propriedade de monocultura e exportação de açúcar. O incremento da vida urbana e a formação de uma camada social mais rica, composta por proprietários de engenhos de açúcar, impulsionam o consumo e as práticas musicais, e fazem supor a presença de cravos nas residências dessa aristocracia do açúcar – até como um símbolo da diferença social. Destaca-se neste cenário a figura de Domitila de Castro do Canto e Melo (1797-1867), a Marquesa de Santos, cuja descendência a ligava aos primeiros povoadores paulistas. Dentre suas várias moradas, consta que em 1834, a Marquesa adquire o imóvel da Rua do Carmo conhecido durante anos como “Palacete do Carmo”, um dos mais aristocráticos de São Paulo, local onde disseminou saraus litero-musicais com a presença do cravo, conforme sugerido na narrativa de Paulo Setubal (1893- 1937), em seu romance histórico e biográfico¹²⁸:

É noite. O palacete da Sra. Marquesa de Santos flameja de luzes. Pelos salões, enguirlandados de rosas, burburinha um frêmito de festa. O baile ferve. De momento a momento, estacando com estrépito, os coches despejam convidados. (...) Na sala do cravo, o vaidoso Marcos Portugal, aquele emproado compositor chegado do Reino, vai prelecionando com sonoridade sobre as excelências da música italiana. (SETUBAL, 2009).

Nessa passagem do romance apresenta-se descrição verossimilhante de uma cena que de fato poderia ter acontecido, visto que o cravo se consolida no Brasil como instrumento de prestígio junto à elite. Nos principais centros urbanos brasileiros, incluindo São Paulo, o cravo viveu seu apogeu no final do século XVIII e início do XIX, principalmente em práticas musicais europeias exercendo forte influência no gosto e na vida cultural. No entanto, no mesmo período, por uma interinfluência de elementos

¹²⁷ MARTINS, Valter. *Nem Senhores, Nem escravos, os pequenos agricultores em Campinas (1800-1850)*. Campinas: Centro de Memória da Unicamp, 1996, p. 23-32.

¹²⁸ SETUBAL, Paulo. *A Marquesa de Santos (1813-1829)*. São Paulo: Geração Editorial, 2009.

musicais, o cravo se vê próximo ao processo de formação da cultura popular urbana nacional, expressa nos gêneros Modinhas e Lundus, os pilares sobre os quais se ergueu à música brasileira popular.¹²⁹

2.1.1 Nota sobre Campinas

Campinas, a então vila de São Carlos, deixa de ser freguesia de Jundiáhy em 1797, demonstrando sinais de desenvolvimento no aumento de bens e riquezas.

O cronista José de Castro Mendes (1901-1970), citado por Battistoni Filho (1996), atribuiu à irmã do Visconde de Indaiatuba, Tereza Miquelina do Amaral (1800-1881), que se dedicava ao ensino de música, a propriedade do primeiro cravo que chegou a Campinas na primeira metade do século XIX.¹³⁰

O historiador José Roberto Amaral Lapa, também faz referência à existência desse primeiro cravo ao descrever o sobrado, que pertenceu a Tereza Miquelina do Amaral Pompeu (nome adotado pós-núpcias), localizado na esquina das atuais ruas Barão de Jaguara e General Osório, no centro de Campinas:

No salão principal, localizado à direita, salientava-se o forro apainelado onde pendia custoso lustre de cristal da Boêmia, completando a decoração no tempo de seu esplendor, os tapetes de Abusson, cortinas de renda com sanefas de riquíssimo damasco e veludo, a fina mobília de entalhes, os consolos de mármore onde descansavam as campânulas de cristal lapidado, protetoras das velas, jarrões de opalinas, espelhos venezianos, um cravo (o primeiro aqui chegado), gravuras finas e retratos a óleo pelas paredes.¹³¹

¹²⁹ O assunto dos gêneros Modinha e Lundu, tendo o cravo inserido no contexto, serão tratados no próximo capítulo, ao serem abordadas as características dos gêneros musicais brasileiros.

¹³⁰ Apud BATTISTONI FILHO, Duílio. *Campinas: uma visão histórica*. Campinas: Pontes, 1996, p.22.

¹³¹ LAPA, José Roberto do Amaral. *Os cantos e os antros*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1996, p. 121.

Segundo Lenita Mendes Nogueira realizavam-se saraus no solar de D. Tereza Miquelina, onde certamente se reunia a elite da sociedade local.¹³²

Manuel José Gomes (1792-1868), o Maneco músico, pai de Carlos Gomes (1836-1896), foi o pioneiro na atividade musical em Campinas. Exerceu o cargo de mestre-capela, ocupando a função desde sua chegada a cidade, entre 1815 até 1868; atuou como compositor, regente, copista de inúmeros manuscritos; consertava e vendia instrumentos; dava aulas e tocava violino (rabequista), e também desempenhava a função de organista, podendo-se atestar tal fato, segundo a referência: “(...) Fazer deixar a Manuel José Gomes nesta vila onde ocupa o cargo de organista da Matriz e Mestre da Música com vantagens e proveito, não só dos habitantes desta como das vilas vizinhas (...) e por não haver outro que possa substituir o seu lugar.”¹³³

A citação acima se refere a um ofício expedido por autoridade local, após convocação do governador-geral, em 1819, solicitando que Manuel José Gomes fosse transferido e ocupasse como instrumentista na Casa de ópera de São Paulo, o que provocou reações e pedidos para a permanência do músico na cidade. Campinas foi uma cidade de grande intensidade musical de meados ao final do século XIX, acompanhando as transformações sociais e o crescimento urbano.¹³⁴ Nesse momento, porém, o cravo estava dando lugar ao pianoforte. No que se refere, portanto, ao período do primeiro quartel do século XIX, o cravo é um instrumento pouco citado.

2.2 - Notas do declínio

No princípio do aparecimento desses novos instrumentos no Brasil, no século XIX, a nomenclatura usada para distinguir o pianoforte dos demais instrumentos de teclado da

¹³² NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Maneco Músico: pai e mestre de Carlos Gomes*. São Paulo: Arte e Ciência/UNIP, 1997, p. 44.

¹³³ NOGUEIRA, 1997, Op. cit, p.31.

¹³⁴ Lenita Mendes Nogueira desenvolveu detalhado estudo sobre a vida musical em Campinas, na segunda metade do século XIX, em que aborda as atividades musicais, num amplo espectro de gêneros e manifestações, seja em práticas religiosas, manifestações musicais populares, nas escolas, teatros e associações, como também a difusão da música erudita. NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Música em Campinas nos últimos anos do Império*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, CMU, 2001.

época é pouco precisa, tornando confusa sua diferenciação com o cravo (PEREIRA, 2005). De qualquer modo, segundo Resende apud Junqueira, observa-se a presença do pianoforte que vai se consolidando, principalmente no Rio de Janeiro, e também em São Paulo, alcançando a cidade de Campinas no início do século XIX, conforme relato de Maria Francisca P. Junqueira:

Para aquela sociedade de características ainda coloniais este instrumento representava não só um objeto de luxo, mas também um desenvolvimento cultural. Data de 1811, a vinda do primeiro piano de que se tem notícia na história de São Paulo. [...] Tal peça não passava de um pequeno cravo que, como bem ressalta Rezende, foi trazido em um pangiê de carga ou às costas de escravos, através da serra e dos caminhos do interior. Os pianos chegavam a São Paulo provenientes do Rio de Janeiro. [...] Chega em 1820, a Porto Feliz, onde residia o padre André da Rocha e Abreu, um pianoforte. Veio o instrumento de Santos, trazido por escravos em carro de boi, provocou, em sua chegada, rebuliço popular na pequena vila. [...] A vila de São Carlos, mais tarde cidade de Campinas, recebe em 1838 os seus primeiros pianos [...].¹³⁵

A entrada de novos instrumentos refletia não só as mudanças da cultura musical do início do século XIX, mas também o evento histórico mais importante do início do século XIX no Brasil: a transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro, que acelerou a introdução de novos gostos, práticas e elementos estéticos que reverberaram no modo de vida paulista.

O cravo caía então em desuso no universo da própria música erudita europeia até o final do século XIX. No Brasil, somente na segunda metade do século XX, o cravo retorna com certo prestígio, mais notadamente no eixo Rio-São Paulo, restituído em relação ao repertório musical, sobretudo dos compositores do barroco europeu.

¹³⁵ REZENDE, 1982, p. 2-4. apud JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. *Escola de música de Luigi Chiaffarelli*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Departamento de Comunicação, Universidade Mackenzie, São Paulo, 1982.

2.3 - O reavivamento em São Paulo

O cravo volta a ser reconhecido no cenário musical brasileiro a partir do final da década de 1930, como instrumento eminentemente ligado ao barroco.

Em 1933, Mário de Andrade (1893-1945) reclamava da ausência de um cravo em São Paulo, para execução de Bach em *Música, doce música: estudos de crítica e folclore*, (ANDRADE, 1963):

A maravilhosa obra prima de Bach foi certamente, como execução, o momento menos aceitável da noite. Principalmente a sonoridade do conjunto me pareceu um bocado áspera. E lamentável mais do que nunca a falta dum cravo em São Paulo. Francamente não sei o que fazem as nossas grandes empresas comerciais de música, que ainda não possuem um cravo para alugar como fazem com pianos. O cravo está hoje num verdadeiro renascimento, devido aos esforços duma mulher genial, Wanda Landowska. Falla, Poulenc e outros mais, têm escrito nestes últimos anos, peças importantes pra cravo e que ainda não podemos executar aqui unicamente por falta do instrumento, é o cúmulo. Apareça o cravo que garanto aparecerem cravistas.¹³⁶

Nesse mesmo contexto, o músico austríaco radicado em São Paulo, Martin Braunwieser (1901-1991), cria em 1935 a *Sociedade Bach de São Paulo*, uma entidade autônoma que se manteve atuante até 1977, com o propósito da divulgação e de valorização especialmente da obra de Johann Sebastian Bach (1685-1750), além de compositores contemporâneos a ele e de membros da família Bach.¹³⁷ Sob a regência de Braunwieser, a sociedade mantinha um conjunto vocal e orquestra, formada de músicos profissionais e amadores (CARLINI, 1999) e promoveu inúmeros concertos (cerca de trezentos e trinta) e cursos, principalmente na divulgação da música de Bach, pouco acessível e desconhecida

¹³⁶ ANDRADE, Mário. *Música, doce música: estudos de crítica e folclore*. São Paulo: Livraria Martins, 1963, p.227.

¹³⁷ Martin Braunwieser chegou ao Brasil em 1928, fixando-se em Bragança Paulista. Em 1930, muda para capital paulista e atua como professor de canto orfeônico do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo estabelecendo laços de amizade com Mário de Andrade. Braunwieser foi o músico designado para coordenar as gravações, em 1938, da pioneira *Missão de Pesquisas Folclóricas*, do Departamento de Cultura de São Paulo. Exerceu o cargo de diretor artístico da Sociedade Bach de SP desde a fundação (CARLINI, 1999).

pelo público de música erudita, cujo gosto ainda era dominado pelos padrões estéticos românticos. Em São Paulo, como em outras localidades brasileiras, viu-se a expansão das sociedades e grupos culturais, especialmente de interesses musicais centro-europeus, que exerceram influências no gosto e na a vida cultural do período. Tais grupos possibilitaram a ampliação e a atuação de músicos na divulgação de instrumentos diversificados, em atividades educacionais, nas salas de concertos e no favorecimento de novos públicos de apreciadores, especialmente da sonoridade antiga distanciada do romantismo. Por outro lado, tais círculos culturais eram elitistas e reduzidos a grupos de estrangeiros que mantiveram seus costumes, pouco integrados à cultura local. Nesse cenário, o cravo se legitima novamente como instrumento de poucos.

2.4 - A rádio-difusão: Viva Landowska!

No Brasil, nas décadas de 1930 a 1950 o forte componente vigente das práticas culturais foram as emissoras de Rádio e sua programação musical diversificada, amplificando gostos e desempenhando um papel expressivo na da formação de cultura de massa no Brasil. Segundo Marta Avancini (1990): “Mais, do que informar e divertir, o rádio mantinha a população integrada ao que se passava na metrópole, difundindo padrões estéticos, de vida, de comportamento e de sensibilidade caracteristicamente urbanos e modernos.”¹³⁸

É através das ondas de rádio que o cravo passa a ser ouvido por uma audiência mais ampla, em São Paulo, na década de 1940. No depoimento do Samuel Moraes Kerr (n. 1935),¹³⁹ citado na dissertação de Clara Albuquerque (2008, p.154) há pistas do cravo sendo revelado em São Paulo: “Meu primeiro contato com o som do cravo foi através de gravações da Wanda Landowska que a Vera Janacopolus programava na Rádio Gazeta em São Paulo, isso lá pela década de 1940”.

¹³⁸ AVANCINI, Marta. Marlene e Emilinha nas Ondas do Rádio: Padrões de vida e formas de sensibilidade no Brasil. In: *História e Perspectiva*, nº 3. Uberlândia: Univ. Federal de Uberlândia, Jul/Dez 1990, p.114.

¹³⁹ Nascido em São Paulo descatou-se como organista, cravista e regente de corais em São Paulo e no Paraná.

O programa *Música dos mestres*, citado por Kerr, foi considerado dos mais emblemáticos do período, vinculado à Rádio Gazeta em São Paulo. Era apresentado de segunda a sábado, das 13 às 14 horas e produzido por Vera Janacopulos (1892-1955),¹⁴⁰ tendo como prefixo, a *Ária da quarta corda* (sic) vulgarmente nominada, referindo-se a *Air da Orchestral Suite* No. 3, em Ré maior, BWV 1068, de J. S. Bach. A atração radiofônica vigorou no período de 1943 a 1960 e é também citado pelo historiador Boris Fausto (n. 1930), em seu trabalho autobiográfico, no qual narra os costumes e hábitos familiares em São Paulo na década de 1940 e descreve suas influências culturais:

Meu primo Alberto desenvolveu o gosto pela música clássica e influenciou nesse sentido minha tia. Na hora do almoço, um programa obrigatório, e aliás de ótima qualidade, era *A música dos mestres*, da Rádio Gazeta [ex rádio Educadora], que se abria com a “Ária da quarta corda” de Bach. Eu, talvez por simples oposição, não tinha atração pela chamada música fina; era fã dos vários programas de música brasileira, onde explodiam os sambas e principalmente as marchinhas, com a aproximação do carnaval.¹⁴¹

Além do caso de Kerr, o primeiro contato de muitos músicos brasileiros com o som do cravo se deve às gravações de Wanda Landowska transmitidas pelo rádio ou em discos de vinil (ALBUQUERQUE, 2008, p. 143). A difusão do trabalho interpretativo de Landowska estabeleceu um diálogo possível com a música do passado e permitiu aos poucos o reconhecimento do instrumento em São Paulo, na década de 1940. Na fala do cravista e construtor de cravos Roberto de Regina:

O disco e o rádio levaram ao mundo todo, a mensagem dessa velha maluca, mulher maravilhosa, como já disse, uma das maiores figuras da música do nosso século. Essas vibrações foram captadas via radiofônica por um garoto no interior do Estado de São Paulo, na cidade de Bariri. Eu era esse garoto que ouvia, espantado, um som esquisito, diferente provocador cujo fascínio o acompanhou latente mas indelével até um reencontro anos mais tarde. (REGINA, 1986, não paginado).

¹⁴⁰ Vera Janacopulos nasceu em Petrópolis e mudou-se para a França com quatro anos. Cantora de prestígio internacional, além de interpretar autores franceses, aperfeiçoou-se em música alemã. Posteriormente radicou-se em São Paulo em 1940, atuando na Rádio Gazeta durante oito anos.

¹⁴¹ FAUSTO, Boris. *Negócios e Ócios: histórias da imigração*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, p. 145.

No decorrer e nos anos imediatamente anteriores à Segunda Guerra, quando se deu um grande fluxo migratório de refugiados europeus para as Américas, desembarcam no Brasil músicos que impulsionaram novas correntes artísticas. Dentre eles o músico, compositor e educador alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), que deixou seu país em razão do crescente regime nazista, fixou-se inicialmente no Rio de Janeiro quando da sua chegada em 1937, posteriormente mudando para São Paulo, em 1952. Koellreutter, uma das primeiras referências para formação de muitos artistas brasileiros ligados ao movimento vanguardista, incentivou a ruptura com a corrente musical vigente herdeira do romantismo. Dinamizou a vida musical na cidade do Rio de Janeiro, através de concertos, programas de rádio, além de liderar um movimento de renovação estética musical, a partir de 1938/39, chamado movimento *Música Viva*, ativo até 1950, que abrigava compositores e intérpretes de variadas tendências, reunindo nomes prestigiados como César Guerra-Peixe, Frutuoso Viana, Eunice Katunda, Brasília Itiberê, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Luis Cosme, além de Cláudio Santoro e Edino Krieger (PASCOAL, 2012).¹⁴²

Curiosamente, em periódico publicado pelo grupo *Música Viva*, Koellreutter escreveu em 1940, o artigo intitulado *Cravo ou Piano Moderno?*¹⁴³, no qual propôs novo tema no debate vanguardista instaurado acerca do rompimento da corrente estética romântica. Do seu interesse em reavivar obras da literatura musical de épocas passadas, e suas reflexões acerca dos instrumentos apropriados ou intencionados e as interpretações da música dos séculos XVII e XVIII, introduziu o primeiro questionamento dessa temática no Brasil, trazendo o cravo ao centro de atenção. Seu artigo trouxe discussões sobre as diferenças timbrísticas do cravo e do piano e suas necessidades expressivas na interpretação musical histórica. Ponderou sobre a personalidade de cada instrumento, no entendimento de que cada época tem sua música e cada música tem seu meio e “vontade” expressiva:

¹⁴² Para Carlos Kater (2000), o movimento expandiu-se para São Paulo, a partir de 1941, com as idas sistemáticas de Koellreutter, em encontros, inicialmente realizados na casa da família Gregori, no bairro Bexiga. O grupo em São Paulo reunia jovens compositores como Damiano Cozzella, Olivier Toni, Jorge Wilhelm, Henrique Gregori, Nininha Gregori, Roberto Schnorrenberg, Eunice Catunda, Rogério Duprat, Gilberto Mendes, Júlio Medaglia, Willy Correia de Oliveira, Régis Duprat, Sandino Hohagem, além de músicos populares. O grupo *Música Viva* vigorou até 1952.

¹⁴³ *O fac símile* do artigo apresenta-se na íntegra e compõe o Anexo 2. KOELLREUTER, H.J. Cravo ou piano moderno? In: *Música Viva* – Julho 1940, Ano I, nº 3. Rio de Janeiro: Grupo “Música Viva”, 1940, p3-4. Documento disponível na Biblioteca Nacional - 780.5 B17.

O som amplo e um pouco grosso do piano moderno tira o caráter da música polifônica do século XVII e XVIII e da sonoridade imaginada pelos compositores desta época. [...] No cravo cada linha melódica aparece claramente por si mesma e todos os detalhes têm plasticidade [...].¹⁴⁴

Para Koellreutter, o maior atributo do cravo estaria na riqueza de timbres, sendo, portanto, adequado à “intensidade em planos”, também conhecido como “dinâmica em terraço”¹⁴⁵, visto por alguns como uma característica do barroco. Segundo ele o piano, pela sua sonoridade não polifônica seria ajustado a uma estruturação musical específica, própria da “intensidade de transição” da música clássica, romântica e moderna: “Enquanto no cravo é impossível obter-se um crescendo ou um decrescendo, no piano é impossível obter-se, por exemplo, o efeito interessante do registro 'guitarra”¹⁴⁶. Sobre a distinção da “intensidade de transição” e “intensidade em planos”, Koellreutter, faz referência ao texto do pianista e compositor português José Vianna da Motta (1868-1948), sem, contudo determinar a fonte, sobre as obras para piano de J. S. Bach. Considerando-se a época em que foi escrito (1940), Koellreutter sugere o uso da microfonação para cravo vislumbrando novas perspectivas do uso do instrumento¹⁴⁷:

Como a sonoridade do cravo se presta extraordinariamente ao microfone e como atualmente, o volume do som pode ser facilmente ampliado pela eletricidade sem perder a característica do timbre, o cravo assim pode ser tocado em grandes salas e com as orquestras modernas. Isso tudo faz do “clavicembalo” antigo um instrumento do nosso tempo e do futuro. (KOELLREUTER, 1940, p. 4).

¹⁴⁴ SOUZA, Leandro Candido de. *Incomunicação ou Cosmopolitismo – H.J. Koellreuter e os debates sobre a comunicabilidade artística*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009, p.43.

¹⁴⁵ Dinâmica em terraço, ou seja, mudança imediata, de modo abrupto sem gradação de nível sonoro, principalmente para articular contrastes, soando menos ou mais forte por patamares. As diferenças de dinâmica realizadas no estilo barroco eram predominantemente em terraço ou com mudanças de texturas.

¹⁴⁶ Provavelmente está se referindo ao registro “alaúde” do cravo.

¹⁴⁷ O uso da microfonação para o cravo é um tema ainda hoje a ser explorado, a despeito dos avanços tecnológicos e dos especialistas em engenharia do som da atualidade.

Em maio de 1944, também por iniciativa de Koellreuter durante sua permanência no Rio de Janeiro, inicia-se o programa *Música Viva* na Rádio Ministério de Educação e Saúde, transmitido pela emissora PRA-2 (KATER, 1988). O programa tinha por finalidade a difusão de criações musicais especialmente contemporâneas, tanto internacionais quanto brasileiras, e a difusão da música do passado, vista especialmente no repertório da música barroca. A ideia desse dualismo vem ilustrada na originalidade dos prefixos musicais do programa alternando trechos do *Konzert für Klavier und Orchester*, op. 42, de Arnold Schoenberg (1874-1951) e do *Concerts avec plusieurs instruments*, BWV 1046 [*Brandenburgische Konzerte* n. 1, *F-Dur*], de Johann Sebastian Bach.

A partir de 24 de Agosto de 1946, Koellreuter cria as séries especiais dedicadas à *Música Antiga*, com programas de antologias de estilos musicais da Renascença e Barroco.¹⁴⁸ Em 1950, Koellreuter assumiu o cargo de diretor artístico do Curso Internacional de Férias Pró-Arte, em Teresópolis (RJ), no evento que inaugurou a tradição de festivais de férias e cursos de música, que serviram de modelo até a atualidade na prática do ensino e difusão do cravo no Brasil.¹⁴⁹

2.5 - Primórdios do ensino e difusão do cravo - os anos 1950 a 1960 em São Paulo

Em 1952 Koellreuter se muda para São Paulo, incentivado tanto por uma nova geração de músicos da música contemporânea, quanto interessado na música histórica, uma vez que seu nome já figurava nas atividades da Sociedade Bach de São Paulo como

¹⁴⁸ Kater apresenta um quadro com o conteúdo musical dos programas recuperados em disposição cronológica. KATER, Carlos. O programa radiofônico “Música Viva”. In: *Cadernos de Estudo – Educação Musical* 4/5. São Paulo: Atravez Associação artístico cultural, em convênio com a Escola de Música da UFMG, 1988.

¹⁴⁹ Com o despertar do cravo é possível compreender a motivação do compositor Francisco Mignone em escrever, em 1951, a peça “Imitando Cravo ou Espineta”, sua única composição para cravo solo, assim como a de Radamés Gnattali (1906-1988) em compor sua “Sonatina para cravo e violão”, com manuscrito datado originalmente de 1957 (PAVAN, 2009).

flautista colaborador, no período que compreendeu os anos de 1946 a 1950 (CARLINI, 2000).¹⁵⁰

Em São Paulo, Koellreutter organizou um dos principais centros de formação musical, a Pró-Arte – Escola Livre de Música, denominada a partir de 1956, “Seminários de Música da Pró-Arte”.¹⁵¹ Formou-se uma nova escola de música, na Rua Sergipe nº 271, instalada em uma casa oferecida por Theodor Heuberger (1898-1987).¹⁵² Lá se inicia intensa atividade de colaboradores, professores de vários instrumentos, matérias teóricas, introduzindo-se também nas salas de aula o estudo do jazz e da música popular, além da atividade de concertos com a presença de um cravo da firma alemã *Neupert*¹⁵³ adquirido pela instituição.



Figura 32 - Cravo *Neupert* (1955) que pertenceu aos Seminários de Música da Pró-Arte. Modelo BACH nº 20.574

Fonte: Foto-divulgação de Amaury Pimenta - restaurador do instrumento.

¹⁵⁰ Conforme descrito em relatórios administrativos da Sociedade Bach de São Paulo.

¹⁵¹ Ampliaram-se, em 1953, o Seminário Pró-Arte, em Piracicaba, e posteriormente em 1954 os Seminários Pró-Arte da Bahia, em convênio com a Universidade Federal da Bahia. Em 1957, estruturam-se os Seminários de Música Pró-Arte do Rio de Janeiro, sendo esta a única dessas instituições que se mantém em atividade até os dias de hoje.

¹⁵² Nascido em Munique, Heuberger chegou ao Rio de Janeiro em 1924, empenhado às artes monta a “Galeria Heuberger” originando a “Casa e Jardim”, empresa de móveis e artefatos sendo referência na época em design moderno, com sedes no Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e Teresópolis. Em 1931 foi fundador-diretor da Sociedade Pró-Arte no RJ, com a finalidade de divulgar as Artes e especialmente promoção de concertos (VINHOLES, 2011).

¹⁵³ Os cravos *Neupert*, conforme já citado, de origem alemã começam a ser industrializados em 1920, e no Brasil são os primeiros modelos de cravos, citados com mais recorrência neste período entre 1960 e 1970. O modelo Bach possuía cinco pedais (acionamentos e coplas dos jogos - 16, 8, 8 e 4 pés) e dois jogos de alaúde com saltarelos cilíndricos de latão.

Sobre a atividade cravística na Pró-Arte, Seminários de Música de São Paulo, Samuel Moraes Kerr relata um importante evento ocorrido na instituição: “A Pró-Arte só trouxe o *Neupert* que estava no Rio, depois do sucesso cravístico que o Heller provocou em São Paulo” (ALBUQUERQUE, 2008, p. 154). Kerr refere-se a um dos alunos de Wanda Landowska, o cravista e pianista tcheco Stanislav Heller (1924-2000), que veio a São Paulo em 1961, a convite de Heuberger, para ministrar um curso de cravo com duração de um mês. O curso foi um marco na área da formação e difusão do cravo em São Paulo, com alunos na sua maioria formada por pianistas com interesse pelo instrumento. Quanto ao instrumento utilizado no curso não se sabe ao certo se trazido pelo professor Heller ou emprestado. A técnica abordada por Heller no curso visava evitar excessos de peso no toque, característico da escola de piano, além de proporcionar aulas de afinação do instrumento – uma prática não usual aos pianistas (ALBUQUERQUE, 2008, p. 165).



Figura 33 - Foto do encerramento do primeiro curso de cravo em SP, ministrado por Stanislav Heller, em 17 de julho de 1961, Seminários de Música da Pró-Arte.¹⁵⁴

Fonte: apud ALBUQUERQUE, 2008, p. 154.

¹⁵⁴ Segundo Samuel Kerr “... agachados na primeira fila, da esquerda pra direita, David Machado, Regina Schlochauer e Flavio Campos; na 1ª fila em pé, sempre da esquerda pra direita, Marilena Emmerich, cantora que só assistiu o concerto final, eu, Maria Helena Silveira que se tornou grande aluna do Heller, um barbudo que não me lembro o nome, Helga Schlunk de Röhn e uma senhora de branco que não sei quem seja. De pé no alto do grupo, sempre feliz, o Heller!”: apud ALBUQUERQUE, 2008, p. 265. Consta ainda na última fileira em pé, Joanhina de Féo e Alexandre Pascoal.

Após o curso de Heller, a destacada aluna do curso Maria Helena Silveira (1929-2006)¹⁵⁵ assumiu as aulas de cravo na Pró-Arte e desenvolveu trabalho significativo para alunos vindos do piano fornecendo elementos técnico-expressivos no redimensionamento da prática tecladística. O cravista Ilton Wjuniski (n. 1960)¹⁵⁶, que foi aluno de Maria Helena Silveira até 1978, assinala aspectos da pedagogia por ela adotada entre outros, a ênfase na qualidade do “toucher”¹⁵⁷ e a economia de registros:

Desde as primeiras aulas havia uma grande ênfase sobre a qualidade do toucher e sobre a economia de registros. Faziam-se exercícios (TODOS) de notas presas da "Tecnica Giornalera" d'E. Pozzoli, com andamento extremamente lento, sentindo o pinçar das cordas, com posição das mãos arredondadas, concentradas e sem nenhum movimento dos antebraços. Começava-se com os registros separados e depois se continuava em variantes e com combinações de dois ou três registros e com o Tutti dos 4 registros, para constituir um som único e sem fragmenta-lo. Na pedagogia dela havia ênfase em Bach, mas também estudei Scarlatti, Haendel, Couperin, Rameau, C. P. E. Bach, Haydn. (WJUNISKI, 2014).¹⁵⁸

¹⁵⁵ Maria Helena Silveira teve formação pianística, com Nelly Martins (assistente do prof. José Kliass (1895-1970)) e João Souza-Lima (1898-1982), dentre outros. Estudou cravo com Stanislav Heller durante o curso promovido em 1961, pela Pró-Arte Seminários de Música de São Paulo tendo sido destacada aluna. Na sua formação musical ainda constam professores como Roberto Schnorremberg (n. 1929) (harmonia, história e coral), Samuel Kerr (regência coral), Damiano Cozzella (solfejo e análise) e Osvaldo Lacerda (harmonia). Além da sua atuação de professora de cravo e piano ocupou a diretora na Pró-Arte Seminários de Música de São Paulo a partir de 1966. A cravista exerceu a docência até a década de 70, quando diagnosticada de esclerose múltipla que a levou a deixar progressivamente de tocar até seu falecimento em 2006.

¹⁵⁶ Nascido em São Paulo, estudou cravo com Maria Helena Silveira e Gertrud Mersiovky no Brasil e com Huguette Dreyfus em Paris, tendo concluído seus estudos superiores no Conservatório de Paris (*Premiers Prix*). Atualmente vem se dedicando ao cravo e ao clavicórdio e é professor titular do Departamento de Música Antiga no Conservatoire Claude Debussy, em Paris.

¹⁵⁷ *Toucher*, termo francês, que aparece no século XVIII, com François Couperin, em 1716, na obra *L'Art de toucher le clavecin* (HENRIQUE, Op. cit, p.432). Designa “toque”, na concepção de interpretação do cravo, como toque refinado e dinâmico que confere excelente executabilidade e expressão sonora do intérprete.

¹⁵⁸ Depoimento de Ilton Wjuniski enviado por e-mail em 12 de janeiro de 2014. O seu texto na íntegra encontra-se no Anexo 3.

Maria Helena Silveira, pioneira na formação de cravistas deixou marcas significativas na trajetória do ensino do instrumento, nas décadas 1960 e 1970, em São Paulo, sob o prisma dos Seminários de Música da Pró-Arte.

Nos ambientes da Sociedade Bach de São Paulo e dos Seminários de Música da Pró-Arte, a pianista Alda Pimenta Hollnagel (1917-1970) surge como uma das primeiras incentivadoras e intérpretes do cravo no Brasil. Nascida em Campinas, SP, cedo se mudou com a família para São Paulo, desfrutava de um ambiente musical mesmo em casa, pois sua mãe tocava cavaquinho e tinha outras três irmãs que estudavam música. Alda Hollnagel estudou piano e órgão com músicos referência da época, tendo sido aluna do organista Fúrio Franceschini (1880-1976)¹⁵⁹ e de Fernando Germani (1906-1998).¹⁶⁰ Na carreira de pianista destaca-se em outubro de 1946, sua participação como solista do Concerto em ré menor de J. S Bach (BWV 1052), junto à Orquestra Universitária de Concertos de São Paulo, sob a regência do maestro Leon Kaniefsky.¹⁶¹

O interesse de Hollnagel pelo cravo solidificou-se através do conhecimento e gosto pela literatura específica e por ser uma das poucas pessoas que tinha contato com o instrumento em São Paulo. Segundo sua filha Helena Jank: “ela não teve propriamente uma formação em cravo, mas, a instrução prévia em órgão e piano”,¹⁶² procedimento este comum e considerado aceitável na formação dos cravistas da época. Hollnagel adaptou seus conhecimentos técnicos pianísticos e principalmente organísticos para a execução ao cravo. A cravista possuía dois cravos, um de marca inglesa *Dolmetsch* e o outro da empresa alemã *Neupert* modelo Bach, com pedais de mudança de registro, (4', 2x 8', alaúde e 16' pés). O cravo modelo Bach, como já referido, apresentava tecnologia industrial, atendia ao estudo de organistas na residência e ampliava potencial de repertório especialmente da música

¹⁵⁹ Professor, organista e compositor de origem italiana, naturalizado brasileiro, foi mestre-de-capela da Sé de São Paulo por 60 anos.

¹⁶⁰ Organista titular da Basílica de São Pedro, em Roma, que esteve no Brasil.

¹⁶¹ CAMPOS, Ernesto de Souza. *História da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 286.

¹⁶² Entrevista realizada com a cravista Helena Jank, filha de Alda Hollnagel. Os dados foram coletados por meio de entrevista semi-estruturada e gravados com consentimento da entrevistada, na data de 11/02/2011, em Campinas, SP.

alemã. Em entrevista a Clara Albuquerque (2008), Helena Jank narra a história da aquisição do cravo *Neupert*:

A autora é Charlotte Ramin, esposa de Günther Ramin, o Kantor da Igreja de S. Tomas (aquela em que Bach trabalhava), que veio ao Brasil com o coro dos meninos. Ela relata a viagem à América do Sul que fizeram com os meninos cantores. Foi em 1955. Eles vieram com o coro. As partes de solistas foram cantadas por pessoas do próprio coro e a orquestra foi montada com músicos locais. Charlotte relata: "... Um círculo de amadores alemães, que vivem na América do Sul, desenvolveram com muito sacrifício, [...] O cravo, que na verdade havia sido emprestado pela firma (Neupert), não voltou (para a Alemanha), mas foi comprado por particulares. (RAMIN, Charlotte. Günther Ramin: ein Lebensbericht. Freiburg, Atlantis, 1958)[...] O livro não diz, mas quem comprou o cravo foi minha mãe. Günther Ramin morreu logo no ano seguinte a essa viagem. O livro foi publicado em homenagem ao seu aniversário de 60 anos (1958) e foi baseado em anotações que Charlotte fez durante a vida toda (ela escrevia muito bem). (ALBUQUERQUE, 2008, p. 266).

Nas décadas de 1950 e 1960, Hollnagel passou a ser uma referência na difusão e execução do cravo, através da realização de cursos e concertos, tanto nacionais como internacionais, especialmente na abordagem do repertório da música barroca alemã. Citada na programação da “Sociedade Bach de São Paulo”, por ocasião da passagem do bicentenário da morte de J.S.Bach, em 1950, participou como cravista – em uma das primeiras ocorrências do cravo em aparição pública na capital de São Paulo – no concerto da *Paixão Segundo S. João*, BWV 245; ocorrido no Teatro da Sociedade de Cultura Artística, nos dias 29 e 30 de maio de 1950, sob a regência de Martin Braunwieser. Tal evento foi descrito no “Relatório administrativo da Sociedade Bach de São Paulo”, do período de 1948-1950: “A execução da Paixão Segundo São João contou com a participação de um cravo e com a esplêndida execução pela proprietária, a exma. Snra. Alda Pimenta Hollnagel, a que a sociedade mais uma vez agradece sensibilizada” (CARLINI, 2000, grifo da autora).¹⁶³

¹⁶³ CARLINI, Álvaro. *A viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938) - diário e correspondências à família*. Tese

Entre os anos de 1957 e 1959, em intensa atividade como solista e camerista, Hollnagel se apresentou fora do Brasil, divulgando o cravo em concertos promovidos pelo *Mozarteum* Argentino. Vale destacar o ano de 1960, no qual a cravista realizou, ao lado do flautista suíço Peter-Lukas Graf (n.1929), uma turnê pelo Brasil com seu cravo na bagagem, levando-o por várias cidades brasileiras como Curitiba, PR; Belo Horizonte, MG; Petrópolis e Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP; e Porto Alegre, RGS; contribuindo de forma pioneira para a divulgação do instrumento no país. Documentado por meio de cartas pessoais, Helena Jank, que à época residia na Alemanha, mencionou dados peculiares sobre a turnê e revelou que “durante o trajeto pelos estados brasileiros, o cravo (Modelo *Neupert*) seguia as viagens em um pequeno caminhão, apoiado em sacos de alfafa. O mecanismo do cravo industrial, com o tempo, cedia por ser de molas, o que gerava certa instabilidade e dificuldades na manutenção e nos ajustes do instrumento”. Ainda segundo ela: “frequentemente minha mãe escolhia para a reprise final de concertos a música brasileira Tico Tico no Fubá, de Zequinha de Abreu” (1880- 1935). Relata também que, em carta enviada por sua mãe em março de 1961 é mencionada a indicação de um repertório brasileiro possível para o cravo, sugerindo a peça *Congada* de Francisco Mignone (1897-1986) e os *Três Cocos* de Heckel Tavares (1896-1969) “pois soariam bem e deveriam ser tocados com pequenas modificações”.

Na ampla atividade camerística de Alda Hollnagel destacou-se ainda a parceria com o flautista, compositor e mestre da flauta João Dias Carrasqueira (1908-2000), apresentando em 1966 turnê por cidades do estado de São Paulo, executando o ciclo integral das sonatas de Bach para flauta e cravo (BWV 1030-5). Carrasqueira foi um músico atuante e reconhecido na música erudita e na música popular, tendo realizado duetos com Pixinguinha (1897-1973), quando este se apresentava em São Paulo. A filha Maria José Carrasqueira, em depoimento para Marta R. Ozzetti, 2006, rememora sobre a parceria de seu pai com a cravista:¹⁶⁴

Ele e dona Alda formaram uma dupla até ela falecer. Durante a vida dele, ela foi a grande companheira musical. Eles desenvolvem uma relação muito

(Doutorado em História) - Departamento de História, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000, Anexo 4c.

¹⁶⁴ OZZETTI, 2006, p17. Entrevista realizada em 28/08/2005.

próxima, e era muito bonito ver os dois tocando, como eles ensaiavam, era incrível! (OZZETTI, 2006, p.17).¹⁶⁵

Por meio dos esforços e experiências cravísticas pioneiras de Alda Hollnagel, de Maria Helena Silveira e das reflexões e introdução de novos conceitos sintonizados na vanguarda de Koellreuter, acabaram impulsionando a atuação do cravo, na continuidade e formação das gerações advindas de cravistas especialmente em São Paulo, e fecundaram diálogos possíveis no âmbito da música brasileira. Na área da formação musical, Alda Hollnagel foi também responsável a partir de 1962, pelos primeiros cursos livres de cravo, iniciados na Escola Livre de Música - Seminários de Música da Pró-Arte de São Paulo.¹⁶⁶ Clara Albuquerque (2008) apresenta informações sobre a formação de cravistas no Brasil e traz mais referências sobre os Seminários de Música da Pró-Arte, um dos acontecimentos mais notáveis na década de 1960 e importante celeiro na formação de uma geração de músicos marcados por novas ideias e cravistas.¹⁶⁷ Desse contexto encontra-se também a atividade do pianista e cravista Paulo Herculano Marques Gouvêa posteriormente professor na mesma instituição. Nascido em Rio Claro, SP no ano de 1935, iniciou seus estudos de piano aos cinco anos de idade. Posteriormente, transferiu-se para Campinas onde realizou a formação em música no Conservatório Musical Carlos Gomes, até 1952, conforme seu depoimento concedido em 3/12/2010.¹⁶⁸ Herculano narra sua continuidade dos estudos musicais em Campinas, realizados em 1953, na pequena Sucursal da Escola Livre de Música (Seminários de Música Pró-Arte/Campinas). Segundo seu depoimento, a “sucursal Campinas” esteve instalada provisoriamente nas dependências da sede da Sociedade

¹⁶⁵ OZZETTI, Marta Regina. *João Dias Carrasqueira - Um mestre da flauta*. Artigo apresentado ao Programa de Pós Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006, p. 17.

¹⁶⁶ Alda Hollnagel, no final da década de 1960 transferiu-se para sua fazenda em São Carlos, SP, onde passou a realizar e promover cursos, concertos ao cravo e no seu órgão italiano G. Tamburini, construído em 1951, na antiga tulha de café.

¹⁶⁷ Para citar alguns frutos dessa escola que frequentaram o curso de cravo, e influenciaram na difusão do instrumento: Samuel Kerr, Ediná Pinheiro Strehler, Felipe Nabuco-Silvestre e Ilton Wjuniski. Outros destacados alunos do Seminário SP: o maestro Diogo Pacheco, trouxe o cravo em novas concepções estéticas e o propôs em arranjos na música popular; e o flautista e gambista Abel Vargas, que posteriormente dedicou-se à construção de cravos, em São Paulo. Os compositores e arranjadores Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Benjamin Sandino Hohagen, entre outros, destacaram-se na difusão do instrumento em seus arranjos musicais.

¹⁶⁸ A entrevista foi realizada em São Paulo, no dia 03/12/2010, e os dados foram coletados por meio de entrevista semi-estruturada, gravados com consentimento do entrevistado.

Cultural Jussara, uma associação que promovia concertos, localizada à Rua Barão de Jaguará, no centro da cidade. Neste local, Paulo Herculano recebeu aulas de contraponto com Levy Damiano Cozzella (n. 1929) e uma vez por mês aulas de regência, história da música e estética com Hans-Joachim Koellreutter. A sucursal de Campinas sobreviveu apenas seis meses, e, em 1954, Herculano se muda para São Paulo para integrar o quadro de alunos dos Seminários de Música da Pró-Arte com bolsa parcial concedida por Koellreutter. Por um viés musical multifacetado, Herculano desfrutou de um ambiente intenso: com estudos teóricos, aulas vocais e aulas de cravo com Maria Helena Silveira – a principal responsável pelo curso de cravo da época – concertos de cravo de Alda Hollnagel, e ampla atividade camerística, com destaque ao *Musikantiga*.

2.6 - A década de 1960 - movimento Música Antiga

Sob a influência do movimento europeu da “música antiga”, inicia-se no Brasil, principalmente pelo interesse de jovens, uma nova mentalidade de valorização da produção artística através de execuções similares ao intencional com instrumentos de época, especialmente em relação ao repertório musical dos séculos XVII e XVIII, sobretudo dos compositores do barroco europeu, no qual o cravo começa a ser lentamente introduzido. Somada à atmosfera de experimentações propiciada pela Escola Livre de Música - Seminários de Música da Pró-Arte, essa influência favoreceu o encontro de jovens músicos entusiasmados com a música antiga incentivando-os à formação de grupos musicais. Dessa dinâmica cultural surgiu o grupo *Musikantiga* formado pelo cravista Paulo Herculano, o gambista Dalton de Luca, e os flautistas Milton e Ricardo Kanji (n. 1948), incentivados por Ana Carolina Teixeira Soares (n. 1949), que eventualmente tocava percussão com os músicos e assumiu a direção de produção do grupo.¹⁶⁹ Ao lado disso, a década de 1960 marcou uma época de questionamentos do modo de vida, num momento em que se propunham mudanças de atitudes, comportamentos e novas estéticas, marcado por conflitos

¹⁶⁹ A grande incentivadora do grupo *Musikantiga* Ana Carolina posteriormente torna-se cineasta, sendo citada como uma das grandes referências do cinema brasileiro.

e mobilização social reflexo de comportamentos vividos em vários países ocidentais, inclusive no Brasil. Nesse sentido, Paulo Herculano enfatizou sobre a atitude irreverente e crítica naquela época: “(...) Tínhamos uma ideologia: éramos contra a música tradicional, aquelas tocadas nas salas de concerto. Procurávamos fugir desse repertório e só tocávamos Música antiga ou contemporânea” (AUGUSTIN, 1999, p.54).

Outro membro do grupo, o flautista Ricardo Kanji confirma tal atitude frente a música que se propunha realizar no período: “O grande lance era desmistificar o concerto erudito e popularizar a música antiga. Nosso comportamento era bastante informal” (AMARAL, 2007).¹⁷⁰ Verificam-se assim mudanças nas tendências interpretativas com intenção de uma música não convencional, que utilizava instrumentos de época e trazia em si uma perspectiva de ruptura e revisão de valores do conservadorismo vigente da música erudita, constituindo-se em outra via de manifestação com traço contracultural.¹⁷¹ Nessa perspectiva o grupo *Musikantiga*, mesmo enfatizando repertório barroco e renascentista, incorporou as ideias de vanguarda vigentes da década 1960, assumindo uma postura crítica ao conservadorismo rompendo com os certos padrões de conduta. Além disso, passam a se apresentar em ambientes não convencionais da música de concerto, mobilizando o cravo nessa nova atmosfera em São Paulo. Em sua estreia, no dia 11 de junho de 1966, o grupo *Musikantiga* apresenta-se no bar *Ponto de Encontro*, instalado no subterrâneo da “Galeria Metropolis”, em São Paulo, local frequentado por artistas e intelectuais da época, tendo sido nesse mesmo local e ano a estreia da peça *Dois Perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos (1935- 1999). Para esta apresentação de estreia, o grupo utilizou um cravo pequeno, emprestado da cantora Ula Wolff, que não se sabe ao certo se era modelo desenhado por *Sperrhake* ou *Wittmayer*.

O *Musikantiga*, seguindo tendências contrastantes, introduz mudanças no formato da execução musical dirigindo-se verbalmente ao público com uma descontração que

¹⁷⁰ AMARAL, Carlos Eduardo. Recriando a música antiga. In: *Revista Continente Multicultural*, ano VII, nº 80. Recife: Cia Editora de Pernambuco, Ago 2007.

¹⁷¹ Segundo o pensador Allan Watts (1915-1972), movimentos de contracultura - entendidos como rebeliões de consciência contra tiranias espirituais, artísticas ou cotidianas - percorrem toda história da civilização (WATTS, Allan. *Cultura da Contracultura-transcritos editados*. Rio de Janeiro: Fissus, 2002.). O movimento contracultural da década de 1960 refere-se a uma convergência de atitudes rebeldes comportamentais e políticas combinadas ao uso de drogas, à liberdade sexual e à crítica ao sistema político. Fenômeno que se inicia nos Estados Unidos pós-guerra floresce na Europa e chega à América Latina.

rompia com as convenções vigentes da música de concerto. Assumiu, ainda, uma postura de engajamento político, ao realizar sua segunda apresentação em benefício do Teatro Oficina,¹⁷² no *Instituto Sedes Sapientiae*, em São Paulo. Além disso, foi um dos raros grupos que circulou por espaços da mídia televisiva e de atuação no cenário da música brasileira popular.¹⁷³ Conforme depoimento de Kanji: “(...) a gente concordava em participar desses eventos: o Rogério Duprat fazia os arranjos e a gente pedia para tocar uma ou duas peças sozinhos” (AUGUSTIN, 1999, p. 55). O grupo lança seu primeiro disco em 1967, o LP *Musikantiga* – Vol. 01, pelo selo *Discos Marcus Pereira* (10100 - MP01) e torna-se uma das mais conhecidas gravações realizadas no Brasil, com repertório renascentista e barroco.¹⁷⁴ O volume 2 *Musikantiga* (CLP 8002.8), com a participação da cravista Maria Beatriz Ferreira Leite foi lançado em *Long Play*, em 1968, pela gravadora “Rosenblit”, com produção de Roberto Corte Real.¹⁷⁵

Entre os anos de 1969 a 1971, o cravista Paulo Herculano deixa o grupo *Musikantiga* e muda-se para Paris, onde desenvolveu estudos de musicologia na Universidade Sorbonne, tendo sido aluno da compositora Nadia Boulanger (1887-1979). Nessa época frequentou também a primeira classe de cravo, na mesma universidade, sob a orientação da cravista Huguette Dreyfus, além de aulas particulares com Aimée Van de Wiele (1907-1991), cravista belga que possuía um cravo *Pleyel* e fora aluna de Wanda

¹⁷² O Teatro Oficina surgiu em São Paulo, no início dos anos 60, um coletivo de atores, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, propunha explorar os limites criativos do teatro brasileiro e que constituiu novos caminhos para a arte teatral brasileira em sua época.

¹⁷³ Apresentou-se ainda no bar *O Beco* localizado na Rua Bela Cintra, uma das mais importantes casas de espetáculos de São Paulo, na década de 1960. O Beco era dirigido pelo produtor Abelardo Figueiredo (1931-2009), considerado reduto da Bossa Nova em São Paulo, palco de nomes importantes da música brasileira. (Conforme relato de Paulo Herculano, 3/12/2010).

¹⁷⁴ Consta na capa do disco que o cravo usado na gravação era da empresa alemã Neupert (1955) “cedido pela Escola Livre de Música - Seminários de Música Pró-Arte de São Paulo”. O disco vol. 1 foi lançado pela gravadora “Discos Marcus Pereira” (MP 10.100), apesar desta gravação não aparecer na listagem de discos lançados pelo selo. Vale destacar que o Marcus Pereira foi um dos mais importantes selos “independentes” de projeto fonográfico voltado para a música popular e tradicional brasileira. A discografia do grupo inclui ainda: *Musikantiga* Vol. II – LP 41167, 1969; Vol. III – BBL 1486, 1969.

¹⁷⁵ Uma das gravadoras brasileiras mais significativas fora do eixo Rio-São Paulo, a Rosenblit funcionou no Recife entre os anos de 1954 a 1984. Na década de 1960 deteve 50% do mercado da música regional e 22% do mercado nacional, com o frevo ocupando 25% dos seus lançamentos. Em 1966 abriram filiais em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Porto Alegre. Foi a primeira gravadora do Brasil a lançar vinil de escola de samba, “O Bafo da Onça”. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=846%3Afabrica-de-disco-rozenblit&catid=41%3Aletra-f&Itemid=1>. Acesso em: 12/11/2013.

Landowska. Paulo Herculano, a partir de 1972, ao retornar ao Brasil, dedicou-se a uma ampla gama de repertório musical incluindo-se a música histórica, música contemporânea e popular. Trabalhou mais ativamente em montagens teatrais tendo sido uma referência no Brasil na área de direção musical para teatro. Justificou seu afastamento do cravo pela dificuldade da obtenção do instrumento na época.

Mesmo com duração de apenas três anos (1966-1969), o grupo *Musikantiga* colaborou para ampliar o restrito horizonte da música camerística dedicada à então chamada “música antiga” do final dos anos de 1960, no Brasil, abrindo-lhe caminhos inusitados, influenciando a formação de inúmeros grupos que os sucederam.¹⁷⁶ A televisão tornou-se um grande veículo de divulgação da música e o grupo *Musikantiga* acompanhou tal tendência destacando-se em apresentações e shows, além de manter-se por doze semanas em primeiro lugar de audiência nas rádios de São Paulo na época.¹⁷⁷

2.7 - O Cravo “Rebelde”

As novas tendências culturais marcadas pela liberdade de expressão e ruptura com valores conservadores, aliadas aos frutos da Pró-Arte Seminários de Música de São Paulo formaram uma nova mentalidade frente à formação de público e intensa divulgação musical na década de 1960. O depoimento do maestro Diogo Pacheco, para Coleção Aplauso¹⁷⁸ faz referência a esse movimento:

¹⁷⁶ Outro grupo paulista do período a ser mencionado é o Grupo Paraphernalia, fundado em 1968 inicialmente como um quarteto de flautas doces dos Seminários de Música Pró-Arte de São Paulo. Trazia em sua primeira formação Abel Vargas, Bernardo Toledo Piza, José Carlos Azevedo Leme e Meca Vargas. Posteriormente o Grupo Paraphernalia ampliou a sua formação com a finalidade de diversificar a instrumentação nas peças dos séculos XVI e XVII passando a incluir instrumentos como cravo, violas da gamba, alaúde, krumhorn e violinos. O grupo esteve ativo entre os anos de 1970 a 1978 quando integrou músicos como José Eduardo Gramani, Amilcar Zani e Antonio A. Bispo. A partir de 1995 reestruturou-se com nova formação.

¹⁷⁷ Conforme relatado por Paulo Herculano na sua entrevista de 03/12/2010.

¹⁷⁸ STERNHEIM, Alfredo. *Diogo Pacheco um maestro para todos – Coleção Aplauso Música*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p. 65.

(...) realmente fui o primeiro a tentar conciliar o clássico com o popular, usar ídolos da música popular para divulgar o clássico. Comecei em 1964. Chegaram a dizer que, por causa desse atrevimento de colocar a Elizeth [Cardoso], por ter levado o povo ao Municipal, eu estava registrado no DOI-CODI como subversivo. (STERNHEIM, 2010 p. 65).¹⁷⁹

Com sua sonoridade particular, o cravo acompanhou esse momento de mudanças de paradigmas, na busca de interação dos gêneros erudito e popular, estando presente no arranjo instrumental do emblemático espetáculo *Jovem Guarda em Estilo Clássico*, em 1966, apresentado no Teatro Maria Della Costa de São Paulo, evento idealizado pelo maestro Diogo Pacheco (n. 1921), conforme ele relata:

Nessa coisa de colocar o clássico e o popular juntos, foi muito importante depois de eu ter feito *A Jovem Guarda em Estilo Clássico*. Foi um espetáculo em que os sucessos do Roberto Carlos, da Wanderléa e do Erasmo Carlos foram transformados em música de câmara com cantores eruditos como Stela Maris, Elídio Gonzáles e Zunglio Faustini. Eu regi uma pequena orquestra de câmara, mas tinha cravo e piano. Foi um sucesso louco. Aconteceu no teatro Maria Della Costa. (STERNHEIM, 2010 p. 65).

A temporada desse espetáculo foi de aproximadamente quatro meses e, no programa, constavam canções de sucesso da época da *Jovem Guarda* em arranjos camerísticos elaborados por Levy Damiano Cozzella, executados ao cravo por Paulo Herculano. O programa do espetáculo pode ser visto no Quadro 3:

¹⁷⁹ Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), órgão de repressão política da ditadura militar, criada em 1969.

Quadro 3 - Programação do espetáculo Jovem Guarda em Estilo Clássico, 1966

1966 Jovem Guarda em Estilo Clássico:

A Hard Day's Night, de The Beatles,

A Volta, Mexericos da Candinha, Quero que Vá Tudo para o Inferno, Pescaria, Festa de Arromba, todas de Roberto Carlos e Erasmo Carlos

Pega Ladrão, de G. Cortez

Ternura, de Levitt-Karvin

Lobo Mau, de D. di Muthi

Escreva uma Carta de Amor, de Pilombeta e Tito Silva

Alguém na Multidão, de Rossini Pinto

Com Stella Maris (soprano), Eladio Perez Gonzáles (tenor),

Felipe Carone (baixo), Paulo Herculano (cravo e piano)

Fonte: STERNHEIM, Alfredo. *Diogo Pacheco um maestro para todos – Coleção Aplauso Música*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p.154.

O termo *Jovem Guarda* refere-se ao gênero musical popular brasileiro que despontou sob os reflexos da novidade, do *Rock*, especialmente inspirado nos grupos *Beatles* e *Rolling Stones*. Teve seu apogeu em 1966, principalmente no eixo Rio-São Paulo, promovendo canções de uma geração de jovens artistas.

Com o crescimento da indústria fonográfica no Brasil, dos programas radiofônicos, televisivos e do cinema, efetivamente contribuiu-se para a difusão e manifestação de diversos gêneros musicais movidos por tais influências culturais internacionais com mesclas de certas formas da canção brasileira, dentre os quais se destacaram: o movimento Jovem Guarda, a Tropicália, envolvendo o cravo, assunto que será tratado no próximo capítulo deste estudo.

2.8 - Cravistas e novos paradigmas de formação

No percurso histórico apresentado, pós século XX especificamente até a década de 1970, verificou-se que, tanto no Brasil quanto no exterior, a execução ao cravo vinha das sutilezas das mãos dos pianistas ou organistas, adaptando-se a seus interesses no instrumento – através do aprimoramento de seus repertórios e acomodações aceitáveis da execução musical, submetendo-se a técnicas, dedilhações e dinâmicas – devido à tênue fronteira ao se deparar entre as linguagens dos instrumentos de teclas. Disso decorrem duas questões:

- a) a primeira, no âmbito do instrumento, acerca da pertinência de se executar obras originalmente escritas para cravo no piano, e vice-versa, com enfoque na “transposição” ao instrumento e,
- b) a segunda, no âmbito dos intérpretes, sobre a adaptação de técnicas pianísticas e organísticas ao repertório cravístico, devido ao desaparecimento histórico da “figura do cravista” como instrumentista especializado no séc. XX.

Ambos os debates podem ser observados de forma pluralista, devido à trajetória singular do instrumento, em que pianistas e organistas aderiram naturalmente ao cravo, e apresentaram meios e modos “diferentes” e mais livres de expressão, mas não necessariamente “piores”.

Num fenômeno mundial, o cravista como instrumentista que detém a habilidade específica é revisitado somente a partir da década de 1960, mais alinhado ao repertório barroco, iniciado nas academias europeias. Com as mudanças na concepção organológica ao longo do século XX, especialmente a partir do movimento “historicamente informado”, recuperaram-se técnicas, características físicas e organológicas mais apropriados para a execução das respectivas obras, aproximando-se à idiomática do instrumento. Trata-se de um período em que se corresponde à necessidade de um “novo” tipo de intérprete para um “novo” conceito de execução de obras musicais.

Seguindo tal tendência, iniciou-se no final da década de 1960 e início de 70 o florescimento de cursos de graduação em várias instituições universitárias, especialmente norte-americanas, com reverberações desse comportamento no universo acadêmico brasileiro, pelo anseio da formação de músicos especialistas e de estudos de pesquisa histórica, musicológica e de práticas interpretativas no atendimento dos vários instrumentos. Tal reflexo se observa, por exemplo, em março de 1971, com o início das atividades do Departamento de Música (CMU) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) na Universidade de São Paulo (USP).¹⁸⁰ No ano de 1971, a Universidade Estadual de Campinas implanta inicialmente, uma “Escola de Música”, tendo como marco a apresentação pública do “Coral da Unicamp”, regido por Benito Juarez, na Catedral Metropolitana de Campinas. Essa escola posteriormente estrutura-se como Departamento de Música com atividades de extensão, e em 1979, marca seu início definitivo com o curso de graduação em Música para as modalidades de composição e regência.¹⁸¹ Em 1985 a Unicamp estrutura o primeiro curso superior de cravo, dimensionado ao repertório barroco, e que trouxe a figura do cravista com formação representativa que lhe tornaria um instrumentista especialista, passando por todas as etapas de conhecimento do aparato técnico e das práticas interpretativas.

Desse contexto particular na Unicamp ressurgem personagens de outrora que tiveram papel importante para a difusão do cravo, enquanto despontam outros na continuidade e atualização do instrumento no Brasil.

Fato peculiar é que o cravo esteve presente na história do Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp desde seu núcleo formador inicial, influenciando a difusão e apreciação musical do instrumento. Assim, narrar de forma sucinta a história do

¹⁸⁰ A ECA-USP manteve atividades com o Cravo já nos anos de 1970. Em depoimento do cravista Felipe Nabuco Silvestre responsável por cursos e concertos, de 1974 a 1979, disse: “leccionei em duas Bienais da USP e mantinha também o Conjunto Barroco da Universidade de São Paulo”. Havia um cravo de dois manuais construído por Roberto de Regina e provavelmente o instrumento do Masano anteriormente mencionado. (Informações enviadas por email pessoal).

¹⁸¹ Ressalta-se que desde 1963, quando da lei que criara a Unicamp, já estava previsto um Instituto de Artes para a Universidade, tendo sido o Departamento de Música o primeiro núcleo, em torno do qual se formaram posteriormente os demais.

Departamento de Música, permitirá observar como nele o cravo percorreu um caminho singular, influenciando no cenário musical de Campinas e São Paulo.¹⁸²

2.8.1 - Formação do Instituto de Artes da Unicamp

A formação do que hoje se conhece por Instituto de Artes da Unicamp iniciou-se em 1970, a partir de um convite do então Coordenador Geral dos Institutos Friedrich Gustav Brieger ao músico Hans-Joachim Koellreutter, para dirigir e orientar a implantação do futuro departamento de música. Koellreutter teria sido o músico escolhido pela sua notoriedade, pelas inovações no campo da composição musical, e por já estar à frente da Universidade Federal da Bahia.¹⁸³ Conforme citado em carta, datada de 06.09.1970, Koellreutter aceita a tarefa e envia um projeto sucinto, para a implantação do futuro Instituto.¹⁸⁴ Entre outros temas refere-se enfaticamente à questão do espaço físico para implantação do projeto.¹⁸⁵ Porém, Koellreuter é preterido, pois coloca como requisito para sua permanência na Unicamp a contratação de professores da Alemanha e condicionando sua agenda de compromissos no exterior (SUGIMOTO, 2006).¹⁸⁶

¹⁸² A reconstituição de uma parte da história Instituto de Artes foi realizada por levantamento de documentos do Arquivo Central da Unicamp (Siarq), bem como informações disponibilizadas na web site do Instituto de Artes, na seção de memória.

¹⁸³ Siarq Unicamp - Processo 2013/70, fl.19.

¹⁸⁴ Siarq Unicamp - Processo 2013/70, fls.28-30.

¹⁸⁵ No cenário da implantação do novo departamento, um aspecto relevante tratado em vários documentos referia-se a questão do espaço físico: Em Carta datada de 09.09.1970, o Maestro Prof. Koellreutter, envia uma relação provisória das salas e divisões que ele considerava necessárias para o Departamento de Música que estava sendo planejado ao Arquiteto João Carlos Bross. Provisoriamente o Departamento de Música ocuparia algumas salas do Prédio Bento Quirino, no centro da cidade. Processo 2013/70, fl.57. Posteriormente, em carta de 13.05.1974 - do Arquiteto João Carlos Bross ao Engenheiro João Carlos Lopes da Silva, do Escritório Técnico de Construção e Obras da Unicamp (ESTEC), encaminha-se o Estudo Preliminar arquitetônico do edifício do Departamento de Música. Após apresentadas algumas modificações pelo Prof. Rogério Cezar de Cerqueira Leite Processo 214/74, fls.30-37, viabilizou-se um projeto substitutivo de Departamento de Música, no sentido de tornar a obra mais econômica. Processo 214/74, fls.137-146.

¹⁸⁶ Mesmo não dando continuidade à tarefa de assumir a implantação do Instituto, Koellreuter vem a Unicamp e realiza um curso de curta duração: “Curso de Extensão Universitária de Música”, ministrado entre 24 de junho a 01 de julho de 1971, ao lado da sua esposa, a cantora Margarita Schack-Koellreutter.

A coordenação do projeto de implantação do futuro Instituto de Artes é então passada às mãos de Rogério Cezar de Cerqueira Leite, físico e crítico musical, que estrutura inicialmente a “Escola de Música” e monta uma comissão formada por Friedrich Gustav Brieger, Marcelo Damy de Souza Santos e José Aristodemo Pinotti, incumbida de planejar e incrementar as atividades musicais. O maestro Benito Juarez, que havia sido aluno de Koellreuter na Universidade Federal da Bahia, foi um dos primeiros indicados e convidado para organizar um coro universitário, ao lado de outros contratados como Natan Schwartzman, Damiano Cozzella e Alexandre Pascoal.



Figura 34 - Prédio do Departamento de Música em 1976
Fonte: Siarq Unicamp - 361/83 – fl. 258 – v.1

O primeiro ato da criação do Departamento de Música (ainda como “Escola de Música”), através do Decreto 52.255/69, estabelecia atividades de divulgação musical, contratação de músicos e especialistas convidados para fazer parte da equipe, com o fato curioso da inclusão de um “luthiê de cravos”:

Era consenso que a escola da Unicamp deveria diferenciar-se de todas as outras pela práxis da música, o que valia tanto para os professores contratados como para o currículo a ser elaborado. Fazer música era a principal função de Benito, Natan e Levy Damiano Cozzella. Para fazer

Houve ampla divulgação na imprensa local, com participação de inúmeros arte-educadores e músicos de Campinas e região.

música foram chamados, a partir de 74, Raul do Valle, Almeida Prado, José Luiz Paes Nunes, Fernando Lopes, Iulo Brandão, enquanto o japonês Hidetoshi Arakawa, talentoso luthier trazido pelo pessoal da Física, fabricava cravos que seriam reconhecidos como dos melhores do Brasil. (SUGIMOTO, 2006, p.3).¹⁸⁷

A motivação que norteava a implantação do Instituto de Artes na Unicamp era constituir a práxis da arte: “fazer arte”, segundo a visão de Cerqueira Leite. Para que esse objetivo fosse alcançado, como visto, foram convidados a compor o corpo docente artistas reconhecidos, possibilitando assim o ensino e a produção de arte. (ARRUDA, 2008).¹⁸⁸ Posteriormente, dentre os artistas que foram sendo incorporados como docente no período inicial dessa implantação destaca-se o músico José Eduardo Gramani, violinista e professor de rítmica da Unicamp. O músico, cuja biografia musical será apresentada mais detalhadamente nos próximos capítulos, detinha conhecimento musical amplo e suas atuações traduziam experiência em diversos âmbitos e vivências musicais peculiares. Gramani participou concomitantemente na década de 1970, em trabalhos: de MPB, no grupo Carruani; de música antiga, nos grupos Paraphernalia e Folifonia; e; de participações como *Spalla* na Orquestra Filarmônica de SP; *Spalla* da Orquestra de Cordas da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, dentre outras; como ainda o Quarteto-A da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas e como Concertino da mesma Orquestra Sinfônica,

Um dos primeiros contratados na Unicamp, Hidetoshi Arakawa (n.1935) – natural de Tóquio, formado em Artes e Ciências Naturais pelo *The College of liberal Arts, International Christian University* de Tóquio – que chegara ao Brasil em 1961, foi em 1971, convidado pelos físicos, Marcelo Damy de Souza Santos e Cerqueira Leite, a integrar o corpo docente do então Departamento de Música e a desenvolver pesquisas de construção de cravos, conforme anteriormente mencionado no primeiro capítulo, tendo sido responsável pela montagem de *Kits* de dois cravos, da marca Frank Hubbard (modelo

¹⁸⁷ Inclua-se ainda a presença dos professores Alexandre Pascoal Neto e Maria Lúcia Senna Machado Pascoal (a partir de 1981).

¹⁸⁸ ARRUDA, Carmem Lucia Rodrigues. Arte e Formação na carreira do professor-pesquisador universitário da área artística. *Anais VII Seminário Redestrado – Nuevas Regulaciones En América Latina*. Buenos Aires, 3, 4 Y 5 de Julio, 2008.

francês *Taskin*, com dois manuais). No dia 14 de agosto de 1973, foi inaugurado um dos cravos *Kit F. Hubbard*, em recital com a cravista Helena Jank,¹⁸⁹ no Salão Vermelho, do Paço Municipal de Campinas, organizado pela Universidade Estadual de Campinas, considerado a partir de então, marco da presença constante de cravos no Departamento de Música (década de 1970).

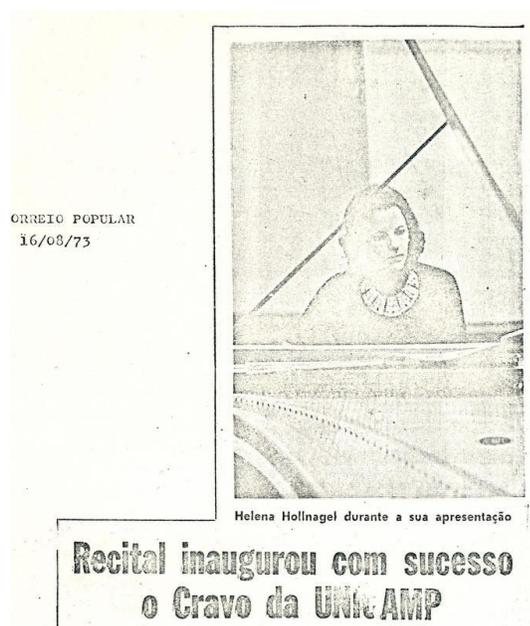


Figura 35 - Concerto inaugural de um dos cravos *kit* no Paço Municipal de Campinas
Fonte: Jornal Correio popular de 16/08/1973 – Siarq-pasta HA

¹⁸⁹ Helena Jank (n. 1939) nasceu na cidade Miguel Calmon na Bahia, filha da cravista Alda Pimenta Hollnagel (por vezes Helena é citada como Helena Hollnagel). Posteriormente, transferiu-se com a família para São Paulo. Iniciou seus estudos de piano com Estelina Epstein, José Kliass e Lydia Alimonda, aperfeiçoando-se com Hans Graf. Na Europa aprofundou seus estudos de música em diversos aspectos. Teve sua formação musical na Academia Nacional de Música (*Staatliche Hochschule für Musik*) em Munique, Alemanha, com Karl Richter no estudo do órgão, e no cravo, com Li Stadelmann. Dedicou-se por maior afinidade ao cravo diplomando-se em 07/1962. Passa a integrar como cravista a Orquestra de Câmara Pró Arte de Munique, sob a regência de Kurt Redel (n.1918) e assume como cravista continuista e solista na Orquestra Bach, de Munique, sob a regência de Karl Richter (1926–1981). Retornou ao Brasil em 1970 fixando-se em São Paulo, e posteriormente em Campinas, tornando-se a responsável pela implantação do primeiro curso superior de cravo no Brasil, na Unicamp. Atualmente a cravista desenvolve orientação no programa de pós-graduação e se dedica a difusão do instrumento em concertos no Brasil e exterior, além de produção discográfica, incluindo trabalhos para cravo de compositores brasileiros contemporâneos.

Em 1973 Arakawa constrói seu primeiro cravo, com madeira nacional (no cepo do instrumento em jacarandá), em estilo francês do século XVIII, conforme referido (Figura 26). Arakawa o descreve:

O cravo utilizado nesta apresentação foi totalmente construído com madeiras brasileiras, baseado em um modelo francês do século XVIII, mantendo a mesma forma, o mesmo comprimento e espessura das cordas, etc. O acoplador é do tipo gaveteiro tendo o teclado superior oito pés e o inferior quatro e oito pés, este último com abafador. Foram feitas pesquisas sobre madeiras nacionais e características acústicas do instrumento. Para controlar a ressonância do ar no corpo do cravo foram feitas aberturas no fundo do mesmo e para diminuir a influência das ondas estacionárias o seu interior foi forrado com feltro. Disto resultou um maior volume na primeira oitava de graves e, conseqüentemente, mais linearidade tonal do que no modelo antigo, tomado como base para construção do instrumento. (Siarq_Unicamp Docs_p10.5_f.10).¹⁹⁰

Entre os anos de 1973 e 1977 foram realizadas inúmeras audições musicais utilizando os cravos (*kits* montados e construídos) do Departamento de Música, cedidos em diversas ocasiões para eventos internacionais, como o “Festival de Campos do Jordão” e o “Curso Festival de Cravo”, em 1975, no MASP, em SP. Consta ainda em documento (Siarq - Folha 107 HA), que em 1979 a Universidade de Campinas fez a doação de um cravo construído por Arakawa, para o Teatro de Manaus (AM), tendo sido entregue por comitiva e concerto de inauguração com a cravista Helena Jank.

Dentre a programação realizada pelo Departamento de Música utilizando-se os cravos construídos no Laboratório de Acústica destacam-se:

- 6) Recital-Palestra com a cravista francesa Hughette Dreyfus, em 16 de Outubro de 1975, no Anfiteatro do Instituto de Física.
- 7) Recital do cravista Eiji Hashimoto (n. 1931), realizado em 2 de abril de 1976, japonês radicado nos Estados Unidos da América, professor de cravo na Universidade de Cincinnati.

¹⁹⁰ Informação contida no programa de concerto, realizado em 30 de julho de 1975, dentro da programação do *Third International Conference on light Scattering in Solids*, promovido pela Unicamp, com a participação da cravista Helena Hollnagel. Documento pertencente ao Arquivo da Unicamp – Siarq_Docs_p10.5_f.10.

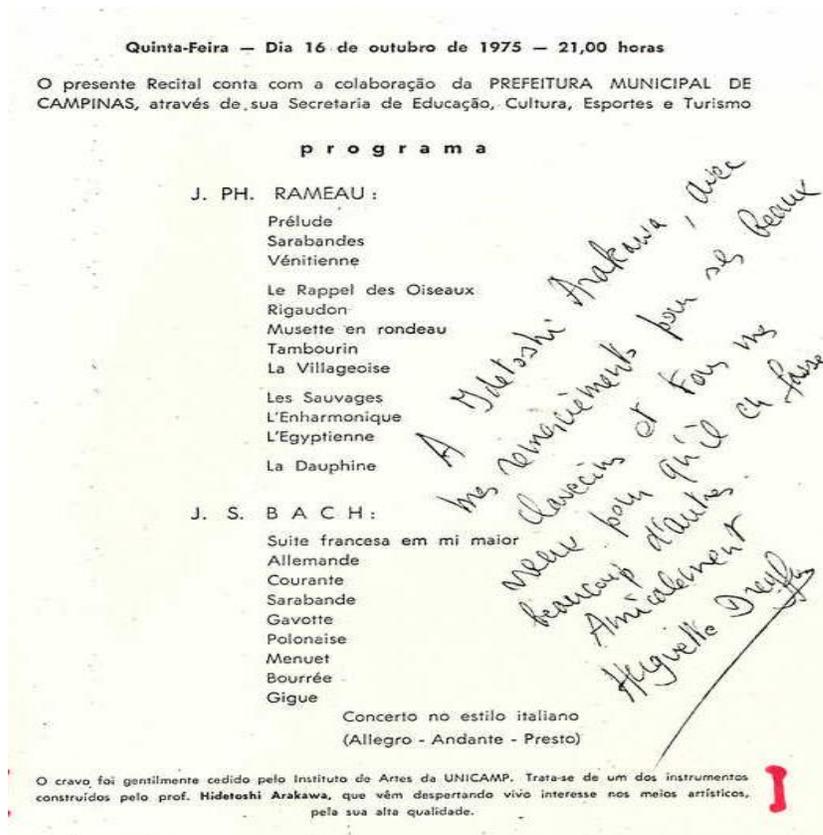


Figura 36 - Programa do recital da cravista Hughette Dreyfus, com dedicatória para o construtor Arakawa, realizado no anfiteatro do Instituto de Física da Unicamp, 1975.

Fonte: Siarq Unicamp – Pasta HA

No início do ano de 1976, no “anfiteatro do Instituto de Física da Unicamp”, realizou-se o recital a convite de Arakawa conforme Figura 37, revelando-se um local de intensa atividade artístico-cultural no ambiente da universidade em Campinas, com a constante presença do cravo, mesmo antes da implantação dos cursos de graduação em música.

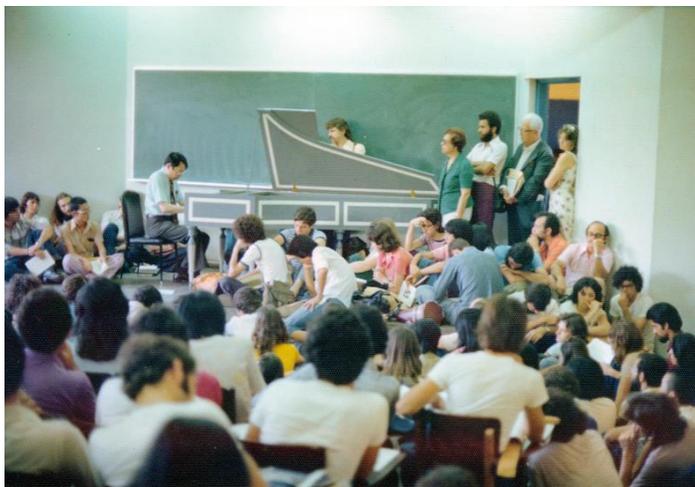


Figura 37 - Recital do cravista Eiji Hashimoto, 1976.
Fonte: Siarq Unicamp - pasta HA

2.8.2 - “Curso Festival de Cravo”, em SP: novas ideias, antigos preceitos

O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), com o patrocínio da Secretaria de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia de SP e o apoio da Universidade Estadual de Campinas, no ano de 1975, realiza um dos eventos pioneiros e mais significativos no âmbito da formação e divulgação do cravo no Brasil, com a presença de cravistas brasileiros e estrangeiros. O curso-festival de interpretação cravística realizou-se de julho a novembro, com intuito de incentivar estudiosos do cravo e intérpretes no desenvolvimento técnico de novos alunos, divulgação dos instrumentos construídos no Brasil e promover uma série de concertos aberto ao público. A coordenação geral esteve a cargo do maestro Walter Lourenção, a coordenação artística da cravista Helena Jank e três cravos de Arakawa foram cedidos pela Unicamp para o evento, para atender aos recitais internacionais.

Os professores responsáveis pelos cursos teóricos e práticos e execuções de inúmeros recitais foram: Maria Helena Silveira, Roberto de Regina, Felipe Silvestre e Helena Jank. Os cravistas estrangeiros convidados para realizar conferências, cursos e concertos foram: o cravista tcheco Stanislav Heller, a cravista francesa Hughette Dreyfus e

a italiana Maria Teresa Garatti. Orquestras e conjuntos nacionais e internacionais convidados participaram dentre os concertos:

- e) Orquestra de Câmara Eberhard Ludwig, de Stuttgart;
- f) Orquestra de câmara *I Musici*, de Roma;
- g) Orquestra “Solistas de São Paulo”;
- h) Camerata Benda;
- i) Conjunto Musica Antiga da rádio MEC;
- j) Conjunto Barroco da USP, entre outros.

Durante o Curso-Festival, além da execução de repertório barroco diverso, com ênfase nos concertos de J. S. Bach para 2, 3 e 4 cravos, constaram apresentações de obras nacionais inéditas contemporâneas para o cravo - algumas delas encomendadas para o evento - dos compositores Osvaldo Lacerda, Almeida Prado e Souza Lima. Foram executadas ainda obras de Lourival Silvestre, Willy Correa de Oliveira e Clarisse Leite.¹⁹¹

Elogiosas referências foram registradas na imprensa da época, deixadas pelos cravistas estrangeiros que fizeram menção à qualidade do cravo construído no Laboratório da Unicamp, como a citada no Jornal Diário Popular, de SP, de 24/08/1975, assinado por José da Veiga Oliveira: “(...) o cravo de Arakawa deixou surpreso o artista visitante [Heller] (...) o novo instrumento merece irrestritos aplausos.”

Dentre os inúmeros benefícios do Curso-Festival, são referidas as novidades no âmbito técnico e interpretativo do instrumento, especialmente no desenvolvimento do *toucher*, ornamentação e práticas ao cravo com vistas à interpretação histórica, observadas principalmente nas indicações dos tratados e edições criteriosas de partituras. Ideias introduzidas a partir de novos valores estéticos interpretativos da corrente historicista que estava se instalando na formação dos cravistas. Sobre o tema do ensino do cravo no Brasil, Albuquerque (2008) trata sobre o impacto do “curso-festival” em São Paulo e exemplifica:

¹⁹¹ Sobre as obras específicas executadas, consultar Albuquerque, 2008, p.173-74.

“Dreyfus trouxe a informação de que havia ornamentos diferentes para diferentes autores (JANK, 2007).”

A difusão do cravo no período foi significativa¹⁹² e, após o evento, muitos brasileiros interessaram-se no estudo e aperfeiçoamento do instrumento na Europa, especialmente com a cravista francesa Hughette Dreyfus, que impulsionou uma geração de músicos. Vale destacar que o Curso-Festival concedeu bolsas de estudo para Ilton Wjuniski (1960) e Maria José Carrasqueira (1948), na continuidade da formação com Dreyfus, em Paris.

Em 1982, um dos cravos construídos por Arakawa foi disponibilizado para a Orquestra de Câmara da Unicamp – Unicâmara. Nesse mesmo ano é contratado Edmundo Hora,¹⁹³ para assumir o cargo de cravista da orquestra e vem desempenhar importante atuação no panorama cravístico brasileiro, principalmente na difusão e ensino do instrumento. Como músico especializado na corrente de execução historicamente informada, Hora, em sua prática interpretativa, dedicou-se ao repertório especializado da música dos séculos XVII e XVIII para cravo, em instrumentos réplicas históricas, tendo sido o responsável pela primeira encomenda do modelo Taskin construído por Abel Vargas. Contudo, aberto a novas proposições, Hora executa junto à orquestra solos de cravo na música *Upa Neguinho* (Edu Lobo), em arranjo de Damiano Cozzella, no concerto especial

¹⁹² Vale mencionar a atuação da organista e cravista Gertrud Mersiovsy. Graduou-se em órgão com Walter Kraft, Cravo e Baixo Contínuo com Fritz Neumeyer e Piano na Escola Superior de Música de Freiburg, na Alemanha, em 1958. Foi professora atuante, a partir de 1971, em São Paulo, e posteriormente fixou-se no Rio de Janeiro.

¹⁹³ Edmundo Pacheco Hora nasceu na Bahia em 16 de novembro de 1953, na cidade de Cachoeira, iniciando seus estudos musicais ao órgão no Instituto de Música da Universidade Católica do Salvador. Nessa cidade, teve seu primeiro contato com o cravo em 1973 com o grupo *Anticália*. Em 1977, transferiu-se para Piracicaba-SP assumindo a função de organista e cravista da Orquestra de Câmara da Escola de Música de Piracicaba - direção de Ernest Mahle. Em 1982, foi nomeado cravista da Orquestra de Câmara da Unicamp, de direção de Benito Juarez. Posteriormente transfere-se para Amsterdam (1984) e desenvolve seus estudos de cravo com Jacques Ogg e Anneke Uittenbosch (cravista que foi a primeira aluna, nos anos 1954, de Gustav Leonhardt). Edmundo Hora, em 1989, concluiu seu Mestrado em cravo - *Clavecymbel Uitvoren Musicus - Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten* (Escola Superior de Artes de Amsterdam) e *Conservatorium van Amsterdam*. Retornou ao Brasil, em 1993 para reassumir suas atividades no Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp, lecionando desde então Cravo e Música de Câmara Barroca. Em 2004, concluiu Doutorado em Música pela Universidade Estadual de Campinas e vem desenvolvendo orientação no programa de Pós-Graduação da mesma universidade, além de intensa produção artística, com atuação em: concertos no Brasil e exterior; cursos em Festivais Internacionais; produção de discografia especializada, e criação do Performa Clavis 2010, um fórum internacional dedicado à interligação das técnicas e da prática dos instrumentos de teclado em geral.

realizado na missa de primeiro aniversário de falecimento da cantora Elis Regina (1945-1982), em 19 de janeiro de 1983. O evento ocorreu na Catedral da Sé, em São Paulo, SP, contando com a participação de inúmeros artistas consagrados da música brasileira popular, como Milton Nascimento.¹⁹⁴

O então diretor do dep. de música da Unicamp, Rogério C. de Cerqueira Leite, informado com as questões musicais, vem corroborar com o debate acerca da adequação e criação dos novos usos dos instrumentos, e trata especialmente do cravo sem dissociá-los do domínio do gosto, das sensações e escolhas criteriosas.

Leite então publica em 1986 o artigo *O cravo ao piano bem temperado*¹⁹⁵ partindo do princípio de que a experiência estética musical estabelece-se entre a comunicação daquilo que foi concebido pelo compositor e o ouvinte, intermediado e transferido através do intérprete (e seus instrumentos próprios, podemos acrescentar), na sua pluralidade de concepções e hábitos. Essas três entidades, a saber, compositor, ouvinte e intérprete (e seu instrumento) intervêm no evento musical, através de duas conexões distintas. A primeira conexão associa-se entre o compositor e o intérprete-instrumento, e a segunda entre o intérprete-instrumento e o ouvinte. Sob tais parâmetros, formam-se concepções e escolhas com relação à execução, na busca por tornar a obra mais aproximada e sem distorções. Todavia, há que se considerar a singularidade de cada uma das conexões formadas, e seus vocabulários específicos, que acabam por vezes dando primazia a uma ou a outra dessas conexões. Quando a conexão entre compositor e intérprete-instrumento adquire laços mais estreitos, especialmente quando se trata de uma música distante no tempo, veem-se características preponderantes de estilo de época, bem como elementos estéticos e históricos evidenciados. Enquanto que se enfatizando a segunda conexão, intérprete-instrumento e ouvinte privilegiam-se a música mais ligada ao seu tempo e restabelecem-se práticas e estilos modernos. O autor arremata esse raciocínio sobre as gravações disponíveis da mesma obra, sob diferentes perspectivas estéticas:

¹⁹⁴ Tal evento demonstra que a intersecção entre linguagens erudita e popular estava presente como elemento formador do Departamento de Música da Unicamp do qual o cravo foi um instrumento integrante.

¹⁹⁵ LEITE, Rogério C. de Cerqueira. *O cravo ao piano bem temperado*. In: *Um roteiro para música clássica*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992, p. 637-38.

O *Cravo Bem Temperado* deverá ser adquirido ao piano pelo inigualável Sviatoslav Richter e ao cravo por Gustav Leonhardt. A gravação antológica de Edwin Fischer e ao piano não merece ser descartada. Tanto quanto aquela de Landowska ao cravo. (LEITE, 1992, p.638).

Sob essa mesma ótica, este estudo entende o cravo como instrumento que transita tanto no âmbito da primeira conexão, que privilegia a restauração de práticas históricas, quanto no da segunda conexão, reinventando-se em vocabulários que resumem sua atualidade. E de acordo com o argumento de Cerqueira Leite: “Não há no plano lógico, estético ou fisiológico que nos permita atribuir, a priori, maior importância à primeira ou a segunda conexão”.¹⁹⁶

2.8.3 - O primeiro curso superior de cravo do Brasil

Originalmente com o oferecimento apenas do curso de Música, incorporam-se em seguida os cursos de artes plásticas e dança oficializando o IA (Instituto de Artes da Unicamp) como unidade de ensino e pesquisa.¹⁹⁷ A inclusão da modalidade “Instrumento” passa a ser oferecida somente a partir de 1983, concentrando cursos práticos de diversos instrumentos musicais nas áreas de cordas, sopros e percussão. Somente em março de 1986 inicia-se a primeira turma do curso de graduação em cravo no país, no Departamento de Música da Unicamp, dispondo de quatro cravos de Arakawa (modelos inspirados no Taskin) como já mencionado, com cinco alunos admitidos por seleção em exame de vestibular e prova de aptidão, com experiências em práticas de teclados advindas do piano, órgão e cravo.

¹⁹⁶ LEITE, 1992, Op. cit., p. 637-638.

¹⁹⁷ Siarq Unicamp - Processo 361/83, fls.354-355, volume II.

Em um curso de ensino tradicional¹⁹⁸ inspirado em moldes estrangeiros, especialmente alemão, voltava-se para o aprimoramento técnico do instrumento sob certos parâmetros históricos, mais focados à interpretação de diferentes estilos do repertório dos séculos XVII e XVIII e à prática do baixo contínuo. Oferecido aos tecladistas vindos com experiência em piano, órgão e cravo, trazia abertura e possibilidade de inserção profissional, visando a difusão cultural do cravo seja como solista, em grupos de câmara, nas orquestras de câmara, ou ainda como professor ou pesquisador.

O início da implantação do curso de graduação em cravo foi de responsabilidade de Helena Jank, tendo sido a primeira professora brasileira com formação superior específica no instrumento. Jank recebeu o título de *Meister* em cravo, em 1964, concedido pela Academia Nacional de Música de Munique e retorna ao Brasil em 1970, fixando-se em São Paulo. Sobre a formação da cravista Jank, Clara Albuquerque, 2008, p. 167, escreve:

Jank partiu para a Alemanha para graduar-se em órgão com Karl Richter, aluno de Günter Ramim, conhecido da família. Na Escola Superior de Munique, no ano de 1959, ela conheceu o cravo como instrumento complementar ao curso, e passou a fazer aulas com a professora Li Stadelmann. Enquanto se sentia oprimida pela grandiosidade do órgão, mais se encantava com as nuances e sutilezas do cravo, considerando-o mais adequado a sua personalidade (JANK, 2007). [...] Helena Jank trouxe para o Brasil um cravo do construtor Wittmayer, “tratado para os trópicos”, um de seus últimos cravos “industriais”, pois a partir de então passou a construir cópias de instrumentos históricos.

Em 1973, Jank já aparece indicada no documento de formalização do anteprojeto do futuro departamento de Música na Unicamp, sob a direção de Cerqueira Leite.¹⁹⁹ Nesse

¹⁹⁸ Por ensino tradicionalista ou tradicional, considera-se um modelo de transmissão de informações e conhecimentos técnicos ao aluno. Ensino direcionado às obras da literatura específica.

¹⁹⁹ Siarq-P 4977/73. Jank foi inicialmente sugerida para responder as disciplinas de História da Arte III e História da música e Brasileira I, tarefa não consumada. Porém, a convite de Cerqueira Leite, coordenador do projeto, Jank passa oficialmente a integrar o Departamento como professora colaboradora em 1/10/1975, designada juntamente com os demais professores para o planejamento dos futuros cursos regulares de música. Consta a configuração de programa de estudos em musicologia, datado de 9/12/1976, e a proposição como seus campos de interesse: uma Seção de etnomusicologia e seção de pesquisas e

período, a cravista atuou ativamente em recitais e festivais de música, na divulgação de obras para cravo de autores estrangeiros e brasileiros da música contemporânea: em 07/10/1975, apresenta em primeira exibição a peça “Mapa Rítmico”, para cravo, de Antonio de Almeida Prado; em 11/10/1975, na Bienal de Música Brasileira, no Rio de Janeiro, apresenta a Sonata para cravo de Oswaldo Lacerda, entre outros trabalhos contemporâneos. Paralelamente, esteve à frente da Coordenação e planejamento do referido “Curso-Festival de Cravo”, no MASP em SP, conforme mencionado (pag. 132). Porém, com a saída do coordenador Cerqueira Leite do Departamento de Música em 1979, a transferência definitiva do Laboratório de Acústica para o Instituto de Física da Unicamp em 1980 (e posterior desativação) – além do afastamento do luthiê Arakawa, em 1981,²⁰⁰ do Departamento de Música – ocorre um interrompimento das práticas do cravo. Neste cenário, Jank desliga-se temporariamente do Departamento de Música e fica à frente da Assessoria de Cooperação InterUniversitária, órgão da Coordenadoria Geral dos Institutos da Unicamp, de 1977 a 1983. Somente em 1984 Jank retorna para o Departamento de Música (ofício 106/84) e assume como docente em 1985, quando propõe os primeiros trabalhos para implantação do curso de graduação em cravo/baixo contínuo (Modalidade Instrumento - “cravo”).

A viabilização do curso superior de cravo no Brasil foi possível em razão do contexto favorável vivido na Unicamp, pelas condições de alcance técnico, de recursos e de instrumentos disponíveis. O curso contribuiu na definição de um método de ensino e padrões mais elevados em termos técnicos na formação de nível superior do cravista brasileiro.

Em 29 de novembro de 1990, é apresentado o recital formatura da primeira turma de graduados em cravo no Brasil com os formandos Marcos Holler, Patricia Gatti e Pedro

divulgação relacionadas ao cravo, uma vez que o Departamento de Música dispunha de um Laboratório de acústica (Arakawa).

²⁰⁰ Após o encerramento do Laboratório de Acústica, Arakawa construiu outros cravos em seu atelier. Ainda consta sobre o assunto publicação de sua autoria: ARAKAWA, Hidetoshi. *Afinação e temperamento: Teoria e Prática*. Campinas, SP: ICEA Gráfica e Editora, 1995/ 4p.

Persone. O programa de formatura da primeira turma foi dedicado às peças de Bach,²⁰¹ com a participação da Orquestra da Unicamp, sob a orientação da professora Helena Jank.



Figura 38 - Programa de concerto de formatura - I curso superior de cravo do Brasil – novembro de 1992
Fonte: acervo da autora

A partir de 1993, Edmundo Hora retorna de Amsterdam e passa a integrar o corpo docente do Departamento de Música, adotando critérios alinhados com a natureza técnica assimilada da musicologia histórica europeia, com técnicas absorvidas e desenvolvidas pela escola holandesa de Gustav Leonhardt. Em particular, esta escola tinha como característica, além de abordagens técnicas com bases em tratados históricos, a execução musical vinculada ao instrumento historicamente constituído ou réplicas. Entretanto, não havendo réplicas dos instrumentos ao estilo italiano ou alemão no Departamento de música da Unicamp, foram utilizados os cravos dos modelos de Arakawa na década de 1970 (dois *kits* montados e dois construídos por ele).

A seu modo, a universidade brasileira implantou o primeiro curso de graduação em Cravo – com características para atender estudos técnicos e repertório cravístico histórico e contemporâneo – por um viés estético que apresentou diversidade de experiências. Dessa

²⁰¹ No Auditório, do novo prédio do IA da Unicamp, aos 29 de Novembro de 1990, 5ª feira, às 12:30h, apresenta-se o “Programa Bach”, com a orquestra da Unicamp, sob regência de Sandra Espires - formanda da classe de Regência do maestro Benito Juarez - com a participação dos alunos da classe da Profª Drª. Helena Jank, os cravistas solistas: Marcos Holler, Patricia Gatti e Pedro Persone, (formandos da 1ª turma de curso de graduação em cravo). No programa constam o “Concerto em Dó maior para três cravos e Orquestra” (BWV 1064) e o “Concerto em Lá menor para quatro cravos e orquestra” (BWV 1065), com a presença de Helena Jank, além dos três formandos solistas. A Orquestra da Unicamp, em 1990, era constituída de professores-músicos vinculados ao Núcleo de Integração e difusão Cultural (NIDIC).

forma impulsionou-se o cravo no panorama acadêmico e nas demais atuações, com desdobramento em programas de Pós-Graduação em cravo nos níveis de Mestrado (1989) e Doutorado (2000).²⁰² Além disso, promoveu a abertura dos processos de trocas de experiências, na tendência de internacionalização acadêmica, trazendo o instrumento como um dos focos nos encontros e seminários internacionais. Uma das iniciativas realizadas no sentido de refletir o futuro do instrumento foi a realização do *Performa Clavis* em 2010 (UNESP) e 2012 (UNICAMP), encontro internacional bienal itinerante realizado em conjunto com as três universidades paulistas (USP/UNESP/UNICAMP).

Sob tais condicionantes, e pelo pluralismo de linguagens tipicamente experimentado pela Unicamp, permitiu-se abarcar práticas e discursos musicais do cravo para além das fronteiras do barroco. Entretanto, o curso ainda carece de estrutura de apoio em instrumentos, ambiente adequado para execução da música historicamente informada e a abertura para outras linguagens conforme a ideia de flexibilização do instrumento.

No alcance de uma visão de futuro reservam-se ainda inúmeras questões a serem refletidas no âmbito da formação do cravista, no fomento à pesquisa, na maleabilidade às várias manifestações estéticas e a valorização da prática do instrumento no contexto da vida acadêmica. A partir desse breve levantamento do panorama institucional do ensino do cravo no Brasil pode se verificar os desafios a perseguir na criação de condições que contemplem mudanças de paradigmas no atendimento das demandas do ensino, na consolidação das práticas cravísticas e na extensão da audiência.

2.9 Cravo em novos diálogos

No final da década de 1980, especialmente com o estabelecimento dos cursos de instrumentos na Unicamp, promoveram-se aberturas de novas experiências de fruição musical e encontro de jovens músicos, tanto seguindo as tendências da música de vanguarda quanto na música antiga. Isso se refletiu na formação de inúmeros grupos

²⁰² Helena Jank foi a responsável pela ampliação do curso de cravo no Programa de Pós-Graduação na Unicamp, a partir de 1989, inserindo o programa de Mestrado e posteriormente Doutorado em cravo.

musicais revelando espaços criativos não só de práticas interpretativas, mas em termos de novidades conceituais.

Desse contexto histórico cultural de estrutura independente, forma-se o grupo Anima em meados de 1988 e seus integrantes incluem ex-alunos e professores do Instituto de Artes da Unicamp, como o próprio José Gramani, seu principal fundador. De início, o grupo configurava-se por uma formação instrumental de interesse musical-histórico na perspectiva da música antiga de execução dos repertórios medieval, renascentista e barroco, buscando realinhar-se com instrumentos de época ou réplicas de violino, cravo, flautas doces, viola da gamba, viola braguesa e percussões. Aos poucos se integram outros músicos, agregam-se sonoridades e instrumentos e naturalmente abandonam-se outros; o cravo e a flauta doce permanem, já a viola braguesa e o violino barroco são substituídos pela viola caipira e a rabeca. O processo de mudanças da sonoridade no grupo Anima ocorreu em 1992, que culminou com o lançamento do seu primeiro CD, *Espiral do Tempo* (1997), pelo amadurecimento da proposta de: (...) “arranjos coletivos feitos com base em pesquisas da música brasileira de tradição oral, relacionando-os, simbolicamente, com o universo da Música Antiga européia, com especial interesse para o universo musical do mundo colonizador ibérico” (GIFONI, 2008, p. 146).²⁰³ Nessa formação a partir de 1992, inicia-se uma nova fase profissional do grupo, com a combinação de instrumentos históricos e de artesãos populares, propondo um repertório além da música de época, com intervenções autorais brasileiras ou ainda de influências da cultura popular. O grupo permaneceu nessa linha de criação musical até 2008.²⁰⁴

Tal experiência expõe uma nova vertente de linguagem musical que desconstrói certos critérios estéticos de acordo com o estilo das obras “originais” ao costume das

²⁰³ Sobre o levantamento histórico e questões musicais do Anima ver: GIFONI, Luciana. *Música de câmara e pós-modernismo: os grupos Syntagma (CE) e Anima (SP)*. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, UNESP, 2007.

²⁰⁴ O trabalho do Grupo ANIMA foi levado para salas de concertos de quase todo território brasileiro e em séries musicais nos EUA, Canadá e pela América Latina. O primeiro CD, intitulado *Espiral do Tempo* lançado em 1997/98, foi vencedor de prêmios nos âmbitos da música popular e da música erudita e recebeu prêmios como melhor grupo de música de câmara: “APCA” – Associação Paulista dos Críticos de Arte”, em 1998. O grupo ainda recebeu o “IV Prêmio Carlos Gomes”, 2000, da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. A discografia do grupo consta de trabalhos autorais e participações: CD *Trilhas*, 1994; *Espiral do Tempo*, 1997; *Itaú Rumos Cultural*, 1998; *Teatro do Descobrimento*, 1999; *Especiarias*, 2000; *Festival de Música Chiquitana*, Bolívia, 2002; *Amores*, 2003; *Espelho*, 2006; DVD *Espetáculo Espelho*, 2007; *Campinas de Todos os Sons*, Grupo Anima e Orquestra Sinfônica de Campinas, 2007.

gerações passadas, com interferências interpretativas e timbrísticas. Nessa segunda fase do grupo – fora do “rotulado” conjunto camerístico de música historicamente informada – constituiu-se na mistura de instrumentos (cravo, rabecas e violas brasileiras, além de flautas-doce e indígenas, percussões brasileiras e árabes e voz), despertando o interesse tanto no campo da música histórica, quanto nos limites da pesquisa etnomusicológica do resgate das tradições orais brasileiras.

Com sua sonoridade própria, num trabalho inquietante e inovador, diferenciado de outros grupos camerísticos, o Anima destacou-se na época principalmente pela experimentação coletiva, com a participação dos membros nos arranjos que personalizaram o estilo musical do grupo. A criação musical e, elaboração conjunta partia da pesquisa em repertórios com várias referências, tais como: da música histórica, principalmente medieval e renascentista ibéricas; de linguagens da música da tradição oral brasileira; da aproximação do universo do movimento Armorial²⁰⁵; bem como da música popular, além de execuções de composições autorais de integrantes.

O trabalho do grupo Anima alicerçou-se na reinvenção e pluralidade dos vários materiais musicais coletados, intersecção de linguagens e aliando novas concepções harmônicas, novas formas rítmicas, elementos timbrísticos, cantos tradicionais, batidas de percussões africanas, variedade de sonoridades de influência árabe, ibérica, sefardita, entre outras. Numa justaposição e bricolagem do antigo com o novo, o Anima também propôs divulgar certas afinidades existentes no encontro das reminiscências das culturas ibéricas antigas com culturas preservadas de grupos sociais particulares brasileiros, como músicas ligadas à cultura quilombola, manifestações originadas em povoados rurais, danças populares e músicas da liturgia cristã transferida às manifestações populares.

Essa estética musical era possível pela origem dos instrumentos musicais utilizados pelo grupo e pela própria formação eclética de seus integrantes em períodos distintos. Dalga Larrondo, percussão (zarb, bendir, caixa do divino, vaso de cerâmica); José Eduardo Gramani (de 1988 a 1997) e Luiz Fiamminghi (rabecas brasileiras); Ivan Vilela (de 1991 a 1999), Paulo Freire (de 2000 a 2001) e Ricardo Matsuda (a partir de 2001) (viola

²⁰⁵ A música Armorial tem origem a partir do Movimento Armorial, de iniciativa do escritor Ariano Suassuna, na década de 1970, no Recife, com intuito de realizar uma música de raízes populares da cultura do nordeste com elementos eruditos.

brasileira); Patricia Gatti (cravo); Valeria Bittar (flautas-doce históricas e flautas indígenas brasileiras); Isa Taube (voz).

A prática cravística foi, ao longo dos trabalhos do grupo, pautada principalmente por intervenções melódicas e acompanhamento harmônico, improvisações, realização de linha de baixo, uso de *cluster*, sequências e estruturas rítmicas, ostinatos rítmicos e melódicos, manutenção de linhas do baixo como pedal modal, polirritmias e estruturas harmônicas. Exemplos de partituras criadas naquelas bases evidenciam o “rearranjo e reharmonização” na execução do cravo. Conforme trecho da peça “Rosa das Rosas” escrita em galego-português, que integra as Cantigas de Santa Maria (cancioneiro medieval do século XIII reunido pelo rei Alfonso X, o Sábio [1221-1284], de Castela), destaca-se o acompanhamento realizado pelo cravo, com mudanças na abertura dos acordes e tensões no processo harmônico com uso de dissonâncias:



Figura 39 – trecho para execução do cravo; harmonização escrita por R. Matsuda, da peça Rosa das Rosas, anônimo, Cantiga de Santa Maria X, sec. XIII.
Fonte: Acervo particular, 2006.

Em outro exemplo, o “Jongo”, uma dança – originária da região do Congo trazida para o Brasil com os negros bantos, escravos nas fazendas do Vale do Rio Paraíba (RJ, SP, MG) –, cantada e acompanhada por instrumentos de percussão. O Jongo é um gênero que expressa uma parte do processo histórico vivido pelos negros no Brasil ao terem de deixar as plantações logo após a abolição da escravidão em 1888, e de integrarem-se nas cidades (CARVALHO, 2000).

O cravo na peça se estrutura a partir da linha de baixo em 12/8 e incorpora elementos da música atonal para ser improvisado, como impulso rítmico e melódico no entrecruzamento com outros instrumentos.

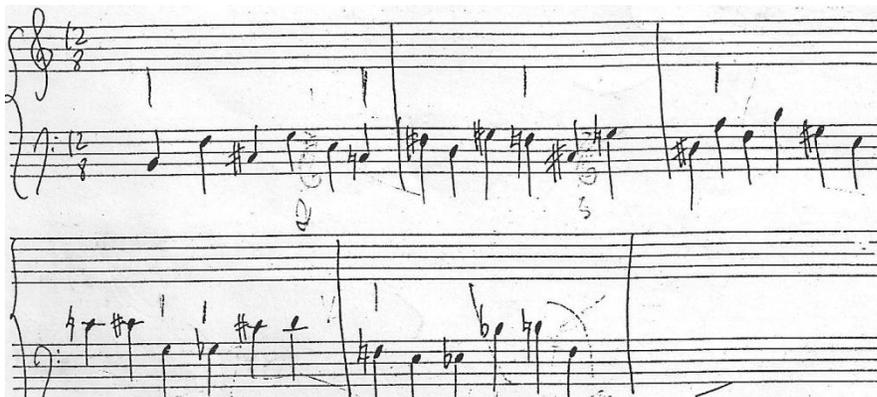


Figura 40 – trecho para execução do cravo da peça Jongu, tradição oral brasileira, incorpora elementos da música atonal para improvisação.
Fonte: Acervo particular, 2006.

Especificamente o “Jongu” arranjado pelo Anima havia sido coletado por Marcus Pereira, na década de 1970 e o seu canto imortalizado por Clementina de Jesus (1901-1987): “Tava durumindo, cangoma me chamou, disse levanta povo [fogo], cativoiro se acabou”.

O Anima, como um grupo camerístico no percurso da chamada “música antiga”, representou uma nova possibilidade criativa com descobertas e experimentalismos pelo contraste entre a dimensão dos instrumentos históricos de origem europeia e dos instrumentos de artesãos populares, da escolha dos repertórios entre histórico e popular, com intervenções musicais autorais e de influências da cultura popular brasileira, além de transportar elementos cênicos para o palco. Enquanto uma arte performativa para além da música, a própria execução do grupo passa a ter caráter artístico e criativo, considerando-se os novos elementos cênicos trazidos como algo a mais à obra musical executada.

Tal trajeto coincide com as reflexões – propostas por Kivy e Taruskin – e os novos parâmetros traçados nesse período acerca da música historicamente informada no domínio

de rupturas de padrões, os quais se refletiram em projetos experimentais, que fizeram emergir o “antigo” como inspiração para o “novo”.

O convívio do grupo Anima despertou nos compositores que o integraram ideias musicais alinhadas com novas possibilidades para o cravo, em diálogos com outros instrumentos. Como exemplo, a composição *Deodora* de Gramani, originalmente escrita para dueto de cravo e rabeca, ganhou um arranjo com o objetivo de contemplar a sonoridade do grupo Anima (registrada em 1997 no CD *Espiral do tempo*). No caso de Ricardo Matsuda, pode ser mencionada a música *Carta pro Zé* composta originalmente para a formação do Anima, gravada no CD *Amares*, e depois rearranjada para dueto de viola e cravo.

Em resumo: o contexto da apropriação do cravo no Brasil, ao longo do seu trajeto, foi dado pelos elementos conflituosos entre o etnocentrismo europeu, rigidamente ligado à tradição, e a possibilidade das mesclas e sobreposição de elementos da música brasileira de certa forma sintetizada no grupo Anima. Logo, a presença do cravo em diversos ambientes musicais e nas leituras dos duetos para cravos de José E. Gramani e R. Matsuda – presentes no próximo capítulo – possibilitam a reflexão acerca da musicalidade brasileira, e da delimitação do conceito de Música Brasileira de fonte popular.

Capítulo 3 – O cravo em manifestações musicais no Brasil

Tendo em vista o panorama traçado nos capítulos anteriores, no qual o cravo transcende a identidade de instrumento exclusivo de repertórios de música europeia dos séculos XVII e XVIII, este capítulo tem a intenção, primeiramente, de refletir alguns elementos conceituais pertinentes à música de fonte popular, e delimitar a presença do instrumento na prática musical com vínculos na Música Brasileira Popular, para abordar, num segundo momento, os duetos para cravo compostos por Gramani e Matsuda.

Optou-se neste estudo ao emprego do termo “Música Brasileira Popular”, que segundo Martha Tupinambá de Ulhôa é mais abrangente e preciso, pois remete a diferentes manifestações musicais próprias produzidas e reproduzidas no Brasil, diferentemente do termo “Música Popular Brasileira” – que na forma de sigla MPB – se confunde com um rótulo para um segmento do mercado discográfico.²⁰⁶ Conforme a autora diz:

Decidimo-nos, portanto por Música Brasileira Popular para delimitar/ampliar nosso campo de estudo para incluir músicas populares mediadas pela indústria cultural, produzidas e consumidas por brasileiros. Neste campo se inserem tanto a MPB e Rock Brasileiro quanto os gêneros de produção maciça, Música Romântica e Música Sertaneja. Todos estes gêneros, de uma forma ou de outra têm origem nas matrizes rústicas da música brasileira que são a modinha (canção amorosa de contorno melódico ondulado) e o lundu (dança ou canção narrativa de contorno melódico entoativo). (ULHÔA, 1997, p.2).

Quanto ao cravo no campo da música brasileira popular, pode ser observada sua ocorrência principalmente em três momentos:

²⁰⁶ ULHÔA, Martha Tupinambá de. A análise da música brasileira popular. In: *Cadernos do Colóquio 1*, p. 61-68, Rio de Janeiro, 1999.

- a) Inicialmente, na época do Brasil Colônia – contando com disponibilidade de cravos nos salões –, na reprodução de elementos da musicalidade europeia incorporados à brasileira;
- b) Posteriormente, no movimento de contracultura da década de 1960, devido ao caráter exótico timbrístico do instrumento;
- c) Por fim, na década de 1990 até os dias de hoje, o cravo ressurge em composições escritas em um repertório atualizado da música brasileira popular.

Tomando esse conjunto característico de práticas e seus contextos musicais, que ampliam os elos da história do cravo na história cultural brasileira, delimitaram-se três eixos temáticos para a construção deste capítulo.

Dentro do primeiro eixo pode-se identificar inicialmente na música brasileira popular o lundu e a modinha, conforme o conceito de gêneros musicais. O processo de formação destes gêneros representa, nos primórdios da musicalidade brasileira – produzida nos centros urbanos – uma tensão entre o deslocamento/afastamento em relação à cultura musical europeia e, ao mesmo tempo, a manutenção da proximidade com a mentalidade musical europeia. Nesse sentido, de um lado, o afastamento se dá pelos próprios gêneros particulares, na aglutinação de diversos elementos culturais e étnicos, e, de outro, a conservação de práticas musicais nos salões da sociedade do Brasil Colônia, visto na presença dos instrumentos de origem europeia, particularmente o “cravo” e a viola, reproduzindo especificidades técnicas e na execução consonantes com a música europeia.

Quanto ao segundo eixo, observa-se o uso do cravo como parte das manifestações no Brasil no contexto de constituição da cultura de massa na década de 1960. Esse processo se dava com o ‘experimentalismo’ do *rock*, nas suas várias vertentes. A presença do cravo no Brasil nesse processo se deu inicialmente na “Jovem Guarda” e na “Tropicália”, consoante com ideias de novos arranjos e influências internacionais, na condução das manifestações populares da música e revisitando a cultura brasileira;

O terceiro eixo foca nas composições da atualidade em novas abordagens com execução ao cravo, destacando os compositores José Eduardo Gramani e Ricardo Matsuda.

3.1 - Música Brasileira Popular: desafios e limites conceituais

Para discorrer sobre os eixos temáticos acima indicados – nos quais o cravo transita por terrenos da música brasileira popular – o estudo traça na primeira parte algumas reflexões sobre questões conceituais, na tentativa de alcançar o termo “popular” e “gênero” no campo musical pelo ponto de vista sócio-histórico.

No campo da historiografia musical, desde o século XIX se persiste a ideia da separação dos dois campos, erudito e popular, no tratamento do fazer artístico, no que diz respeito à linguagem musical de acordo com normatizações das produções musicais e a difusão de valores culturais distintos, de um lado da elite “cultura” com conhecimento técnico sofisticado, e outro da população “inculta” ou sem conhecimentos técnicos específicos. Tal abordagem vem sendo revisada, uma vez que essa clivagem reflete contradições e discursos sociais que se inter-relacionam, ligados não só aos sujeitos que os produziram, detentores de um conhecimento especializado; mas também à recepção socioculturalmente plural:

Uma separação em campos nitidamente delimitados no que tange à produção de bens culturais, não faz sentido, na atualidade nem no passado remoto. E nesse sentido acreditamos que os estudos musicais atuais não podem mais excluir essa relação, mas sim tê-la diante dos olhos e dos ouvidos, o que em nosso modo de ver, proporcionará mais riqueza à produção de conhecimento em nossa área. (LIMA e CASTELLI, 2012, p. 19).

Embora aceita tal proposição, no sentido de repensar sobre esse modelo de divisão no campo da produção do conhecimento, entende-se que o músico atual ainda o condiz dentro de uma dimensão histórico-socio-cultural, para uma compreensão da expressão, dos elementos musicais e das possibilidades sonoras. Assim, ao buscar a definição de música popular, esbarra-se numa tarefa complexa de entendimento do fenômeno musical, uma vez que este é mediado por categorias históricas, sociais e culturais em frequente movimento. O conceito de música popular tem sido demarcado por arbitrariedades e delimitações impostas pela musicologia tradicional, que de certa forma dogmatiza o conceito em

tendências ideológicas e posturas puristas. Ao se confrontar com a dificuldade na definição de música popular, Álvaro Neder descreve como:

(...) empreitada complexa, entrecruzamento das palavras, dos sons instrumentais, dos gestos, dos corpos, das vozes, das condições de produção, comercialização e transmissão, das mediações, das interferências produzidas pelos receptores que assim se inscrevem produtivamente no texto, e muitas outras variáveis, tudo se dando dentro do terreno complexo da cultura. (NEDER, 2010, p.191).

É dentro do “terreno complexo da cultura”, que se deve pensar a empreitada de delimitar a expressão da música brasileira popular, de heranças difusas, pela via da pesquisa histórica.

No decorrer do século XVIII, com o surgimento das principais cidades, particularmente Rio de Janeiro e Salvador, pode-se reconhecer a constituição de um conjunto de práticas interculturais.²⁰⁷ A urbanidade favoreceu áreas administrativas regionais, como centros econômicos e de práticas sociais: os costumes tomaram as ruas e ditaram regras sociais novas advindas das classes populares. A música passa da condição de segmento cultural estanque para uma música com formato dinâmico, e isso só foi possível devido à presença de um público com traços urbanos de estilo de vida e gosto próprios, como nos indica Tinhorão:

Para que pudesse surgir um gênero de música reconhecível como brasileira e popular, seria preciso que a interinfluência de tais elementos musicais chegasse ao ponto de produzir uma resultante, e, principalmente, que se formasse nas cidades um novo público com uma expectativa cultural passível de provocar o aparecimento de alguém capaz de promover uma síntese. (TINHORÃO, 1991, p.8).

²⁰⁷ Há que se considerar uma diversidade e pluralidade de culturas indígenas existentes, e não referência a “uma cultura indígena”, como também os diversos povos africanos, ou ainda influências das diversas culturas europeias, como portuguesa, italiana, espanhola, francesa, holandesa, entre outras, além dos traços arabizados e dos cristãos novos.

Logo, a questão de uma suposta resultante ou síntese da identidade musical brasileira passa pela mentalidade presente no período de formação dos costumes urbanos e a noção de público, tendo como fio condutor a constituição de uma diferenciação entre colônia e metrópole, já presente na literatura desde o fim do século XVII; no caso da música, vindo especialmente com a divulgação dos gêneros musicais modinha e lundu pelo compositor Domingos Caldas Barbosa (1740-1800).

Conforme relata Martha Abreu (2001), ao inventariar e avaliar a produção existente entre 1850-1950, sobre a história da música brasileira, encontram-se visões parciais e otimistas, amplamente aceitas, de uma “identidade musical nacional mestiça”. Ao se narrar sobre essa gênese da suposta identidade da música brasileira popular, por vezes se “ocultam” certos limites da influência das culturas africanas e os seus agentes sociais, escravos e ex-escravos. Partia-se do pressuposto de que a música brasileira popular surgira como um produto da mestiçagem racial de índios, portugueses e negros, sem descrever conflitos envolvidos:

(...) é possível concluir que toda a mistura racial e musical atribuída a esses gêneros é avaliada como se o processo fosse naturalmente determinado e construído: o inexorável caminho (e história) da "música popular brasileira". As formas e os estilos de música e dança, em detrimento das ações e criações musicais dos agentes sociais, é que ganhavam vida própria: misturavam-se e diversificavam-se, num sentido claramente pré-determinado. Nas análises dos autores em destaque, não havia espaço para as questões conjunturais ou considerações sobre os conflitos e subversões que envolviam essas transposições, usurpações e apropriações de estilos realizadas por diferentes sujeitos sociais. Lundus executados nas ruas e nos salões, e modinhas cantaroladas por escravos certamente possuíam significados muito diferentes dos previstos e não foram vistos por contemporâneos de uma forma tão unívoca. (...) Muito menos como indícios da salutar mistura produzida pela "música popular brasileira". Os resultados alcançados pelos estudiosos da história da "música popular" estão, na verdade, muito próximos de uma projeção ao passado das angústias do presente, onde se buscava construir uma identidade mestiça e musical. (ABREU, 2001, p.16).²⁰⁸

²⁰⁸ ABREU, Martha. "Histórias da "Música Popular Brasileira", uma análise da produção sobre o período colonial", In: *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*, Imprensa Oficial do estado, 2001. <Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nupehc/files/martha.pdf>>. Acesso em: 21/5/2011.

Conforme contribuições de Abreu identifica-se a clara opção de muitos autores, dentre eles: Guilherme T. P. de Mello (“A música no Brasil”, 1908), Renato de Almeida (“A história da música brasileira”, 1926) ou Luciano Gallet (“Estudos do Folclore”, 1933), pela visão de um processo naturalmente determinado de construção da “música popular brasileira”. A autora, porém, faz uma desconstrução da ideia de identidade cultural da música brasileira por essa visão determinista – isenta de contradições e diferenças no processo de formação sociocultural.

Assim, ao procurar compreender aspectos da formação da música brasileira popular, desde a colonização até sua transformação por meio de mudanças na tecnologia de mídia, observam-se evidências de sua construção por mesclas e sobreposições de elementos de diversas origens, mantendo-se no limite de tensão entre mundos que se interagem mais pelas diferenças do que por uma suposta identidade comum. Tais sobreposições reconhecíveis na música brasileira constituem-se de reminiscências, as quais possibilitam localizar códigos de experiências culturais musicais vividas. Essa reminiscência ou memória musical-cultural constituída de um conjunto de elementos musicais e simbólicos pode ser traduzida por “musicalidade” (PIEDADE, 2005).²⁰⁹

Logo, a discussão acerca de uma música brasileira circunda condições da memória do povo e de elementos muitas vezes inconscientes que, em última instância, se representam ou se expressam na criação musical (ANDRADE, 2006). O reconhecimento da musicalidade brasileira passa de certa forma pelos gêneros musicais, que podem ser definidos pelas condições socioculturais da sua criação ou, num sentido mais amplo, pelo “discurso musical da Música Brasileira Popular”.

²⁰⁹ PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, Música brasileira e Fricção de musicalidades. In: *Opus*, V. 11, 2005, p.197-207.

3.2 - Considerações sobre os gêneros musicais brasileiros

A temática sobre gêneros musicais é abrangente no entendimento do estudo da música, pois traz certos contextos e referências culturais, códigos e técnicas específicas, além de influências e fusões no seu desenvolvimento. Esses códigos de condutas culturais, repletos de ambiguidades, demonstram como questões relacionadas aos gêneros musicais estão sujeitas a focalizações que ligam a interesses de grupos específicos dentro da sociedade. Nas considerações de José Jorge de Carvalho²¹⁰:

Um gênero musical, portanto, vem a ser muitas coisas ao mesmo tempo: é um padrão rítmico sintético, uma sequência de batidas de tambor, um ciclo ou uma seqüência harmônica precisa, ou pelo menos claramente reconhecível; é algumas vezes um conjunto de palavras ou tropos literários fixos que combinam com algum padrão rítmico particular e com algum tipo particular de harmonia e de movimento melódico porque aquelas palavras ou tropos evocam uma determinada paisagem social, uma paisagem histórica, uma paisagem geográfica, uma paisagem divina, ou mesmo uma paisagem mental. Tudo isso é um gênero musical. (CARVALHO, 2000).

O reconhecimento dos gêneros musicais, em seus traços e elementos distintivos, refere-se a questões significativas a se considerar no campo do estudo da música brasileira: em outras palavras, os conjuntos de gêneros musicais brasileiros são resultados de incorporações de diversas tendências, modismos e assimilação de práticas e características musicais específicas de grupos. Como indica Piedade, mudanças e transformações nos gêneros musicais, bem como a da permanência de elementos e figurações musicais carregam consigo nexos socioculturais e históricos (PIEADADE, 2011).

²¹⁰ CARVALHO, José Jorge de. Um Panorama da Música Afro-Brasileira Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba. In: *Série Antropologia*, 275. Brasília: Universidade de Brasília – Inst. Ciências sociais - DAN, 2000. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=11&Itemid=22&limitstart=3>. Acesso em: 20/09/2011.

Ao procurar dividir a música em gêneros, tenta-se de alguma maneira classificar as composições de acordo com critérios objetivos, nem sempre fáceis de definir ou de identificar. A classificação em gêneros representa “uma espécie de tradução entre os sistemas simbólicos da produção e do consumo” (TROTТА, 2008).

Os gêneros musicais podem apresentar certos parâmetros ou “elementos comuns” que o caracterizam, e mesmo assim são dinâmicos, pois a música não é um fenômeno estanque, mas resultado de interações de fatos culturais e influências que ganham continuamente novos contornos e classificações (SANDRONI, 2002). Nesse sentido o ritmo apresenta-se como um elemento demarcatório mais facilmente reconhecível e audível no conjunto dos gêneros musicais.

Ao tratar dos gêneros deixa-se a advertência de que não está isenta de contradições em seu processo de formação sociocultural. Porém, pode-se de forma sintética consagrar para um efeito mais didático três momentos no desenvolvimento e constituição dos gêneros musicais brasileiros:

- 1) o primeiro momento surge com o estabelecimento do lundu e da modinha como representação nos saraus e salões do final do século XVIII e início do século XIX.
- 2) o segundo momento, com o surgimento do maxixe ²¹¹ e seus desdobramentos rítmicos e melódicos, datado de meados do século XIX, antecedendo o choro e o samba;
- 3) o terceiro com o gênero baião, amplamente difundido a partir do início da década de 1950. ²¹²

²¹¹ O maxixe, atribuído musicalmente ao resultado da fusão da polca com transformações do lundu e da prática de improvisação dos músicos, surgiu no Rio de Janeiro por volta de 1870, durante a Primeira República: “Nascido de maneira livre de dançar os gêneros de música em voga na época – principalmente a Polca, *schottisches* e a mazurca -, o maxixe resultou do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas a tendência aos volteiros e requebrados de corpo (...)” (TINHORÃO, 1991, p. 58).

²¹² O baião caracteriza-se pelo ritmo binário e dançante, com recorrência ao padrão rítmico assimétrico do tresillo, que comporta as articulações em acentos [3 3 2]. Apesar da imprecisão quanto ao surgimento do gênero, seu aparecimento no nordeste brasileiro data do século XIX. A popularização do gênero se deu a partir da década 1940, especialmente com a divulgação, em 1946, da música intitulada “Baião”, de Luiz Gonzaga (1912- 1989), com letra de Humberto Teixeira, que traz a sanfona como instrumentação principal.

Certas manifestações musicais brasileiras populares, em meados do século XIX, reuniam de um lado certos gêneros de origem europeia como: polcas; mazurcas; valsas; *schottiches*; quadrilhas; e *habaneras*; e de outro, manifestações musicais de origem africana (TINHORÃO, 1991). Especialmente através de elementos harmônicos e melódicos, as tendências europeias passaram a influenciar os novos gêneros e formas musicais brasileiras; porém, notam-se contrastes e mudanças principalmente nas figurações rítmicas e nos mensuralismos tradicionais europeus. Tais contrastes foram associados especialmente à conhecida complexidade rítmica trazida da música africana ao Brasil, expressas em modificações na execução dos músicos populares dos acentos e configurações rítmicas e sua necessidade de acompanhar o gingado corporal característico dos dançarinos. Mario de Andrade, ao se reportar sobre a música brasileira, escreve sobre o ritmo referindo-se especialmente ao elemento da sincopa²¹³ como uma figura “constante” (e cunha o termo “síncope característica” (ritmo de semicolcheia/colcheia/semicolcheia)), mas argumenta no sentido contrário a sua obrigatoriedade, além de trazer distinções quanto à polirritmia ou ritmos livres: “A sincopa é uma das constâncias, porém não é constante nem imprescindível não. Possuímos milietas de documentos folclóricos em que não tem nem sombra de sincopado” (ANDRADE, 2006, p. 30).

Os deslocamentos rítmicos entre acentos métricos convencionais e não convencionais constituem características marcantes da música brasileira popular. Por sua variedade e sutilezas de acentuação, tais deslocamentos sofrem mudanças de intenção, compreendendo-se em sincopas com ataques mais sustentados ou mais curtos em função do balanço, andamento e de seu ritmo próprio. Principalmente na música brasileira do século XIX e início do XX, observa-se a recorrência das figuras rítmicas do fator de atraso²¹⁴ e de sincopas presentes nos vários gêneros musicais como lundu, maxixe, samba, choro, entre

A partir da década de 1950, com a expansiva migração nordestina no eixo Rio – SP formam-se locais de encontro de núcleos de referência cultural e das práticas regionais diversas denominadas “farrós”, explicando assim o aparecimento de novos ritmos nordestinos e suas fusões. Apesar da mesma estrutura de passos e da divisão binária, as danças Xote, arrasta-pé e Baião apresentam sutis diferenças rítmicas e de andamento (TINHORÃO, 1991, p. 219-222).

²¹³ Sincopa é, por definição, uma mudança do acento métrico que, ao invés de cair em tempos fortes do compasso, é deslocada para partes fracas.

²¹⁴ Fator de atraso refere-se a uma irregularidade rítmica na interpretação das subdivisões internas dos ritmos sincopados na música brasileira. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/02/num02_cap_01.pdf>. Acesso em: 30/9/2011.

outros (SANDRONI, 2002). Dentre as figurações rítmicas mais características na música brasileira popular pode-se observar:

a) figuras binárias sincopadas em compasso binário – que se diferenciam pelo andamento e a presença da superposição da figura pontuada numa pulsação regular de quatro semicolcheias.

b) o tresillo, que é a organização de padrões com colcheias pontuadas dentro do compasso binário com variações das unidades de tempo em [3 3 2].

No que se refere à compreensão das figurações dos diversos gêneros musicais brasileiros, observam-se ainda outros elementos dinâmicos de expressão, marcados pelo uso de novos recursos e figurações específicas em arranjos melódicos e harmônicos.

Entre os gêneros musicais brasileiros, o Lundu vem sendo considerado por diversos autores como o primeiro originário do Brasil,²¹⁵ e reflete em seus elementos musicais e coreográficos uma diversidade de culturas. Oneyda Alvarenga (1950), discípula de Mário de Andrade, referiu-se ao Lundu como: "... a primeira forma de música negra que a sociedade brasileira "aceitou" e por ela o negro deu à nossa música algumas características importantes dela, com a sistematização da sincopa e o emprego da sétima abaixada" (apud ABREU, 2001, p.17). Também denominado *lundo*, *landu*, *landum* ou *lundum*, o gênero parece ter se originado no Brasil a partir de "danças ibéricas" e assimilado particularidades musicais da cultura africana – provavelmente rítmicas – advindas do Batuque (CASTAGNA, 2006). Diferentemente do apontado anteriormente nas investigações de Mozart Araújo (1963), que atribuiu ao gênero descendência direta do Batuque – a denominação portuguesa genérica para todo tipo de dança de negros –, o lundu faz parte das mesclas de várias vertentes culturais presentes no século XVIII no Brasil.²¹⁶

²¹⁵ Para alguns autores possivelmente teria sido a "Fofa" o primeiro gênero musical brasileiro, em meados do século XVIII. Trata-se de uma música de dança dos segmentos da população negra na Bahia, considerada lasciva pela elite: "O nascimento do possivelmente primeiro gênero musical brasileiro, a fofa, data deste período [1759] no Recôncavo. A fofa era uma música de dança que logo se difundiu em outros centros da colônia". BASTOS, Rafael José de Menezes. As contribuições da música popular brasileira às músicas populares do mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África (Primeira parte). In: *Antropologia em primeira mão*. Florianópolis: UFSC, 2007, p.11.

²¹⁶ Um dos primeiros exemplos anotados de lundu instrumental, de autor anônimo, foi recolhido pelo viajante C.F.P. Von Martius – em sua viagem ao Brasil entre 1817 e 1820, e está contido no anexo, em seu livro

Os exemplos de lundus instrumentais anotados do século XVIII apresentam em sua estrutura o predomínio de alternâncias motívicadas de tônica e dominante do tom principal e variações contínuas de motivos, geralmente de quatro compassos. A sua rítmica em compasso binário tem como principal característica as combinações de estruturas de sincopas, que aparecem ora expostas na linha do baixo,²¹⁷ ora na linha superior. No final do século XVIII, surge o lundu-canção, formado de estribilhos entremeados da dança; além de demais variantes do gênero lundu, tanto no Brasil quanto em Portugal, como *tirana*, *chula*, entre outras.

Quem notadamente divulgou o gênero poético-musical foi o brasileiro, poeta e tocador de viola Domingos Caldas Barbosa (1740-1800).²¹⁸ A modinha ou canção lírica de amor é, de um lado, reconhecida como de proveniência erudita europeia; e de outro, todavia, encontra-se nas mais diversas fontes históricas (coletâneas literárias, documentos oficiais ou relatos de viajantes), a informação de que a modinha nasceu com o mulato Domingos Caldas Barbosa, que teria, a despeito de sua origem popular, levado-a à Corte Imperial em Portugal, no final do século XVIII. Assim como, o lundu é reconhecidamente um tema controverso. De origem popular e negra, teria se transformado em canção, chegando ao gosto das elites no final do século XIX (FERLIM, 2006). Segundo Araújo, ambos os gêneros compartilham características semelhantes:

Modinha e o lundu, (...) apresentam conexões históricas tão estreitas e cresceram numa convivência tão íntima dentro da “sociedade” brasileira

Reise in Brasilien (Viagem pelo Brasil), com o título *Landum, Brasilianische Volkstanz* – e descreve a dança como licenciosa e indecente.

²¹⁷ Termo utilizado para se referir à melodia mais grave de um trecho musical, também denominada “linha de baixo”. A linha de baixo verifica-se na região mais grave da composição e possui importante papel estrutural rítmico e harmônico, presente em diversos gêneros musicais. Outro ponto importante é o papel rítmico desempenhado pela linha de baixo. Através de figuras rítmicas repetitivas (o que define a pulsação) e da sequência das fundamentais (o que define o ritmo harmônico), o baixo conduz temporalmente, ou seja, no plano horizontal, o desenvolvimento das peças. CARVALHO, José Alexandre L. Lopes. *Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba*. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006, p. 18-19.

²¹⁸ Nascido no Rio de Janeiro – filho de pai português e mãe escrava – foi Padre, poeta e violeiro, além de ser o criador da modinha e responsável pela popularidade desse gênero brasileiro em Portugal, local que se transferiu por volta de 1770. Como poeta árcade adotou o nome Lerenio Selinuntino. Muitas de suas cantigas ficaram registradas no livro *Viola de Lerenio*, uma coletânea de poesias em dois volumes, editada em 1789 em Lisboa, cidade em que veio a falecer. (KIEFER, 1986).

que, em determinados momentos e principalmente na última década de setecentos, pude encontrar modas ou modinhas que são quase lundus. E lundus que são quase modas ou modinhas. (ARAÚJO, 1963, p. 11).

Vale citar o depoimento do crítico de arte inglês, William Beckford (1760-1844), descrito no seu diário durante sua passagem pela Península Ibérica entre 1787 e 1788, que testemunhou uma das primeiras apresentações de modinhas em Lisboa, num espetáculo no Teatro da Rua dos Condes, e evidencia a origem brasileira do gênero conforme sua carta VIII, de 15 de outubro de 1787: “Quanto a mim próprio, devo confessar que sou escravo das modinhas (...). Pudessem eu alimentar a mínima esperança de sobreviver a uma viagem de dois meses, e nada me impediria de partir para o Brasil, a terra natal das modinhas” (apud, ARAÚJO, 1963, p. 42).²¹⁹

Mesmo existindo divergências quanto às procedências e características entre as modinhas e lundus produzidas no Brasil ou em Portugal, não se invalida a musicalidade brasileira de ambos. Assim, o desenvolvimento desses gêneros é explorado por diversos autores na musicologia histórica.²²⁰

Esse tema é abordado no estudo para fornecer uma via de acesso ao cravo em ambientes musicais de características populares, aqui divididos em dois momentos: no primeiro, conforme já apontado, em referências necessárias à compreensão de elementos da música brasileira popular, e outro que identifica o cravo em seu contexto sociocultural.

²¹⁹ Referido em: BECKFORD, W. *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain*, com introdução e notas por Ruper Hart-Davis e traduzido por M. Araújo. London: Ed. Boyd Alexander, 1954, p. 228/9.

²²⁰ Vários estudos brasileiros recentes tem se pautado na perspectiva histórico-musical dos gêneros musicais Lundu e Modinha, destacando-se MORAIS (2009), com abordagens sobre o cravo nas modinhas.

3.3 - O cravo no campo dos gêneros musicais brasileiros

Os primeiros exemplares publicados de lundu, ao lado do gênero modinha, aparecem no *Jornal de Modinhas*, em 1793, para serem executados a duas vezes com acompanhamento de “cravo” ou pianoforte. Tais exemplos musicais publicados com o acompanhamento vinham realizados em harmonizações de estilo clássico, em sua maioria escritos pelo próprio editor Pedro A. Marchal.²²¹

Outro manuscrito, intitulado *As Modinhas do Brazil*, datado do final do século XVIII, catalogado (nº 1596, na Biblioteca da Ajuda e sem indicação de autoria – encontrado em Lisboa), e divulgado em 1968, por Gerard Béhague (1937-2005) – contém trinta modinhas, escritas para dois sopranos e um baixo contínuo, trazendo referência ao acompanhamento das modinhas ao indicar o uso da viola e do cravo.

Segundo Edilson Lima (2010) distinguindo-se como modinhas e lundus tipicamente brasileiros vinham escritos: “para dois sopranos, com acompanhamento disposto em uma única linha, à guisa de baixo contínuo, presença da síncope em muitas das peças e poemas de cunho popular”.²²² Para Rafael José Bastos (2007): “algumas [canções de amor] têm um caráter que [segundo Béhague] sugere o uso da viola ao invés do ‘mais refinado cravo’ como normalmente acontece nas modinhas impressas.”²²³ Apesar disso, reafirma-se nestas passagens a constante utilização do cravo no acompanhamento das modinhas.²²⁴ Muitas destas conforme a versão manuscrita das *Modinhas do Brasil* apresentam como acompanhamento uma linha de baixo cifrado, caracterizada por uma linha de baixo sem

²²¹ O periódico quinzenal *Jornal de modinhas* foi publicado em Lisboa, entre os anos de 1792 e 1796, editado pelos franceses Francisco Domingos Milcent e Pedro Anselmo Marchal, publicando cerca de cento e quatro canções impressas. O primeiro Lundu impresso no *Jornal de Modinhas*, nº 21 de 1º de maio de 1793 foi composto por José de Mesquita, intitulado, *Já se quebraram os laços*, tratado como moda-lundu (LIMA, 2010).

²²² LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2010, p. 96.

²²³ BASTOS, 2007. Op. cit., p.14.

²²⁴ Entende-se aqui a viola de arame, instrumento de cordas que, até meados do século XIX, era o instrumento dominante no meio rural e urbano brasileiro. Provavelmente apenas no início do século XIX, a viola francesa (violão) chega ao Brasil.

indicações para a mão direita e de caráter improvisatório por parte do executante, em um processo idêntico ao do baixo contínuo de acordo com a prática cravística (Figura 41).

Figura 41 - Fac-símile, trecho da Modinha: *Ninguém morra de ciúme*, autor anônimo.

Fonte: LIMA Edilson de. *As Modinhas do Brasil*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo 2001, p. 248.

Conforme o exemplo acima, ainda no século XVIII, na escrita da modinha para execução do instrumento acompanhante, vê-se o baixo cifrado indicado ao “cravo”, que traz logo no início da peça elementos ou diferenças rítmicas com motivos sincopados, caracterizando o abandono da tradição do barroco europeu e se aproximando das novas tendências locais, do batuque ou danças dos negros. Demarcam-se evidências do convívio da música brasileira popular que vai incorporando o sotaque de musicalidade brasileira às suas práticas.

No exemplo abaixo (Figura 42) – trecho do lundu em tonalidade menor, *Os me deixas que tu dás*, de autor anônimo e pertencente ao códice *Modinhas do Brasil*, datado do final do século XVIII – evidencia-se a predominância rítmica sincopada nas vozes da melodia, e condução rítmica regular na linha do baixo cifrado. Contudo, apresenta na cadência harmônica (terceiro compasso) elementos de irregularidade rítmica (levada) “quebrando” o ritmo-harmônico.

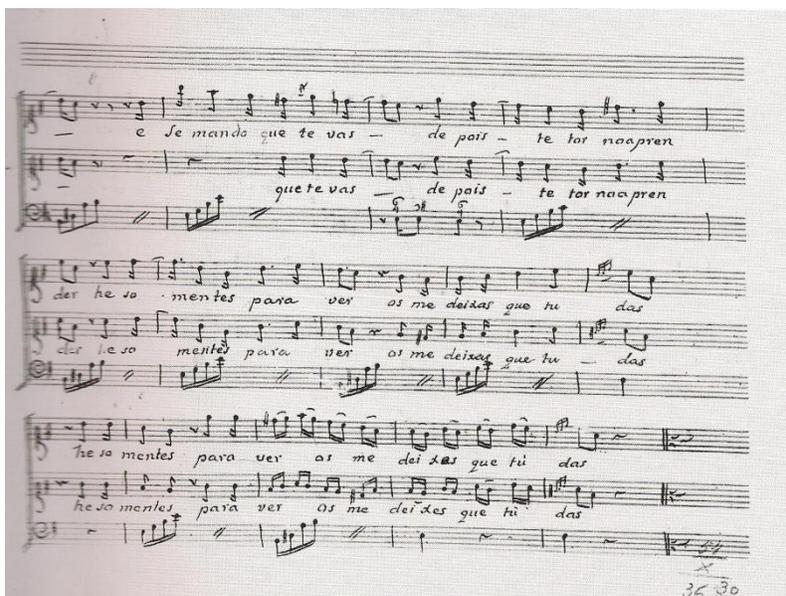


Figura 42 - *Fac-símile*, trecho do Lundu: *Os me deixas que tu das*, autor anônimo.
Fonte: LIMA, Op. cit, 2001, p. 223.

Segundo Lima, o que dá a esses manuscritos “uma característica diferente (brasileira) é a confluência desses fatores musicais e, sobretudo a maneira diferenciada com que todos esses recursos (musicais, poéticos) são usados” (LIMA, 2001, p. 46).

Tendo em vista as mudanças de procedimentos na harmonização do acompanhamento do cravo, pelos quais passaram o lundu e modinha, revelou-se uma tendência operística, adquirindo-se feições eruditas, escritos eventualmente por amadores em identidade aos costumes domésticos da elite (SILVA JUNIOR, 2005).²²⁵ O

²²⁵ “Escritos, eventualmente, por amadores, esses acompanhamentos são às vezes canhestros, (...) das modinhas, o que ainda se agrava pela intervenção de copistas nem sempre conhecedores de música. Naturalmente, alterá-los exige um bom grau de discriminação por parte do musicólogo e do músico, divididos que ficam entre um purismo fatal e uma liberalidade excessiva.” SILVA JUNIOR, Jonas A. *Doces modinhas pra iaiá, buliçosos lundus pra ioiô: poesia romântica e música popular no Brasil do século XIX*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Fil., Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 86.

acompanhamento nesse pressuposto frequentemente aparece elaborado a partir de um formalismo simétrico e o uso do “baixo de Alberti”.²²⁶

Posteriormente, durante todo o século XIX – período que são revelados inúmeros compositores e a viola passa a ser o instrumento de corda adotado no acompanhamento das peças –, o lundu foi um dos gêneros predominantes. Já no início do século XX, o lundu perde seu destaque, mas o ritmo sincopado é revisitado em variantes e demais gêneros como as polcas-lundus, maxixes, choros, samba, entre outros, adaptados aos costumes dos salões e ao gosto do piano que se populariza e ganha novos adeptos.

Havia certamente, como nos indicou Martha Abreu, um processo de contrastes das execuções musicais de acordo com a disposição na estrutura da sociedade de seus agentes no Brasil do final do século XVIII, que não confirmava uma direção única na promoção da vida musical. A presença do cravo nesse contexto indica, desse modo, um percurso histórico consonante com a execução de uma musicalidade brasileira pelos gêneros musicais modinha e lundu, na representação do decoro, ou da representação da etiqueta, como modelo dos grupos ou elites sociais dominantes.

Diferentemente dos teatros que eram os locais principais onde músicos amadores e profissionais tocavam ou cantavam suas peças preferidas, durante os séculos XVIII e XIX eram nos salões e espaços familiares dos sobrados que se realizavam saraus pelas elites. Como forma de recreação e de divulgação da música, era a oportunidade para as “moças das famílias da elite exibir seus dotes ao teclado, ou sua encantadora voz acompanhada pela delicadeza do dedilhado na guitarra”,²²⁷ destacando-se que os instrumentos de teclado disponíveis no período eram os cravos, que coexistiam com os cravos de martelo ou pianofortes. Porém, os primeiros exemplos de lundus providos de harmonizações indicam a recorrência principalmente ao cravo, sob a ótica da vida social das salas de execução

²²⁶ Basso de Alberti: refere-se a um tipo particular de acompanhamento arpegiado, no qual os acordes se seguem ciclicamente em alternâncias (I, V, III, V). O nome deriva de Domenico *Alberti* (1710–1740), músico que o utilizou amplamente em suas peças.

²²⁷ Referência de NERY, R.V. no encarte do CD *Música de Salão do tempo de D. Maria I*, Segréis de Lisboa. Lisboa: Movieplay, 1994. CD MVC 4894.

musical, como indica Mozart de Araújo²²⁸: “É que, para frequentar as rodas do bom-tom, o lundu precisava ‘se perfumar com cravo... de tecla.’” (sic).

Para ilustrar esse ambiente e os costumes da época relacionados aos momentos musicais com o cravo, o estudo recorreu à literatura, dando um fundo descritivo e ditando a noção de público. Não que a narrativa histórica dos romances represente o que de fato ocorreu, sendo uma representação construída poeticamente – mas é uma imitação da ação que oferece um reconhecimento da experiência vivida. Machado de Assis (1839-1908), na obra “Memórias póstumas de Brás Cubas” (1880), editada em 1881, referiu-se aos gêneros musicais já ultrapassados nos salões e o uso do cravo. O tema é tratado no capítulo XII, intitulado *Um episódio de 1814*: “As moças falavam das modinhas que haviam de cantar ao cravo, e do minueto e do solo inglês; nem faltava matrona que promettesse bailar um oitavado compasso, só para mostrar como folgara nos seus bons tempos de criança.”²²⁹

Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882) demonstrou conhecer a trajetória histórica das modinhas e lundus brasileiros. O autor traça um quadro das características e usos do Lundu, no momento que o gênero adentrava os salões, tema recorrente em vários de seus romances como *A moreninha* (1844), *O moço louro* (1845) e *Rosa* (1849). Em seu romance-histórico *As Mulheres de Mantilha*, de 1870, narra o período do vice-reinado do conde da Cunha (1763-1767), e é um exemplo de fortíssimo conteúdo e fonte de informação de pesquisa, situando o momento da transição do lundu e da modinha das ruas para os salões com a presença do “cravo”:²³⁰

- Lundu novo! Exclamou uma linda rapariga, levantando-se e tomando a viola.
- Porque não o cravo?
- O cravo é mais nobre, pertence às xácaras e baladas: o lundu é mais plebeu e cabe de direito à viola, que é o instrumento do povo.
- Venha, pois o lundu.

²²⁸ ARAUJO, Mozart. *A Modinha e o Lundu, no séc. XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963, p.23.

²²⁹ ASSIS, M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. RJ: Fundação Biblioteca Nacional, p. 13. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2038>. Acesso em: 20/11/2011.

²³⁰ Op. cit, 1870, p.86. Disponível em: <<http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/oliteraria/453.pdf>>. Acesso em: 8/7/2011.

Em outra passagem do romance, Macedo narra a reação do bispo diante do lundu, afirmando ser este demasiado livre e obsceno:²³¹

O bispo D. Fr. Antonio (...) com efeito, o lundu a cantiga folgazona, sarcástica, erótica e muito popular exagerava os seus direitos, e ia as vezes até a licença, ofendendo, arranhando ou ouvindo da decência, e contribuindo para a corrupção dos costumes.

Desse modo evidencia-se nos documentos apresentados a influência da literatura como fonte de informações para a corroboração dos costumes. As referências literárias são fontes interessantes por mostrar muito do que o cravo hoje “representa” no Brasil, e traz ainda estes nexos coloniais, classistas, racistas e elitistas.

3.4 - O Cravo “Rebelde” e suas influências

Na década de 1960, em uma via paralela ao movimento inicial da “música antiga” no Brasil, o cravo teve presença “singular” na música popular, como reflexo de influências internacionais e novos arranjos, especialmente sob os reflexos das novas sonoridades do *Rock*, amplamente difundido por meios de comunicação de massa no Brasil. Conforme já citado no capítulo um, a sonoridade do cravo vinha divulgada em muitas gravações de álbuns das bandas musicais de amplo reconhecimento de público do período, seja por breves melodias, em arranjos camerísticos reproduzindo um ambiente com ideias musicais que remetiam ao colorido timbrístico do barroco, ou nas proposições de elementos exóticos. Em contato com esse movimento, músicos brasileiros adeptos a princípios renovadores e motivados por novos projetos culturais desdobram-se em movimentos e gêneros da música popular. Nesse período despontou no país uma geração de jovens cantores-compositores, principalmente no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, particularmente inspirados pelos grupos

²³¹ MACEDO, Op. cit, p.5.

musicais *Beatles e Rolling Stones*, e contribuindo para a difusão de diversos gêneros musicais, dentre eles o movimento “Jovem Guarda” (SEVERIANO, 2008).

Esse movimento musical mesclava formas da canção brasileira com letras marcadas por “ingenuidade” e possuía semelhanças com as bandas de rock internacionais na sonoridade, no uso da guitarra elétrica e em arranjos camerísticos. A rítmica característica, chamada “iê-iê-iê”, termo então usado para denominar o *rock'n'roll* brasileiro, derivou-se da expressão *yeah, yeah, yeah* de canções da época, adaptada à língua portuguesa. Sua forte influência no panorama musical brasileiro surgiu em janeiro de 1966 quando foi lançado, em São Paulo, o filme *A hard day's night*, realizado pelo grupo *The Beatles* e intitulado em português como “Os reis do iê-iê-iê”. A “Jovem Guarda” pautou-se movido por influências culturais internacionais com certas formas da canção brasileira, principalmente em versões em português para sucessos ingleses e norte americanos popularizados no Brasil.

O uso do “iê-iê-iê” com as letras marcadas por mistos de romantismo e rebeldia e, ainda, semelhanças na sonoridade em arranjos camerísticos, revelou inúmeros cantores-compositores de grande sucesso no mercado fonográfico. Dentre eles se destacaram: Roberto Carlos (n. 1941), Ronnie Von (n. 1944), Erasmo Carlos (n. 1938) e Wanderléa (n. 1949).²³² Por meio da veiculação do programa intitulado “Jovem Guarda”, da TV Record em São Paulo – apresentado entre os anos de 1965 e 1968 pelo trio de artistas Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa – o gênero teve forte esquema publicitário e muita audiência entre os jovens brasileiros.²³³

A influência do psicodelismo e *Baroque Pop* da cena *rock* americana e inglesa levou os cantores-compositores do movimento “Jovem Guarda” a proporem o som do “cravo” em algumas de suas canções de grande sucesso na época. Diferentemente do cravo elétrico *Baldwin*, utilizado por bandas americanas e inglesas, a presença do cravo na

²³² Ao cenário do movimento “Jovem Guarda” ainda se integram inúmeros grupos e compositores-cantores, destacando-se Wanderley Cardoso (n. 1945), Jerry Adriani (n. 1947), Martinha (n. 1949), o conjunto Renato e seus Blue Caps, Os Vips, Os Golden Boys, The Fevers, Trio Esperança, entre outros. Sobre a história do movimento da “Jovem Guarda” e suas influências, ver: SEVERIANO, Jairo: *Uma história da música popular – Das origens à modernidade*, São Paulo: Ed. 34, 2008.

²³³ Em 1966, o programa “Jovem Guarda” atingiu o recorde de audiência com aproximadamente 2,5 milhões de espectadores, cerca de 100 pontos no IBOPE (Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística, indicador de popularização que apurava os índices de audiência e estimulava a comunicação e a publicidade). Cada ponto de audiência corresponde a 1% dos telespectadores do país.

“Jovem Guarda” vem da sonoridade de instrumentos acústicos, ou do seu timbre em gravações de órgãos eletrônicos²³⁴, ou ainda, por sons aproximados de outros instrumentos da época, já acessíveis no Brasil, como o *Mellotron*, *Moog* ou *Clavinete*.²³⁵ Vale ressaltar que, em meados da década de 1960, existiam poucos exemplares de cravos acústicos, sendo sua maioria importados, principalmente em modelos de cravos alemães industrializados ou adquiridos pelo trabalho pioneiro de construção a partir dos modelos *Kits*, adquiridos dos Estados Unidos.²³⁶

Com o crescimento da indústria fonográfica nacional aliada ao cinema e aos programas radiofônicos e televisivos, as diversas gravações disponibilizadas contribuíram para a manifestação e difusão de sonoridades e gêneros musicais internacionais que estabeleceram influências e preferências do gosto popular.²³⁷ Há que considerar que ao desenvolvimento da produção fonográfica — com a aplicação da tecnologia da fita magnética para gravações de música popular a partir de 1947, e a invenção do formato de gravação *long-play* em 1948 — foi possível a captura de uma variedade maior de frequências e diminuição de ruídos. Com a fita magnética, em um estúdio de gravação, microfones poderiam ser colocados em volta do instrumento para captar diferentes perspectivas da fonte de som e depois mixados em uma única gravação²³⁸. Assim, a

²³⁴ Até o final da década de 1960, os órgãos eram valvulados, de alto custo e produzidos por poucas fábricas, como a Hammond, Conn e a Pari. Posteriormente, com o surgimento do órgão transistorizado, o custo de fabricação e venda caiu muito, possibilitando a abertura de fábricas pelo mundo para produzir inúmeros modelos. No Brasil, com as restrições às importações, dificultava-se o acesso aos instrumentos internacionais de melhor qualidade, sendo os mais disponibilizados os órgãos de fabricação nacional como o Gianinni, o Caribbean e o Minami.

²³⁵ O clavinete é um instrumento que utiliza sistema similar do clavicórdio, muito citado nas bandas da década de 1970. Trata-se de um instrumento electro-acústico com cordas internas e dois conjuntos de captadores magnéticos convertendo em sinal elétrico, abrangendo todas as cordas, superiormente e inferiormente. Disponível em: <<https://documentation.apple.com/en/logicstudio/instruments/index.html#chapter=8%26section=10%26tasks=true>>. Acesso em: 10/09/2011.

²³⁶ Conforme já mencionado no estudo, os pioneiros no trabalho de construção de cravos no Brasil que partiram de *Kits* destacam-se: Roberto de Regina, no Rio de Janeiro, José Masano em São Paulo e Hidetoshi Arakawa radicado em Campinas.

²³⁷ O radialista Carlos Imperial (1935-1992) funda, em 1958, o programa “Clube do Rock” (Rádio Tupi-RJ), onde se apresentavam e se reuniam os amantes do *rock*. Em 1959, Roberto Carlos revelado no Clube do Rock, lançou pela Polydor o primeiro disco com os sambas “João e Maria” em parceria com Imperial, e “Fora do tom”, do próprio Imperial (ALBIN, 2002-2014).

²³⁸ Jessica Wood: *Keys to the Past: Building Harpsichords and Feeling History in the Postwar United States*. Duke University, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10161/2456>>. Acesso em: 2/09/2011.

gravação integrada aos parâmetros de “alta fidelidade” (HI-FI), na cultura pop nos anos de 1960 e 1970, possibilitava, sob um ideal acústico, capturar de forma realística o som alusivo do cravo, em suas características de brilho, timbre robusto e maior alcance de frequências. Vale ressaltar também que para o levantamento de pesquisa da música popular, o acervo discográfico é significativo e relevante. A música popular, ao longo do século XX, consolidou-se e está relacionada ao desenvolvimento da indústria e do mercado fonográfico, expresso pelos discos existentes, decorrente da interação e interferência entre público, indústria e artistas. A discografia da música popular passa por registros de ordem de produção artística, que envolvem a capa, como ficha técnica e criação visual, os elementos da gravação, os aspectos da indústria cultural, como distribuição, imagem do artista, gênero, meios de comunicação etc. Nos dizeres de José Roberto Zan:

A música, e em especial a música popular, foi acompanhada, ao longo dos últimos cem anos, pela fixação de uma gama de estilos e linguagens dotados de elementos relacionados com os suportes técnicos de sua produção. (...) Desse modo, as pesquisas sobre música popular devem levar em conta as condições de produção fonográfica e sua relação com a indústria cultural. (ZAN, 2001, p. 105).

Além das composições próprias dos cantores-compositores, introduzindo-se o cravo no arranjo, era muito comum apresentar versões cantadas em português de canções já consagradas, especialmente dos *Beatles*, preservando características da sua sonoridade.

O cantor-compositor Ronnie Von, fruto dessa influência musical, no seu LP de 1966, intitulado *Ronnie Von - incluindo Meu Bem (girl)* (Polydor LPNG 44001), na faixa “Minha crença/ *For no one*” de autoria de Lennon e McCartney, com versão de Fred Jorge (1924 -1994) –, traz no arranjo de Damiano Cozzella (n. 1929) instrumentos como fagote e o cravo acústico. A presença do cravo é bem destacada, em solo final. Na ficha técnica, entretanto, não consta referência sobre a proveniência do instrumento e o intérprete. No mesmo LP, na faixa *In my life* (de autoria dos *Beatles*), Ronnie Von apresenta uma versão cantada em inglês e preserva as características de sonoridade com solo de cravo, como

modo de evocar a atmosfera barroca do arranjo, evidenciada pelo cravo na interpretação do trecho musical com características contrapontísticas, conforme já apontado na página 73.



Figura 43 – Capa LP Ronnie Von (Polydor LPNG 44001), 1966.

Fonte: Disponível em: <<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-ronnie-von.php>>. Acesso em: 9/04/2011.

Sob a mesma influência da instrumentação do rock, a cantora Wanderléa – no seu álbum *Para Enganar meu coração* (CBS 37582, 1968), na faixa “Canção de Enganar um Coração”, de autoria de Roberto Carlos e Erasmo Carlos –, traz no arranjo um cravo acústico, além de cordas e flautas. Da mesma forma, o conjunto *Renato e seus Blue Caps* (CBS 37584, álbum *Especial 1968*) traz a sonoridade do cravo bem salientada, na balada “Não Vou Me Humilhar Por Você”, do compositor Leno (n. 1949); também no mesmo álbum, em destacado solo, o cravo aparece na faixa “Porque eu te amo”, de autoria de Paulo César Barros (n. 1954) e Gileno de Azevedo (conhecido por Leno).

Roberto Carlos, o cantor-compositor mais consagrado do movimento “Jovem Guarda”, no seu LP intitulado *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (CBS 37525, 1967), traz o solo de cravo acústico, na faixa “E por isso eu estou aqui”, num arranjo do maestro Alexandre Gnattali (n. 1918), irmão do compositor Radamés Gnattali (1906-1988). O cravo, nesta faixa foi executado pelo tecladista Lafayette — ao lado da Banda RC-7²³⁹ — e, em seu depoimento de 2002, para a revista “Senhorf”, Lafayette comenta sobre sua inusitada experiência com o instrumento na referida gravação:

²³⁹ ARAUJO, Paulo Cesar de. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Editora Planeta, 2006, p. 180.

Todos os teclados das músicas do Roberto, eu que gravei. Com o Roberto, eu gravei com sintetizador, já naquela época, quando apareceram os primeiros sintetizadores, era um Moog. Eu gravei com celeste, gravei até com cravo, que era um instrumento difícil de ter por aqui, porque desafina à toa. Foi uma experiência nova a gente botar aquele instrumento. A gente ia fazendo tudo que vinha na cabeça²⁴⁰.

Lançado em 1968, o filme em longa-metragem homônimo ao referido LP – usado como sua trilha musical –, *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, visto na época por um público aproximado de três milhões de pessoas no Brasil, teve em uma das cenas referência do cantor ao “cravo”, pedindo ao tecladista que executasse um trecho musical com o som característico do instrumento. Assim, um pequeno improviso em “estilo barroco” foi realizado por Lafayette no teclado eletrônico, possivelmente modelo *Hammond XK-1*²⁴¹.

Merece destaque o trabalho dos arranjadores que contribuíram para introduzir o cravo na música jovem e popular, em novos ambientes sonoros em padrão semelhante ao ocorrido nos Estados Unidos e Inglaterra na mesma época, alinhados ao rock psicodélico. Dentre os principais arranjadores figuraram: Levy Damiano Cozzella (n.1929) e Rogério Duprat (1932-2006), ícones da vanguarda musical em São Paulo, responsáveis pela criação do movimento “Música Nova”²⁴², que ainda transitaram por diferentes campos de atuação musical.

²⁴⁰ Trata-se da entrevista com Lafayette, concedida por telefone, ao jornalista Fernando Rosa, para revista *online: senhorf*, em 2002, no artigo *Lafayette, mestre do Hammond pelo talento e também pelo 'acaso'*. Disponível em: <<http://senhorf.com.br/agencia/main.jsp?codTexto=1781>>. Acesso em: 14/02/2011.

²⁴¹ *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, filme longa-metragem; gênero: Aventura, lançado em 1968 (Brasil). Direção e Produção de Roberto Farias; Duração: 98 min. (colorido). Distribuidora: Difilm; Estúdio: Produções Cinematográficas R.F. Farias Ltda.

²⁴² No início da década de 1960, um grupo de compositores e músicos atuantes em São Paulo, lança o “Música Nova”, compromissados com o mundo contemporâneo, registrando entre outras manifestações, a música microtonal, música não periódica, serialismo integral, novos grafismos e indeterminação. Dentre os principais atuantes; Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Gilberto Mendes e Willy Correia de Oliveira. O grupo se expressou num manifesto, publicado pela revista vanguardista *Invenção*, de 1963. Muitas das peças do grupo foram estreadas no Festival Música Nova, criado por Gilberto Mendes (n. 1922), em Santos em 1962 (PASCOAL, 2012, p. 195).

3.5 - A Tropicália, a Bossa, o Samba e outros sons

A década de 1960 é uma época de turbulência política para o Brasil, com a instauração do Regime Militar, somada à convergência de comportamentos rebeldes e manifestações contraculturais. Segundo afirmação de Marcos Napolitano, 2002, “a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais”, vistos pela representação na música popular dos conflitos sociais e políticos vividos pelo Brasil na época (NAPOLITANO, 2002, p. 07). Surge assim, através de assimilações sonoras estrangeiras – principalmente do rock experimental e da música concreta – à cultura brasileira, a musicalidade de outro movimento cultural nacional conhecido como Tropicália ou Tropicalismo²⁴³, vanguardista e contestador de aspectos sociopolíticos, do *status quo* e como um projeto de revisão estética dos pressupostos da produção cultural da década (GALDINO, 2008).

Os músicos Caetano Veloso (n. 1942) e Gilberto Gil (n. 1942) apresentam, em 1968, as primeiras obras consideradas tropicalistas, com canções que abordam temas como o amor livre, o psicodelismo e ironia aos valores do cotidiano. Dentre os artistas do movimento destacam-se ainda: o poeta Torquato Neto (1944-1972), um dos principais letristas; os músicos envolvidos no disco-manifesto, o álbum *Tropicália ou Panis et Circensis* – uma obra coletiva que aglutinou os principais elementos do movimento – que trouxe canções inéditas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Capinam (n. 1941) e Tom Zé (n. 1936), com arranjos musicais realizados por Rogério Duprat (1932-2006) além de interpretações de Gal Costa (n. 1945), Nara Leão (1942-1989) e Os Mutantes (SEVERIANO, 2008, 383-385).²⁴⁴

Influenciados por inúmeras gravações de bandas tais como *The Beatles*, *The Rolling Stones* e *Mothers of invention*, do músico Frank Zappa, o tropicalismo também traz evidências da presença do cravo nos arranjos musicais, revisitando-o sem

²⁴³ O termo tropicalismo foi cunhado pelo crítico musical Nelson Motta ao publicar o artigo "A Cruzada Tropicalista", no jornal Última Hora, do Rio de Janeiro, em fevereiro de 1968. Disponível em: < http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/report_cruzada.php>. Acesso em: 15/05/2012.

²⁴⁴ A maior parte das informações sobre a tropicália foi pesquisada pela discografia existente, como também orientada pela obra de Jairo Severiano (2008).

conservadorismos estéticos – tendo em vista o ideário contracultural –, em criativas experiências timbrísticas. Identifica-se um exemplo marcante da apropriação do cravo no LP *Nara Leão-1968* (R765.051L, *Philips*), (Figura 44). O instrumento é utilizado intensamente no acompanhamento instrumental da faixa “Deus vos salve a casa santa”, composição emblemática da dupla Caetano Veloso (n. 1942) e Torquato Neto (1944-1972), gravada pela cantora Nara Leão em 1968 e arranjada por Rogério Duprat (1932-2006). Sobre essa música, Roberto Galdino (2008) comenta: “Ela soa de maneira estranha, arcaica graças ao timbre predominante do cravo e instrumentos de sopro como a clarineta. Percebemos na letra da canção a configuração de um espaço fechado, um ambiente familiar provinciano, tradicional que encontra no timbre dos instrumentos uma correlação exata”.



Figura 44 – Capa do LP Nara Leão-1968, R 765.051 L .

Fonte: Disponível em: <<http://www.naraleao.com.br/index.php?p=discografia>>. Acesso em: 18/05/2012.

Igualmente em 1968, o *Musikantiga*, conjunto com instrumentos de época, participa da gravação do segundo disco de Caetano Veloso, LP intitulado *Caetano Veloso – 1968* (R 765.026, *Philips*). Também produzido por Rogério Duprat, esta gravação traz o cravo nas faixas: “Clara” e “Anunciação”, em arranjos elaborados por Benjamin Sandino Hohagen (n. 1937).²⁴⁵

²⁴⁵ Músico que participou ativamente do movimento de vanguarda, integrante do grupo “Música Nova”, e atuou com amplamente no movimento de música antiga. Como flautista integrou, em 1961 a primeira formação o *Collegium Musicum* de São Paulo, um grupo vocal e instrumental que divulgava obras medievais e renascentistas. Participaram também do *Collegium Musicum* os músicos Paulo Herculano e Samuel Kerr.

No Tropicalismo, assim como na Jovem Guarda – no que se refere a musicalidade em seus aspectos timbrísticos, harmônicos e da instrumentação – verifica-se que um dos principais elementos de inovação foi o trabalho dos arranjadores. Com requintes nos elementos da sonoridade e harmonização, os arranjos musicais de bandas nacionais dessa época são frutos de maestros-arranjadores como Julio Medaglia (n. 1938), Levy Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Sandino Hohagen, entre outros músicos, símbolos da vanguarda musical e responsáveis pela criação do movimento “Música Nova” paulista. Duprat, referência do período com ampla formação musical, não se limitava a rótulos estilísticos, com contribuições importantes tanto na música de vanguarda, quanto na música colonial e também na música popular. Estudou composição com Pierre Boulez (n. 1925) e K. Stockhausen (1928-2007), ambos da música de vanguarda europeia. Em 1962, teve contato com o músico Frank Zappa (1940-1993), no período de sua formação musical na Alemanha, indicativo de seu intercâmbio no universo do rock.

As experimentações irreverentes de vanguarda – com sonoridades diferenciadas, nas quais o cravo figurou como uma novidade timbrística – exerceram influência na canção popular brasileira posterior. Em 1971, no LP *Nara Leão-Dez anos depois* (R 765.051 L), as faixas “Minha namorada” e “Primavera” trazem arranjos de Rogério Duprat, em que o cravo prevalece.

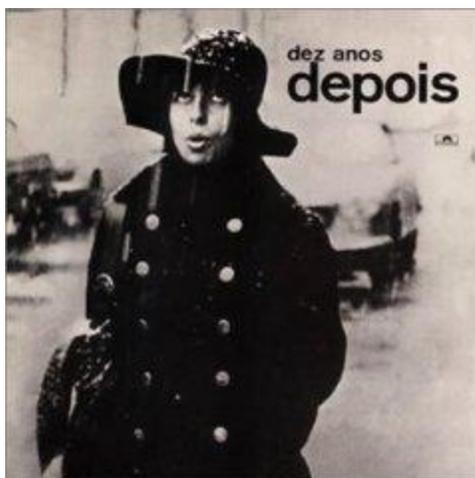


Figura 45 – Capa do LP *Nara Leão-Dez anos depois* 1971, R 765.051 L .
Fonte: Disponível em: <<http://www.naraleao.com.br/index.php?p=discografia>> . Acesso em:
18/05/2012.

O cravo pode ainda ser percebido na virada para a década de 1970 no cenário do *rock* brasileiro, em trabalhos de artistas como: Raul Seixas (1945-1989), na faixa “Eu Não Quero Dizer Nada”, do álbum *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista Apresenta Sessão das 10*, (CBS, 1971); A banda *Som Imaginário*, no seu álbum de 1971, na faixa “Poison” o cravo foi executado pelo compositor e instrumentista Wagner Tiso (n. 1945); O compositor Marcos Valle (n. 1943), em 1970 traz o cravo no álbum *Suíte Imaginária (canção, corrente, toada e dança)*, ao lado da banda carioca “O Terço”; como também na faixa “Democústico”, do LP *Vento Sul* (Odeon Fonográfica Brasil, 1972). Destaca-se ainda nesse ambiente do *rock* progressivo o LP *KARMA*, de 1973, de Amidem Jorge, que traz o cravo executado por Ian Guest, nas faixas “Epílogo” e “Tributo ao sorriso”.²⁴⁶

Na discografia da Música Brasileira Popular, outras manifestações musicais trouxeram o cravo em seus arranjos ou no uso da sonoridade aproximada nos vários gêneros musicais brasileiros em diversas formações. É o caso do gênero Bossa Nova²⁴⁷ que, no final da década de 1960 seguindo tendências musicais norte-americanas, incluiu o instrumento em seus arranjos. Antonio Carlos Jobim, na gravação de seu álbum *Wave* (1967, A&M Records 393 002-2), executa a faixa “Antigua” em um cravo acústico, pertencente ao próprio estúdio de gravação, o Van Gelder Studios, NY. *Wave* é o terceiro LP de Jobim com arranjos de Claus Ogerman; foi gravado em 22, 23 e 24 de maio e 15 de junho de 1967.

Outros exemplos de gravações incluem a sonoridade do cravo no balanço da Bossa Nova como: no álbum *Saravá*, de Carlos Lyra, (1969, RCA Vitor, Mexico), nas faixas: “Quien te Manda / Também Quem Mandou” da parceria com Vinicius de Moraes; e “Vacilada”, ambas executadas ao cravo por Mario Patrón (1950-1992). Sergio Mendes nas faixas: “Ponteio” de Edu Lobo/Capinan; “Boa Palavra” de Caetano Veloso e “O mar é meu

²⁴⁶ Vale citar que, na mídia televisiva, o cantor Ney Matogrosso (n. 1941) apresentou em dezembro de 1974, um clipe com versão da peça *Greensleeves* de autor anônimo, acompanhado de um cravo – programa Fantástico da Rede Globo de televisão.

²⁴⁷ A Bossa-Nova se consolidou nos anos 50, inicialmente referindo-se a um rompimento no jeito de cantar e no tocar numa estética sem excessos. A bossa nova passa a ser considerada uma nova forma de tocar samba, tendo sido criticada pela forte influência norte-americana, traduzida nos acordes dissonantes comuns ao jazz. ALBIN, Ricardo Cravo. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira Rio de Janeiro: Inst. Cultural Cravo Albin, 2002-2014. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: 21/11/2010.

ção” de Dori Caymmi/Nelson Motta, do seu álbum *Favorite Things* de 1967, pela gravadora norte americana *Atlantic*. O cravo ainda pode ser ouvido no emblemático álbum *Dom Um Romão – 1972*, do baterista e compositor Dom Um Romão, na faixa “Family Talk”, executado por João Donato (n. 1934).

Um dos álbuns mais significativos na tendência da Bossa Nova, no qual o cravo figura como instrumento “principal”, é o LP *Os 6 Mais numa Imagem Barroca* (CBS 37546, 1968), produzido por Hélcio Milito, em que os músicos Luiz Eça (1936-1992) e Radamés Gnattali (1906-1988) executam ao cravo arranjos de Chico Buarque (n. 1944), Johnny Alf (n. 1929), Dori Caymmi (n. 1943), Sidney Miller (n. 1945) e Milton Nascimento (n. 1942).



Figura 46 - Capa do LP “Os 6 Mais numa Imagem Barroca” (CBS – 37546), 1968.
Fonte: Disponível em: <<http://www.bossa.net/cbs/000174.html>>. Acesso em: 21/04/2011.

Segundo depoimento do produtor Hélcio Milito, a importância desse trabalho tem ressonância internacional, especialmente no Japão, país de bons ouvintes do estilo brasileiro:

O “Imagem Barroca” também foi assim. Fico feliz em saber que até hoje, depois de 42 anos, esse disco ainda vende no Japão. Era cravo, quarteto de cordas, instrumentinhos... E eu mesmo fiz a bateria, um negócio muito leve. O Bailly num lado e no outro Luiz Eça, duas coisas opostas! (...) Eu escolhia outros caminhos, mas que vendiam.²⁴⁸

²⁴⁸ Disponível em: <<http://www.maissoma.com/2010/4/9/entrevista-helcio-milito-por-debora-pill>>. Acesso em: 10/11/2013.

Milito indica também para esta gravação a presença de quarteto de cordas e a participação do contrabaixista Otávio Bailly.

Outra rica experiência timbrística com novas combinações instrumentais em sonoridade brasileira refere-se à transcrição do Concerto grosso Op. 3 n.º 11, em Ré menor - *L'Estro Armonico*, (RV 565), de Antonio Vivaldi (1678 - 1741) realizada por Radamés Gnatalli para a inusitada formação do “conjunto regional”,²⁴⁹ a Camerata Carioca e cravo. Nesta transcrição de Gnatalli são preservados os componentes melódicos, rítmicos e harmônicos (Figura 47).

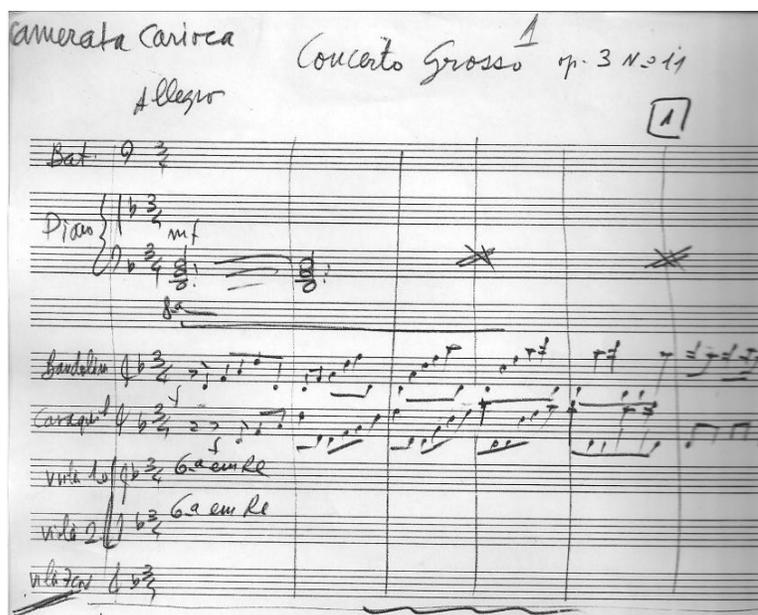


Figura 47 - Transcrição de Radamés Gnatalli

Fonte: Reprodução da partitura original (manuscrito), do arquivo de Joel Nascimento.

²⁴⁹ Também referido como “orquestra típica brasileira”, trata-se de um conjunto instrumental que inicia sua trajetória junto ao choro no final do século XIX, geralmente formado por um ou mais instrumentos melódicos, como flauta, bandolim e cavaquinho, os quais executam a melodia; o cavaquinho tem um papel rítmico e também harmônico; um ou mais violões formam a base harmônica, o violão de 7 cordas estabelece pulsação, harmonia e apresenta contracantos na região grave e ainda o pandeiro atua na marcação do ritmo (PELLEGRINI, 2005).

Apesar de estar escrito “piano” na grade da partitura, a capa do manuscrito contém a referência “para cravo/piano”.²⁵⁰ Como se observa na partitura, mantém-se as linhas melódicas dos solistas (violinos) distribuídos para o bandolim (violino 1) e cavaquinho (violino 2) com seus códigos próprios de fraseado e articulações, e os solos do cello são distribuídos entre os demais instrumentos e o cravo. A harmonia “cifrada” é estruturada pelos 2 violões e acordes são escritos para o cravo no contexto harmônico. A linha do baixo aparece delineada para o violão de sete cordas e intervenções do cravo. A função do cravo nesta transcrição se destina a execução de harmonias, impulsos rítmicos e eventuais solos configurando-se diferentemente do exposto no contexto de linha de “baixo contínuo” do barroco (dobrar a linha do baixo com acordes a serem executados ou improvisados). O tratamento instrumental do segundo movimento *Largo e spiccato* é proposto com uma introdução de cravo solo e confere ao bandolim, a linha melódica principal, com o acompanhamento harmônico dos violões. A peça foi transcrita para execução do conjunto *Camerata Carioca*, com a participação do solista bandolinista Joel Nascimento (n. 1937) e um quinteto reunido por ele, e teve sua estreia, em 1980, no Show “Vivaldi & Pixinguinha”, no Teatro Guaíra, em Curitiba, PR. Em 1982, o material registrado neste show foi gravado no disco LP “Vivaldi & Pixinguinha”, através do "Projeto Almirante", da Funarte. Outras faixas completam o disco com temas de Pixinguinha (1897-1973) como: *Carinhoso, Vou vivendo, Ingênuo, Marreco quer água e Um a zero*, entre outros. O cravo utilizado no espetáculo e gravação trata-se de um *kit* de cravo da fábrica alemã Wittmayer e é executado pelo próprio Radamés.²⁵¹

²⁵⁰ Ressalta-se ainda que a estreia e gravação da peça, foram realizadas com o cravo. A cessão da partitura manuscrita se deu durante a entrevista com Joel Nascimento, concedida em 8/01/2011, no Rio de Janeiro.

²⁵¹ Mais sobre o assunto ver GATTI, Patricia. De Vivaldi a Radamés: a trajetória de uma transcrição com sotaque brasileiro. *Anais do Performa Clavis 2012 – Internacional, UNICAMP*. Campinas, de 03 a 05 de setembro de 2012.



Figura 48 - LP *Vivaldi & Pixinguinha* (Projeto Almirante – PA 82.002)
Fonte: Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/discos-projeto-almirante/vivaldi-pixinguinha-1980/>>. Acesso em: 03/08/2012.

Outros exemplos de destaque do cravo na música popular brasileira do gênero canção aparecem no emblemático LP *Elis -1972*. A faixa “Casa no Campo”, composição de Zé Rodrix (1947-2009) em parceria com Tavito (n. 1948), reconhecida como “gênero rock rural”, é interpretada pela voz de Elis Regina (1945-1982) e linha contrastante do cravo – de modo a evocar um clima bucólico no arranjo –, executada pelo pianista César Camargo Mariano (n. 1943). Este também fez o arranjo e executou ao cravo na faixa “Cais”, música de Milton Nascimento & Ronaldo Bastos, no mesmo álbum. Em outros trabalhos de Camargo Mariano, também produtor, ao lado da cantora Elis Regina, pode se verificar o interesse pela sonoridade do cravo, como no LP *Elis – 1974* (6349 121 - *Philips*), nas faixas “Caça a raposa”, do compositor João Bosco (n. 1946); e “Conversando no bar”, de Milton Nascimento e Fernando Brandt (n. 1946), em que a sonoridade cravística mantém sua linguagem harmônica própria.

Algumas das raras aparições do cravo no “samba” encontram-se em gravações de: Astrud Gilberto (n. 1940), no LP *Beach Samba* (1967), executado por Benny Aronov (n. 1932); e no LP *Paulinho da Viola – 1971* (disco 1, Odeon), na faixa “Para Ver As Meninas”, executado ao cravo pelo pianista Cristóvão Bastos (n. 1946), em arranjo no qual o instrumento “dialoga” com uma caixinha de fósforo, em uma linha rítmica contrastante. Em 1973, Paulinho da Viola (n. 1942) revisita o cravo no samba, no LP *Nervos de Aço*, na

faixa “Não me leva a mal” – em arranjo de Cristovão Bastos. Este relata acerca de sua experiência com o instrumento:

A minha experiência com o cravo foi muito interessante, embora não programada. Um estúdio da antiga *Odeon* tinha vários instrumentos, entre eles um cravo, que eu ficava tocando nas sessões de gravações. A gravação foi puramente intuitiva, e os técnicos de lá tinham experiência, mas não lembro como fizeram a microfonação. O som do cravo permite o que a gente chama de "levada", ou acompanhamento. Mais do que falar, o interessante seria você poder escutar. Choros ficam muito bem quando tocados no cravo. E as baixarias (contrapontos dos violões nos bordões) tem um efeito bem interessante.²⁵²

São poucas as evidências, após esse período, da apropriação da sonoridade do cravo em gravações da música brasileira popular. Entretanto, no ano de 1982, destaca-se o LP *ConSertão*, de Elomar Figueira de Melo (n. 1937), no arranjo das faixas: “Estrela maga dos ciganos” e “Noite de Santo Reis”, sendo o instrumento executado por Arthur Moreira Lima, de grande repercussão nacional.

A dinâmica musical das décadas de 1960 e 1970, em que o cravo figurou como interesse tímbrístico nos arranjos passou inegavelmente pela experiência, redescoberta e afinidades sonoras dos arranjadores, bem como dos pianistas brasileiros: Tom Jobim (1927-1994), Luiz Eça (1936-1992), Radamés Gnattali, Cesar Camargo Mariano, Wagner Tiso, Cristóvão Bastos, Ian Guest [János Geszti] (n. 1940), Lafayette Coelho Vargas (n. 1943), Zé Rodrix (1947-2009), Sergio Mendes (n. 1941), Arthur Moreira Lima (n. 1940), João Donato de Oliveira Neto (1934), entre outros.

²⁵² E-mail enviado à autora por Cristovão Bastos, em 3 de dezembro de 2010.

3.6 - Perspectivas atuais de composição para cravo

Nos dias atuais, o cravo vem sendo explorado na música brasileira em diversas tendências. Uma delas é o emprego de seu timbre em arranjos da música popular, que priorizam contrastes entre sonoridades e estilos, como é o caso do uso do cravo pelo *rapper* Marcelo D2, na versão do *Acústico MTV* em “Loadeando” (2004).

Outra tendência é a de profusão de registros dedicados à memória dos gêneros brasileiros, adeptos da música historicamente informada, com a presença do cravo na recriação de modinhas e lundus do séc. XVIII e XIX, destacando-se as gravações: *Modinhas de Amor* (2004), do grupo Lira d’Orfeo (Edilson de Lima, direção musical), Guarulhos, SP: FunCultura; *Lundu de Marruá, modinhas e lundus, séc. XVIII e XIX* (2008), do mesmo grupo, SP: Paulus; *O sacro e o profano* (2006), do Quarteto Colonial, (Maria Aida Barroso, com execução ao cravo e direção musical), RJ: Biscoito Fino; *Modinhas cariocas – A música na corte de d. João VI: Candido Ignácio da Silva, Gabriel F. da Trindade, J. Manoel da Câmara* (2007/8), (Marcelo Fagerlande, cravo e direção musical), RJ: Biscoito Fino; *Modinhas* (2008), do grupo Capella Brasília, (Rodrigo Teodoro ao cravo e direção musical), SP: Paulus.²⁵³ Além disso, há a preocupação com o resgate da música brasileira para cravo do século XX, com trabalhos e pesquisas de Rosana Lanzelotte²⁵⁴; Helena Jank²⁵⁵; Beatriz Pavan²⁵⁶; Carlo Arruda²⁵⁷.

²⁵³ Merecem nota os registros ao fortepiano: *20 Modinhas de J. Manoel da Câmara / Sigismund Neukomm* (1998), de Pedro Persone e Luiza Sawaia (soprano), SP; *Estes nossos Brasis: Música para Forte-piano no Brasil dos séculos XVIII e XIX* (2003), de Edmundo Hora, Campinas: Videolar; *Amor Brasileiro - Modinhas e lundus do Brasil* (2004), Ensemble vocal e instrumental & Vox Brasiliensis, de Rosana Lanzelotte com Ricardo Kanji (flauta) / K617- França.

²⁵⁴ Destacam-se as gravações da cravista carioca Rosana Lanzelotte, *O cravo Brasileiro* (1998), RJ: Uni 001; e *Nazareth* (2010), RJ: Biscoito Clássico, entre outros trabalhos de memória da música brasileira. Por iniciativa e pesquisa de Lanzelotte disponibilizou na web desde 2009, toda a obra de Ernesto Nazareth (1863-1934); além disso, é criadora (2010) do portal <musicabrazilis.org.br>, que disponibiliza partituras, áudios, vídeos e jogos em torno dos repertórios brasileiros de todos os tempos.

²⁵⁵ Com destaque às gravações: *II Bienal de Música Brasileira Contemporânea - LP* (1977); e CD *Tocandryra*, (2006), Duo de Cravo e Violão, selo Kalamata.

²⁵⁶ PAVAN, Beatriz. *O cravo na música de câmara contemporânea brasileira*. Dissertação (Mestrado em Musica) - Escola de Musica e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

²⁵⁷ ARRUDA, Carlo Vinícius R. *6 Stücke Für Cembalo de Cláudio Santoro: um estudo a partir do estilo do compositor, e da inspiração em obras cravísticas tradicionais*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Por fim, uma terceira abordagem, mais recente, com enfoque contemporâneo e voltado à musicalidade brasileira popular, explora o cravo em arranjos, composições e adaptações, sendo identificado em músicos como André Mehmari, Elizabeth Fadel, Marcelo Fagerlande, além dos grupos Sintagma e Anima.²⁵⁸ Destacam-se nessa última tendência, repertórios escritos para duetos instrumentais com cravo, a partir da década de 1990, por dois compositores situados em Campinas, SP: José Eduardo Gramani, que compôs 47 músicas para duo de rabeca e cravo, e Ricardo Saburo Matsuda, que compôs para viola caipira e cravo um conjunto de 12 peças. Os compositores introduzem, em seus próprios termos, misturas de som inéditas no ambiente da Música Brasileira Popular. Os compositores serão tratados na seção a seguir, e algumas de suas peças estudadas no Capítulo 4.

O grupo Anima, no início dos anos 1990, adotou um processo de hibridização na instrumentação, incorporando a sonoridade tanto das rabecas, viola caipira e cravo, como de flautas-doce e indígenas, percussões brasileiras e árabes e a voz. A passagem pelo grupo de Gramani (1988 a 1998) e Matsuda (2001 a 2008) motivou a composição de seus duetos, devido ao convívio e interação musical entre a rabeca, a viola e o cravo. Cabe aqui, portanto, uma breve apresentação dos instrumentos utilizados por eles:

A rabeca pode ser definida como um instrumento brasileiro de cordas com arco, que tem como característica fundamental a ausência de padrão no seu processo de construção, no formato, no número de cordas, no tamanho, na afinação, nas medidas e modelos de arco que o acompanham.

²⁵⁸ Mehmari, no show *Afetos* (2009); Fadel, no CD *Divertimento* (2011), nas faixas “Capelinha” e “Pé quente/Ovo”, ao lado do bandolinista Daniel Migliavacca; Fagerlande, no CD *Casa de todo mundo* (2006), de Mario Sève, na faixa “Caco velho” e CD *Bach & Pixinguinha* (2001) - Sax, Flauta & Cravo; e o Grupo Syntagma, no CD *Miracula* (2005), LM14, Fortaleza, CE.



Figura 49 – Foto do acervo de rabecas de Gramani

Fonte: Disponível em <<http://carapinhe.blogspot.com.br/2011/09/mexericos-da-rabeca.html>>. Acesso em: 3/12/2013.

Feita por artesãos das várias regiões brasileiras, são utilizadas pelos rabequeiros para tocar as músicas folclóricas e em festividades sagradas locais (GRAMANI, 2003). Das poucas referências sobre a rabeca, o verbete dedicado ao instrumento no Dicionário Musical Brasileiro de Mário de Andrade traz o enunciado: “A rabeca é como chamam ao violino os homens do povo no Brasil.²⁵⁹ Nas classes cultas é voz que já não se escuta mais” (ANDRADE, 1989, p.423). Conforme L. H. Fiammenghi (2008),²⁶⁰ tal descrição revela certa visão seletiva do autor ao restringir e apresentar a rabeca como sinônimo de violino popular. Gramani dedicou-se também à pesquisa sobre as rabecas, sem se deter a pesquisa histórica, trazendo um novo olhar sobre o instrumento em sua expressividade musical e riqueza timbrística, pois via na rabeca não um violino rústico, mas um instrumento distinto com sua própria voz. Motivou-se a compor para rabecas a partir da experimentação com seus instrumentos adquiridos por ele de diversas regiões do Brasil, com sonoridades e caráter completamente diferentes entre si. As composições resultantes são vias expressivas do fluir de suas ideias musicais sem, contudo, remeter-se a uma perspectiva cultural das origens dos instrumentos ou do fazer musical particular e enraizado de rabequeiros tradicionais. Entre os anos de 1996 e 1997, Gramani desenvolveu ampla pesquisa e

²⁵⁹ Rabeca também foi a denominação do “violino” em obras do século XVIII, em Minas Gerais.

²⁶⁰ Sobre as rabecas ver: FIAMMENGHI, Luiz H. *Violino violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas – tradição e inovação em José Eduardo Gramani*. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

documentação do processo de construção das rabecas, com enfoque em quatro construtores e rabequeiros brasileiros: Martinho dos Santos (Morretes, Paraná), Julio Pereira (Paranaguá, Paraná), Arão Barbosa (Iguape, São Paulo) e Nelson dos Santos, conhecido como Nelson da Rabeca (Marechal Deodoro, Alagoas).²⁶¹

A viola, por sua vez, sendo de origem portuguesa, tornou-se muito popular nos séculos XV e XVI, época dos grandes descobrimentos, chegando em terras brasileiras, segundo Ivan Vilela, “aos poucos se aninhando nos interiores e misturando a musicalidade já presente” e “se tornando a principal porta-voz do homem do campo no Brasil”; é também conhecida por viola caipira, viola brasileira, viola sertaneja, viola nordestina, viola cabocla, viola de arame, viola de feira ou viola de festa” (VILELA, 2004, p. 180).²⁶² Segundo Nogueira (2008): “consagrando-se como o instrumento de cordas dedilhadas mais antigo ainda em uso na produção cultural do país, bem como sua classificação como instrumento da família das guitarras; trata da construção simbólica de uma viola rural (...)”.²⁶³

De cordas dedilhadas, com um braço onde se possam modificar as notas, a viola, é relativamente análoga ao violão na sua forma, contendo de cinco a quinze cordas metálicas, dispostas em agrupamentos de cordas simples, duplas ou triplas. No Brasil, o instrumento ambientou-se principalmente nas Regiões Nordeste, Centro-Oeste e Sudeste, onde se desenvolveu em variedade de ritmos, gêneros e afinações existentes, com aproximadamente quinze afinações²⁶⁴ catalogadas.

²⁶¹ Fruto de um projeto de pesquisa apresentado à Fapesp, realizado em 1996-97, Gramani teve por objetivo documentar o processo das construções de rabecas com 4 construtores artesãos. Toda a documentação levantada foi publicada no livro: "RABECA, O SOM INESPERADO" - Pesquisa de José Eduardo Gramani, e organização de Daniella Gramani. Produção Independente, Curitiba, 2003. O trabalho de finalização do livro foi interrompido pelo falecimento de Gramani e posteriormente a filha Daniela retomou e reorganizou o material coletado, contando também com a colaboração de outros músicos próximos à Gramani, que contribuíram com a inclusão de textos sobre cada um dos construtores pesquisados.

²⁶² VILELA, Ivan. O caipira e a viola brasileira. In: *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004, p. 173-189. Disponível em: <http://www.ivanvilela.com.br/sobre/artigo_caipira.pdf>. Acesso em: 18/11/2013.

²⁶³ Informações sobre o instrumento constam na pesquisa histórica sobre a viola brasileira de: NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola con anima: uma construção simbólica*. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Doutorado da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

²⁶⁴ Afinação é a maneira de se dispor as alturas (notas) das diferentes cordas existentes no instrumento quando estas se encontram soltas.



Figura 50 – Violas construídas por Levi Ramiro
Fonte: Contracapa do CD *Contos Instrumentais*.

Matsuda, no seu processo composicional, se utilizou de duas violas: um modelo de dez cordas, em afinação “cebolaõ”, em Ré maior [Lá-Ré-Fá#-Lá-Ré]; e um modelo de viola de cabaça, na afinação “Rio Abaixo”, Sol maior [Sol-Ré-Sol-Si-Ré]. Ambas construídas por Levi Ramiro de Bauru, SP, a primeira em 2001 e a segunda em 2003 (Figura 49).

3.7 - Notas sobre os compositores e obras

3.7.1 - José Eduardo Ciochi Gramani (1944-1998)

"Zé Gramani", como era conhecido, foi violinista, rabequeiro, compositor, arranjador, poeta, regente e professor de rítmica. Iniciou seus estudos de violino em Itapira, São Paulo, conforme relata: “[...] com um senhor que era relojoeiro e trombonista, que me ensinou dois anos de violino. Aí ele passou para a filha dele, que era pianista e acordeonista, e nunca tinha tocado violino na vida” (GRAMANI, 2002, p. 104). Posteriormente seguiu os estudos de violino com Mário Lattari, Romeo Cadioli e Moacyr Del Picchia, em diversas cidades. A sua prática pedagógica se iniciou na Fundação das

Artes de São Caetano, SP, em 1970, como professor de Rítmica; estendendo para aulas de Música de Câmara, Percepção e Prática de Conjunto nos anos subseqüentes.

Em 1974, esteve à frente como professor de estruturação musical no Coral da Universidade de São Paulo – USP. Participou como violinista solista, bem como regente de orquestras e de coros. Possuía amplo conhecimento e diversidade musical, transitando também na música popular e no âmbito da música historicamente informada, com prática em instrumentos históricos ingressando em conjuntos como o *Paraphernalia* de música antiga. Nota-se sua postura irreverente e espirituosa estando aqui com a flauta e não com o violino (Figura 50).



Figura 51 - Conjunto “Paraphernalia” de música antiga, São Paulo.²⁶⁵
Fonte: Acervo particular de Maria Inês Toledo Piza.

A partir de 1976, Gramani passou a integrar a Orquestra Sinfônica Municipal Campinas, como *concertino* e *spalla* da orquestra, e no início da década de 1980 tornou-se professor no curso de música da Universidade Estadual de Campinas como professor de rítmica e percepção musical. Escreveu os livros *Rítmica* e *Rítmica Viva*, com ampla repercussão nacional e internacional no meio musical, devido à novidade de propostas.²⁶⁶ Sua criação musical era pungente e inovadora, sendo o protagonista e fundador de vários

²⁶⁵ Da esquerda, sentados Bernardo Toledo Piza, Abel Vargas, Meca Vargas, Elizabeth Borges, Nelson Matsuo, Sueli Bispo e José Eduardo Gramani (com a flauta).

²⁶⁶ GRAMANI, J. Eduardo. *Rítmica*. Campinas: Minaz, 1988, 120 p. Edição bilíngue; GRAMANI, J. Eduardo. *Rítmica Viva*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. 214 p. Gramani, durante sua formação na Fundação das Artes de São Caetano, SP, foi aluno da educadora Maria Amália Martins que desenvolvia um trabalho fundamentado na metodologia de Emile Jacques-Dalcroze (1869-1950) - criador de um sistema de ensino rítmico musical baseado na utilização do movimento e da sensação corporal. Gramani vai além a seus trabalhos de percepção rítmica e amplia o sentido da educação voltada ao senso métrico e ao aprimoramento da sensibilidade rítmica.

grupos musicais, como: *Coral Látex*; *Corpô*; *Orquestra Barroca de Campinas*, com a qual solou concertos de Bach; além dos trabalhos camerísticos como *Grupo Anima*; *Trem de Cordas*; *Orquestra Oficina de Cordas*, e o *Duo Bem Temperado* (além de sua versão *Trio Bem Temperado*, com a participação da cantora Ana Salvagni).²⁶⁷

No final de 1997, gravou as peças autorais para duetos de rabeça e cravo no CD *Mexericos da Rabeça*²⁶⁸ com o *Duo Bem Temperado*, acompanhado da autora desta tese. O CD lançado em 7 de março de 1998, em Campinas, pelo selo Cântaro²⁶⁹ foi seu último

²⁶⁷ Vale mencionar que Gramani teve um cravo disponível em sua casa exercendo provável influência no seu trabalho passando a tocá-lo e escrever para o instrumento. Ao partir para a Holanda, em agosto de 1984, o cravista Edmundo Hora, deixou na casa de Gramani, na Chácara em Barão Geraldo, o seu Cravo Taskin que Abel Vargas acabara de construir (o primeiro em modelo réplica feito em São Paulo), ficando o instrumento ali por um período de três anos. Após essa época Gramani em conjunto com membros do grupo Anima adquiriram um cravo de um manual feito por Roberto de Regina e posteriormente adquiriram um cravo segundo modelo Christian Zell (Hamburgo, 1741), de um manual feito por Abel Vargas, em 1994.

²⁶⁸ O CD *Mexericos da rabeça*, ao longo de 17 faixas apresenta diálogos da rabeça com cravo e eventuais intervenções vocais e instrumentais. Gramani utilizou cinco rabeças diferentes de sua coleção: a rabeça de três cordas “Aninha” construída por Mestre Davino de Cananéia, São Paulo (diferentemente como apontado no CD, antes referida como anônima e procedente de Iguape); a “Deodora”, construída por Nelson dos Santos, (Marechal Deodoro, Alagoas); a rabeça feita pelo Sr. Martinho dos Santos, de Morretes, Paraná, esta é feita de caxeta; outra rabeça feita em caxeta pelo Seu Arão Barbosa, construída em Iguape, SP e finalmente a rabeça feita por Fernando Vanini, Campinas, SP, construída em bambu, com 3 cordas. O cravo utilizado foi construído em 1994, em São Paulo, por Abel Vargas, seguindo um modelo alemão de um manual de Christian Zell, Hamburgo, 1741. O CD foi gravado no estúdio de gravação MM, no sistema analógico, com gravação em fita rolo magnética, sem pós-mixagem e captação com os dois músicos juntos no mesmo espaço, ao vivo (com produção de Angela Regina, em Campinas, SP).

²⁶⁹ O “Selo Cântaro” foi também um projeto de iniciativa de Gramani, ao lado de Antonio Dias (o Naná), de Tucun (o Álvaro Tucunduva) e músicos do Trio Bem Temperado e do grupo As Noivas do Alfredo (núcleo de Curitiba). Sua proposta foi viabilizar gravações musicais independentes “fora do circuito comercial”. Funcionava próximo a uma cooperativa consistindo-se na geração de um caixa central com recursos financeiros advindos de venda de CD’s (também vale-cds) e de parte de recursos dos próprios músicos, cujos investimentos possibilitariam alimentar as novas produções. As prensagens de 2 mil ou 3 mil cópias, também eram divididas entre os músicos cooperados. O diferencial do selo apresentava nas suas edições modelo “capa-dura”, em forma de “livrinho” em uma criteriosa edição de design gráfico feito pela artista Paola Faoro, de Curitiba. O selo Cântaro teve como seu primeiro lançamento, em 1997, o CD *Mexericos da Rabeça*, com as composições de José Gramani, para rabeça e cravo. A partir dos recursos financeiros gerados decorrentes das vendas dessa produção fonográfica possibilitou-se investir em outros trabalhos como: o CD *Terra Sonora*, (1997) com músicas étnicas, um trabalho do flautista Plínio Silva, criador do grupo do mesmo nome; o CD *L* (1999), com composições do pianista Marco Ferrari e o CD *Água* (2000), do violonista Chico Saraiva – Trio Água. Com o falecimento de Gramani e uma estrutura administrativa informal, o Selo Cântaro deixou de funcionar.

trabalho, e no mês de julho do mesmo ano Gramani faleceu. Deixou cerca de cento e quatro composições e setenta e dois arranjos para formações musicais variadas.²⁷⁰



Figura 52 - Apresentação do Duo Bem Temperado, Curitiba, PR, 21 de janeiro de 1994.
Fonte: acervo da autora.

Entre os anos de 1991 e 1997, Gramani compôs - cerca de quarenta e sete peças para rabeça e cravo (dentre estas, duas estão inacabadas) – as quais trazem títulos afetivos, nostálgicos, graciosos, por vezes referindo-se a identidade da peça, ou ainda prestam homenagens inspirados em personagens da sua experiência pessoal, memórias e vivências como músico. Esse repertório explora possibilidades acústicas da interação de timbres entre a rabeça e a sonoridade do cravo, em desafios rítmicos bem cadenciados identificados nos vários “gêneros” musicais brasileiros. Segundo Gramani:

Comecei a escrever. [...] uma música para rabeça e cravo e ver como é que soava. Depois escrevi uma outra, a “Seresta”, uma valsa e ficou bonito. [...] então propus para a Patrícia: Vamos fazer um duo e a gente sai tocando

²⁷⁰ Em levantamento realizado até o momento, inúmeras composições de Gramani podem ser ouvidas através de discografia disponível: CD *Trilhas* (1994); *Feito In Casa* (1995); *Isa Taube e Bons amigos* (1995); *Nova música brasileira* (1996), Mário da Silva Júnior, violão; *Histórias de Imanhucumã* (1996); *Espiral do Tempo* (1997) - Anima; *Mexericos da Rabeça* (1997); *Terra Sonora* (1998); *Ana Salvagni* (1999); *De criança para criança* (1999); *Especiarias* (2000) - Anima; *Tu toca o que?* (2001) - Carcoarco; *Amares* (2003) - Anima; *Campinas de Todos os Sons* – OSMC e Trio CarcoArco (2004); *Donzela Guerreira* (2010); *Tem Carrêgo* (2011) - Carcoarco.

essas músicas por aí? E essas músicas eram marchinhas, valsas, baiões, sambas [...] músicas que eu tinha dentro de mim na minha juventude. (Op. cit. p. 102).

As composições para dueto de cravo e rabeca constituem-se de peças melódicas simples e expressivas, orientadas em idioma tonal, ou tonal/modal - em oposição a tipos composicionais virtuosísticos - e expõem ingredientes tipicamente brasileiros, no uso abundante de sincopas, superposições rítmicas, dentre outros elementos. A linguagem musical das peças apresenta textura polifônica, consistindo-se geralmente da linha da melodia executada pela rabeca com acompanhamento do cravo, remetendo ao padrão de uma sonata barroca, com instrumento solista e baixo contínuo. Gramani tinha muita proximidade com esse repertório histórico, mas ultrapassou limites formais apresentando diálogos rítmicos entre os instrumentos como meio de expressão; eventualmente, em caráter imitativo estabelece o fator rítmico como preponderante no movimento melódico do acompanhamento. As estruturas rítmicas são expostas por motivos, nas sequências de saltos nas linhas do baixo, ou ainda no uso de polirritmias ou séries assimétricas, ostinatos e o balanço característico dos gêneros brasileiros. O cravo assume, por vezes, um papel mais percussivo do que harmônico, com resultados sonoros peculiares.

Em suas partituras manuscritas, frequentemente aparecem indicações abaixo dos títulos referindo-se a características das rabecas de sua coleção, mais adequadas à execução da peça: podem ser relativas à afinação, como “em 5^as”; apontarem rabecas de um construtor em especial (“escrita para rabeca do Sr. Nelson”); ou ainda, relação ao número de cordas (“para rabeca de 3 cordas”).²⁷¹ Sobre o critério de escolha de rabeca, Gramani diz:

(...) Eu tenho a rabeca, aí eu começo a tentar descobrir o que é bom para aquela rabeca, o que soa bem naquela rabeca, e toco bastante tempo na rabeca. De repente começam a surgir ideias para escrever músicas para

²⁷¹ Detalhes sobre a pesquisa e o legado das rabecas de Gramani pode ser visto na tese de FIAMMENGHI, Luiz Henrique.

aquela rabeca. (GRAMANI, 2002, p. 180).²⁷²

Tais indicações não devem ser entendidas como uma camisa de força à execução das peças ou uma obrigatoriedade a esses padrões sonoros idealizados. Ao contrário, o repertório de duetos para rabeca e cravo pode ser tocado em rabecas distintas e até mesmo em experimentações de outras formações instrumentais – desde que respeitando a adequação do vocabulário e variedade timbrística. Como indica Daniella Gramani: “A maioria foi escrita para rabeca e cravo, mas você pode experimentar. Toque na flauta, na viola, coloque uma letra... divirta-se!” (Op. cit., 2002, p. 81).

Gramani compôs os duetos em identificação aos variados gêneros tipicamente brasileiros, como: lundu, modinha, baião, marcha-rancho, arrasta-pé, samba, xotis, rancheira, choro-canção, marcha, além da valsa, conforme se pode verificar no Quadro 4; alguns destes, já indicados nos próprios títulos das peças, como: Arrasta-pé, Dobradinho, Samba da manhã, etc. As composições que não portavam referências diretas aos gêneros nos seus títulos foram posteriormente classificadas e catalogadas pelo próprio compositor, em 1997.²⁷³

²⁷² GRAMANI, 2002, p. 180, apud entrevista ao *programa Diálogos* em novembro 1997. Programa Diálogos, da Rádio Educativa FM (Curitiba-PR), entrevista concedida por José Eduardo Gramani, à Álvaro Collaço em novembro de 1997.

²⁷³ Os direitos e propriedade das obras pertencem à filha do compositor, Daniella Gramani.

Quadro 4 - Peças para rabeça e cravo de José Eduardo Gramani

1. A Rabequinha do Amadeu - lundu	26. Marcha - marcha
2. Ana Terra (§) - lundu	27. Mel Poema - canção*
3. Ao Côco do Riachão (§) - lundu	28. Melodia (§) - canção
4. Arrasta-pé - arrasta-pé	29. Mexericos da Rabeça (§) - lundu
5. Banhão-nhão (§) - baião	30. Modinha (à espera de uma letra)
6. Calanguinho (§) - baião	31. Morena (§) – samba
7. Carambola - marcha	32. Morretes
8. Carinhosa (§) - valsa	33. Namorada – valsa
9. Cebola e agrião	34. Neguinha – xotis
10. Chegue Mais	35. O grilo
11. Cocada marrom - baião	36. Olha o Pão!
12. Corta Jaca - corta-jaca	37. Paçoquinha - corta jaca
13. Deodora - baião	38. Pimentinha – lundu
14. Dobradinho (§) - marcha	39. Pula Pião – rancheira
15. Dobradinho II - marcha rancho	40. Rancheira (§) – rancheira
16. Dois temas para rabeça de bambu	41. Samba da Manhã – samba
17. Festa na Roça - arrasta-pé	42. Serenata
18. Framboesa - baião	43. Sereno (§) - choro canção
19. Improviso 1	44. Seresta (§) - valsa*
20. Juliana - corta-jaca	45. Toada - toada
21. Lento - choro canção	46. Valsa da manhã – valsa
22. Ligeirinho - divertimento	47. Xameguinho – toada
23. Lundu - lundu	
24. Mais de meia Noite - samba	
25. Manaíra - canção	

(§) Peças para rabeça e cravo gravadas no CD *Mexericos da Rabeça* (1997).

* Peças compostas para trio de cravo, rabeça e voz: *Mel Poema* (letra e música de J. Gramani), *Seresta* (letra de Ana Salvagni). As peças *Serenata* e *Morretes* têm a parte do cravo inacabada.

Fonte: Cópia de partituras manuscritas, acervo da autora.

3.7.2 - Ricardo Saburo Matsuda (n. 1965)

O compositor Ricardo Matsuda, músico autodidata, nasceu em Marília, SP, onde desde cedo se iniciou na prática do violão. Transitou por diversos grupos e formações, integrando o grupo de música japonesa “Kawaguti Gakudan”, formado por ex-alunos do maestro Kawaguti, como também o trio elétrico “Som da Massa”. Em sua formação musical, teve acesso a técnicas composicionais, e assimilou diversos estilos e linguagens musicais, como a música popular, o jazz e a música erudita contemporânea.

Chegou à cidade de Campinas em 1984, desde então atuando como arranjador, compositor, violonista, contrabaixista e violeiro principalmente no ambiente da música popular e instrumental brasileira. É frequentemente requisitado em produções com nomes da música como Paulo Jobim, Guinga, Toninho Horta, Toquinho, Jaques Morelenbaum, Mané Silveira, Sizão Machado, entre outros; como também em participações como instrumentista e arranjador em produções na América Latina, EUA, Europa e Japão, além do trabalho de direção de gravação para outros músicos. Seus arranjos e composições frequentemente destinam-se para formações híbridas²⁷⁴, camerísticas, ou orquestras – com vários trabalhos especialmente para a Orquestra Sinfônica de Campinas – além de trilhas para teatro, documentários cinematográficos.

No ano de 2001, produziu seu CD autoral *Dança das Estações*, no qual apresenta composições para violão solo e junto a músicos convidados. Entre os anos de 2001 e 2008 foi integrante do grupo Anima, como intérprete de violas brasileiras, arranjador, compositor e como diretor de gravação. O trabalho do grupo aproximou Matsuda das linguagens da tradição oral brasileira e do repertório da Idade Média, assim como de intersecções de linguagens e sonoridades, no qual o cravo estava presente. Isso estimulou o compositor a explorar fusões timbrísticas em um duo de viola brasileira e cravo, resultando em 12 peças

²⁷⁴ Um exemplo de hibridismo é o arranjo criado pelo compositor, para o centenário da imigração japonesa em Campinas, em 2008, ao propor a mescla de viola caipira, com *kotô* (harpa japonesa) e *shakuhati* (flauta de bambu).

entre composições e arranjos, que contemplaram as tradições de ambos os instrumentos, além de agregar influências contemporâneas e improvisações jazzísticas. Em 2009, como fruto desse processo, gravou o CD *Contos instrumentais*²⁷⁵ acompanhado da autora desta tese, formando o Duo Viola e Cravo.



Figura 53 - Apresentação do Duo Viola e Cravo, 2009.

Fonte: acervo da autora

Cada uma das peças, citadas (Quadro 5), partem de motivações composicionais muitas vezes não sistematizadas ou inconscientes, uma vez que evocam tanto elementos universais quanto próprios da musicalidade brasileira, sem a preocupação de reter-se em apenas uma “arquitetura”. Antes, valoriza a interação entre os timbres da viola caipira e do cravo, apresentando resultados sonoros inusitados e equilibrados tendo em vista suas semelhanças timbrísticas, como o som brilhante e “metálico”. É notável, também, a relação entre certas características físicas dos dois instrumentos: as cordas de aço na viola, aos pares (com diferença de alturas de uma oitava), com o músico usando “unhas compridas” para pinçar as cordas, de modo a produzir som; no caso do cravo, há igualmente a presença de cordas de aço (em alguns modelos aos pares), com produção de som por meio de “plectros”, que pinçam as cordas.

²⁷⁵ O CD *Contos instrumentais*, selo Kalamata, foi gravado nos dias 5 e 6 de agosto de 2008, em estúdio em Campinas, em sistema Digital, captado com os músicos em ambientes separados e desenvolvimento de pós-mixagem. Matsuda utilizou Viola Brasileira de 10 cordas, construída em 2001, por Levi Ramiro, afinada em Re maior (Cebolão); Viola de Cabaça de 10 cordas, construída por Levi Ramiro em 2003, afinada em Sol maior (Rio Abaixo) e o violão. O cravo utilizado foi construído em 1993, em São Paulo, por Abel Vargas, segundo modelo francês, de Pascal Taskin (Paris 1723-1793).

Quadro 5 - Peças para viola e cravo de Ricardo Matsuda*

1. A Bailarina	7. Maxixe pra Chiquinha
2. A Fada e o Saci	8. Mundano/Caleidoscópio
3. Aleijadinho	9. O Vôo
4. Cantata ao Trovador	10. Prelúdio para Donzela Guerreira
5. Carta pro Zé	11. Tequila
6. Gira e roda	12. Uma Valsa nas Estrelas

* Peças do CD Contos Instrumentais, 2009.

Fonte: acervo da autora de cópia de manuscritos de Ricardo Matsuda

As composições para viola e cravo partem de elementos diversos como: escalas de motivos árabes, japoneses, nordestinos, caipiras, entre outros; modos; clusters; células e sobreposições rítmicas; improvisações; e até coloridos sonoros da música contemporânea. Ao modo próprio do autor, o trabalho é enriquecido pela manipulação desses elementos, garantindo uma dimensão de atemporalidade do discurso musical, que aproxima o cravo da atmosfera da musicalidade brasileira.

Gramani e Matsuda, ao trazerem esses instrumentos nos duetos, reescrevem seu emprego num universo musical amplo; não procurando por um uso modernizado dos instrumentos, ou ainda descaracterizar suas referências tradicionais, mas explorando sua versatilidade ao redesenhar certas práticas existentes. Tendo em vista o contraste ou complementaridade com as outras vozes instrumentais – no caso, o cravo –, produziram novas dimensões sonoras.

A partir de ferramentas que permitem observar as composições no contexto da música brasileira popular, examinando as peças em suas apropriações dos instrumentos musicais, ou ainda alinhando principalmente as intenções dos compositores nos termos das estruturas musicais, motivações e nas especificidades da execução, segue-se a leitura analítica das obras dos dois compositores citados.

Capítulo 4 – Dois estudos de caso: leitura analítica

Por meio do estudo analítico das peças dos duetos com cravo de José Eduardo Gramani e Ricardo Matsuda, pretende-se que o leitor compreenda algumas das maneiras pelas quais o cravo pode ser explorado no ambiente da música brasileira popular e se aproxime das intenções musicais, e da interpretação de suas peças. Para John Rink (2007) o estudo analítico é intrínseco ao processo da “prática interpretativa”, uma vez que se trata de um entendimento musical guiado, ou ao menos influenciado, pela “intuição informada” advinda do acionamento da experiência e do conhecimento prévio do músico, nas decisões de sua interpretação.²⁷⁶ Ele ainda acrescenta que para intérpretes, “pode ser considerada o estudo minucioso da partitura com a atenção particular às funções contextuais e aos meios de projetá-las” (RINK, 2007, p.27). Para Lara J. Babbar (2008, p. 2) um estudo comprometido auxilia os intérpretes “na solução de problemas técnicos e conceituais, ao estabelecer distintos parâmetros sonoros e fornecer terminologias mais precisas acerca de nuances a serem exploradas”.

No aspecto teórico-musical e estilístico das peças para dueto com cravo, a leitura analítica revela as marcas características dos compositores e auxilia na compreensão de seus textos musicais, na busca de conjuntos de figurações com elementos de musicalidade brasileira, favorecendo na aplicação de recursos interpretativos.

De um lado, nas peças de Gramani, notam-se traços da memória ligada aos vários gêneros e parâmetros expressivos da musicalidade brasileira indicando uma “atmosfera de brasilidade” como motivo central de seu trabalho, valorizada pela presença da riqueza timbrística da rabeca. De outro, na obra de Matsuda, a valorização de motivações e estruturas musicais num alargamento da música brasileira popular atual; não há a preocupação em evidenciar gêneros brasileiros, mas não se pode sugerir falta de brasilidade. Ao trazer diversas influências musicais, suas peças se caracterizam por um conjunto de coloridos sonoros na constituição de um estilo repleto de contrastes entre o universal e a música brasileira. Seus registros estéticos podem ser entendidos como códigos

²⁷⁶ RINK, J. Análise e (ou) Performance. Trad. de Zélia Chueke. In: *Cognição e Artes Musicais*, Vol. 2, p. 25-43. Curitiba: DeArtes UFPR, 2007.

de representação de reminiscências musicais particulares, demarcados em matrizes rítmicas, harmônicas, melódicas e timbrística no contexto da música brasileira popular. Nas partituras apresenta-se diversidade de materiais sonoros no idioma²⁷⁷ do cravo, com abordagens diferentes quanto à forma de acompanhar a viola caipira e a rabeca.

Ao tomar as peças dos dois autores, sugeriram-se ferramentas analíticas que abordassem o conteúdo e contexto das suas composições, com a valorização dos elementos centrais de seus discursos musicais²⁷⁸, fornecendo informações para uma escuta informada.

4.1 Estudo de caso 1: Duetos para cravo e rabeca

Ao adentrar o texto musical das peças para “rabeca e cravo” de Gramani, é possível identificar as várias figurações musicais que evocam atmosferas da “musicalidade brasileira”, que servem de ponto de partida para a compreensão dos seus textos musicais. Por musicalidade entende-se: “uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas” (PIEIDADE, 2011, p. 104). No contexto musical brasileiro, articulam-se elementos “hibridizados” – em ordenações rítmicas e diversas unidades sonoras – entendidos por “musicalidade brasileira”.²⁷⁹ Tais elementos característicos, expressos de

²⁷⁷ O termo faz analogia a “idiomático” associado à música e refere-se ao conjunto de convenções, modos peculiares e os recursos próprios de um instrumento. Ao tratar-se da escrita idiomática cravística sugere aquela que utiliza elementos particulares à execução do instrumento, as quais abrangem: aspectos de dinâmica, timbre, articulação e efeitos que podem servir de parâmetros para a composição (PAVAN, 2007).

²⁷⁸ O discurso musical pode ser delimitado à semelhança do discurso verbal, regido por normas, podendo essas ser socioculturais ou por estruturas, que implicam a locução com base nas atividades específicas da música na sua relação de continuidade e fluência dos sons (SLOBODA, 1997).

²⁷⁹ O hibridismo é um processo congênito e inevitável na música. PIEIDADE (2011, p.104), referindo-se ao processo de hibridação em música, apresenta uma distinção de dois tipos de hibridismo: o homeostático, “aquele que pressupõe o corpo híbrido como domesticado, equilibrado, onde há uma real fusão, ou seja, A deixa de ser A enquanto tal e B deixa de ser B enquanto tal para que se encontrem em conjunção na construção de um novo corpo estável, C, o híbrido”; encontra-se nesta conjunção um novo corpo [A+B=C]; e o Hibridismo Contrastivo em que, “não há fusão, nem equilíbrio, A não pode deixar de ser A, e nem B pode fazê-lo, ambos estando dispostos em um corpo que não é C, mas AB.”; mantém conjunta e contrastiva [A+B=AB], em que há uma fricção de musicalidades que dialogam mas não se misturam.

valores individuais ou sociais, podem ser entendidos como “tópicas”²⁸⁰ de um discurso musical, ou posições dotadas de determinadas qualidades expressivas, passíveis de serem experimentadas pelos intérpretes na sua prática musical, bem como pela audiência (PIEDADE, 2007).

A noção de tópicos, que envolve uma teoria analítica da expressividade e do sentido musical, foi defendida por autores como Leonard Ratner, 1980 e Kofi Agawu, 1991.²⁸¹ Tais referências foram trazidas e adaptadas como ferramentas de análise por Acácio Piedade (2006) para o estudo da música brasileira, tomando como critério a ideia geral da música como “discurso musical”. Entende-se por “teoria das tópicos” a visão da música como o discurso pelo qual se manifestam as figuras da retórica musical. Com base neste conceito, Ester Bencke (2009, p. 675) esclarece:

Piedade vem trabalhando nesta teoria como ferramenta analítica para pensar a música brasileira no sentido de buscar figurações musicais significativas estáveis no texto musical de alguns repertórios brasileiros, que ali funcionam como signos musicais de universos culturais, em geral regionais, entendidos como representativos de aspectos da musicalidade brasileira.²⁸²

As “tópicas” podem ser identificadas por certas características de manifestações musicais, como referências de um conjunto de expressões passíveis de ocuparem “lugares comuns”, na tradução de uma musicalidade específica ou uma atmosfera de brasilidade, com seus nexos históricos e socioculturais (PIEDADE, 2013). Em seus artigos “Expressão

²⁸⁰ O termo “tópica” especificamente é oriundo do conceito aristotélico *topoi* na filosofia e faz parte dos estudos de Retórica; entendido como figuras da retórica musical (PIEDADE, 2006, p.12).

²⁸¹ Conforme citado em BASTOS, M. & PIEDADE, A. 2007, p. 2: “O que estamos chamando de tópicos aparece na semiótica defendida por AGAWU (1991): este autor parte do princípio de que o repertório da música clássica europeia (aproximadamente de 1770 a 1830, objeto deste trabalho) é explicitamente orientado para o ouvinte. Agawu propõe uma teoria da música clássica instrumental com duas principais dimensões comunicativas: expressão e estrutura. As unidades de expressão interagem dentro de uma estrutura definida pelos termos convencionados da retórica musical”.

²⁸² BENCKE, Ester & PIEDADE, Acácio. Tópicos em Camargo Guarnieri: Uma análise da Sonatina n. 1. Anais do XIX Congresso da ANPPON de Curitiba, Agosto, de 2009, Dep. Artes, UFPR, p. 675.

e sentido na música brasileira: retórica e análise musical” (2007),²⁸³ e “Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidades e tópicas” (2011),²⁸⁴ Acácio Piedade, refere as tópicas centrais dentre os conjuntos de elementos utilizados em largo espectro em diversos repertórios brasileiros, com significados culturais e historicamente marcados da musicalidade brasileira, destaca:

- 1) “Tópicas nordestinas”, tendo como eixo central o ritmo binário do baião e, em seus aspectos melódicos, a predominância das escalas em modo mixolídio com a 4ª aumentada, lídio b7, ou dórico; observa-se a recorrência do padrão rítmico assimétrico que comporta as articulações em acentos [3 3 2]; além do uso característico de escalas descendentes em terças e o uso da cadência nordestina (VI-I), entre outros padrões. Dentre os gêneros em que se identificam tais elementos estão o baião, xote ou xotis, xaxado, coco, e o arrasta-pé;
- 2) As “Tópicas época-de-ouro”, de ênfase melodiosa, têm suas influências na seresta e na modinha. Possuem características líricas, maneirismos e simplicidade em padrões harmônicos, floreios melódicos em certas frases, ornamentação (apojaturas e grupetos). Seus padrões rítmicos predominantes são os do maxixe e do dobrado, além de padrões motívicos como escalas cromáticas descendentes. A linha do baixo tem como principais características a harmonia tonal e existência de duas formas básicas: uma mais melódica, de execução preferencialmente contrapontística e ornamentada, nas regiões médio-graves; e outra rítmica, mais marcada e que se utiliza basicamente dos baixos e dos quintos graus dos acordes.²⁸⁵ Outra tópica deste conjunto são as chamadas tópicas de “bandas”, oriundas de rítmicas militares, que influenciaram o surgimento das marchinhas e da marcha-rancho, assim como a formação do mundo do carnaval. Com figurações características dessas tópicas destacam-se os gêneros: modinhas, valsas, serestas, polcas, choro, modas, maxixes,

²⁸³ PIEDADE, A. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. In: *Revista eletrônica de musicologia - REM*, Volume XI, Setembro, 2007. Curitiba, PR. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/11/11-piedade-retorica.html>. Acesso em: 17/08/2011.

²⁸⁴ PIEDADE, A. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidades e tópicas. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

²⁸⁵ Um dos aspectos a considerar especialmente em relações ao samba e o maxixe é a “linha do baixo”, que se apresenta como um elemento tipicamente brasileiro (CARVALHO, 2006).

sambas, marcha, marcha-rancho, marchinha, dobrado e frevo (gerado a partir da aceleração do dobrado e sua fusão com outras musicalidades).

- 3) “Tópica brejeira” é o conjunto caracterizado por frases irregulares e rápidas, brincadeiras e desafios; está relacionado a gêneros como o choro, e, num sentido mais amplo, manifesto no gingado. Desloca o tempo forte e o acentua no fraco, realizando a “quebrada”; ataca uma nota com uma ornamentação cromática que causa a impressão de erro, mas que revela a precisão da transformação brejeira;
- 4) “Tópicas sulinas”, que envolvem a música tradicional das terras gaúchas e gêneros musicais argentinos, uruguaios e paraguaios tais como: rancheira, guarânia, chacarera, milonga, tango, etc.; compreende especialmente a superposição rítmica de 3 contra 2 tempos;
- 5) “Tópicas caipiras” culturalmente representam o mundo rural e da imaginação do caipira do sudoeste e central, com ênfase nos duetos em terças e sextas paralelas, e o uso de ponteios na viola caipira;
- 6) “Tópicas afro” representam o universo cultural afro-brasileiro, tendo como matriz musical os batuques, lundus e jongs; além do tratamento de outras tópicas, como as “ameríndias”; “orientais”; “árabes”, entre outras.

Ao procurar compreender os elementos discursivos musicais (ou tópicas), dar-se-á embasamento à ideia de unidades do discurso musical (motivo, frases, padrões rítmicos, etc.), para além do mero formalismo das análises tradicionais. Essa formulação denota a “tópica” como ideia de que “as unidades de expressão” interagem dentro de uma estrutura definida pelos termos convencionados da retórica musical. Como indica Piedade:

(...) a teoria das tópicas é uma ferramenta de análise musical que supera o mero formalismo, ao envolver simultaneamente conhecimentos musicais e interpretação histórico-culturais, funciona como via de acesso à significação e aos nexos culturais em jogo na música brasileira. (PIEADADE, 2007)

Por extensão, a “teoria das tópicas” possibilita entender “os diferentes modos de atribuição”, ou atributos dos indicativos ou qualificativos musicais, que procuram fazer uso dos elementos musicais e ao mesmo tempo tratar das significações culturais da música brasileira.

Ao trazer o cravo nesse universo, os elementos de execução se adéquam ao discurso com o sotaque da música brasileira ou de uma atmosfera específica de brasilidade, conforme expressa nas tópicas. Assim, os estudos das cinco peças selecionadas “Mexericos da Rabeca”, “Banhão-nhão”, “Dobradinho II”, “Arrasta-pé” e “Rancheira” aproximam-se dos pressupostos da natureza musical brasileira, conectando propriedades estéticas e construindo argumentos coerentes para a interpretação musical. Foram utilizados exemplos musicais retirados das partituras manuscritas preservando-se a caligrafia característica.

4.1.1 - Mexericos da Rabeca (composta em 6/2/1992)

A peça “Mexericos da rabeca” se justifica pelo discurso musical como “tópica da época de ouro”, conforme suas características líricas e simplicidade harmônica, incluindo floreios melódicos, tendo como principais elementos a ornamentação sublinhada por grupetos na linha da melodia e a presença dos deslocamentos rítmicos no acompanhamento do cravo – evocam a singeleza das modinhas, serestas e choros brasileiros, como nos exemplos a seguir:



Exemplo musical 1 - Mexericos da rabeca - compassos 79-81
(leia-se clave de Sol nas pautas superiores e na pauta inferior clave de Fá)



Exemplo musical 2 - Mexericos da rabeca - compassos 64-65

Como também por motivos e aproximações cromáticas na linha do baixo dada pelo cravo:



Exemplo musical 3 - Mexericos da rabeca - compassos 85-86



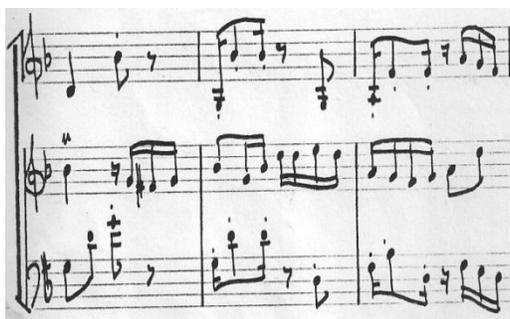
Exemplo musical 4 - Mexericos da rabeça - compassos 92-93
(leia-se clave de Sol na pauta superior e na pauta inferior clave de Fá)

Quanto as principais características de reforço na representação da “tópica da época de ouro” estão na simplicidade harmônica e na leveza dos saltos presentes na linha do baixo e seus padrões rítmicos sincopados ao cravo:



Exemplo musical 5 - Mexericos da rabeça - compassos 1-3

Identificam-se no diálogo dos instrumentos, elementos da mesma representação inspirados no lirismo romântico europeu, no qual, prevalecem traços de melodias ornamentadas, ora no cravo, ora na rabeça, com quebras rítmicas no baixo:



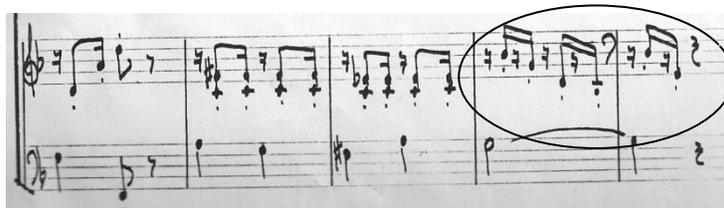
Exemplo musical 6 - Mexericos da rabeça - compassos 33-35

Percebe-se ainda a presença de certo percurso de brincadeira ou de característica jocosa típicas da “Tópica brejeira”, representada no gingado das combinações de estruturas sincopadas (retardos) para o cravo:



Exemplo musical 7 - Mexericos da rabeça - compassos 79-82
(leia-se clave de Sol na pauta superior e na pauta inferior clave de Fá)

Nesse sentido, no cravo, os padrões rítmicos sincopados são intercalados por mudança repentina no movimento (“breques”) fora do previsível, traduzindo expressão alegre e maliciosa. (Compasso 45-49):



Exemplo musical 8 - Mexericos da rabeça - compassos 45-49

Ao verificar a perspectiva do cravo na peça “Mexericos da Rabeca”, observa-se a recorrência de figurações que evocam simplicidade e atmosfera jocosa devido às características de melodia lírica, distribuição da harmonia por saltos, numa estrutura rítmica sincopada; além do aspecto brincalhão em frases irregulares possibilitando um balanço característico que se traduz na musicalidade brasileira.

4.1.2 - Banhã-nhão (composta em 5/1993)

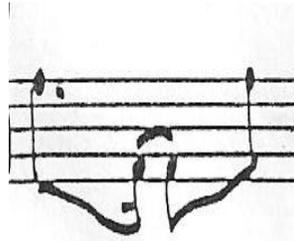
Esta peça pertence à “Tópica nordestina”, identificada pela presença de conjunto de figurações específicas que evocam a musicalidade nordestina, sendo essas, peças-chave do repertório do baião. O uso do modo Lá Lídio com caracterização de seu aspecto modal e a ênfase a atividade rítmica do baião na linha do baixo do cravo, manifestam-se:



Exemplo musical 9 - Banhã-Nhão - compassos 19-20
(leia-se clave de Fá)

Destaca-se também o pedal em Lá como eixo central para a ênfase do modo lídio e a especificidade rítmica 3 3 2 (tresillo):

3 3 2



Exemplo musical 10 - Banhão-Nhão - compasso 2
(leia-se clave de Fá)

Do mesmo modo, o Pedal em Lá na primeira seção em saltos na linha do baixo, com intervalos de 7^a, complementam seu formato de expansão e contração:



Exemplo musical 11 - Banhão-Nhão - compasso 3

A recorrência da IV aumentada nas linhas da rabeça e do cravo:



Exemplo musical 12 - Banhão-Nhão - compassos 7-8

O elemento conclusivo da “Tópica nordestina” se encontra (*duetado*) nos compassos 27 e 28:



Exemplo musical 13 - Banhão-Nhão - compassos 27-28
(leia-se clave de Sol nas pautas superiores)

A cadência nordestina (VI-I):

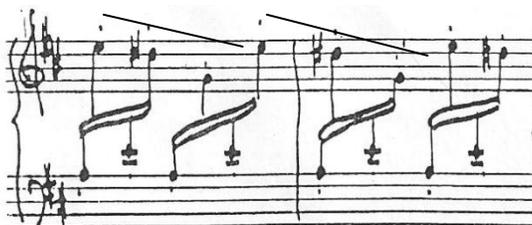


Exemplo musical 14 - Banhão-Nhão - compassos 25-26
(leia-se clave de Sol)

O que se destaca ainda na caracterização do Banhão-Nhão é sua articulação do “discurso musical” com acentuação da linha do baixo no cravo pelo motivo rítmico e pelos diálogos rítmicos sincopados com a rabeca.

Além disso, quanto ao “discurso nordestino”, no caso específico de Banhão-Nhão, pode se verificar, de acordo com L. Fiammenghi (2008), o tratamento dado, na relação da peça com o instrumento idealizado para esta composição – a rabeca “Deodora”, construída por Nelson dos Santos – com a qual “Gramani explora o modalismo implícito no perfil acústico do instrumento”. Como também indica Fiammenghi, o rabequeiro reproduz uma carga percussiva agregada no atrito do arco com a corda ao estilo do pandeiro quando toca a melodia (FIAMMENGHI, 2008, p. 213-214).

A ideia da percussividade na tradução da atmosfera nordestina ocorre também no cravo pela polirritmia, que suscita o percurso do pandeiro e triângulo do baião:



Exemplo musical 15 - Banhão-Nhão - compassos 12-13

No exemplo 15, da disfunção rítmica gerada, identifica-se a tópica brejeira que traduz o gingado rápido e com efeito do cromatismo que causa impressão de erro.

Nessa mesma perspectiva, no campo da “Tópica nordestina” Gramani traz a percussividade na peça “Calanguinho”, expondo um desenho rítmico enfatizando o baião; a partir da instrução para o cravista “bater” na madeira do cravo, como indicado na partitura – “batendo na lateral do cravo” – conferindo à execução argumentação musical inovadora, no reforço das várias possibilidades do cravo em dueto ou em solo:

Exemplo musical 16 - Calanguinho - compassos 42-48

4.1.3 -Dobradinho II (composta em 27/12/1994)

A peça Dobradinho II remete a “Tópica época-de-ouro”, identificada pela presença de conjunto de figurações específicas, como ênfase melodiosa dada pela rabeça, típica das serestas e das modinhas, numa combinação rítmica com o padrão de marcha-rancho caracterizado por ritmo mais pausado que o samba, dado pelo cravo:

Nesse universo inclui floreios e traços de melodias ornamentadas que evocam a simplicidade, a singeleza e o lirismo (compasso 20 e 40):



Exemplo musical 17 - Dobradinho II - compasso 20 (rabeca)



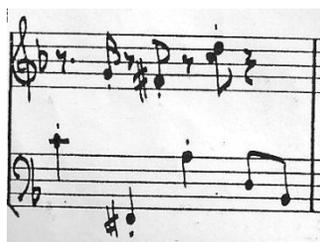
Exemplo musical 18 - Dobradinho II - compasso 40 (cravo)

Além de ornamento na linha do baixo (compasso 18-19):



Exemplo musical 19 - Dobradinho II – compassos 18-19
(leia-se clave de Fá)

Também identificada na simplicidade harmônica e na leveza dos saltos (em toque *stacatto*) presentes na linha do baixo com padrão rítmico sincopado, ao cravo:



Exemplo musical 20 - Dobradinho II - compasso 13

A peça procura traduzir a atmosfera das bandas interioranas e das bandas de circos, quando a batida quaternária da marcha-rancho, dada pelo cravo, resulta na cadência marcada pelos baixos:



Exemplo musical 21 - Dobradinho II - compasso 6
(leia-se clave de Fá)

Como se pode observar, esse acompanhamento se utiliza basicamente dos baixos e dos quintos graus dos acordes, com pulso bem marcado com a ginga da sincopa, promovendo também a atmosfera das marchas de corsos carnavalescos ou “ranchos”.²⁸⁶

A linha da melodia marcada por apojetura e volteios reforça a nostalgia e a motivação típica da musicalidade brasileira carnavalesca do passado (compassos 33-35):



Exemplo musical 22 - Dobradinho II - compassos 33-35

²⁸⁶ Agremiações carnavalescas típicas da cidade do Rio de Janeiro, no final do século XIX.

4.1.4 - Arrasta-Pé (composta em 05/1993)

A peça Arrasta-pé situa-se no limite entre duas Tópicas, “Época de Ouro” e “Brejeira”, com ênfase das suas características na primeira, principalmente devido aos floreios melódicos em certas frases da rabeça, e motivos e aproximações cromáticas, sendo essas figurações que adentram a musicalidade brasileira:



Exemplo musical 23 - Arrasta-Pé - compassos 1-2

A “Tópica brejeira” evidencia-se na peça por encaixes irregulares de células motivicas rítmicas que trazem um gingado malicioso, em certas passagens do acompanhamento do cravo na linha do baixo quebrando a regularidade da métrica:



Exemplo musical 24 - Arrasta-Pé - compassos 11-13

E observa-se o caráter brejeiro no acompanhamento do cravo em ataques de notas cromáticas que causam a impressão de erro e brincalhão:



Exemplo musical 25 - Arrasta-Pé - compassos 49-50
(leia-se clave de Sol nas pautas superiores e na pauta inferior clave de Fá)

A predominância da “Tópica época de ouro” se dá na linha melódica ornamentada pela rabeça, com reforço ou destaque dado pelo cravo no compasso binário em ritmo sincopado (compasso 27-28):



Exemplo musical 26 - Arrasta-Pé - compassos 27-28
(leia-se clave de Sol e na pauta inferior clave de Fá)

O termo “arrasta-pé” tem muitos significados na música brasileira popular. Primeiramente, encontram-se várias manifestações de “arrasta-pé” que vão do Sul do país, passando por São Paulo, até o Nordeste. Sua característica marcante de origem está próxima das polcas ou polquinhas, com representação no imaginário de dança,

baile ou mesmo como o próprio termo designa para “arrastar o pé” no bailado. No exemplo a seguir, para execução da rabeca, observa-se a configuração das pequenas frases da linha melódica, em padrão anacrúsico (de três semicolcheias) que promovem marcações ou curtas paradas, como apropriação da dança do arrastar do pé, na essência da peça como um todo:



Exemplo musical 27 - Arrasta-Pé - compassos 1-5

Quanto ao cravo, a peça traz, no vínculo com o bailar motivos que incorporam desenhos rítmicos do maxixe, segue a figura 28, da polca, segue a figura 29 e do sambinha rural (figura 30):



Exemplo musical 28 - Arrasta-Pé - compasso 16



Exemplo musical 29 - Arrasta-Pé - compasso 41



Exemplo musical 30 - Arrasta-Pé - compassos 51-52

Gramani, já na sua primeira composição, na formação de seu dueto de rabeca e cravo “Festa na Roça”, procurou dar a esta peça a designação de “arrasta-pé”, com mesclas de vários discursos musicais brasileiros, trazendo principalmente a atmosfera sertaneja ou caipira paulista caracterizada pelo uso das terças paralelas, no desenho melódico dos instrumentos. Observam-se nesses casos, situações que somente a ferramenta das “tópicas” poderia responder com certo conforto de análise, devido ao processo histórico e sociocultural na formação da musicalidade brasileira, como representação da ideia de música e dança, pelas seguintes questões:

- A primeira está no uso do termo “arrasta-pé” nas várias regiões do Brasil com características distintas, conforme o processo sócio-cultural regional (existe o termo “arrasta-pé”, traduzindo tópicos nordestinos, sulinos, caipiras, etc.);
- Na segunda, a sua essência passa pela dança ou baile através da modificação da Polca e Maxixe, como ambiente mais tradicional do processo sócio-cultural brasileiro das mudanças e hibridismo na música;
- Por fim, o arrasta-pé se remete aos processos de formação histórica e cultural do Brasil visando à ideia de “Baile popular” em oposição aos bailes da Corte com as danças típicas de salão. O arrasta-pé, como o próprio nome diz, remete ao dançar e “estar arrastando o pé”.

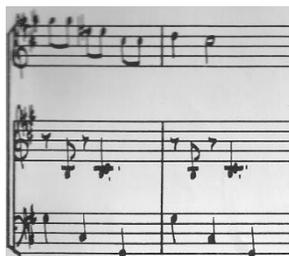
4.1.5 - Rancheira (composta em 12/1996)

A composição pertence à “Tópica sulina” identificada pela presença de figurações específicas, traduzindo uma atmosfera do “mundo gaúcho”; além disso, remete a, variantes da rancheira sertaneja do interior paulista, marcada por ritmos ternários simples. Variantes da rancheira podem ser encontradas em diversos ambientes socioculturais, como no Sul, no interior paulista e no centro-oeste do país. A “Rancheira” de Gramani traduz a “atmosfera” regional do sul, com sua dança e confluências da tradição da mazurca, vista nas mudanças de acento do seu compasso ternário caracterizado pela rítmica de [3 contra 2] tempos como é o caso das danças bem marcadas de andamento rápido:



Exemplo musical 31 - Rancheira - compasso 18

Traz ainda a atmosfera da rancheira sertaneja paulista, consolidada por compasso ternário simples:



Exemplo musical 32 - Rancheira - compassos 25-26

Além da utilização de terças paralelas, no desenho melódico dos instrumentos em dueto:



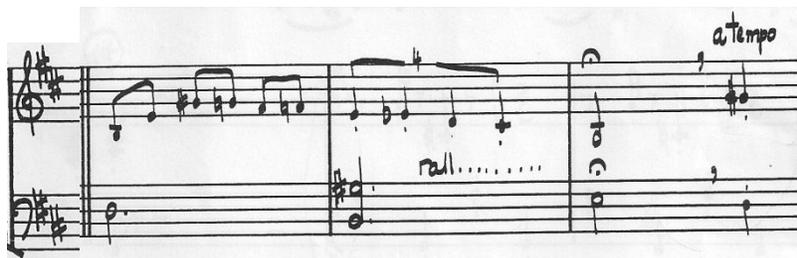
Exemplo musical 33 - Rancheira - compasso 58-59

Outra alusão à “Tópica sulina” é o seu elemento conclusivo que dá suporte à dança, no efeito de circularidade criado pela cadência à dominante para Ré maior:



Exemplo musical 34 - Rancheira - compassos 59-62

A Rancheira de Gramani faz uso de motivos “jocosos” e “brincalhão”, próxima da atmosfera da “tópica brejeira” com suas figurações específicas, conforme identificada nos compassos 77-79, entre outros, gerando no cravo encaminhamento rítmico decrescente na tradução de uma ideia de “riso” e brincadeira.



Exemplo musical 35 - Rancheira - compassos 77-79

Desses cinco exemplos aqui ilustrados percebe-se a correspondência com o proposto pelo autor. À luz da ferramenta analítica das tópicas, nas composições de Gramani estudadas, estão em jogo referências musicais que constroem um universo musical tipicamente brasileiro, com o cravo participando dessa atmosfera. As tópicas, na condição de “lugar” ou *locus communis* do discurso ou argumento musical, permitiram analisar as peças de acordo com seu material e terminologia próprios. Guardando certas características das manifestações musicais como referências de um conjunto de expressões, tem o intuito de classificá-las além do simples uso do conceito de “gênero”, pertencente à Música Brasileira Popular.

Como exemplo: a “Tópica nordestina”, analisada somente pelos gêneros, restringir-se-ia aos elementos do baião ou do arrasta-pé, não possibilitando a análise do conjunto de figurações específicas; antes mesmo de representarem tais gêneros, trazem a ideia de ocupar um determinado lugar (tópica) no qual se encontram traços próprios e elementos do discurso musical nordestino.

Procurou-se assim o conceito de “tópica” com o intuito de encarar os elementos musicais no campo da “retórica musical”, e na sua capacidade de delimitar os “argumentos musicais”, conforme as particularidades representadas pelas “tópicas” voltadas à música de Gramani – a saber, “brejeiro”, “época de ouro” e “nordestina”, com maior ênfase, além das tópicas “sulinas” e “caipiras”. Além disso, possibilitou-se o entendimento mais amplo para a execução das peças no diálogo da rabeca com o cravo.

No que diz respeito ao cravo, os elementos de execução se realinham na adequação ao sotaque da música brasileira popular, ou seja, de um discurso para além da escrita musical, compreendido nas tópicas.

4.2 – Duetos para rabeça e cravo: reconhecimento do material

Como uma primeira aproximação da leitura analítica, combinando-se a uma visão interna da arquitetura das peças para rabeça e cravo, realizou-se inicialmente o “reconhecimento do material”, em acordo aos princípios mencionados por Ralph Turek (1996).²⁸⁷ Tal procedimento foi realizado em trinta e quatro peças, do conjunto dos duetos, por estarem designadas pelo próprio compositor nos vários gêneros brasileiros da música popular. Buscou-se nesse reconhecimento a descrição de elementos tais como: tonalidade ou modo, gênero, compasso, forma, harmonia (classificação dos acordes utilizados, as cadências, etc.), ritmo, textura, motivos mais frequentes rítmicos ou melódicos, ou ainda dados específicos sobre as peças e o tratamento dado à escrita do cravo. Deste levantamento preliminar das peças apresenta-se um síntese geral com o reconhecimento do material, seguido do procedimento exemplificado nas sete peças citadas na seção anterior.

SINTESE

Pela perspectiva do reconhecimento do material, os elementos internos elencados nas composições de Gramani passam fundamentalmente à identificação presentes:

Gêneros musicais brasileiros indicados pelo autor: Arrasta-pé, Baião, Choro-canção, Corta jaca, Lundu, Marcha, Marcha-rancho, Modinha, Rancheira, Samba, Toada, Valsa e Xotis.

Harmonia:

- A harmonia se desenvolve no sistema tonal e seus princípios, com base na dualidade Dominante-Tônica (representado no conflito tensão-relaxamento) nas várias combinações possíveis, desde acordes de tríades básicas até décimas terceiras e utilização de inversões. Observa-se a predominância do uso de acordes com sexta (T6) e sétimas maiores (T7+).
- Os encadeamentos harmônicos juntamente com o conceito rítmico empregado por Gramani criam movimentos por vezes percussivos no

²⁸⁷ TUREK, Ralph. *The Elements of Music: Concepts and applications*. 2nd vol. NY: McGraw-Hill, 1996.

acompanhamento do cravo, acentuando-se na harmonia um caráter mais rítmico.

- Suporte teórico e glossário: PASCOAL, Maria Lúcia & PASCOAL NETO, Alexandre. *Estrutura tonal: harmonia*. São Paulo: Cia. Ed. Paulista, 2002. e-book.

Tonalidade:

- Gramani associou suas peças em diferentes tonalidades em função da afinação das rabecas disponibilizadas a sua exploração. Dentre as tonalidades utilizadas (maiores): Dó, Sol, Ré, Lá, e (menores): Dó, Sol, Ré, Lá, Mi.
- Algumas peças escritas em modos medievais mantêm os centros da escala e aparecem tratados em harmonias: como Dó mixolídio; Fá mixolídio/Fá lídio; Lá lídio.

Estrutura harmônica:

- Estrutura harmônica recorrente I, IV, V (T, S, D).
- Padrão de acompanhamento rítmico-harmônico.
- Distribuição de notas dos acordes nas regiões mais centrais e graves do cravo (em contraste com o registro da rabeca).
- Uso de Pedal e Ostinatos (rítmico- harmônico).
- Rigor estrutural na forma em seções.

Textura harmônica:

- Melodia acompanhada.
- Seções em cravo solo (processos de: imitação, inversão, diferenciação de timbre)

Aspecto melódico:

- Escrita linear, imitação, dobramentos melódico/rítmicos entre os instrumentos.
- Cromatismos e ornamentos harmônicos.
- Apogiaturas.
- Procedimentos melódicos formados por movimentos repetidos de alturas, células curtas, sucessão de intervalos descendentes ou na regularidade de quadraturas.
- Caráter humorístico (variabilidade rítmica; escalas descendentes; repetições de alturas, tratamento harmônico, crescendo e decrescendo rítmico/dinâmico).
- Alterações de dinâmica (densidade de notas).
- Natureza particular na *coda* com reafirmação da nota tônica em *staccato*.

Linha do baixo:

- Prevalência de saltos de quarta, quinta, sétimas e oitavas na linha do baixo.

- Utiliza-se prioritariamente da fundamental e dos quintos graus dos acordes ritmicamente bem marcados.
- Linhas descendentes mantendo terças paralelas (entre os instrumentos).
- *Staccato* como elemento dinâmico.

Procedimentos rítmicos

- Os parâmetros rítmicos adotados por Gramani nas peças demonstram variedade, riqueza e refinamento nos seus usos. No domínio rítmico suas experimentações caracterizam-se pelo acentuado emprego de polirritmias, ostinatos, mudanças de acentos regulares do compasso através de quiálteras, séries assimétricas, figuras pontuadas, aceleração e desaceleração obtidas através do emprego de valores progressivamente maiores e menores, contratempos, sobreposições rítmicas, entre outros.
- O motivo rítmico recorrente é a figura da sincopa, que o compositor obteve em variedade de fórmulas rítmicas.

O cravo:

- O tratamento do cravo é feito pela economia melódica e harmônica contrastada a variedades rítmicas. A observação da textura na maioria das peças apresenta-se em melodia acompanhada, com eventuais passagens em solo e figurações rítmicas elaboradas, além de continuidade melódica e elementos dinâmicos na linha do baixo. Na estrutura do acompanhamento fundem-se sons que se articulam harmonicamente ou como variabilidade de dinâmicas e efeitos rítmicos em timbres resultantes, que integram a linha da melodia da rabeça. Uso de ornamentos e principalmente variabilidade na articulação em legato em contraste com staccato em saltos na linha do baixo. Outro ponto de destaque quanto ao tratamento do cravo refere-se a ausência de trocas de regulação, com a manutenção da sonoridade de oito pés (8'), dando uniformidade timbrística e equilíbrio sonoro entre os instrumentos parceiros. Tal característica evidencia-se pelo uso atual das réplicas históricas disponibilizadas, como também relativa ao âmbito técnico e interpretativo do instrumento.

Como exemplo deste procedimento do reconhecimento do material será demonstrado apenas nas sete peças referidas no capítulo IV, seção 4.1: MEXERICOS DA RABECA; BANHÃO-NHÃO; DOBRADINHO II; ARRASTA-PÉ; RANCHEIRA; CALANGUINHO e FESTA NA ROÇA. Os exemplos musicais são retirados das peças manuscritas e as partituras não estão disponibilizadas integralmente no estudo.²⁸⁸ O gráfico

²⁸⁸ As partituras do compositor José Eduardo Gramani não estão publicadas e os originais encontram-se sob a guarda da filha Daniella Gramani.

proposto no item 4 está composto de sinais das seções musicais, incluindo-se os compassos e seus ritornelos indicados pelos signos ($\frac{A}{\flat}$ ϕ)

1. Mexericos da Rabeca (6/2/1992)

Reconhecimento do material:

1. Lundu (indicação do autor)

2. TONALIDADE: Ré menor / Ré eólio (seção C) / Ré Maior (seção D)

3. COMPASSO: 2/4

4. FORMA: SEÇÕES $\frac{A}{\flat}$ A A B C $\frac{A}{\flat}$ A ϕ D $\frac{A}{\flat}$ A ϕ ϕ Coda ϕ ϕ

Nº COMPASSOS 1-41 42-57 58-73 1-20/74 75-95 2-20 96-101

5. HARMONIA:

a) Funções harmônicas:

T D D7 (D9) s t7- T7

b) Seção A: Baixo por 5^{as}



Ex: Comp.2,3

Seção D: Re Maior – condução da linha do Baixo em 5^{as},



Ex: Comp.75-77

e linha cromática



Ex: Comp.86-87

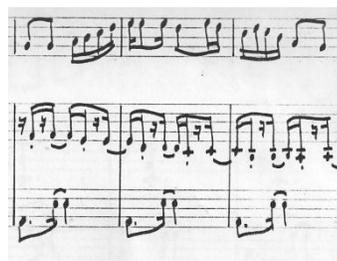
c) Cadências:

Cadência Perfeita	D T	Comp. 19-20
Cadência Imperfeita	D3 T3	Comp. 39-40
Cadência Imperfeita	D7 T7	Comp.91-92

6. RITMO: combinações de estruturas de sincopas; Ritmo harmônico relativamente regular (um acorde por compasso). Exemplos de combinações de estruturas de sincopas



Ex: Comp.11,12 (leia-se duas claves de Sol e na pauta inferior clave de Fá)



Ex: Comp.78-80

7. TEXTURA: (Cravo) Seção A B D = Melodia Acompanhada /
Seção A' C = polifônica com Imitação

8. MOTIVO: Rítmico principal



Ex: Comp. 10 (leia-se clave de Sol)

Tratado com ornamentação ou modificações rítmicas:



Ex: Comp. 2 (leia-se clave de Sol)

9. TRATAMENTO CRAVÍSTICO: seções imitativas com articulação proposta pela melodia; toque leve quase *stacatto* nos saltos de 5^{as}; articulação e acentuação nas sincopas. A peça apresenta um contínuo diálogo rítmico da rabeca com o cravo.

10. ITENS ESPECÍFICOS: peça que dá título ao CD gravado em 1997. A rabeca com sonoridade suave que o inspirou para a composição da peça era conhecida por “Aninha” (apenas três cordas, afinada (Sol-Ré-Lá) do construtor Davino de Canaéia/SP (até então se desconhecia a origem desse instrumento) feita de madeira pinus. A altura da caixa de ressonância da referida rabeca, apresenta quase o dobro da espessura da caixa de ressonância de um violino por exemplo. Foi a primeira rabeca adquirida por Gramani oferecida pela cantora Anna Maria Kiefer, em 1992.

2. Banhão-Nhão (5/1993)

Reconhecimento do material:

1. Baião (indicação do autor)

2. MODO: Lá lídio

3. COMPASSO: 2/4

4. FORMA: SEÇÕES $\frac{2}{4}$ A A B $\frac{3}{8}$ A B (coda)

Nº COMPASSOS 1-10 11-28 2-10 11-28

5. HARMONIA:

a) Funções harmônicas:

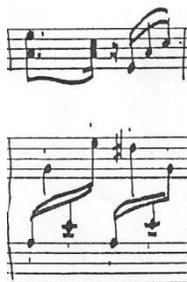
T7 T4+



Seção A: condução da linha do Baixo com saltos de 7^ªs, ritmo do baião

Ex: Comp. 3 (leia-se clave de Fá)

Seção B é construída como uma “ornamentação de A”, e a coda melódica vem integrada; a seção B apresenta polirritmia em diferentes níveis melódicos (2/4; 3/8):



Ex: Comp.12 (leia-se duas claves de Sol e na pauta inferior clave de Fá)



Ex: Comp.19-20

b) Cadências: nota Lá como centro

6. RITMO: combinações de estruturas de polirritmias e sincopas.

7. TEXTURA: (Cravo) seção A = Melodia Acompanhada, enfatiza o ritmo do baião na linha do baixo, além de destacar a nota “pedal” (Lá)
 Seção B = desenhos polirrítmicos entre os instrumentos por sobreposição e deslocamentos de acentos.

8. MOTIVO: (cravo) rítmico - baião
 melódico - Pedal Lá



Ex: Comp. 3 (leia-se clave de Fá)

- (rabeça) rítmico/melódico (IV_{aum})



Ex: Comp.1-2 (leia-se clave de Sol)

9. IDIOMÁTICAS DO CRAVO: acentuação e articulação da linha do baixo no ritmo baião. Diferenças de toque: leves *staccatos* nas sequências de semicolcheias e pesante na polirritmia. A peça apresenta diálogos rítmicos sincopados da rabeça com o cravo, com deslocamentos de acentuações e ênfase na nota pedal (La).
10. ITENS ESPECÍFICOS: A peça traz no título a indicação: “p/ rabeça Deodora”, construída por Nelson dos Santos, afinada (Lá-Mi-Lá-Dó#). Apresenta combinações polirrítmicas e dão densidade e inovação ao ritmo baião. A peça foi gravada pelo grupo Anima, em 2004, no CD Amares e propõe no arranjo a incorporação de outros instrumentos e sessões improvisatórias, ainda adicionam à melodia versos de cantoria proveniente da tradição oral, celebrizada pelo tocador de rabeça e cantador Cego Oliveira, natural do Juazeiro do Norte, no Ceará, falecido em 1977, com 94 anos.

3. Dobradinho II (27/12/1994)

Reconhecimento do material:

1. Marcha-rancho (indicação do autor)

2. TONALIDADE: Ré menor

3. COMPASSO: 4/4

4. FORMA: SEÇÕES $\frac{4}{4}$ A $\frac{4}{4}$ BB $\frac{4}{4}$ AB $\frac{4}{4}$ C $\frac{4}{4}$ AB' $\frac{4}{4}$ C $\frac{4}{4}$ A_{fim}
 N° COMPASSOS 1-9 10-19 2-19 20-35 2-9 [36-43]-[19-35] 2-10

5. HARMONIA:

a) Funções harmônicas:

(D7) s79 D46 D7 s79 D9 s7 (D67) t D7 (D7) s7 D79 t7 t456 t9 t73 D7 β t D6 t7
 5 7 3 3 3 7

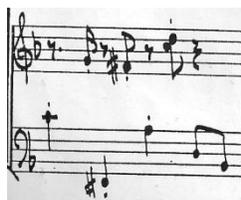
Seções A, B e C: (cravo) a nota Ré na harmonia, com dupla intenção tonal, ora converge para o acorde principal - Ré m (t7) ora para o acorde da subdominante (s) Sol menor.

Seção A e C: Os acordes da linha da melodia distribuídos com a linha do baixo delineiam a atividade do desenho rítmico da Marcha-Rancho.



Ex: Comp. 6 (leia-se clave de Fá)

Seção B: variação da atividade do desenho rítmico da marcha-rancho em outra distribuição com saltos na linha do baixo e notas *stacatto* na linha da melodia.

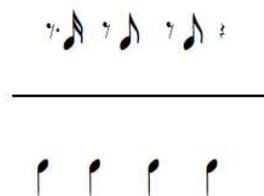


Ex: Comp. 13

b) Cadências:

Cadência Imperfeita	D67	t 3	Comp. 8-9
Cadência Imperfeita	D7♯	t 3	Comp. 17-18

6. RITMO: nas seções A, B e C articulam-se o desenho rítmico da marcha-rancho em proposições variadas. Ritmo harmônico relativamente regular (um acorde por compasso).
7. TEXTURA: (Cravo) Seções A, B e C = Melodia Acompanhada com atividade rítmica e aplicação do desenho rítmico da marcha-rancho em diversas aberturas. Na seção B' - Cravo Solo - reinterpreta a linha da melodia da rabeça (seção B), com a linha do baixo modificada e efeitos rítmicos.
8. MOTIVO: Rítmico principal (Cravo) combinação



9. TRATAMENTO CRAVÍSTICO: linha do baixo marcada e acentuada, combinada com dinâmicas em *staccatos* e acentos na linha da melodia. Na seção C inverte-se a dinâmica e mantém leve e *stacatto* a linha do baixo e as acentuações e impulsos na linha da melodia.
10. ITENS ESPECÍFICOS: A batida quaternária da marcha-rancho apoia-se na sincopa e no contraste de elementos de pausas e notas acentuadas, em andamento mais lento e cadenciado. O título com o termo dobradinho refere-se às características estéticas e subjetivas de pequenas bandas interioranas da porta dos circos, em comparação ao termo dobrado gênero das bandas maiores. No título vem a indicação “rabeça em 5^{as}”.

4. Arrasta-Pé (05/1993)

Reconhecimento do material:

1. Arrasta-pé (indicação do autor)
 2. TONALIDADE: Sol Maior
Sol Maior (seção A) / Mi menor (seção B) / Dó Maior (seção C)
 3. COMPASSO: 2/4
 4. FORMA: SEÇÕES $\frac{2}{4}$ AA BB $\frac{2}{4}$ A ϕ CC $\frac{2}{4}$ A fim
- | | | | | | |
|--------------|------|-------|------|-------|------|
| N° COMPASSOS | 1-18 | 19-35 | 2-16 | 36-57 | 2-17 |
|--------------|------|-------|------|-------|------|
5. HARMONIA:

a. Funções harmônicas:

T7+	T6	D47	D	T6	D7	S9	$\cancel{D7}$	SS	T	Tr	(D)	Sr	(D7)	Sr4	D76
		5	7	3	3			3	7+		7				3

Tr	S7	(D79)	S6	(D7)	S	SS7	D79	T65
3				3	3			

Seção A: predominância do acorde G6 - tonalidade principal sol maior (T6) - no acompanhamento, se relaciona à tonalidade da sessão (B) Mi menor (tR) e confere certa unidade de registro tonal entre as sessões

Condução da linha do Baixo com maior movimentação de sincopas.



Ex: Comp.12-13 (leia-se na pauta superior clave de Sol e na pauta inferior clave de Fá)

Seções B e C: dobramentos rítmicos com a linha da melodia e defasagem harmônica:



Ex: Comp.45 (leia-se em duas claves de Sol e na pauta inferior clave de Fá)

Cadências:

Cadência imperfeita	D T7+ 7	Comp. 16-17
Cadência Imperfeita	D76 Tr 3 3	Comp. 33-34
Cadência Imperfeita	D79 T65	Comp. 55-56

6. RITMO: combinações de estruturas de sincopas na linha da rabeça e na linha do baixo (cravo); Ritmo harmônico relativamente regular (um acorde por compasso), com defasagens entre a harmonia e a linha melódica.
7. TEXTURA: (Cravo) Seções A, B e C = Melodia Acompanhada e eventuais dobramentos do desenho rítmico entre os instrumentos.
8. MOTIVO: Rítmico principal: sincopas na linha do baixo

Cravo



Ex: Comp. 2 (leia-se clave de Fá)

Melódico: anacruse na linha da rabeça



Ex: Comp. 7-8 (leia-se clave de Sol)

Saltos no formato de expansão e contração nas linhas da rabeca e do baixo.



Rabeca
Ex: Comp. 3 (leia-se clave de Sol)



Cravo
Ex: Comp. 15 (leia-se clave de Fá)

9. TRATAMENTO CRAVÍSTICO: Aplicação de diferenças de articulações, toques leves ou com acentuações. A peça apresenta desenho rítmico sincopado evidenciado na linha do baixo do cravo (com ênfase no 1º tempo) e saltos de 8^{as} ligados. Nos dobramentos rítmicos o cravo segue a articulação proposta pela linha da rabeca.

10. ITENS ESPECÍFICOS: No título traz indicação “rabeca em 5^{as}” a ser utilizada. Esta peça sugere a rítmica do arrasta-pé na intenção das sequencias sincopadas e ritmo baião da linha do baixo.

5. Rancheira (12/1996)

Reconhecimento do material:

1. Rancheira (indicação do autor)
2. TONALIDADE: La Maior
Lá Maior (seção A / Fá# menor) (seção B) / Ré Maior (seção C) [(S)=T]
3. COMPASSO: 3/4
4. FORMA: SEÇÕES AA B A CC1 cadência A
Nº COMPASSOS 1-20 21-44 1-20 45-76 77-80 1-20
5. HARMONIA:

a) Funções harmônicas:

T6	T	T7+	D7	D7	T7	T	S7+	S6	D79	(D7)	sA3	T9	Tr6	(D79)	s	D	Tr9
			5		5		3							9			

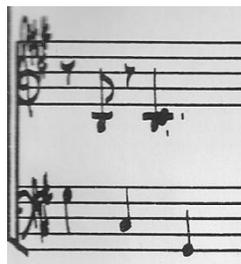
Lá M

S7+ = T	D7	S	(D7)	D46	T=S
	3				

S7+ = T(Ré M)	T=S (Lá M)
---------------	------------

Ao final da Seção C insere uma cadência à Dominante cromática para cravo solo.

Na Seção B: prevalência de ostinato rítmico na linha do acompanhamento do cravo com mudanças harmônicas (início comp. 21).



Ex: Comp. 25

b) Cadências:

Cadência Perfeita	D7 T	Comp. 19-20
Cadência Imperfeita	D Tr9 3 9	Comp. 42-44
Cadência Imperfeita	D T 7	Comp. 59-60
Cadência à Dominante	D7 D7	77-78-79

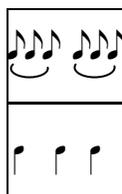
6. RITMO: Ritmo harmônico relativamente regular, um acorde por compasso, dobramentos rítmicos e melódicos entre os instrumentos e prevalência de desenhos polirrítmicos.



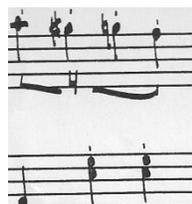
Nos comp.77-79, a proposição do desenho rítmico e a articulação da linha melódica cromática do cravo geram mudanças de andamento e intensidade.

7. TEXTURA: (Cravo) Seções A, B e C = Melodia Acompanhada e eventuais dobramentos dos desenhos rítmicos e melódicos entre os instrumentos. Na Seção C1 há a inversão da linha melódica entre a rabeca e o cravo e trecho para o cravo solo na cadência à Dominante.

8. MOTIVO: Polirrítmico



Motivo melódico: Em especial nas passagens cromáticas da linha do acompanhamento do cravo conferem atividade rítmico-harmônica.



Ex: Comp.49 (leia-se na pauta superior clave de Sol e na inferior clave de Fá)

9. TRATAMENTO CRAVÍSTICO: os desenhos rítmicos e articulações marcadas para o cravo são bem evidenciados, envolvem sobreposições rítmicas, se mostram

contrastantes com as linhas da rabeca e conferem à peça efeitos de colorido polirrítmicos. O cravo apresenta-se ainda por sequencias rítmicas sincopadas, saltos na linha do baixo e linha da melodia, acentuações diferenciadas nos grupos de colcheias, ornamentos e passagens em staccato ou em movimentos descendentes ligados, de forma a gerar dinâmicas decrescentes de intensidade e de andamento.

Ex: Seção A: desenhos polirrítmicos a partir do efeito produzido pelo emprego de diferentes articulações entre a linha melódica da rabeca e do cravo.



Ex: Comp. 18 (leia-se duas pautas superiores em clave de Sol e na pauta inferior clave de Fá)

10. ITENS ESPECÍFICOS: o gênero rancheiro, rápido e dançante, é explorado por polirritmias e mudanças de andamento que conferem à peça um caráter brincalhão. Evidenciam-se sobreposições rítmicas (3 para 2) aplicadas à peça. No título vem a indicação “para Deodora”, referindo-se à rabeca construída pelo alagoano Sr Nelson da Rabeca.

6. Calanguinho (7/05/1994)

Reconhecimento do material:

1. Baião (indicação do autor)
2. MODO: Dó Mixolidio; Fá Mixolidio/Fá Lídio
3. COMPASSO: 2/4
4. FORMA: SEÇÕES $\frac{4}{4}$ AA B C $\frac{4}{4}$ AB (fim)
Nº COMPASSOS 1-21 22-40 41-74 1-40

5. HARMONIA:

a) Funções harmônicas:

I346	I347	I	III°	I7	I76	I6-	VI47
[Dó Mixolidio]				[Fá Mixolidio]			

Seção A: condução da linha do Baixo com saltos de 4^{as} e 5^{as}, ritmo do baião



Ex: Comp.2 (leia-se clave de Fá)

Seção B: é construída com um novo desenho rítmico no acompanhamento do cravo; a seção C apresenta instrução para o cravista bater o ritmo escrito na lateral do cravo, com a mão direita, enquanto enfatiza o ritmo do baião na linha do baixo.



Comp.11

7. Festa na Roça (28/12/1991)

Reconhecimento do material:

1. Arrasta-pé (indicação do autor)

2. TONALIDADE: Sol Maior

3. COMPASSO: 2/4

4. FORMA: SEÇÕES $\sharp A A$ $B B$ $\sharp A \phi$ $C C \sharp$ $A \phi \phi$ coda

Nº COMPASSOS	1-19	20-36	2-16	37-52	2-16	53-57
--------------	------	-------	------	-------	------	-------

5. HARMONIA:

a. Funções harmônicas:

D	D7	T	(D7)	S	T4	D7	S	D74	D	T7+	D79
						3	3	3	7	3	

Seção A: Sol maior – condução da linha do Baixo com saltos de 3^{as} e 5^{as}, em movimentos ascendentes e descendentes e acordes na linha superior do cravo em diferentes aberturas.

Seção B – condução harmônica com dobramentos rítmicos com a linha da melodia da rabeca e saltos de 3^{as}, em movimentos descendentes, cromatismos como ornamentos.

Seção C: condução da linha do baixo se desenvolve na nota centro (Sol) como Pedal.



Ex: Comp.37-38

b. Cadências:

Cadência perfeita	D7 T	Comp. 16-17
Cadência perfeita	D7 T	Comp. 33-34
Sessão C	nota Sol como centro	

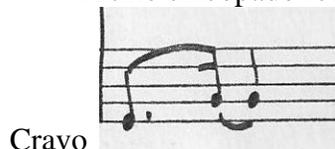
6. RITMO: combinações de estruturas de sincopas na linha do baixo (cravo); Ritmo harmônico relativamente regular (um acorde por compasso).
7. TEXTURA: (Cravo) Seções A, B e C = Melodia Acompanhada e eventuais dobramentos do desenho rítmico entre os instrumentos. Predominância de registro sonoro mais grave no acompanhamento (clave de Fá). Na sessão C, o cravo faz dobramento do padrão melódico sugerido pela rabeça em 3^{as} paralelas (referência ao acompanhamento de viola, “Tópicas caipiras”).



Ex: Comp.37-38 (leia-se na pauta superior clave de sol e na pauta inferior clave de Fá)

8. MOTIVO: Rítmico/melódico

Ritmo sincopado recorrente na linha do baixo do cravo



Ex: Comp. 3 (leia-se na clave de Fá)

Melódico: a linha da rabeça (anacruse com expansão de semicolcheias em movimento descendente)



Ex: Comp. 2 (leia-se na clave de Sol)

9. **TRATAMENTO CRAVÍSTICO:** A peça apresenta desenho rítmico sincopado mais evidenciado na linha do baixo. Nos dobramentos rítmicos o cravo segue a articulação proposta pela linha da rabeca com aplicação de diferenças de toques, acentuações e articulações.
10. **ITENS ESPECÍFICOS.** Esta peça foi uma das primeiras compostas para a formação de rabeca e cravo no gênero arrasta-pé. O ritmo sincopado e os saltos mostram-se ativos na linha do baixo conferindo o balanço e o caráter dançante. A palavra roça no título, referindo-se ao ambiente rural, vem caracterizada a partir do uso das terças paralelas entre as linhas no acompanhamento, como característica da “Tópica Caipira”.

4.3- Estudo de caso 2: Duetos para cravo e viola

Para compreender outra maneira pela qual o cravo se apresenta no ambiente de referências musicais no universo cultural brasileiro, elaborou-se uma leitura das peças para dueto com cravo e viola caipira de Ricardo Matsuda. Cada uma das suas peças, (conforme já descritas no Quadro 5), faz parte de experiências conduzidas por motivações ou ideias na constituição do discurso musical. Nas palavras de Arnold Schoenberg (1874- 1951): “uma peça musical assemelha-se, em alguns aspectos, a um álbum fotográfico, dispondo, sob circunstâncias mutáveis, a vida de sua ideia principal” (SCHOENBERG, 1993, p. 58).

Nas suas peças, Matsuda recorre, assim, a uma circularidade de ideias na formação de frases musicais, sejam por sequências harmônicas, matrizes rítmicas brasileiras, melodias, ou por traços de outras culturas. De acordo com a própria descrição, ao referir-se aos duetos, o compositor (2008) ²⁸⁹ observa: “são peças curtas, inspiradas em personagens ou ideias que vão ocorrendo”. Não há, portanto, a preocupação de vincular cada peça a uma forma ou gênero musical no processo composicional. Nessa perspectiva a música não se remete ao jogo de referências culturais fechadas no universo musical brasileiro, ou mesmo à identificação dos gêneros, mas não deixa de estar no campo da musicalidade brasileira ou se promover numa atmosfera de brasilidade do discurso musical.

Nessa perspectiva ao pensar sobre os duetos, procurou-se valorizar a condução de ideias na formação das frases musicais como: modos, escalas de motivos árabes; motivações japonesas, caipiras, nordestinas, entre outras; clusters; células rítmicas e sobreposição de ritmos; padrões harmônicos; elementos do jazz; improvisos; ou mesmo por certos coloridos sonoros da música contemporânea.

A partir dessa visão pretende-se propor uma leitura analítica, em peças selecionadas, dos duetos para cravo e viola caipira, inicialmente por um reconhecimento do material, visto através das relações das frases musicais, identificadas por “núcleos geradores”, tal como se verá no esquema proposto, e, posteriormente, tratar o discurso musical pela “teoria

²⁸⁹ Entrevista de Ricardo Matsuda para *Jornal Diário*, 3º caderno, pag. 1-B, Marília SP, sábado, 19 de julho de 2008.

das tópicas”. Assim, a leitura analítica tem a preocupação de fixar a música no campo do discurso musical pelas tópicas e valorizar o ato criativo do autor pelas frases musicais conforme a estrutura interna das suas peças. Desse modo por meio de descrições das ocorrências musicais, é possível dar direcionamento à atividade interpretativa.

Como uma primeira aproximação da leitura analítica, em peças de Ricardo Matsuda, relativo ao exame da estrutura interna, criou-se um “esquema analítico” para o reconhecimento do material, que possibilitasse a descrição das frases musicais e suas variações, evidenciando as repetições dessa estrutura em contraste com a variedade. Para formulação do esquema apoiou-se à compreensão de termos, segundo princípios mencionados por Schoenberg; e, às observações publicadas em 2004, por Jean-Jacques Nattiez (n. 1945), sobre postulados formulados em 1972, por Nicolas Ruwet (1932- 2001), acerca de uma teoria subjacente à natureza da música (NATTIEZ, 2004), a saber:

1) Toda música é constituída de “unidades”. Torna-se então possível delimitá-las e defini-las, e estabelecer regras para separá-las.

2) Toda música é hierarquicamente organizada. Torna-se, então, possível repartir estas unidades, segundo níveis distintos.

3) Toda música revela uma dialética da “repetição” e da “variação”. É então possível, com base na apresentação paradigmática, estabelecer entre as unidades relações de transformação, e por isto, convém dissociar uns dos outros os parâmetros constitutivos da substância musical (...) (p.15).

A concepção de Ruwet propõe ir da unidade mais vasta – a frase, ou frase musical – aos primeiros constituintes.²⁹⁰

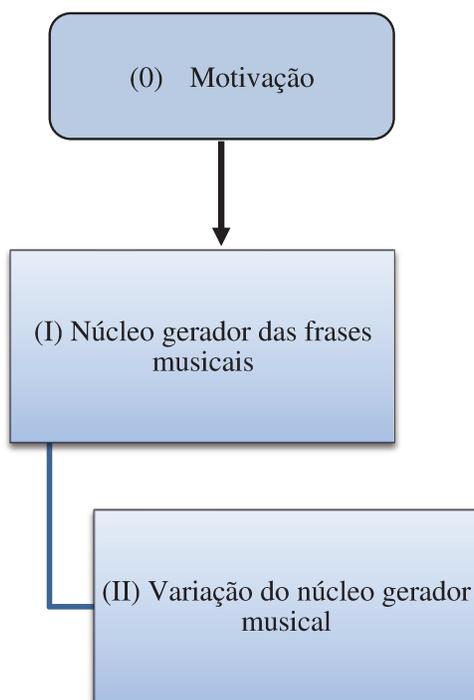
²⁹⁰ Tal concepção se assemelha, no campo da linguística, ao sintagma nominal e o sintagma verbal, na perspectiva do pensamento de Noam Chomsky (n. 1928). O estabelecimento de uma tradição estruturalista da análise musical encontrou em Chomsky uma justificativa de análise sobre *corpus*, ao mesmo tempo, simples e bem delimitada. Segundo os princípios iniciais de Chomsky (1957), uma gramática gerativa compreende dois componentes essenciais: um conjunto de regras, que descrevem as ligações, e a hierarquia existente entre os "constituintes imediatos" de uma frase. Estas regras são ditas de "re-escritura", porque elas vão da unidade mais vasta (sempre a frase) aos seus primeiros constituintes, neste caso, o sintagma nominal e o sintagma verbal. A este conjunto de regras corresponde um "indicador sintagmático", uma

Schoenberg situa o conceito de frase, como a menor unidade estrutural: “uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares” (SCHOENBERG, 1993, p. 29). O autor se refere quanto ao conteúdo essencial das frases, como concentrada em uma só voz, em acomodação mútua com sua harmonia inerente, no caso da música harmônica-homofônica. O ritmo é o elemento que molda a frase e contribui para o seu interesse e variedade, e o comprimento de uma frase pode variar em amplos limites. Quanto ao curso dos eventos das variações, segundo Schoenberg quais sejam os elementos principais está sujeito a mudanças internas. Todos os elementos rítmicos, intervalares, harmônicos e de perfil estão sujeitos a diversas alterações; geram variedade e produzem novo material. (p. 37).

A partir dessas observações e para aplicação analítica em peças de Matsuda, concebeu-se um esquema sucinto – em acordo, às “ligações e hierarquia das unidades”, ou frases musicais – para auxiliar na compreensão do reconhecimento do material, na tentativa de descrever os aspectos da estrutura melódica e rítmica. Ou seja, um esquema relativo ao “núcleo musical” (ideias geradoras ou frase) e as variações, conforme descrição abaixo:

estrutura arborescente que resulta da aplicação destas regras e mostra a estrutura subjacente e hierárquica da frase. (NATTIEZ, 2004, p. 28).

Quadro 6 - Esquema aplicado às peças de R. Matsuda para compreensão dos Núcleos Geradores (frases) e as variações



-
- (0) Considera-se a motivação subjetiva (identificada pelas ideias, sentimentos, ou motivos musicais);
 - (I) O núcleo gerador das frases musicais: refere-se aos elementos da estrutura interna geradora;
 - (II) A variação do núcleo gerador das frases musicais: promove mudanças nos núcleos em seus elementos rítmicos, intervalares, harmônicos (modifica, desloca ou acrescenta novos elementos às frases musicais).

A leitura analítica proposta num primeiro momento, tem como condução o “Esquema analítico aplicado para compreensão da estrutura interna da peça”, descrito textualmente, e seguido de um quadro aplicativo (Quadro 7), como síntese das estruturas de geração e modificação das frases musicais. Num segundo momento, a partir da ferramenta das tópicas (conforme exposição nas páginas 187 a 190), procura-se fixar a música no campo do discurso musical e as diversas figurações que evocam certa brasilidade.

4.3.1 – Estudo Analítico de “Mundano/Caleidoscópio”

Foram selecionadas para o estudo as peças “Mundano/Caleidoscópio” tendo como referência: a partitura escrita do dueto, para cravo e viola caipira, e sua gravação (BR-AKE 0800026) registrada no CD “Contos Instrumentais” (2009).²⁹¹ É importante destacar que se trata de duas peças compostas em momentos e a partir de motivações diferentes, mas que guardam entre si proximidades musicais, e tornou-se uma única peça, pela sua estrutura interna e nuance, tal como foi gravada no CD “Contos Instrumentais” pelo dueto de *Viola e Cravo*, conforme já citado na página 198.²⁹²

A composição “Mundano” foi motivada a partir da escuta por Matsuda, da música “Santidade”, procedente da região do Rio Urucuia, em Minas Gerais, através de uma gravação do acervo Cachuêra (série Documentos Sonoros Brasileiros, vol. 4 – SP, recolhida pelo etnomusicólogo Marcelo Manzatti).²⁹³ A música “Santidade” fora cantada por um cego mendicante chamado Aurelino Pereira de Lacerda, acompanhado de sua sanfona de oito baixos, na festa de Santo Antonio da Serra das Araras do município de Chapada Gaúcha, MG. Sua melodia, cantada no modo lídio com estrutura rítmica irregular (construída a partir das acentuações das palavras) traz elementos próximos da cultura medieval europeia.

A partir da música “Santidade”, como **(0) motivação musical**, R. Matsuda tece um ambiente com traços melódicos das *estampies* medievais monofônicas²⁹⁴, como pilar das frases musicais. A estruturação da composição “Mundano” ocorre a partir do modo mixolídio em Sol com IV aumentada (G #4) em seu tratamento melódico, e com a fundamental em Sol como centro do modo, sendo, portanto, o modo e as estrutura das

²⁹¹ O procedimento analítico passou pela condição de não exposição das partituras na íntegra, por estas não estarem em domínio público e não foram feitas as transcrições das improvisações, por não tratar-se do objeto de análise estrutural.

²⁹² A viola feita de cabaça utilizada na gravação foi construída por Levi Ramiro em 2003, na afinação “Rio Abaixo” (Sol maior [Sol-Ré-Sol-Si-Ré]).

²⁹³ Informação disponibilizada no encarte do CD Espelho, do Grupo Anima, 2006, pág. 66.

²⁹⁴ Considerado os primeiros registros escritos de música instrumental, são danças que recorrem à forma de música monofônica construída por partes ou seccionais (AA, BB, CC, etc).

estampies monofônicas **(I) o núcleo gerador das frases musicais**. As **(II) variações do núcleo gerador musical** são dadas principalmente pelas mudanças na condução da linha do baixo, com alterações e apoios em outras fundamentais, dada pelo cravo. Especificamente no tratamento rítmico, em “Mundano”, a motivação, originada pela riqueza rítmica do cantor Aurelino Pereira de Lacerda, vem representada pelo compasso 7/4, com mudanças de compassos 4/4 e 2/4, com retorno ao compasso 7/4, reforçando a métrica original, com acentuações rítmicas irregulares. Contribuindo para a fluência das frases foram acrescentados ornamentos (*trillo*, mordente e apojatura) na linha melódica, tomados como acentos rítmicos, resultando em efeitos na sonoridade, como que adjetivando a nota original pelo acréscimo, ou melhor: quando o cravo ataca o ornamento, proporciona-se o adensamento da textura e prolongamento da sonoridade por reforço de acentos.

Em “Mundano” os elementos das **(II) variações do núcleo gerador musical** são principalmente de responsabilidade do cravo, dado pelas ocorrências de mudanças no baixo, uma vez que a linha da melodia segue em uníssono com a viola.

Na transição, para a peça “Caleidoscópio”, abre-se um novo período contrastante – entremeado por uma breve seção – construída a partir de sucessão de repetições de fragmentos cromáticos (Fá,Fá#,Sol) (Ré,Réb,Do), entre ambos instrumentos. A viola introduz à peça “Caleidoscópio” que tem como **(0) motivação musical** (abstração) a ideia da fragmentação proporcionada pelo efeito óptico do caleidoscópio. O **(I) núcleo gerador das frases musicais** encontra-se na combinação do tetracorde formado pelas notas Ré-Mi-Fá-Sol, desenvolvido na linha da melodia, no modo Ré eólio maj7, com mudanças das “notas centro” no baixo (ou pedal) em cada uma das seções, dando o sentido inconstante, fragmentado e variado de movimento, na constituição de uma alegoria ao caleidoscópio. Conforme sugerido no encarte do CD Espelho do grupo Anima, ²⁹⁵ identifica-se uma similaridade ao tetracorde “Maqam Nihavend” ²⁹⁶, oriundo da música clássica

²⁹⁵ Conforme aparece sugerido no CD Espelho do Grupo Anima, 2006, 1º edição, página 68, há um comentário do modo da humildade (Nihavend) de origem Turca/Otomana, como um dos modos citados na peça.

²⁹⁶ O Maqam (Makam) é um sistema de sucessões intervalares que compõem um conjunto complexo de regras para a composição (aproximadamente a partir do Ré, obedecendo a disposição dos intervalos no tetracorde de 1 tom, ½ tom e 1 tom), encontrado nas culturas árabe, persa, curda, e turco-otomana. É construído a partir da escala de origem árabe, que diferentemente da ocidental (12 notas), possui notas intermediárias

turca/otomana; assim Matsuda traz, em “Caleidoscópio”, uma abstração com significação do “modo da humildade”, conectando-se à humilde situação do cego cantador Aurelino.

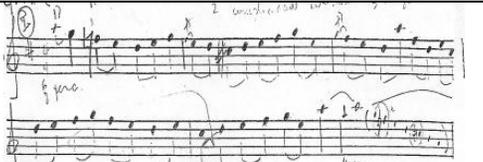
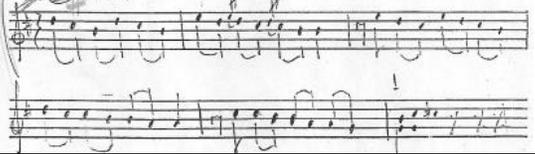
Em “Caleidoscópio” existe uma dialógica entre o **(I) núcleo gerador das frases musicais** e as variações, preservando a mesma estrutura do tetracorde na linha da melodia, com **(II) variações do núcleo gerador**, nas mudanças do baixo na fundamental dado pelo cravo, identificadas nas notas Lá-Mi, Sol-Ré ou Ré-Lá, e na condução de sequência de acordes arpejados (Dm(b6,7) / Dm,maj7,11) Dm6,11).²⁹⁷ Ainda como **(II) variações do núcleo gerador**, o cravo executa a linha da melodia, com improvisações na linha do baixo com a rítmica do “baião”, conforme a **seção D**, com o realinhamento do baixo em Sol com a quarta aumentada, trazendo assim a estrutura do modo mixolídio (#4), assentada na rítmica do baião. Já nas **seções E e F**, o cravo sustenta a linha de baixo em Sol-Ré, e realiza o acompanhamento utilizando combinações de acordes G(#4,7,9) / Gmaj7,9 / G7,#11 / G9,#11, modo mixolídio (#4), com a viola na linha da melodia com alteração para #9. A **seção G** relacionada ao final da peça retoma o modo Ré eólio maj7 na melodia “duetada” em terças, pelo cravo e viola, e traz um contraponto gerado pelo desenvolvimento diatônico na linha do baixo do cravo. No contraponto evidenciam-se fragmentos da melodia em valores alargados. A seção traz uma ampliação polifônica – melodia principal duetada, melodia secundária (contraponto ativo), notas complementares dos acordes –, introduz uma nova temporalidade à peça, e ao mesmo tempo estabelece a síntese dos elementos musicais apresentados nos diferentes momentos da obra reafirmando núcleos geradores e suas modificações.

Considerando-se o “Esquema Analítico aplicado para compreensão dos Núcleos Geradores e Variações” (Quadro 7), que se segue, está apresentado em suas colunas as seções de A a G, nas quais foram divididas a música: em seus aspectos estruturais; no papel de cada instrumento na execução, e na identificação de fragmentos da partitura.

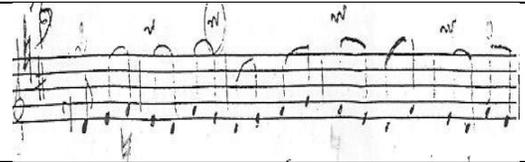
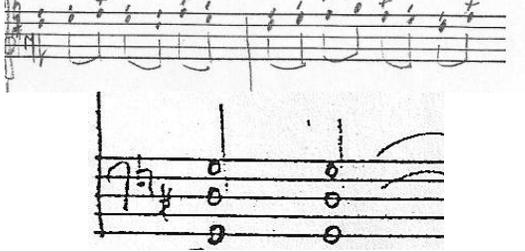
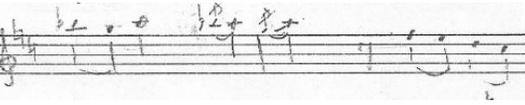
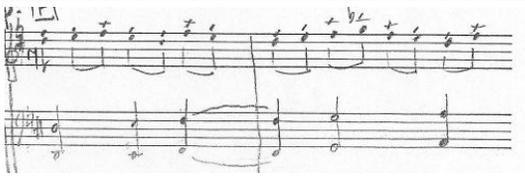
(microtons). Disponível em: <<http://www.maqamworld.com/ajnas.html#nahawand>>. Acesso em: 21/10/2012.

²⁹⁷ As indicações de cifragem de acordes são apresentadas conforme a prática da música popular.

Quadro 7 - Aplicação do Esquema analítico por núcleos geradores e variações das peças Mundano/Caleidoscópio

Seção	Núcleo Gerador Mundano		Modificador do núcleo (variação)	Execução do cravo	Execução da viola	Identificação (fragmento da Partitura)
A	Modo G mixolídio (#4)				Livre improvisação no modo	
A	Modo G mixolídio (#4)	Baixo Sol		Linha da melodia		
A	Modo G mixolídio (#4) / compasso 4/4	Baixo Sol		Linha da melodia	Improviso	
A	Modo G mixolídio (#4) / comp. 4/4	Baixo Sol		Linha da melodia em uníssono (cravo e viola)	Uníssono (cravo e viola)	
A	Modo G mixolídio (#4)	Sem linha do baixo/ improviso	Mudança Compasso 7/4		Improviso da viola introduzindo novo compasso	
A	Modo G mixolídio (#4) / comp. 7/4	Baixo sol	Linha monofônica introduzido pela estrutura da <i>estampie</i>	Linha melodia em uníssono cravo e viola (Caráter da <i>estampie</i>)	Uníssono (cravo e viola)	
A	Modo G mixolídio (#4) / comp. 7/4	Baixo Sol	mudanças em unidades melódicas - no 7 grau (Fá# e Fá natural)	Linha do baixo dada pelo cravo/linha da melodia no cravo e viola em uníssono	Uníssono (cravo e viola)	
A	Modo G mixolídio (#4) / comp. 7/4		(passagem) do Baixo em Mib (Eb)	Mudança da Linha do baixo dada pelo cravo/linha da melodia no cravo e viola em uníssono	Linha da melodia uníssono	

A	Modo G mixo (#4) /comp. 7/4	Baixo Sol	Mudança da Linha do baixo dada pelo cravo/linha da melodia no cravo e viola em uníssonos	Linha da melodia em uníssonos		
B	Modo G mixo (#4) /compasso 4/4	Baixo Sol	Compasso mudança comp. 4/4	Linha do baixo dada pelo cravo/linha da melodia no cravo e viola em uníssonos	Linha da melodia uníssonos	
transição		Sem linha do baixo	passagem de Mundano para Caleidoscópico	cravo Repetições de fragmentos cromáticos na linha de melodia (Fá, Fá#, Sol) (Ré, Réb, Dó)	Na linha da melodia introduz o núcleo gerador da frase em modo mixolídio (#4)	
	Modo Lá mixo (b6) 4/4 E no final da seção introduz modo Ré eólio 7+ (modo nihavend)	Comp. 4/4	Mudança no baixo ou fundamental Lá-Mi – modo Lá mixo (b6) Deslocamento do baixo no final da seção para nota Ré/mudança na estrutura da linha da melodia com troca de nota Si por Sib	Mudança da Linha do baixo pelo cravo/linha da melodia no cravo e viola em uníssonos	Linha da melodia uníssonos	
C	(Ré eólio 7+) Comp.4/4	Melodia/compasso 4/4 (referencia ao modo nihavend)	Deslocamento do Baixo Ré-Lá 	Cravo improvisa-acordes arpejados Dm(b6)7 Dmmaj711 Dm611 harmonia sobre a linha do baixo	Desenvolve a melodia	

D	Retorno à base do núcleo: Modo G mixolídio (#4) / comp. 2/4		Compasso 2/4 Baixo Sol	Cravo toca a linha da melodia escrita e improviso na linha do baixo com a rítmica do baião	Viola improvisa uma linha rítmica	
D	modo G mixolídio (#4) / comp. 2/4	Realinhamento do baixo em Sol	Referência rítmica "baião"	Cravo Improviso na linha do baixo com a rítmica do baião, e execução da linha melódica	Viola não toca a melodia em unísono, improvisa uma linha de melodia	
E/F	modo G mixolídio (#4) / comp. 4/4	Baixo em sol Deslocamento	mudança de 2/4 para 4/4 e Baixo em Sol-Ré	Cravo improvisa sobre a linha do baixo em Sol, acordes sem a terça	Desenvolve a melodia com mudança de 9 para #9	
E/F	modo mixolídio (#4) / comp. 4/4	Baixo em Sol-Ré	Acordes arpejados	acordes arpejados G(#4,7,9) Gmaj7,9 G7,#11 G9,#11	Linha da melodia	
G	Retoma modo Ré eólio 7+ Comp. 4/4	Estrutura contrapontística	Coda final Deslocamento do Baixo (Ré-Lá)	Linha do baixo em movimento ascendente diatônico e execução da linha da melodia	Desenvolve a melodia em terças	

A estrutura evidenciada na música Mundano/Caleidoscópio passa pela ligação de um *núcleo gerador e variações* de diversas ordens, como o uso do modo, estrutura rítmica, harmônica e improvisações. A peça tem o seu ambiente de significação a partir de:

- Motivação musical subjetiva (abstração) ou ideia; por coloridos sonoros, modos antigos, matriz rítmica da música brasileira, progressões harmônicas;
- Estrutura musical com ênfase: ao núcleo gerador (apreende as frases musicais) e as variações com os elementos modificadores recorrentes;
- Sobreposições rítmicas e frases musicais pontuadas por estruturas modais ou harmônicas;
- Valorização da multiplicidade – lugar de diferenças (arquitetura gerada por núcleos ou unidades significativas musicais) e variações.
- O cravo na composição Mundano/Caleidoscópio tem como condução principal a sustentação dos núcleos musicais (frases) e suas variações, principalmente produzindo contrastes com mudanças nos baixos.
- O cravo assume um papel no mesmo plano da viola, com destaque para a sua função no decurso das estruturas rítmicas, harmônicas, rearranjos da linha do baixo e efeitos timbrísticos, tendo em vista as semelhanças do espectro sonoro em dobramentos no uníssono entre a viola e o cravo.
- No tratamento timbrístico do cravo não se utilizou mudanças de registo, mantendo-se a sonoridade em apenas um jogo de cordas, na altura de 8´(registo oito pés), para a uniformidade e equilíbrio sonoro entre os instrumentos parceiros.

Tópicas em Mundano/Caleidoscópio:

Quanto à articulação de um discurso entendido como representativo brasileiro, a “teoria das tópicas” pode trazer um nível de significação musical nas peças de R. Matsuda, de forma que o processo analítico não se torne meramente formal.

Ao tomar as peças Mundano/Caleidoscópio, observa-se um discurso musical com especificidades da música brasileira, no limite da “tópica nordestina”, em diálogo com outras musicalidades, principalmente identificadas pela motivação da *estampies* medievais.

Pode-se verificar em Mundano a referência à “tópica nordestina”, pela condução do modo mixolídio (4#), com IV aumentada, (Escala Nordestina) e o pedal em Sol como eixo central do modo, como um plano sonoro que percorre a estrutura da peça, mas que num outro plano remete a figurações que abrangem expressões da cultura do oriente.



Exemplo musical 36 - Mundano – seção A

O compasso 7/4 e as modificações de compasso fazem referência às acentuações métricas irregulares do cantor Aurelino Pereira de Lacerda; na peça, a articulação, ornamentos e acentuação ficam demarcados naturalmente pela linha da melodia:



Exemplo musical 37 - Mundano – compassos 20-25

Outra figuração da “tópica nordestina” revela-se no próprio contraste do timbre (cor) da viola, feita de cabaça com afinação “rio abaixo” (Sol-Si-Sol-Ré-Sol), que evoca a atmosfera da sonoridade de um “marimbau” (ou berimbau de lata) ²⁹⁸, instrumento tradicionalmente utilizado no nordeste brasileiro, pelo seu modalismo intrínseco, pode sugerir ao ouvinte caminhos para identificar uma sonoridade nordestina.

Evocando a musicalidade nordestina de forma contundente, na sequência de “Caleidoscópio”, em toda a sessão D: traz a caracterização do padrão rítmico do “baião”, executado pelo cravo com a “levada” no acompanhamento improvisado, do ritmo de “baião”, sobre um pedal em Sol:



Exemplo musical 38 - Caleidoscópio – seção D

A recorrência da IV aumentada na linha de melodia do cravo, com a rítmica improvisada do baião, na continuidade da seção D:



Exemplo musical 39 - Caleidoscópio – seção D

²⁹⁸ De origem africana, o monocórdio possibilita ao intérprete portamentos na corda (com uso da baqueta e vidro) e efeitos percussivos. O marimbau foi adaptado pelo artesão nordestino João Batista de Lima. Pode-se dizer que a história desse instrumento e sua difusão se confundem com a história do Quinteto Armorial. (ALOAN, 2008).

Diferentemente de uma estrutura formal de acompanhamento, há na peça “Mundano/Caleidoscópico” outro contorno na abordagem dos instrumentos parceiros, criando sobreposições musicais de várias origens, sem perder a atmosfera de brasilidade. Exposto num diálogo entre o cravo e a viola, que num jogo sonoro destituem a estrutura tradicional de acompanhamento: a viola responde como o cravo, o cravo responde como viola.

Os procedimentos analíticos, em composições de Gramani e Matsuda, possibilitaram num primeiro plano revelar e vivenciar suas ideias musicais levando o cravo à atmosfera da musicalidade brasileira pela identificação de seus elementos cobertos de representações simbólicas. Num segundo plano, seus discursos musicais se tornam contingentes em relação à possibilidade de flexibilização do cravo e seu ambiente sonoro em dueto com a rabeca e a viola. Tais peças promovem a rearticulação do discurso musical num campo mais amplo para os instrumentos envolvidos. Concretamente, a comunicação dessas estéticas responde a flexibilização do cravo pelas composições de Gramani nos ambientes nordestino, brejeiro, caipira, sulino e de lirismo; e, de Matsuda, no caso específico da peça estudada, pela valorização de uma atmosfera da musicalidade brasileira, no ambiente nordestino e a intervenção de estruturas musicais de outras origens socioculturais.

Existe um traço da musicalidade brasileira no cravo pelo seu nexos timbrístico dado pelas cordas de metal, com seu som brilhante e metálico, que pode ser identificado em outros instrumentos usados na música brasileira popular como o bandolim, o cavaquinho, a viola caipira e a rabeca. Essa aproximação se revela no próprio espectro dos harmônicos, na caracterização do colorido sonoro do cravo em relação a esses instrumentos, que suscita as possibilidades de parcerias ou duetos como cravo e viola ou cravo e rabeca e o equilíbrio dinâmico natural.

Ao pensar nas tópicas como discurso da musicalidade brasileira, os duetos, com instrumentos de uso da música brasileira popular e o repertório de referência, possibilitam o reconhecimento de um “lugar comum”, ou específico da brasilidade, a despeito do cravo

traduzir uma imagem única ligada à música do passado europeu. O processo analítico articulou o entendimento dessas diversas abordagens, com intuito de justificar a flexibilização do instrumento em seus vários aspectos, como repertório e mesmo a experimentação musical para abertura da prática cravística.

De uma maneira geral, cada instrumento ou formação instrumental específica evoca um determinado ambiente musical característico no seu nexos timbrístico, servindo como elemento constitutivo desta prática, além de trazer relações no campo da cultura e das trocas simbólicas, associadas às visões de mundo, sentimentos, do saber local de grupos sociais particulares e experiências culturais. A sonoridade do cravo, pós século XX construiu-se a partir da experiência de um pretérito idealizado, por critérios histórico-culturais com significados e identificações compartilhadas por grupos sociais, que não deixou de atribuí-lo como representante das altas classes eruditas e da “boa música barroca”. No entanto, o cravo com seu timbre peculiar, em novo uso e parcerias, combinando-o à rabeça ou a viola caipira, conforme apresentado, trouxe outro referencial sonoro identificado com o universo da música brasileira popular, e, agregando procedimentos, como improvisação, articulação, etc.

O novo ambiente sonoro, estreitamente ligado a padrões timbrísticos reconhecíveis, surgiu trazendo consigo um novo referencial simbólico, já presente nas relações dos instrumentos e o timbre dos conjuntos de Choro. Como indica Felipe Trotta (2008): “todo um repertório de variações de sonoridades das gravações do início do século XX, deriva basicamente da sonoridade fixada pelo instrumental de conjuntos do choro, dado especialmente pelo “tilintar agudo do cavaco”, acompanhado pela condução do pandeiro, o suporte harmônico do violão, com suas “baixarias””, ou ainda do bandolim.

O cravo nesse novo contexto sonoro dos duetos trouxe consigo tais elementos demarcados – próximos do “tilintar do cavaco”, das “baixarias” ou da percussividade do pandeiro – estreitamente ligado a essas referências do ambiente musical-afetivo e simbólico brasileiro, e trouxe ainda a sonoridade próxima do imaginário do sertão aproximando-se do som brilhante e agudo da viola caipira e da rabeça.

Conclusão

As proposições examinadas no conjunto deste trabalho partem de uma leitura acerca da visão da autenticidade histórica do cravo como instrumento musical, e da autoridade do músico e musicólogo Nikolaus Harnoncourt. Essa questão tem seu incômodo devido à posição ortodoxa do autor, quanto aos eixos organológico e interpretativo ao tratar do cravo. Não se trata de desqualificar as proposições e a autoridade de Harnoncourt; mas antes, de procurar situar as manifestações musicais no cravo para além da sua ortodoxia ou dos seus postulados.

A primeira questão, relativa à autenticidade do cravo, não responde particularmente aos usos do instrumento manifestados nas últimas décadas, tendo, na perspectiva organológica, inconsistências profundas na própria definição estrutural do cravo; e, no eixo interpretativo, diversos problemas quanto à representação sociocultural de uma época específica. Esse processo se transpõe ao Brasil, uma vez que a influência europeia na formação dos músicos, particularmente no século XX, enfrentava conflitos para a conciliação: entre reproduzir os padrões da Europa, ou fazer uma música brasileira; e fazer uma “música antiga” ou “nova”.

Identificadas essas questões, é necessário observar que, em São Paulo, encontrou-se um terreno fértil para a reflexão e investigação do percurso do cravo na realidade brasileira, desde sua chegada ao país, até os dias atuais. O fio condutor desse processo, apesar de tomado do mundo erudito do cravo, revelou possibilidades consoantes à flexibilização do uso do instrumento, em detrimento da univocidade das normas de uma erudição. A presença do “popular”, com todas as suas controvérsias, animou essa reflexão de forma a ampliar o horizonte da execução e escuta, no sentido dessa flexibilização, para se resolver numa “atmosfera de brasilidade”.

Assim, buscou-se compreender os usos do cravo – suas formas, os ambientes musicais, os intérpretes, os grupos de ouvintes – possibilitando um novo olhar e uma articulação dessa história, aparentemente dispersa, constituindo memórias musicais onde se criam e se legitimam novas formas de expressão para o instrumento.

No século XX, a prática ou o uso do cravo se encontra com vários tipos de audiência, na busca pela música do passado, nas formas da música contemporânea ou ainda no experimentalismo do *rock*. Na sua estrutura e funcionamento adaptaram-se mudanças – por parte *Wanda Landowska*, ou pelo uso dos chamados cravos em *kits* – possibilitando uma diversidade de usos do instrumento. Destacam-se, na primeira metade do século XX, as séries de gravações feitas por cravistas durante a década de 1920, incluindo gravações por Violeta Gordon Woodhouse, Wanda Landowska e Sylvia Marlowe, que não somente facilitaram a divulgação do cravo, mas também conduziram características timbrísticas esteticamente mais adequadas ao gosto contemporâneo. Outra apropriação mais heterodoxa foi feita pelo *rock*, com o uso do instrumentos em diálogos com outras sonoridades, com desdobramentos nos movimentos brasileiros da cultura pop, ao mesmo tempo em que o movimento da música historicamente informado busca a autenticidade pelos tratados e escritas originais de época, fontes teóricas e mesmo instrumentos mais próximos dos originais – as réplicas. Ressalta-se aqui que o movimento historicamente informado tem sua importância principalmente no desenvolvimento da pesquisa musicológica que disponibiliza, em diversos níveis e direções, novos parâmetros, opções esteticamente relevantes e informações de obras e autores para intérpretes da música do passado.

Pensar a utilização do cravo e de outros instrumentos históricos fora das experiências da música de época, não representa, dentro da perspectiva assumida neste trabalho, uma ruptura completa com o Movimento historicamente informado, mas antes a continuação de um experimentalismo musical próprio desse movimento especialmente em seus anos iniciais, no qual e do qual o cravo emergiu migrando naturalmente para outros campos de musicalidade, sustentado pela sua identidade sonora própria. Nessa perspectiva observou-se que as vertentes musicais internacionais da década de 1960 a 1980, que se reproduziram no Brasil, principalmente com o *rock*, pela sua influência na Jovem Guarda e na Tropicália, difundiram a sonoridade do cravo em universos musicais inusitados até então, para o instrumento.

No caso da recepção e apropriações do cravo no Brasil, o deslocamento do ambiente cultural do instrumento para uma realidade colonial, através dos gêneros lundu e modinha, mostrou um antecedente de sua readaptação e uso criativo em novos contextos e práticas musicais e culturais do que depois, no século XX, pôde ter uma vazão plena. Ainda na

década de 1960, com o movimento “musica antiga”, e, na década de 1980, com o surgimento do primeiro curso especializado em cravo no Brasil, dimensionado com o repertório barroco, por outro lado, favoreceu-se, por exemplo, a formação do grupo Anima em Campinas. O Anima se apropriou do cravo com claro caráter experimental, sustentando-se musicalmente em estilos de época, com hibridismo de linguagens e sonoridades. Nessa via, os duetos para cravo de Gramani e Matsuda são conexões possíveis dentre as várias experiências na música brasileira popular, pertencentes a estéticas particulares pelos seus nexos históricos e socioculturais, na comunicação de significados referentes à musicalidade brasileira. Esse processo corresponde, nas composições de Gramani, para cravo e rabeca, aos ambientes nordestinos, sulinos, de lirismo e brejeiros; e nas de Matsuda, para cravo e viola, pela promoção, por exemplo, de uma atmosfera nordestina da musicalidade brasileira e intervenções de estruturas musicais de outras origens socioculturais. As ferramentas analíticas mobilizadas contribuíram na identificação de elementos musicais cobertos de representações simbólicas a partir de memórias culturais, buscando-se trazer o “cravo” das composições de Gramani e Matsuda à atmosfera da musicalidade brasileira. As peças têm seu valor cultural e estético quando possibilitam a articulação do discurso musical num campo diferenciado de repertório para os instrumentos, mas cujo nexo timbrístico mostrou-se estreitamente ligado a padrões sonoros reconhecíveis, trazendo referências do ambiente musical-afetivo e simbólico brasileiro. Referências estas assimiladas pelo timbre metálico e brilhante do cravo, cuja proximidade com a região timbrística do bandolim, cavaquinho e viola caipira, se ambienta com naturalidade no universo musical brasileiro.

Ao buscar o cravo na música brasileira, percebeu-se a sua presença em várias situações contrárias à univocidade de uma suposta autenticidade ou qualquer ideia de tradição. Essa herança cultural da originalidade e autenticidade é um conflito que persiste até a atualidade, mais pelas condições de um etnocentrismo musical europeu, do que as possibilidades sonoras e técnicas na produção da atmosfera da musicalidade brasileira ou de outra cultura no cravo.

A criação artística de forma geral constitui e reflete formas de pensamento estabelecidas, que alimentam a capacidade criativa e exprimem diferentes atitudes e relações com a realidade, sob condicionantes de um complexo sistema cultural que detêm inúmeros fatores como os gostos de classes, regras ou limitações estéticas e tendências,

sejam conscientes ou inconscientes. Porém, muitas vezes, fruto da incapacidade de conviver com as diferenças em relação ao outro, na medida em que se estabelece uma nova tendência que introduz novos conceitos estéticos, encerra-se um ponto de vista negando o sistema cultural, pressupondo sua desconstrução. Mas entende-se que é inconsequente deslegitimar as possibilidades de criação artística e empobrecer a pluralidade de expressão de atitudes diferentes em relação à música.

Diante das perspectivas apresentadas, este estudo vem encorajar músicos a uma revisão da imagem convencional e construída de um cravo “autêntico”, seja em relação à sua materialidade, ou no sentido de legítimo e representante exclusivo da música barroca, que representa o gosto das altas classes eruditas. Ou “autêntico” ligado à música do passado europeu, tal como os movimentos de música antiga (seja de meados do séc. XX ou ligado à interpretação historicamente informada (HIP) de hoje) se apoiam em um rigor original ou “legítimo”.

Ao compartilhar a ideia da pluralidade de “cravos” – em sonoridades que detiveram sentido em tempos e lugares distintos, além da viabilidade de recuperar e legitimar cravos adormecidos e relegados, e o cultivo de suas práticas e experimentalismos – permitem-se novas vias e concepções de linguagens artísticas para o instrumento. A reflexão “cravo caboclo” procurou suscitar a prática cravística para além do lugar comum, ou de uma “autoridade única” a seguir, diante de possibilidades organológicas e experiências de execução de repertórios da música brasileira popular ao cravo, para despertar uma mentalidade de flexibilização do instrumento.

Referências Bibliográficas

ABDOUNUR, Oscar João. Mudanças estruturais nos fundamentos matemáticos da música a partir do século XVII: considerações sobre consonância, série harmônica e temperamento. In: *Revista Brasileira de História da Matemática. Edição Especial nº 1 – Festschrift Ubiratan D'Ambrosio* – (dezembro 2007). Publicação oficial da Sociedade Brasileira de História da Matemática. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.rbhm.org.br/issues/RBHM%20-%20Festschrift/30%20-%20Oscar%20-%20final.pdf>>. Acesso em: 20/09/2011.

ABREU, Martha. "Histórias da "Música Popular Brasileira", uma análise da produção sobre o período colonial", In: *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*, Imprensa Oficial do estado, 2001. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/nupehc/files/martha.pdf>>. Acesso em: 20/10/2010.

ALBUQUERQUE, Clara Fernandes. *A formação do cravista no Brasil: um estudo sobre história, técnicas e habilidades*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ALOAN, Rafael Borges. A organologia e a adaptação timbrística na música armorial. *Anais do IV EHA - Encontro de História da Arte*, IFCH, Unicamp de 1 a 5 de Dezembro, Campinas, 2008.

AMARAL, Carlos Eduardo. Recriando a música antiga. In: *Revista Continente Multicultural*, ano VII, nº 80. Recife: Cia Editora de Pernambuco, Agosto 2007.

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1983.

_____. *O ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2006.

_____. *Música, doce música: estudos de crítica e folclore*. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

ARAKAWA, Hidetoshi. *Afinação e temperamento: Teoria e Prática*. Campinas, SP: ICEA Gráfica e Editora, 1995/ 4 p.

ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o Lundu, no séc. XVIII*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1963.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Editora Planeta, 2006.

ARRUDA, Carlo Vinícius R. *6 Stücke Für Cembalo de Cláudio Santoro: um estudo a partir do estilo do compositor, e da inspiração em obras cravísticas tradicionais*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

AUGUSTIN, K. e JANK, H. Música antiga recriando o passado. In: *Cadernos da Pós-Graduação*. Campinas: Instituto de Artes, Unicamp, 2001, p.139-148.

AUGUSTIN, Kristina. *Um olhar sobre a musica antiga – 50 anos de história no Brasil*. Rio de Janeiro: s/ed, 1999.

AVANCINI, Marta. Marlene e Emilinha nas Ondas do Rádio: Padrões de vida e formas de sensibilidade no Brasil. In: *História e Perspectiva*, nº 3. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Jul/Dez 1990, p.114.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BABBAR, Lara Janek. Análise musical para a interpretação da arietta “Voi che sapete”, n. 12, *Le nozze di Figaro*, k492, de W. A. Mozart. *Anais do SIMCAM4 – IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais*, São Paulo: Ed. Paulistana, maio de 2008.

BACH, C.P.E. *Ensaio sobre a Maneira correta de tocar teclado (Berlim, 1753/1762)*. Tradução de Fernando Cazarini. Assis: UNESP, 1993.

BASTOS, Marina B. & PIEDADE, A. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. *Revista eletrônica de Musicologia – REM*, Volume XI, Setembro, 2007, Curitiba, PR. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/04/04-bastos-jazz.html>. Acesso em: 4/08/2011.

BASTOS, Rafael José de Menezes. “As contribuições da música popular brasileira às músicas populares do mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África (Primeira parte)”. In: *Antropologia em primeira mão*. Florianópolis: UFSC, 2007.

BATTISTONI Filho, Duílio. *Campinas: uma visão histórica*. Campinas: Pontes, 1996.

BENCKE, Ester & PIEDADE, Acácio. Tópicos em Camargo Guarnieri: Uma análise da Sonatina n. 1. *Anais do XIX Congresso da ANPPON de Curitiba*, Agosto, de 2009, Dep. Artes, UFPR, p. 675-679.

BENEVIDES, Ricardo Correa de Sá e. O Imaginário Musical dos Presentes: performance histórica. In: *Semiosfera – Revista de Comunicação e Cultura*, ano 3, nº 4-5. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Julho de 2003. Disponível em: <http://www.eco.ufjf.br/antiores/semiosfera45/conteudo_imag_rbenevides.htm#top>. Acesso em: 9/6/2011.

BEARD, David & GLOAG, Kenneth. *Musicology: The key concepts*. London, New York: Routledge, 2005.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português & latino: aulico, anatomico, architectonico*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 – 1728, 8 vol. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/dicionario>>. Acesso em: 5/4/2011.

BORGES, Vavy P. O historiador e seu personagem: algumas reflexões em torno da biografia. In: *Horizontes – Revista Anual da área de História da Universidade São Francisco – v. 19*. Bragança Paulista: Universidade São Francisco, 2001.

BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira – Temas e situações*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

CAMPOS, Ernesto de Souza. *História da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

CARLINI, Álvaro. *A viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938) - diário e*

correspondências à família. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

CARLINI, Álvaro. 60 anos da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938-1998) - Conversas com Martin Braunwieser. *Anais do II Simpósio Latino-Americano de Musicologia*, Curitiba, 21-25 janeiro de 1998. Curitiba, PR: Fundação Cultural de Curitiba, 1999, p.333-334.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. *Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba*. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

CARVALHO, José Jorge de. Um Panorama da Música Afro-Brasileira Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba. In: *Série Antropologia*, 275. Brasília: Universidade de Brasília – Inst. Ciências sociais - DAN, 2000. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=11&Itemid=22&limitstart=3>. Acesso em: 20/09/2011.

CARVALHO, Rose Ana. Repertório Cravístico de compositores brasileiros a partir da década de 80. Monografia (Especialização em Música) - UEM/PR, Maringá, 1999.

CASTAGNA, Paulo. *Fontes bibliográficas para o estudo da prática musical no Brasil nos séculos XVI e XVII*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991, 3 v.

CASTAGNA, Paulo. Herança ibérica e africana no lundu brasileiro dos séculos XVIII e XIX. VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología / VI Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana “Misiones de Chiquitos”, Santa Cruz de la Sierra, 25-26 abr. 2006. *Actas*, Santa Cruz de La Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2006, p. 21-48.

CRUTCHFIELD, Will. Fashion, conviction and performance style in an Age of revivals. In: *Authenticity and early music: A Symposium*. Oxford: Oxford University Press, 1988, p. 19-26.

DUPRAT, Régis. *A Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.

DUPRAT, Régis. *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

EVERET, Walter. *The foundations of rock – From “Blue Suede Shoes” to “Suite: Judy Blue Eyes”*. New York: Oxford University Press, Inc., 2009.

FAGERLANDE, Marcelo (Org). *Tratados e Métodos de teclado: Sancta Maria-Frescobaldi-Couperin-Rameau*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

FAGERLANDE, Marcelo. *O Baixo contínuo no Brasil: a contribuição dos tratados em língua portuguesa*. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

FAUSTO, Boris. *Negócios e Ócios: histórias da imigração*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1997.

FERREIRA, Aurélio B. de H. *Novo dicionário básico da língua portuguesa*. RJ: Ed. Nova fronteira, 1995.

FIAMMENGHI, Luiz H. Violino violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas – tradição e inovação em José Eduardo Gramani. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

FLETCHER, N.H. Analysis of the design and Performance oh harpsichords. In: *Acustica*, vol. 37, n. 3. Leipzig: EAA, April 1977, p.139-147.

GAÍNZA, J. Javier Goldáraz. *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza Música, 2007.

GALDINO, Roberto Carlos. *A porta da saída: a poética das canções de Torquato Neto*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

GATTI, Patricia. De Vivaldi a Radamés: a trajetória de uma transcrição com sotaque brasileiro. *Anais do Performa Clavis 2012 – Internacional*, UNICAMP, Instituto de artes Unicamp, Campinas, de 03 a 05 de setembro de 2012.

GIFONI, Luciana. *Música de câmara e pós-modernismo: os grupos Syntagma (CE) e Anima (SP)*. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, UNESP, 2007.

GILLESPIE, John. *Five centuries of keyboard music*. New York: Dover, 1965.

GRAMANI, Eduardo J. *Rabeca, o som inesperado*, Curitiba: Daniella Gramani, 2002.

HANEY, Harold L. Interview with Sylvia Marlowe. In: *The Harpsichord*, vol 4, n.3, Aug. Sept. Oct, 1971. Denver, Co: International Harpsichord Society, 1971.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press, 2007.

HARNOUNCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1988.

HENRIQUE, Luís L. *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª Ed, 2009.

_____. *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

HOLLER, Marcos Tadeu. *Uma historia de cantares de Sion na terra dos Brasis: a musica na atuação dos Jesuítas na America Portuguesa (1549-1759)*. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

HORA, Edmundo. *As obras de Froberger no contexto da Afinação Mesotônica*. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

HORA, Edmundo. Por uma gramática aplicada à prática sonora cravística: das vertentes nacionais para a compreensão do estilo nas execuções. In: *Per Musi*, nº 24. Belo Horizonte, Julh/Dez 2011, p.125-134.

HUBBARD, Frank. *Three centuries of harpsichord making*. Cambridge, Massachusets: Harvard University Press, 1981.

HURAY, Peter le. *Authenticity in performance: eighteenth-century case studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

HURON, David & BEREC, Jonathon. Characterizing Idiomatic Organization in Music: A Theory and Case Study of Musical Affordances. In: *Empirical Musicology Review*, Ohio, Vol. 4, No. 3, 2009, p. 103-122.

ISAACS A. & MARTIN E. *Dicionário de Música*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

JOHNSON, Edmond. *Recording the Musical Past: The Harpsichord and the Phonograph, 1920-1930*, American Musical Instrument Society. Washington, D.C.: Library of Congress, Jun. 2010.

JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. *Escola de música de Luigi Chiaffarelli*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Departamento de Comunicação, Universidade Mackenzie, São Paulo, 1982.

KATER, Carlos. O programa radiofônico “Música Viva”. In: *Cadernos de Estudo – Educação Musical 4/5*. São Paulo: Atravez Associação artístico cultural, em convênio com a Escola de Música da UFMG, 1988.

KATER, Carlos. Por uma música sempre viva! In: *Guia do Ouvinte*. São Paulo: Cultura FM 103,3, Setembro de 2000, nº160, p.3-8.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KIVY, Peter. *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

KJAR, David. A praga, o monstro de metal e a maravilha de Wanda: em busca do estilo de performance. In: *Per Musi*, nº 24. Belo Horizonte, July/Dez 2011.

KLOP, Gerrit C. *Harpsichord Tuning: course guide*. Nederland: Ed. Garderen, 1974.

KOELLREUTER, H.J. Cravo ou piano moderno? In: *Música Viva – Julho 1940*, Ano I, nº 3. Rio de Janeiro: Grupo “Música Viva”, 1940, p. 3-4.

KOTTICK, Edward. *A History of the Harpsichord*. Indianapolis: University of Indiana Press, 2003.

LAGA, Carl. O Engenho dos Erasmos em São Vicente, Resultado de Pesquisas em Arquivos Belgas. In: *Revista de Estudos Históricos*, nº 1, Marília, jun. 1963, p. 13-43.

LAPA, José Roberto do Amaral. *Os cantos e os antros*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1996, p. 121.

LATCHAM, Michael. Don Quixote and Wanda Landowska: bells and Pleyels. In: *Early Music* (February 2006) Vol. 34 (1), Oxford University Press, p. 95-110.

LEITE, Rogério C. de Cerqueira. O cravo ao piano bem temperado. In: *Um roteiro para música clássica*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992, p. 637-38.

LEUCHTER, E. *La historia de la musica como reflejo de la evolution cultural*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946.

LIMA, Edilson Vicente de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2001.

LIMA, Edilson V. & Castelli, Milton. A música como linguagem e o retorno ao social. In: II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ: teoria, crítica e música na atualidade,

2012, Rio de Janeiro. *Anais do II Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ*. 2012, p. 17-27.

LIMA, Edilson Vicente de. *A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos*. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LINDORFF, Joyce Z. *Contemporary harpsichord music: issues for composers and performers*. New York: Musical Arts Division, The Juilliard School, 1982.

LOPES, Antônio Manuel C. de Jesus. *O valor de um Bach autêntico - Um estudo sobre o conceito de autenticidade na execução de obras musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

MACHADO NETO, Diósnio. *Administrando a festa*. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MARCONDES, Marcos Antônio (org.) *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1998, 2ª ed.

MARTINS, Valter. *Nem Senhores, Nem escravos, os pequenos agricultores em Campinas (1800-1850)*. Campinas: Centro de Memória da Unicamp, 1996.

MASSARANI, Renzo. Música em casa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 jun.1963. Caderno B, p.2.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Arranjos e timbres da música em São Paulo. In: *História da cidade de São Paulo - a cidade colonial de 1554-1822*. Org. Paulo Porta. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

MORSE, Richard M. *Formação histórica de São Paulo*. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Modelos linguísticos e análise das estruturas musicais – Tradução de Sandra Loureiro de Freitas Reis. In: *Per Musi*. Belo Horizonte, v.9, p. 05-46, Jan/Jun, 2004.

NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição In: *Per Musi*, Belo Horizonte, nº 22, Julh/Dez 2010, p. 181-195.

NETO, Caio N. de Senna. *Textura musical: forma e metáfora*. Dissertação (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Maneco Músico: pai e mestre de Carlos Gomes*. São Paulo: Arte e Ciência /UNIP, 1997.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Música em Campinas nos últimos anos do Império*. Campinas: Editora da Unicamp, CMU, 2001.

OZZETTI, Marta Regina. *João Dias Carrasqueira - Um mestre da flauta*. Monografia (Programa de Pós Graduação) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

PASCOAL, Maria Lúcia & PASCOAL NETO, Alexandre. *Estrutura tonal: harmonia*. São Paulo: Cia Ed. Paulista, 2002. e-book.

PASCOAL, M.L. Três movimentos na música do século vinte no Brasil. In: VOLPE, M.A. (org) - *Teoria, crítica e música na atualidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012, p. 191-200.

PAVAN, Beatriz. *O cravo na música de câmara contemporânea brasileira*. Dissertação (Mestrado em Musica) - Escola de Musica e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*. Campinas. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

PEREIRA, Mayra. *Do cravo ao pianoforte no Rio de Janeiro – um estudo documental e organológico*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades. In: *Opus*, v. 11. Campinas: ANPPOM, Dez 2005, p. 197-207.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música popular, expressão e sentido: comentários sobre a “teoria das tópicas” na análise da música popular brasileira. In: III Encontro internacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), 2006, São Paulo. *Anais III do III Encontro Internacional ABET*, de 21 a 24 de novembro de 2006, p. 11-14.

_____. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. Revista eletrônica de musicologia - REM, Volume XI, Setembro, 2007. Curitiba, PR. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/11/11-piedade-retorica.html>. Acesso em: 17/08/2011.

_____. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidades e tópicas. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

_____. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. In: *El oído pensante*, vol. 1, n.1, 2013. Buenos Aires: CAICYT-CONICET, 2013.

POLASTRE, Cláudia. *A Música na Cidade de São Paulo — 1765-1822*. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PORRES & MANZOLLI. Sistemas de afinação: Um apanhado histórico. *Anais 2. Seminário Música, Ciência e Tecnologia 2005*, Faculdade de Engenharia Civil, Unicamp de 6 a 8 de Outubro, Campinas, 2005.

PRIORE, Mary Lucy Murray. *Festas e Utopias no Brasil Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- REGINA, Roberto. In: *O cravo - Projeto Sala da Música 1*. Curitiba: Escritório Regional da Funarte, 1986.
- RICHARD, J.A. The Pleyel Harpsichord. In: *The English Harpsichord Magazine*, Vol 2, nº 5, 1979. UK: The British Harpsichord Society, 1979.
- RINK, J. Análise e (ou) Performance. Trad. de Zélia Chueke. In: *Cognição e Artes Musicais*, Vol. 2, p. 25-43. Curitiba: DeArtes UFPR, 2007.
- ROCHA, Darwin A. Ronconi. *O cravo bem explicado: aspectos estéticos da performance cravística*. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresillo. In: *Opus*, nº 8. Anppom, Fevereiro de 2002. Disponível em: < <http://www.anppom.com.br/opus/en-us/issues/8>>. Acesso em: 23/3/2010.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular – Das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- SILVA, Antonio Moraes. Dicionário da língua portuguesa - recompilado dos vocabulários impressos até agora, e nesta segunda edição novamente emendado e muito acrescentado, por ANTONIO DE MORAES SILVA. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00299210>>. Acesso em: 05/4/2011.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1993.
- SCHOTT, Howard. *Playing the Harpsichord*. Mineola NY: Dover Publications, 2002.
- SKOWRONECK, Martin. *Cembalobau/Harpsichord Construction*. Bergkirchen: Bochinsky, 2003.
- SLOBODA, John A. *Music and child development*. St. Louis, MO: MMB Music Inc, 1997.
- SOUZA, Leandro Candido de. *Incomunicação ou Cosmopolitismo – H.J. Koellreuter e os debates sobre a comunicabilidade artística*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- STERNHEIM, Alfredo. *Diogo Pacheco um maestro para todos – Coleção Aplauso Música*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- STEVENSON, Joseph. Wanda Landowska. Disponível em: <<http://www.allmusic.com/artist/wanda-landowska-q3567>>. Acesso em: 17/02/2011.
- SUGIMOTO, Luiz. O Instituto regido pela práxis das artes. *Jornal da Unicamp*. Campinas, Edição 335 – 28, de agosto a 10 de setembro de 2006.
- TARUSKIN, Richard. The pastness of the present and the presence of the past. [Ch. 6]. In: *Authenticity and early music: a symposium*. New York: Oxford University Press, 1988.
- TARUSKIN, Richard. *Text & Act. Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.
- TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa – o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da modinha à lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da modinha a canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Música Popular – De índios Negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. In: *Ícone* - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, vol. 10, nº 2. Pernambuco: Universidade Fed. de Pernambuco, 2008. Disponível em: <www.icone-ppgcom.com.br>. Acesso em: 20/11/2013.

TUREK, Ralph. *The Elements of Music: Concepts and applications*, 2nd vol. NY: McGraw-Hill, 1996.

TUZZI, Claudio. *Clavicembali e temperamenti*. Roma: Bardi Editore, 1993.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. A análise da música brasileira popular. In: *Cadernos do Colóquio 1*, p. 61-68, Rio de Janeiro, 1999.

ULHÔA. Martha Tupinambá de. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a Música brasileira popular. In: *Debates* v.1, n.1, p. 80-101, Rio de Janeiro: Unirio, 1997.

WOOD, Jessica. *Keys to the Past: Building Harpsichords and Feeling History in the Postwar United States* (Duke University, 2010). Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10161/2456>>. Acesso em: 2/09/2011.

VILELA, Ivan. O caipira e a viola brasileira. In: *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004, p. 173-189.

VINHOLES, L. C. A Pró-Arte, a escola de música, e os cursos internacionais de férias de Teresópolis. In: *Usina de Letras – artigos*. Brasília: Marquee-Soluções Internet, 2011.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS Rev. Cient.*, São Paulo: UNINOVE, n. 1, v. 3, jun. 2001, p. 105-122.

ZUCKERMANN, Z. *The modern harpsichord: twentieth century instruments and their makers*. NY: October House, 1969.

ANEXOS

ANEXO 1 – Discografia Cravo no Rock

DEEP PURPLE. *April* (12min 56s). Deep Purple. London: De Lane Lea, 1969.

DEEP PURPLE. *Blind* (5min 26s). Deep Purple. London: De Lane Lea, 1969.

DILLARD & CLARK. *The Radio Song* (3 min 1s). The Fantastic Expedition of Dillard & Clark. A&M, 1968. 1 CD (ac. 28min 49s).

DONOVAN. *Bert's Blues* (4min). Sunshine Superman. 1966. 1CD (ac. 42min 59s).

FOCUS. *Birth* (7min 45s). Hamburger Concert. Prod.: Mike Vernom, 1974.

FRANK ZAPPA & MOTHERS OF INVENTION. *Aybe Sea* (2min 47s). Burnt Weeny Sandwich, 1970.

FRANK ZAPPA. *Son of Mr. Green Genes* (8min 58s). Hot Rats. Los Angeles, 1969. 1 CD (ac. 47min 15s).

FRANK ZAPPA & MOTHERS OF INVENTION. *Little house I used to live in* (18min 41s). Burnt Weeny Sandwich, 1970.

GRATEFULL DEAD. *Mountains Of The Moon* (4min 2s). Aoxomoxoa, 1968. 1 CD (ca. 38min 7s).

JEFFERSON AIRPLANE. *Two Heads* (3min 10s). After Bathing At Baxter's. Hollywood: RCA, 1967. 1 CD (ca. 43min 38s).

JETHRO TRULL. *Velvet Green* (6min 3s). Songs from the Woods, 1977. 1 CD (ca. 41min 22s).

JIMI HENDRIX. *Burning of the Midnight Lamp* (1min 30s). The Jimi Hendrix Experience. MCA Records, 1967. 1 CD (ac. 4h 19 min 55s).

LED ZEPPELIN. *Fool In the Rain* (6min 12s). In Through the Out Door. Stockholm, 1979. 1 CD (ac. 42min 25s).

LED ZEPPELIN. *Over The Hills e Far Away* (4min 50s). Houses Of The Holy. London and New York, 1973. 1CD (ac. 40min 58s).

LOVE. *The Castle* (3min 04s). Da capo. Elektra Records, 1966.

LOVE. *She comes in colors* (2min 43s). Da capo. Elektra Records, 1966.

PINK FLOYD. *See Emily Play* (American Version) (2min 53s).The Piper at the Gate of Dawn. London, 1967. 1CD (ac. 41min 52s).

SIMON & GARFUNKEL. *Scarborough Fair/Canticle* (3 min 10s). Parsley, Sage, Rosemary And Thyme, 1966 . 1CD (29min 14s).

SIMON & GARFUNKEL. *Leaves That Are Green* (2min 20s). Old Friends, 1997.

THE BEACH BOYS. *God Only Knows* (2min 51s). Pet Sounds (Lado B). California, 1966. 1CD (ac. 35min 57s).

THE BEACH BOYS. *When I Grow Up (To Be A Man)* (2min 1s). Today! (Lado B). California, 1964. 1CD (ac. 28min 54s).

THE BEACH BOYS. *Wonderful* (2min 21s). Smiley Smile (Lado B). California, 1967. 1CD (ac. 27min 36s).

THE BEATLES. *All You Need Is Love* (2min 40s). Yellow Submarine. London, 1967. 1 CD (ac. 40min 12s).

THE BEATLES. *Because* (2min 45s). Abbey Road (Lado B). London, 1969. 1 CD (ac. 47min 23s).

THE BEATLES. *Being For The Benefit Of Mr. Kite!* (2min 37s). Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, 1967. 1 CD (ac. 39min 42s).

THE BEATLES. *Fixing a Hole* (2min. 36s). Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, 1967. 1 CD (ac. 39min 42s).

THE BEATLES. *Piggies* (2min 4s). The White Album (Lado B). London, 1968. 2CD (ac. 93min 35s).

THE BEATLES. *With A Little Help from My Friends* (2min 44s). Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, 1967. 1 CD (ac. 39min 42s).

THE DOORS. *Love Me Two Times* (3 min 16s). Strange Days, 1967. 1 CD (ac. 34min 49s).

THE DOORS. *Wintertime Love* (1min 52s). Waiting For the Sun, 1968. 1 CD (ac. 32 min 49s).

THE END. *Loving sacred loving.* (3min 05s). Introspection. UK: Decca, 1969. LP, Mono.

THE DRUIDS OF STONEHENGE. *Six Feet Down* (3min). Creation, 1968.

THE GRASS ROOTS. *Where Were You When I Needed You* (3min 1s). Where Were You when I needed you. 60's &70's & Rarities, 1966.

THE HOLLIES. *Ye Olde Toffee Shoppe* (2min 22s) (Lado B). Evolution. London: Abbey Road Studios, 1967.

THE KINKS. *Rosie Won't You Please Come Home* (2min 34s). Face To Face. London, 1966. 1 CD (ac. 38min 31s).

THE KINKS. *Session Man* (2min 14s). *Face To Face*. London, 1966. 1 CD (ac. 38min 31s).

THE KINKS. *She's Bought A Hat Like Princess Marina* (3min 07s). Album: Arthur - Or the Decline and Fall of the British Empire, 1969.

THE KINKS. *Young and Innocent Days* (3min 20s). Album: Arthur - Or the Decline and Fall of the British Empire, 1969.

THE KINKS. *Too Much On My Mind* (2min 28s). Face To Face. London, 1966. 1 CD (ac. 38min 31s).

THE KINKS. *Two Sisters* (2min 1s). Something Else. London, 1967. 1 CD (ac. 36min 32s).

THE KINKS. *Village Green* (2min 8s). Village Green Preservation Society. London, 1968. 1 CD (ac. 38min 47s).

THE LEFT BANKE. *Walk Away Renée* (2min 40s). Walk Away Renée Pretty Ballerina (Lado B). New York City, 1967. 1 CD (ac. 28min 25s).

THE LEFT BANKE. I Haven't Got the Nerve (2min 13s). Walk Away Renée Pretty Ballerina (Lado B). New York City, 1967. 1 CD (ac. 28min 25s).

THE RIGHTEOS BROTHERS. *You've Lost That Lovin' Feelin* (3min 30s). You've Lost That Lovin' Feelin. USA, 1965.

THE ROLLING STONES. *Dandelion* (3min 32s). Through the Past, Darkly (Big Hits Vol. 2), 1969. 1 CD (ac. 42min 30s).

THE ROLLING STONES. *Lady Jane* (3min 8s). Aftermath. UK: Decca, 1966. 1 CD (ac. 53min 60s).

THE ROLLING STONES. *In Another Land* (3min 15s). Their Satanic Majestic Request. London, 1967. 1 CD (ac. 44min 6s).

THE ROLLING STONES. *Play With Fire* (2min 13s). Out of Our Heads (Lado B), 1965. 1CD (ac. 29min 36s).

THE ROLLING STONES. *Sitting On A Fence* (3min 3s). Flowers (Lado B), 1967. 1 CD (ac. 37min 20s) (com cravo acústico).

THE ROLLING STONES. *Yesterday's Papers* (2min 4s). Between the Buttons, 1967. 1CD (ac. 38min 51s).

THE STRANGLERS. *Golden Brown* (3min 28s). La Folie, 1981. 1CD (ac. 41min 27s).

THE SMITHEREENS; BELINDA CARLISLE. *Blue Period* (2min 57s). 11. Ed. Stadium, 1989. 1 CD (ac. 33min 57s).

THE WHO. *I Need You* (2min 25s). A Quick One. London, 1966. 1CD (ac. 31min 48s).

THE ZOMBIES. *Imagine The Swan*. Conversation of Floral Street, 1969. 2CD (ac. 4h 59min 29s).

UNITED STATES OF AMERICA. *Where Is Yesterday* (3min 8s). United States of America. Columbia, 1968. 1CD (ac. 37min 7s).

YARD BIRDS. *For Your Love* (2min 31s). For Your Love. London: Epic, 1965. 1CD (ac. 31min 4s).

YES. *Siberian Khatru* (8min 55s) (Lado B). Close To The Edge. London: Advision Studios, 1972. 1 CD (ac. 37min 51s).

ANEXO 2 – Fac-Símile do artigo Cravo ou piano moderno?

KOELLREUTER, H.J. Cravo ou piano moderno? In: *Música Viva* – Julho 1940, Ano I, nº 3. Rio de Janeiro: Grupo “Música Viva”, 1940, p. 3-4. Acervo da Biblioteca Nacional.

Compositores de hoje:

Max Brand

Max Brand nasceu em 1896. Tomou parte na Grande Guerra 1914-18 como oficial austríaco. Depois fez estudos de música na "Staatlich Akademischen Hochschule fuer Musik" em Berlim, com os professores Franz Schreker, Alois Hába e com o Maestro Erwin Stein que pertenceu ao círculo de Arnold Schoenberg. Além de algumas composições para orquestra e música de câmara, Max Brand escreveu muitas óperas. Destas últimas, a "Maquinista Hopkins", cujo "libretto" é também da autoria de Max Brand, alcançou grande êxito e foi considerada uma obra importantíssima para o desenvolvimento do teatro musical. A primeira audição do "Maquinista Hopkins" teve lugar no Festival de Música Contemporânea em Duisburg; depois, foi levada, com grande sucesso, em mais de 40 teatros de diferentes cidades da Alemanha, Checoslováquia, Suécia, Suíça e da Rússia, entre as quais Berlim, Frankfurt, Dresden, Stockholm, Graq, Zurich, Basileia, Bern, Bremen, Leningrad, Harkow, etc. Além dessa obra, Max Brand escreveu as óperas "Requiem" e "Cleopatra", o oratório "A Trágica", o bailado "Traquedillo", "Cinco Baladas" para canto e orquestra de câmara, etc. Em Viena, Brand dirigiu tres filmes que ele próprio escreveu e musicou, e compôs ainda a partitura do film "O Vaso Quebrado" ("Der Zerbrochene Krug"), premiado nos Festivais Internacionais do filme, em Viena, no ano 1935. Desde 1939, Max Brand vive no Rio de Janeiro.

Peça para Flauta e Piano

de MAX BRAND

Em resposta ao nosso convite para escrever um pequeno artigo sobre a "técnica dos doze sons" usada em muitas composições modernas, Max Brand nos enviou a seguinte carta:

Mui prezado redação,

Creio que a melhor maneira para responder ao amável convite que me foi feita pela "Música Viva" para escrever algo sobre a teoria da "composição com os doze sons" que foi criada por ARNOLD SCHOENBERG depois de inúmeras experiências e de trabalhos didáticos, seja a de escrever para o suplemento da sua folha musical uma pequena peça para flauta e piano nessa teoria que mostra proficilmente algumas possibilidades dessa referida técnica.

Seria necessário muito tempo para explicar as regras dessa teoria, mesmo para dar ligeiras noções; limito-

me portanto a dar somente algumas alusões que devem ajudar a melhor compreender a estrutura teórica dessa peça aqui exposta.

A entrada da flauta no terceiro compasso leva a "SÉRIE DOS DOZE SONS" na sua FORMA FUNDAMENTAL:



Esta série junto com a SUA FORMA RETRÓGRADA:



com a SUA INVERSAO:



e com a FORMA RETRÓGRADA DA INVERSAO:



constitua, unicamente e exclusivamente, o material DESTA peça. E' base fundamental desse sistema usar as séries de sons horizontalmente, isto é melodicamente, como também em combinações verticais.

Me seja permitido dizer que essa técnica de composição não quer ser a única em vigor, mas somente uma maneira de compor que representa uma arte de composição e uma forma musical como, por exemplo, a tonalidade, e que deve ser uma base teórica para todas as intenções musicais não podem ser incluídas na moldura do sistema tonal. Além, estou convencido de que um musicista realmente capaz, segundo a sua disposição e gosto, pode exprimir idéas importantes no sistema tonal como na "técnica dos doze sons" e em qualquer outra técnica de composição, como, também, a "técnica dos doze sons" não ajuda a conseguir obras importantes de um compositor de pouco talento.

Um musicista que tem realmente interesse pela técnica de composição, procura — creio eu — com prazer as relações e regras próprias de tal maneira de compor; para o ouvinte, porém, essa peça não deve ser mais do que uma peça musical.

Com a expressão de minha alta estima.

MAX BRAND.

Cravo ou piano moderno?

Hans-Joachim Koellreutter.

Devemos preferir cravo ou piano moderno para a interpretação dos autores do século XVII e XVIII? Essa questão já foi fortemente discutida. Muitas vezes recusa-se usar o cravo fazendo a seguinte objeção: "Se Bach, por exemplo, tivesse conhecido o nosso piano moderno, teria preferido certamente o piano a este instrumento". Da mesma maneira poderíamos objectar o que teriam feito os pintores primitivos, se tivessem conhecido a perspectiva...

Se Bach tivesse conhecido o piano moderno, deveria ter vivido no século XIX e então teria escrito a música desta época. Quem pensa que o desenvolvimento mecânico e sonoro de um instrumento está em relação unicamente com o desenvolvimento técnico de uma época, prova ter uma opinião um tanto materialista e superficial. O desenvolvimento de um instrumento depende também da disposição espiritual e da vontade expressiva de uma época.

A música polifônica do século XVII e XVIII é arquitetura sonora, e é nesse estilo, que a linha melódica traduz a expressão do sentimento; portanto, a melodia é o único elemento que forma a obra e predomina na construção musical. As linhas melódicas diferem-se umas das outras pela clareza. Nada é supérfluo e cada detalhe tem a sua significação dentro da estrutura musical.

Somente a sonoridade cristalina do cravo permite a perfeita execução de uma obra neste estilo, no qual cada voz deve ser claramente percebida pelo ouvinte. Quanto mais embacado for o timbre de um instrumento, tanto menos próprio será para a interpretação de obras polifônicas. O som amplo e um pouco grosso do piano moderno tira o caráter da música polifônica do século XVII e XVIII e da sonoridade imaginada pelos compositores desta época. Também Bach teria apreciado a moderna mecânica do piano, porém, não acharia muito própria, para a execução de suas obras, a qualidade de som deste instrumento.

No cravo cada linha melódica aparece claramente por si mesma e todos os detalhes têm plasticidade, porque, sendo cada som produzido por meio de "pizzicatos", naturalmente soa de uma maneira mais nítida do que no nosso piano. É principalmente a linha do "basso" que aparece muito mais clara e plástica do que no piano moderno. E isso tem uma grande importância, pois o "basso" juntamente com a linha melódica superior forma a moldura da estrutura musical. Além disso, a maior parte das

obras do século XVII e XVIII foram escritas para a música de câmara, para pequenas salas com boa acústica e para pequenos conjuntos de instrumentos, os quais tinham uma grande homogeneidade de som; pois a interpretação fiel de obras compostas só de vozes "obrigadas" exige uma sonoridade perfeitamente homogênea e cristalina. Essa sonoridade cristalina é obtida pelo cravo, que além disso é o instrumento que se funde de uma maneira ideal com os outros instrumentos de cordas e de sopro que se usaram para a música de câmara neste tempo. O piano moderno, porém, com o seu desenvolvimento sonoro perdeu muito dessas características necessárias para a execução da música antiga, porque adquiriu uma sonoridade toda individual.

O cravo substitui a "intensidade de transição" do piano moderno (crescendo, decrescendo, fortepiano, etc.), com a sua riqueza de timbres que é adquirida por meio de mudança de teclado e de registros como o de duplas octavas, o da guitarra, etc. que podem ser manuais ou por meio de pedais conforme a construção do instrumento, o que não existe no piano. Eis aí uma característica importante que distingue os dois instrumentos. Enquanto no cravo é impossível obter-se um crescendo ou um decrescendo, no piano é impossível obter-se, por exemplo, o efeito interessante do registro "guitarra". Assim temos dois instrumentos completamente diferentes um do outro, e que não podem ser substituídos um pelo outro. Toda comparação que se faz entre estes instrumentos é errônea, é tão ridícula, como, por exemplo, entre harpa e piano.

A sonoridade imaginada pelos compositores do século XVII e XVIII corresponde a do cravo ou do clavicordo e não a do piano moderno. Os compositores desta época criaram suas obras contando com as características do som do cravo e do clavicordo.

Nessas obras não há nunca um crescendo, um decrescendo ou um fortepiano etc., há só períodos em forte e em piano, e um período pode se distinguir do outro pela diferença de timbre, o que se obtém no cravo por meio das possibilidades acima mencionadas, isto é: regulação, mudança e jogo simultâneo dos teclados. Vianna da Motta escreveu no seu artigo sobre as obras para piano de Bach: "A música de Bach é sempre majestosa; podemos imaginá-la solidamente construída em forma de terraços como os templos assírios da antiguidade"; e assim fala-se da "intensidade em planos" da música antiga, ao contrário da "intensidade de transição" da música clássica, romântica e moderna. A construção de uma peça na intensidade em planos e a regulação adequada, são de suma importância na interpretação da música antiga no cravo. Sem tudo isso perde-se a caracte-

rística da obra, modificando-a, e que por conseguinte pouco se parece com a idêntica original.

Abstraindo-se que a maior parte de todas peças para piano da época antiga não foram destinadas para execução em concertos públicos, mas para o prazer do executante ("Gebrauchsmusik"), o qual se deliciava com o som e a composição dessas peças no clavicordo, cravo, espineta ou no "piano e forte", segundo o que estivesse a sua disposição e os que tivessem a sua preferência, nem todas as composições do século XVII e XVIII são próprias para o cravo.

Todas as peças compostas em movimento perpetuo e continuo ou de acordes arpejados e principalmente as que se movimentam a duas vozes soam magnificamente no cravo; porém, todas as peças escritas especialmente para o clavicordo e que precisam exclusivamente de um som cantante não soam tão bem no cravo, pois o efeito produzido pelo "pizzicato" e a impossibilidade de continuação de um som, depois de se largar a tecla, o tornam impróprio para a interpretação dessas peças.

Todas as obras que foram imaginadas para a sonoridade fina, doce e maleável do clavicordo, podem ser executadas no piano moderno, se o estilo e o caráter dessas obras forem fielmente respeitados; porém a verdadeira beleza das peças que foram escritas para cravo, consegue-se unicamente nesse instrumento, cujo som sussurrante e agudo é mais claro e insistentemente do que no clavicordo.

A escolha inteligente das peças que não são escritas especialmente para qualquer desses instrumentos, é a tarefa do cravista, cujo completo conhecimento da literatura dessa época é necessário como também o é o domínio absoluto da técnica clavecinística, que é muito diferente da pianística. Uma grande arte de "touché" e uma excelente leveza de dedos constituem a base de uma técnica perfeita, como também a realização do baixo-general, a execução de cadências, o improviso e o conhecimento das diferentes execuções de acordes e arpejos e dos diversos ornamentos que são muitas vezes esquecidos na nossa época, como, por exemplo, a "Acciacatura" (pince étouffé).

Quem já ouviu o Concerto Italiano e as "Variações de Goldberg" de Bach bem executadas no cravo, não pode mais imaginar estas obras interpretadas num piano moderno. Ninguém pode fugir ao encanto dessa sonoridade argentina e brilhante, e assim os compositores contemporâneos seduzidos pelo som delicado e pelo timbre nobre desse instrumento foram levados a criar obras novas para o cravo. Entre eles destaca-se Diabler, De Falla, Honegger, Martinů, Poulenc, Fl. Schmitt, Tansman e Turina. Como a sonoridade do cravo se presta extra-

Harerá, Música de Guerra?

Claude Chamfray.

O uso da música durante a guerra está na iminência de tornar-se um dos mais pungentes. Entre os perigos que ameaçam a própria existência da música, pelo fato da produção achar-se em parte suspensa, e a carência que grassa do lado do auxílio a música, vários outros problemas apresentam-se: poder-se-á esperar que "obras de guerra" nasçam proximamente, inspiradas pela tragédia dos acontecimentos? Em que condições a música poderá continuar a viver? Qual deverá ser o papel dos concertos, do rádio? Não terá chegado o momento de tentar um esforço de descentralização?

Antes de encarar o primeiro destes problemas, vejamos para que porvir se estava orientando a música dos acontecimentos de Setembro.

Nos últimos anos que precederam a guerra a arte musical encontrava-se nas mesmas condições da pintura, da literatura e da arquitetura.

O "período aureo" — sinónimo de prosperidade — já havia passado.

O fraseado a "tempo-pièce", as linhas melódicas curtas, de efeito dinâmico, rápido e superficial encaixando-se sobre linhas simplistas; as obras sem desenvolvimento, ou procura de ornatos, mas duma originalidade intencional; enfim, a música que chegava a reboque do surrealismo-cubismo e vivia da fórmula: "precisamos do novo a todo custo, estava definitivamente afastada pelo menos na França. Satie figurava apenas em retrospectivas musicais, que não eram, aliás desprovidas de interesse.

A originalidade dos musicistas excepcionalmente dotados, como o são os artistas que tiveram a oportunidade de trabalhar em condições favoráveis, podia divertir, e ser apreciada pelos úteis mecenas, que chamamos "snobs". Mas depois dos anos de "crise" esta originalidade não era mais viável. O estilo dos que se haviam feito notar pela ousadia, teve que se amenisar. E ainda assim o mais das vezes não resultava senão o aspecto fanfarrão e superficial. Quanto aos outros, os mais jovens, entraram logo num período diferente.

ordinariamente ao microfone e como atualmente, o volume do som pode ser facilmente ampliado pela electricidade sem perder a característica do timbre, o cravo assim pode ser tocado em grandes salas e com as orquestras modernas. Isso tudo faz do "clavicembalo" antigo um instrumento do nosso tempo e do futuro.

ANEXO 3 – Depoimento de Ilton Wjuniski

(E-mail enviado 12 de janeiro de 2014)

Conheci Maria Helena Silveira em 1973, quando tinha 12 anos e meio...

Audicionei para poder ser seu aluno de piano na Pro-Arte. Ela me pediu que tocasse J.S. Bach e toquei então algumas "Sinfonias" a três vozes.

Sua resposta imediata foi de que eu devia estudar cravo! e que lá havia um cravo, sendo ela a professora.

Logo no dia seguinte bem cedo, antes mesmo da primeira aula, voltei lá para ver o cravo, e fiquei completamente subjugado pelo instrumento. Maria Helena estava dando aula a outra aluna, mas permitiu-me de sentar ao lado, escutar e foi explicando...

Desde as primeiras aulas havia uma grande ênfase sobre a qualidade do toucher e sobre a economia de registrações. Faziam-se exercícios (TODOS) de notas presas da "Tecnica Giornalera" d'E. Pozzoli, com andamento extremamente lento, sentindo o pinçar das cordas, com posição das mãos arredondadas, concentradas e sem nenhum movimento dos antebraços. Começava-se com os registros separados e depois se continuava em variantes e com combinações de dois ou três registros e com o Tutti dos 4 registros, para constituir um som único e sem fragmenta-lo.

Na pedagogia dela havia ênfase em Bach, mas também estudei Scarlatti, Haendel, Couperin, Rameau, C. P. E. Bach, Haydn...

Maria Helena interessava-se muito pelo século XVII e nos incentivava a estudar L. Couperin, Frescobaldi e Froberger.

Creio, entretanto ter estudado com ela mais o século XVI do que o Século XVII, pois ela tinha um grande amor pela musica renascentista. Foi assim que abordamos Byrd, Bull, e também Ammerbach, Renascença polonesa e ibérica...

Desde o inicio havia baixo continuo e musica de câmara, todas as semanas; primeiramente com realizações escritas que nos adaptávamos, e estudávamos com o maior esmero. Depois escrevi umas realizações.

Fui seu aluno até 1978, quando vim à França; no ultimo ano no Brasil, fui seu aluno particular somente no piano porque havia começado a tomar aulas de cravo com Gertrud Mersiovsky. Sendo cravista, Maria Helena sabia como "formatar" as aulas de piano de modo que completassem harmoniosamente as aulas de cravo. Assim foi durante aqueles cinco anos, e a marca deixada em mim foi tão forte, boa e duradoura que até hoje a menciono regularmente aos meus alunos em Paris...os quais estão se exercitando com POZZOLI PARA A BELEZA DO TOUCHER, COM O MAIOR PROVEITO.