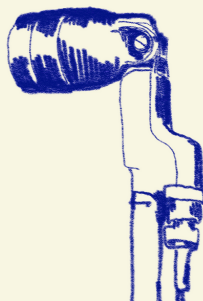
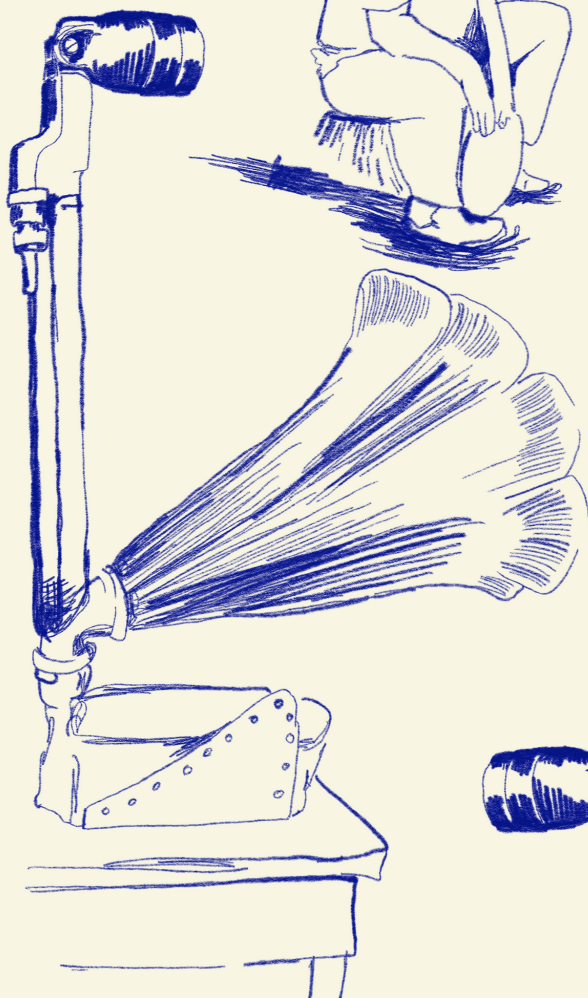




Pequenas Histórias Alternativas da Música

Rodrigo Bastos Cunha



ESTANTE LABJOR

Comitê editorial

Carlos Vogt

Ricardo Muniz

Marina Gomes

Criado na Unicamp em 1994, o Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo desenvolve atividades de pós-graduação, pesquisa, extensão, treinamento e consultoria. Objetivos: formar competências nas áreas de jornalismo científico, divulgação científica e crítica da mídia; fornecer recursos humanos e instrumental para acompanhar as mudanças na mídia impressa e eletrônica; identificar problemas e propor soluções para o campo do jornalismo; relacionar ciência, vida cotidiana e sociedade; conscientizar os cientistas para a divulgação de suas pesquisas; discutir criticamente política científica e ciência brasileira.



PEQUENAS HISTÓRIAS
ALTERNATIVAS DA MÚSICA

FICHA CATALOGRÁFICA
ELABORADA PELA BIBLIOTECÁRIA MÔNICA NASCIMENTO – CRB 8ª/7015

C914 Cunha, Rodrigo Bastos.

Pequenas histórias alternativas da música / Rodrigo Bastos Cunha. – Campinas, SP: Estante Labjor/Nudecri/Unicamp, 2026.

59p. il.

ISBN 978-65-979227-0-3 (*e-Book*)

1. Música. 2. Divulgação Científica. 3. Arte. I. Título.

CDD 780

SUMÁRIO

<u>Apresentação</u>	<u>7</u>
<u>A música de rua no Reino Unido da Idade Média à Renascença</u>	<u>9</u>
<u>Mulheres compositoras no barroco italiano: diferentes formas de acesso à educação musical</u>	<u>15</u>
<u>A crítica musical de Schumann: a voz do romantismo na arte da palavra</u>	<u>23</u>
<u>Dvorak: um estrangeiro na formação da identidade musical nos EUA</u>	<u>29</u>
<u>Indícios da música do período colonial na poesia de Gregório de Mattos.....</u>	<u>35</u>
<u>Radamés e seu milhão de melodias: o encontro entre o popular e o erudito ...</u>	<u>43</u>
<u>A relação entre o repertório e a técnica vocal no canto popular ao longo do século XX.....</u>	<u>51</u>

APRESENTAÇÃO

A consolidação da pesquisa acadêmica na área da música é relativamente recente no Brasil, em comparação com outras áreas do conhecimento. A primeira pós-graduação em música surgiu em 1980, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entre os programas criados posteriormente no estado de São Paulo, apenas em 2001 foi implantado o primeiro curso de doutorado em música na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Ao longo de quatro décadas, muitos estudos foram realizados sobre música no país, uma vasta produção foi publicada em periódicos e apresentada em congressos. Porém, poucos trabalhos chegam ao conhecimento do público em geral, que não atua no meio acadêmico. E por mais que essas pesquisas tenham alcance entre os pares acadêmicos, certos campos da educação musical, como é o caso da história da música, resistem a incorporar as contribuições desses estudos mais recentes.

Tanto nos cursos atuais de história da música de instituições acadêmicas quanto em publicações voltadas para um público mais amplo, como a coleção da editora Nova Cultural lançada nos anos 1980, dedicada aos mestres da música, os mesmos personagens de sempre são os protagonistas. Fala-se, invariavelmente, em Bach e Vivaldi no período barroco; Haendel e Mozart no classicismo; Beethoven na transição para o período romântico, no qual se destacam também figuras como Liszt e Chopin.

Vários outros personagens figuram nessa história canônica que os cursos acadêmicos e as publicações voltadas para o público mais amplo dizem ser da música, mas é, na verdade, de uma parte da dela, a erudita ocidental de tradição europeia. E quase todos esses personagens são homens brancos europeus que tiveram alguma ligação com o clero ou frequentaram os salões nobres das cortes e da aristocracia.

Nas pequenas histórias alternativas da música que serão apresentadas a seguir, a intenção é divulgar, em breves capítulos, pesquisas mais ou menos recentes nos campos da musicologia, da sociologia e da história, realizadas tanto no Brasil quanto em outros países. Esses estudos tratam da música de rua, de mulheres compositoras, do florescer do jornalismo cultural especializado em música, do papel da música negra na construção de uma identidade nacional, da poesia de Gregório de Mattos como fonte para o estudo da música no Brasil colonial, dos arranjos de Radamés Gnattali para canções da música popular brasileira na Era do Rádio e da relação entre técnica vocal e repertório no canto popular ao longo do século XX.

Essa coletânea de pequenas histórias alternativas da música representa uma iniciativa alinhada ao tripé que constitui o eixo fundamental da atividade universitária, pois objetiva contribuir para a atualização das bibliografias usadas no ensino de história da música, para a sinalização de novas possibilidades de pesquisa que se abrem no campo da musicologia e para a atividade de extensão envolvida na divulgação de trabalhos de pós-graduação para o público não acadêmico.

A música de rua no Reino Unido da Idade Média à Renascença

Antes das mudanças causadas pela pandemia do coronavírus em todo o mundo, a partir do início de 2020, a música de rua sempre esteve presente não apenas em grandes centros urbanos, como Cidade do Cabo, na África do Sul, São Paulo, no Brasil, ou Nova Iorque, nos Estados Unidos, mas também em pequenas cidades, como Cambridge, na Inglaterra, com pouco mais de 120 mil habitantes. Os pesquisadores britânicos Elizabeth Bennett e George McKay, da Universidade de East Anglia, em Norwich, exploraram esse tema como parte do projeto Espaços Culturais e Criativos e Cidades. “A literatura mostra que a música de rua desempenha um significativo papel social e cultural a nível local e internacional”, afirmam em relatório de pesquisa intitulado *From brass bands to buskers: street music in the UK*, publicado em 2019.

Essa importância sociocultural atravessa os séculos, ao longo da história, mas está pouco documentada. “Apesar do lugar sempre presente da música de rua nas paisagens sonoras de nossa vida diária, pode não haver muito sobre o assunto em comparação com muitas outras áreas do estudo musical”, ponderam Bennett e McKay. Em sua pesquisa, eles fazem uma revisão dos estudos existentes na área, abordam história, política cultural, legislação, movimentos sociais, festivais, entre outras coisas, e indicam possibilidades para estudos futuros. Neste capítulo, apresentaremos parcialmente os aspectos históricos desse estudo britânico, com foco, como recorte temporal, na Idade Média e na Renascença.

A escrita musical

Como o primeiro aparelho de gravação fonográfica só foi inventado por Thomas Edison no século XIX, não há registros sonoros de como a música era executada em períodos anteriores da história. Mas a partir da notação musical criada pelo monge Guido D'Arezzo no século XI, é possível, para o músico de hoje, ao menos fazer uma tentativa de reconstituição das músicas executadas do período medieval em diante. Porém, esse começo do registro gráfico musical estava concentrado na liturgia religiosa das igrejas e dos mosteiros. Apenas após a popularização da imprensa, já no período renascentista, a música de rua, de tradição oral, passa também a circular em publicações impressas.

Os historiadores da música, portanto, precisam recorrer a fontes secundárias, como a literatura ou a iconografia, para tentar esboçar o panorama da produção musical anterior a esses registros. Na *Bíblia*, por exemplo, é possível

encontrar cenas envolvendo música de rua, como mulheres tocando timbrel, um instrumento de percussão dos antigos hebreus, parecido com o pandeiro dos dias atuais. Em muros da cidade de Pompéia, na Itália, é possível ver mosaicos em que músicos de rua da Roma antiga são retratados. “No entanto, é a partir dos menestréis da Idade Média em diante que a música de rua se torna mais amplamente documentada”, contam Bennett e McKay.

Os menestréis

De acordo com esses autores, os primeiros menestréis foram os goliardos, denominação dada a grupos de cantores itinerantes formados pelo baixo clero europeu. Letrados e estudantes das primeiras universidades criadas no período medieval, os goliardos frequentavam tabernas para beber e jogar. Uma vez desamparados pela Igreja, tornavam-se subversivos e provocadores, vagando de um lugar a outro, sendo vistos como vagabundos. “Suas performances eram geralmente de natureza satírica, tendo como alvos a Igreja, a sociedade ou o hedonismo do andarilho, e eram formadas de música, prosa ou poesia em latim”, descrevem Bennett e McKay.

Parte da produção dos goliardos foi recuperada a partir de trabalhos arqueológicos em um mosteiro da região da Baviera, na atual Alemanha, onde se encontrou a *Carmina Burana*, com 229 composições em latim e 47 em alemão antigo, datadas do século XIII. Composições ainda mais antigas, datadas do século XI, foram encontradas na região sul da Inglaterra.

Segundo Bennett e McKay, dentre os menestréis medievais, o trovador é o tipo de artista mais conhecido. Em um dos lugares onde se originou, na região de Provença, no sul da França, o trovadorismo teve influência da cultura árabe, através dos mouros. Os trovadores eram cavaleiros que compunham e executavam música e poesia. De acordo com o historiador e músico José D’Assunção Barros, em artigo sobre os trovadores medievais publicado em 2008, essa região do sul da França deu origem a canções de amor cortês. No norte da França, originou-se o que ficou conhecido como canções de gesta, que celebravam os feitos de heróis. Os trovadores se espalharam pela Itália, Espanha e outras cortes europeias, incluindo o Reino Unido.

Barros explica que o termo “trovador” pode designar variadas atuações musicais itinerantes da Idade Média, mas é usado, majoritariamente, por muitos historiadores, para se referirem ao universo das cortes, em que a cultura aristocrática havia assimilado a produção poética e musical como uma atividade distintiva. A atuação dos trovadores cortesões, segundo Barros, abrange o período do século XI ao XIV. “Esses cavaleiros viajavam entre cortes, onde eram recebidos como convidados de

honra que forneciam tanto entretenimento quanto notícias de suas viagens”, contam Bennett e McKay. Os estudos mais recentes, segundo eles, têm revisado o tema do trovadorismo e incluído trovadoras femininas.

Os menestréis continuaram a prosperar por países europeus, como a Inglaterra, após esse apogeu do trovadorismo. Apesar de seu estilo de vida itinerante, alguns menestréis tiveram benfeitores e patronos que os apoiaram. Muitos, porém, não tinham essa sorte e viajavam sempre em busca de audiência. Durante períodos em que seus serviços não eram requisitados, como a Quaresma, eles frequentavam escolas para cantores, tocadores de instrumentos de cordas e trompetistas na Europa ocidental. “Eram encontros internacionais onde músicos podiam melhorar o seu ofício, aprender novas canções e encontrar-se com outros músicos”, explicam Bennett e McKay.

Porém, assim como muitos menestréis não podiam contar com patronos e benfeitores, esses encontros internacionais deviam reunir, muito provavelmente, os músicos mais privilegiados. De acordo com o trabalho *Pedagogia musical historicamente informada: propostas para uma educação adequada à interpretação de música antiga*, defendido por Aria Rita Pires em 2019, embora o canto coral e a leitura musical fossem ensinados em escolas e igrejas durante a Idade Média e também no Renascimento, no caso do ensino de instrumentos, havia menos acesso. “Esse ensino era majoritariamente individual, baseado em uma relação de mestre e aprendiz, similar à transmissão de técnicas de artesanato”, conta Pires.

Os trompetes da Idade Média eram feitos de latão ou de outros metais e já possuíam um bocal em forma de taça como os de hoje, mas a embocadura não era móvel como nos instrumentos atuais. Entre os instrumentos de corda, a lira bizantina já era bastante tocada em toda a Europa nos séculos XI e XII. Outro instrumento de corda, a rabeca, de origem árabe, tornou-se popular primeiro na Península Ibérica e depois em toda a Europa do século XIII em diante.

Os menestréis também atuavam no teatro musical e, de acordo com Bennett e McKay, o drama tornou-se forma de arte predominante no século XIV, por meio de espetáculos itinerantes como as peças de mistério ou suspense. Segundo eles, a historiografia aponta a continuidade da tradição de menestrel errante até o início do período moderno. O gradual declínio da atividade começa com a profissionalização do músico e a elitização das práticas musicais.

Na Inglaterra, em cidades como York, Berkeley e Canterbury, foram criadas agremiações regionais de menestréis. Os que tinham renda fixa e patrocínio estável tinham o privilégio de participar dessas agremiações, pois seus membros precisavam de recursos para pagar uma taxa anual. “Aqueles sem recursos ou proteção, e considerados fora da lei pela Igreja, passavam seu tempo movendo-se entre mercados,

feiras e outras reuniões em que uma multidão podia ser encontrada”, observam Bennett e McKay.

O rei britânico Edward IV criou, em 1469, uma agremiação real de menestrelis. Os que não tinha patronos e eram pouco reconhecidos tornaram-se mais vulneráveis, enquadrados em leis cada vez mais rigorosas sobre vadiagem. “O declínio do menestrel que tocava de memória também foi acelerado pelo surgimento de artistas mais profissionalizados que sabiam ler notação musical”, explicam Bennett e McKay.

Os sentinelas

Esses pesquisadores britânicos também associam o declínio da prática do músico de rua itinerante na Inglaterra ao protagonismo assumido pelos sentinelas a partir dos séculos XIII e XIV. Eram homens que atuavam como guardas noturnos em vilas e cidades, vigiando, nas torres dos castelos, sinais de fogo ou de ataques surpresa de inimigos. Eles soavam o alarme com seus instrumentos de sopro quando havia alguma ameaça ou perigo. Nos séculos seguintes, essa atividade já havia se espalhado por toda a Inglaterra e, além disso, as funções dos sentinelas se diversificaram e eles passaram a tocar em casamentos e outros tipos de cerimônia.

Tanto por sua função de vigília quanto pela atuação musical em festividades, os sentinelas se tornaram figuras públicas importantes. Eram altamente valorizados pelas autoridades municipais, que lhes pagavam salários, forneciam uniformes e os incumbiam de carregar as armas da cidade. A atividade dos sentinelas perdura até o início do século XIX. Segundo Bennett e McKay, algumas referências bibliográficas também associam músicos de rua que cantavam canções de Natal, até o final do século XIX, a resquícios da atuação dos antigos sentinelas.

Os vendedores de baladas

A invenção da prensa de tipos móveis por Gutemberg, por volta de 1430, tem desdobramentos importantes na atividade musical. Impactou não apenas no aumento do número de registros musicais litúrgicos, que antes era feito manualmente e estava restrito à tradição medieval da Igreja. Quando a imprensa se popularizou, surge na música de rua, a partir do século XVI, a figura do vendedor de baladas, também conhecido como cantor de baladas. “A balada de rua era uma ocupação realizada tanto por homens quanto mulheres”, relatam Bennett e McKay.

Os vendedores de baladas atuavam, predominantemente, nas grandes cidades, mas também era possível vê-los cantando em praças de pequenas vilas. Eles

cantavam a música impressa em um folheto que eles estavam vendendo. Muitas vezes, um texto em verso ou prosa e ilustrado por uma xilogravura, era impresso em uma única folha de papel. As baladas tratavam, principalmente, de temas do cotidiano. Um folheto de 1540, encontrado nos registros historiográficos, por exemplo, narra a queda do estadista inglês Thomas Cromwell, conde de Essex que foi primeiro-ministro no reinado de Henrique VIII. Ele foi destituído do cargo naquele mesmo ano.

“Os folhetos eram relativamente baratos, o que significava que eles eram amplamente comprados. Por volta de 1600, mais de 400 mil estavam sendo vendidos anualmente na Inglaterra”, afirmam Bennett e McKay. A atuação dos vendedores de baladas se estendeu pelos séculos seguintes. O número de pessoas envolvidas nesse tipo de atividade musical de rua só aumentou, acompanhando o crescimento da população urbana no Reino Unido.

As desigualdades sociais e econômicas, já registradas na história da música de rua britânica no declínio dos menestréis itinerantes de tradição oral ante a profissionalização dos músicos que podiam contar com patronos e se especializar em agremiações, também se tornariam evidentes na atividade dos vendedores de baladas. Com o fim do feudalismo, a ascensão da burguesia e a consolidação do capitalismo, a Inglaterra vivenciou, da Idade Moderna em diante, uma crescente disparidade entre as classes sociais. “Não é surpreendente, portanto, que aqueles que conseguiram sobreviver ao que deve ter sido uma existência geralmente precária cantando e vendendo baladas, fossem comumente descritos como malandros e vagabundos”, concluem Bennett e McKay.

Vimos acima que tanto os menestréis do período medieval que não tinham patronos para financiar sua atividade musical quanto os vendedores de baladas que floresceram na Renascença e continuaram a atuar nos séculos seguintes foram vistos como vagabundos por determinados segmentos da sociedade de seu tempo. Esses dois exemplos históricos são, de certa forma, predecessores dos músicos de rua que atuavam até 2019 nos grandes e pequenos centros urbanos, antes do distanciamento social imposto pela pandemia de covid-19. Essa atuação, em muitos países, já está regulamentada e não é mais relacionada à vagabundagem.

A pesquisa de Bennet e McKay, parcialmente apresentada aqui, se estende pelos séculos seguintes, passando pela Revolução Industrial, e aborda como o músico de rua passou a ser contemplado em políticas culturais, como mudou a relação do Estado com esse tipo de músico através da legislação e qual o papel dos movimentos sociais nesse processo. Hoje em dia, em centros urbanos como a Cidade do Cabo, na África do Sul, há locais destinados pelo poder público para a atuação dos músicos de rua, com placa indicando a parada dos *buskers*. E, assim como os vendedores de

baladas de outrora comercializavam seus folhetos, os músicos de rua sul-africanos da atualidade vendem seus CDs de gravação caseira para turistas.

Para saber mais:

BARROS, José D'Assunção. "Os trovadores medievais e o amor cortês: reflexões historiográficas". *Revista Αληθεια*, vol. 1, n. 1, 2008, p. 1-15.

BENNET, Elizabeth & McKAY, George. *From brass bands to buskers: Street music in the UK*. Relatório de pesquisa. Norwich, Arts and Humanities Research Council, University of East Anglia, 2019.

ESTEVES, Glaucia & SBAFFI, Edoardo. "Técnica de leitura da partitura musical com notação relativa: da solmização de Guido di Arezzo até o dó móvel de Zoltán Kodály". In: *Anais do IX Encontro Regional Norte da ABEM*. Boa Vista (RR), UFRR, 2016, p. 1-11.

GOMES, Rodrigo M. "Do fonógrafo ao mp3: algumas reflexões sobre música e tecnologia". *Revista Brasileira de estudos da canção*, Natal, n. 5, p. 73-82, 2014.

GUSMÃO, Cynthia Sampaio de. *Artefatos e modelos da música na antiguidade ocidental*. 300 f. Tese (Doutorado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PIRES, Aria Rita. *Pedagogia musical historicamente informada: propostas para uma educação adequada à interpretação de música antiga*. 87 f. Trabalho de Conclusão de Curso. Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

RIBAS, Helena Macedo. "Entre vícios e virtudes: a sátira dos goliardos medievais (séculos XI-XIII)". *Cadernos de Clio*, Curitiba, n. 5, 2014, p. 181-196.

Mulheres compositoras no barroco italiano: diferentes formas de acesso à educação musical

Na história da música ocidental, pouco se fala das compositoras mulheres. O período barroco, em que surgiu a ópera e se destacaram mulheres de canto virtuosístico, também viu florescer um importante conjunto de obras de mulheres compositoras. Este capítulo apresenta brevemente pesquisas sobre algumas dessas compositoras e o contexto social que permitiu sua educação musical e sua atuação profissional no campo da música. Esquecidas por séculos, a vida e a obra dessas mulheres passam a ser interesse de estudo a partir da importância política das questões de gênero na atualidade.

A ópera é um gênero musical bastante estudado, que surgiu na Itália, no início do século XVII, em contraposição ao canto polifônico do período renascentista, e influenciou toda a escrita musical no continente europeu durante o barroco. “Quando Monteverdi, um dos primeiros compositores de ópera, começou sua carreira de músico, as intérpretes femininas podiam atuar com maior frequência nas cortes do norte da Itália e nos espetáculos teatrais patrocinados pela corte”, conta a musicóloga Sandra Soler Campo, da Universidade de Barcelona, na Espanha. Segundo ela, essas intérpretes puderam alcançar, posteriormente, um público mais amplo interpretando ópera. Havia, de acordo com a musicóloga, um fascínio pelas vozes femininas, que se estendia a uma grande variedade de gêneros vocais e alcançou o auge da profissão, sobretudo, no gênero operístico, nas primeiras décadas do século XVII. Essas mulheres foram aclamadas por sua atuação musical e muito bem remuneradas.

Além dessas virtuosas cantoras de sucesso, denominadas de *prima donnas*, a história da música registra, nesse período, – embora de maneira marginal – a atuação de mulheres instrumentistas e compositoras. Sabe-se, no entanto, que nos séculos XVII e XVIII, ao longo dos quais se desenvolveu a música barroca, a atuação profissional remunerada ainda era algo bastante restrito para mulheres.

“Na aristocracia, o lugar das mulheres era em casa, e as festas religiosas eram as únicas atividades sociais permitidas”, conta, em sua tese de doutorado, Silvana Ruffier Scarinci, professora da Universidade Federal do Paraná que trabalha com resgate, edição e performance de obras raras do período barroco. Já entre as classes populares, de acordo com ela, havia uma flexibilização das regras e as mulheres podiam trabalhar em áreas como a indústria de tecidos, que estava começando a surgir naquele período. Mas essas mulheres trabalhadoras não tinham acesso à educação, que era um privilégio de poucas mulheres da elite.

“Mesmo as mulheres da aristocracia recebiam uma educação mínima, suficiente apenas para torná-las socialmente desenvoltas e lhes possibilitar a perspectiva de um casamento vantajoso dentro de sua própria casta financeira”, observa Scarinci. Ao estudar livros de conduta que circulavam entre as classes nobres naquele período, Suzanne Cusick, da Universidade de Nova Iorque, afirma que o fazer musical das mulheres também estava ligado à submissão. “A execução instrumental ou seu treino era frequentemente defendido para encorajar a modéstia feminina, pois esta prática exigia que ela rebaixasse o olhar para seu instrumento ou para a música escrita que ela lia”, explica Cusick. Se o papel social das mulheres, em geral, era tão restrito, como algumas conseguiram mudar esse cenário? Que mulheres foram essas e em que contexto puderam atuar profissionalmente?

O casamento ou a clausura

Segundo Scarinci, apenas uma posição social era totalmente aceita para uma mulher: o casamento. “A falta de disponibilidade de um dote normalmente tornava-se um obstáculo para que a mulher se casasse, e muitas delas eram compelidas a abraçar a vida monástica”, conta a pesquisadora. De acordo com ela, havia, nos conventos, uma perspectiva bem mais promissora do que a que tinham as mulheres que transitavam livremente além das paredes da clausura: a possibilidade de uma educação formal. “As mulheres podiam interpretar, reger e compor música sacra em conventos”, confirma Cusick. “A vida das mulheres nos mosteiros era extremamente rica em termos musicais”, acrescenta.

Duas filhas do engenheiro e arquiteto italiano Giovanni Aleotti, que viveram entre fins do renascimento e começo do barroco, se destacaram nesse cenário. Ele trabalhou para a família Este, de Ferrara, no norte da Itália. Segundo Cusick, há indícios de que o ducado de Este tenha financiado um conjunto que é considerado o primeiro de mulheres musicistas, cantoras e instrumentistas pagas profissionalmente. As filhas de Aleotti, no entanto, não atuaram na corte.

Raphaela, a mais velha, foi a primeira a receber educação eclesiástica aliada a estudos musicais. De acordo com Campo, da Universidade de Barcelona, ela compôs e publicou em 1593 um livro de motetos para o coral do convento de São Vito, uma das primeiras obras impressas compostas por uma mulher. Embora o moteto seja um gênero polifônico ligado ao renascimento, Campo afirma que a obra de Raphaela apresentava uma nova independência de dois coros que cantam com um estilo declamatório moderno.

Vittoria, irmã de Raphaela, já tocava cravo desde os quatro anos de idade. Viveu e foi educada no convento de São Vito e recebeu os votos religiosos aos 14 anos. Permaneceu ali por quase meio século, atuando como diretora de orquestra e compositora. Naquele mesmo ano de 1593 em que Raphaela lançava seu livro de motetos, Vittoria publicou um livro de madrigais.

Em 1620, quando falece Vittoria Aleotti, nasce Isabella Leonarda em Novara, também no norte da Itália. Segundo Campo, ela era filha de um conde, estudou composição com o mestre de capela da catedral de Novara, foi professora de música e chegou ao posto de madre superiora no convento das Ursulinas. Sua obra se situa na transição entre a *prima prattica*, que seguia o estilo contrapontístico de Palestrina, e a *seconda prattica*, que adotava os novos modelos de composição de Monteverdi.

Educada no contraponto formal, rejeitado no primeiro período do barroco, o repertório vocal de músicas sacras de Isabella está mais próximo do *stilo antico*, mas Isabella também compôs música instrumental ao *stilo moderno* do barroco italiano. O *stilo moderno* é defendido na obra *Dialogo della musica antica e della moderna*, que Vincenzo Galilei, pai do astrônomo Galileu, publicou em 1581, na qual sugeria que não se utilizasse o contraponto nas músicas vocais. E em 1601, Giulio Caccini, em seu tratado *Le nuove musique*, também defende o *stilo moderno* ou a *seconda prattica* e propõe que o canto se aproxime da fala para garantir a inteligibilidade das palavras do texto cantado.

Embora nomes como o de Monteverdi sejam os mais conhecidos da época, Campo afirma: “Isabella foi uma das mais prolíficas compositoras do barroco italiano, chegando a publicar mais de duzentas obras. Foi uma compositora muito apreciada em sua cidade natal, embora muito pouco conhecida no resto da Itália”. A *Sonata duodecima*, de Isabella, é considerada a primeira sonata para violino composta por uma mulher.

A cortesã

Entre as mulheres que não podiam contar com um dote para se casar, nem todas acabavam em um convento. Giulio Strozzi, filho ilegítimo de uma importante família de Florença, também teve uma filha ilegítima com uma criada. Fruto dessa relação fora do casamento, Bárbara não receberia um dote. “Apenas uma categoria de mulheres podia, no entanto, cruzar as invisíveis fronteiras sociais e beneficiar-se do convívio com uma classe diferente daquela a qual pertencia em sua origem: a cortesã”, conta Scarinci. O que a diferenciava da prostituta, de acordo com a pesquisadora, é que

a cortesã buscava uma educação que a nivelasse intelectualmente com os homens da corte com quem pretendia conviver.

Giulio Strozzi, pai de Bárbara, foi poeta e conviveu com artistas e intelectuais de Veneza. Colaborou com Monteverdi, cuja primeira ópera tem libreto escrito por Strozzi. Ele proporcionou a Bárbara uma educação musical com Francesco Cavalli, o compositor de ópera mais bem-sucedido de seu tempo. O primeiro livro musicado por Bárbara é de poesias de seu pai. Em 1637, ele criou para a filha uma academia em que intelectuais se reuniam para discutir temas da atualidade e onde Bárbara mostrava suas próprias composições.

Além de Bárbara ser filha ilegítima, Scarinci vê como indício de que ela havia sido cortesã o fato de possuir independência financeira, sem ter sido uma *prima donna* de sucesso. Naquele período de ascensão da ópera, várias cantoras, como Anna Renzi, alcançavam reconhecimento do público, eram bem remuneradas e independentes financeiramente. Bárbara, no entanto, não teve essa notoriedade. “É surpreendente que no momento em que as mulheres ganhavam os palcos, tanto do teatro, quanto da ópera, Bárbara Strozzi permaneceria circunscrita ao espaço semi-doméstico da academia criada por seu pai”, opina Scarinci.

De acordo com a pesquisadora, Bárbara pertence a um rol de compositores do século XVII que, apesar de seu domínio da linguagem musical em voga no período, não experimentaram aquelas inovações no mundo da ópera. O vocabulário operístico, segundo Scarinci, era reduzido por esses compositores à forma mínima de cantata. Derivada do madrigal, a cantata se distingue desse gênero pela exploração da monodia de uma voz solista de destaque acompanhada por baixo contínuo. Na notação musical do barroco, a escrita do baixo contínuo era uma indicação da harmonia que deveria ser complementada por um cravo ou alaúde. “Bárbara publicou, em vida, oito livros de cantatas, um êxito raramente alcançado por qualquer de seus contemporâneos”, revela Scarinci.

A música em família

Antes mesmo de entrar no convento e ter sua educação formal, Vittoria Aleotti aprendeu, de maneira autodidata, observando as aulas particulares de música de sua irmã Raphaela. Vimos acima que o ducado de Ferrara, para o qual o pai de Vittoria trabalhou, havia financiado aquele que talvez tenha sido o primeiro grupo instrumental de mulheres. Assim como o surgimento da ópera, no começo do século XVII, proporcionou a atuação profissional e bem remunerada de mulheres cantoras, a

emancipação da música instrumental, iniciada no renascimento e consolidada no barroco, também teve um papel importante para a participação das mulheres na música.

A presença da prática musical no seio das famílias mais abastadas se tornou cada vez maior, principalmente, depois que o fabricante de instrumentos Bartolomeu Cristofori de Pádua apresentou, no início do século XVIII, sua adaptação do cravo que tinha possibilidade de tocar sons fortes e fracos (pianos), chamado de *pianoforte* e, mais tarde, apenas de piano. “O piano foi um fator chave e altamente relevante no desenvolvimento das mulheres como compositoras e intérpretes”, afirma Campo. Segundo ela, nas famílias que tinham condições econômicas para ter um piano em casa, ele era tocado, muitas vezes, por mulheres, pois muitas foram instruídas na prática desse instrumento.

Muito antes do surgimento do piano, no entanto, ainda no século XVII, uma mulher já se destacava como compositora, sem ter sido cortesã nem ter tido formação eclesiástica. Francesca Caccini, que nasceu em Florença em 1587, começou sua educação musical com o pai, Giulio Caccini. Ele havia iniciado seus estudos musicais em Roma e foi levado pela família Medici para aprimorar sua formação em Florença. Além da sua influência na primeira fase do barroco, com sua coleção de canções para voz solo e baixo contínuo, Giulio também foi um dos primeiros compositores de ópera.

Os primeiros registros da atuação musical de Francesca são como cantora, em 1602, na corte dos Medici, junto com seu pai e sua irmã Settimia. Posteriormente, ela foi contratada pela corte e atuou como professora de música, cantora de câmara e compositora, chegando a ser a musicista mais bem paga a serviço dos Medici. “Uma musicista renomada por seus próprios méritos, ela é considerada a primeira mulher compositora de ópera e a primeira italiana a ter sua ópera executada fora da Itália”, diz a contralto canadense e professora de canto Sydney Frodsham.

Cartas do período e outras fontes documentais que permitem reconstituir a vida de Francesca a apontam como uma compositora prolífica. Influenciada pelo pai, que associava a música à dramaticidade das cenas no palco, ela compôs músicas para três peças teatrais escritas pelo poeta Michelangelo Buonarroti, também chamado de Michelangelo, o Jovem, sobrinho do pintor e escultor renascentista de mesmo nome. No entanto, apenas duas de suas obras como compositora sobreviveram até os dias de hoje: *Il primo libro delle musiche*, coleção de trinta e seis canções solo e duetos de soprano e baixo, publicada em 1618; e *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*, ópera apresentada pela primeira vez em 1625, com a presença do príncipe da Polônia, Ladislaus Sigismondo, na plateia.

Apesar do destaque alcançado por Francesca na época, pouco se falou dela na historiografia até as primeiras décadas do século XX. “Ela foi, em geral, esquecida

da história por três séculos, com apenas um punhado de artigos ou livros impressos que incluíam seu nome, sem ao menos qualquer pesquisa substancial sobre ela”, lamenta Frodsham. Apenas na década de 1940, a pesquisadora italiana Maria Giovanna Masera recupera e traz a público parte da vida e da obra de Francesca em uma série de três artigos baseados em cartas e outros tipos de fontes disponíveis.

Possibilidades de pesquisa

Assim como Francesca Caccini, outras compositoras da época ficaram esquecidas por séculos e começam a ser resgatadas por pesquisas recentes. Campo, da Universidade de Barcelona, defende que esse resgate seja não apenas na historiografia, mas também na inclusão do repertório dessas compositoras em concertos da atualidade. Apesar de algumas obras de Vittoria Aleotti e Isabella Leonarda serem consideradas de qualidade extraordinária e seguirem o estilo de composição de seu tempo, Campos constata: “É escasso o número de obras destas e de outras compositoras que integram programas de concerto de música vocal e/ou instrumental barroca”.

Além das irmãs Aleotti e de Isabela Leonarda, que tiveram sua atuação profissional em conventos, de Bárbara Strozzi, que conviveu com intelectuais e aristocratas, provavelmente na condição de cortesã, e de Francesca Caccini, que entrou no mundo da música através de seu pai, Giulio Caccini, outras mulheres esquecidas pela história da música certamente devem ter atuado naquela época. “Embora a biografia de musicistas que desenvolveram sua trajetória artística durante o período barroco esteja documentada, é difícil saber o número exato de obras compostas por mulheres”, pondera Campo.

Com a importância política atual das questões de gênero, as pesquisas envolvendo o protagonismo das mulheres nos mais diversos campos de atuação, incluindo a música, têm ganhado cada vez mais força. Frodsham, por exemplo, apresenta uma vasta lista de referências bibliográficas para os interessados em se aprofundar no estudo da vida e obra de Francesca Caccini.

Outra possibilidade de pesquisa que seria interessante de se realizar em estudos futuros seria investigar não apenas a atuação das mulheres nas cortes ou nos conventos, mas também em outros estratos sociais. Certamente, trata-se de um desafio bem mais difícil, porque a vida na corte e no meio eclesiástico está bem melhor documentada do que a das classes populares. Mas conforme apresentamos no capítulo anterior, pesquisadores como Bennett e McKay, por exemplo, em seu estudo sobre música de rua no Reino Unido, conseguiram encontrar indícios da atuação de mulheres

como vendedoras de baladas desde o renascimento. Quanto mais se puder conhecer a arte das mulheres e a arte das classes populares, mais rica ficará a história cultural como um todo.

Para saber mais:

BENNET, Elizabeth & McKAY, George. *From brass bands to buskers: Street music in the UK*. Relatório de pesquisa. Norwich, Arts and Humanities Research Council, University of East Anglia, 2019.

CAMPO, Sandra Soler. “Vittoria Aleotti e Isabella Leonarda, compositoras del barroco italiano”. *Revista Iberoamericana de las ciencias sociales y humanísticas*, vol. 9, n. 18, jul./dic. 2020.

CASTAGNA, Paulo. “O ‘estilo antigo’ no Brasil nos séculos XVIII e XIX”. In: *Anais do I Colóquio Internacional “A Música no Brasil Colonial”*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 171-215.

COUTO, Henrique Cantalongo & HORA, Edmundo Pacheco. “Do canto falado à fala cantada: as ideias de Caccini e Hermeto Pascoal”. In: *Anais do PERFORMA 15th Conference on Musical Performance*, Aveiro-Portugal, 2015.

CUSICK, Suzanne. “Gênero e música barroca”. Tradução de Silvana Scarinci. Revisão de Lúcia Carpena. *Per Musi*, n. 20, 2009, p. 7-15.

FRODSHAM, Sydney. *Francesca Caccini: a bibliography of research*. MusRef – Bibliographies. Utah (Estados Unidos), Brigham Young University, 2018.

GROUT, Donald Jay & WILLIAMS, Hermine Weigel. *A short history of opera*. New York, Columbia University Press, 2003.

PORISS, Hilary. *Changing the score: arias, prima donnas and the authority of performance*. New York, Oxford University Press, 2009.

SCARINCI, Silvana Ruffier. *Safo Novella: uma poética do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi (Veneza, 1619-1677)*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

A crítica musical de Schumann: a voz do romantismo na arte da palavra

A crítica musical, segundo o músico, historiador e jornalista Percy Scholes, surge no final do século XVIII e início do século XIX. Alguns pesquisadores consideram o compositor Robert Schumann o primeiro crítico influente, no jornalismo cultural, em termos de alcance de público. Porém, a relação entre a música e a imprensa é mais antiga e começa com a invenção da prensa de tipos móveis por Gutemberg, na Alemanha, no século XV. A música litúrgica do período medieval, escrita e copiada manualmente, passou a ter sua reprodução e distribuição facilitada pelo aparato mecânico de Gutemberg. Como mencionamos no primeiro capítulo, no século XVI, com a popularização da imprensa, músicas impressas em folhetos eram vendidas por músicos de rua conhecidos como vendedores de baladas.

O Iluminismo, movimento cultural e filosófico que começou no fim do século XVII e influenciou mudanças políticas, econômicas e sociais na Europa ao longo de todo o século XVIII, também teve impacto na relação entre a imprensa e a música. A classe média cresceu nesse período, a arte e o ensino se popularizaram, e concertos antes voltados a um grupo restrito de espectadores, em ambientes privados de elite, passaram a ser realizados também para audiências mais variadas em apresentações públicas. Em *História da música ocidental*, Donald Grout e Claude Palisca contam que nesse período,

[...] a atividade de edição musical conheceu uma enorme expansão; o grosso das partituras publicadas destinava-se aos amadores, e publicavam-se muitas músicas em periódicos. Naturalmente, um público amador exigia e comprava música fácil de entender e de tocar, e esse mesmo público mostrava-se interessado em ler e discutir música. Assim nasceu o jornalismo musical.

Ideias românticas nos periódicos de Leipzig

No começo do século XIX, circulava em Leipzig, na Alemanha, o periódico *Allgemeine musikalische Zeitung*, voltado tanto para músicos profissionais quanto para o público geral, no qual escreviam artistas do começo do romantismo, como o escritor e compositor E. T. A. Hoffmann. Além de resenhas de músicas e livros publicados no período e reportagens sobre concertos e recitais, esse periódico também tinha artigos sobre cultura em geral e contava com colaboradores de outras cidades europeias.

Esse periódico, no qual Robert Schumann iniciou sua trajetória como crítico musical, iria inspirar a criação daquela que seria uma das mais influentes e longevas publicações sobre música, também em Leipzig: o *Neue Zeitschrift für Musik* ou *Nova Gazeta Musical*. Ela foi idealizada por Schumann, depois que ele se viu impossibilitado de seguir carreira como pianista, devido a uma paralisia no indicador e no dedo médio da mão direita. Essa publicação surgida em 1834 existe até hoje, disponível em <https://musikderzeit.de/>, e conta atualmente com crítica musical, análise de movimentos artísticos e divulgação de álbuns de música erudita, rock e jazz.

De acordo com a musicóloga Anna Harwell Celenza, enquanto o *Allgemeine musikalische* tinha o apoio financeiro da editora musical Breitkopf & Härtel, a gazeta de Schumann se mantinha através de anúncios pagos e assinaturas de leitores. Em ambos os periódicos, porém mais acentuadamente na gazeta de Schumann, a crítica musical seguia uma tendência de mudança na relação do crítico com a obra de arte. Ana Isabel Freijo, que pesquisou o compositor em seu mestrado em filosofia, explica que a crítica, para os primeiros românticos, como Schumann e Hoffmann, afastava-se da “crítica do gosto” ou do juízo de um sujeito acerca de uma obra, baseada no pensamento filosófico de Kant, para propor uma “crítica de arte” em forma de arte, como resultado da própria obra de arte, sempre inacabada.

Segundo Freijo, a escrita jornalística de Schumann, na qual usa recursos poéticos para veicular as ideias do movimento romântico, se enraíza em um princípio estético comum à sua música: ela se cristaliza no ideal da poesia. O próprio Schumann expressa o modelo de crítica de sua gazeta e seu principal objetivo, em editorial de uma edição de 1835, relacionando o conceito de poesia a todas as artes e anunciando a preparação do seu público leitor para uma nova era poética. Para Schumann, em todas as artes, o princípio estético é o mesmo e o que muda é apenas o material.

A relação entre a poesia e a música, bastante presente tanto na crítica musical de Schumann quanto em suas composições, já fazia parte da estética de outros compositores românticos. Uma canção composta por Franz Schubert em 1815, a balada “Der Erlkönig” (Rei dos Elfos), foi feita a partir de um poema de Goethe publicado em 1782. O último movimento da Nona Sinfonia de Beethoven, concluída em 1824, por sua vez, incorpora os versos da “Ode à Alegria”, que Schiller havia publicado em 1785.

Crítica musical em forma de arte literária

Logo no número de estreia de sua gazeta, anunciando sua crença em um princípio estético comum a todas as artes, Schumann declarava acreditar que o pintor pode aprender com uma sinfonia de Beethoven, da mesma forma que o músico pode aprender com a obra de Goethe. Sua crítica musical era escrita de forma literária e ele, inclusive, criou personagens que debatiam as obras, representando múltiplas facetas de sua própria personalidade. Florestan era seu lado idealista, impetuoso, apaixonado. Eusebius era seu lado contemplativo, sonhador. Mestre Raro representava o bom senso que intermediava os debatedores. A musicóloga Celenza assim descreve o trabalho jornalístico do compositor:

Schumann usou uma linguagem rica em imagens e figuras, e se esforçou para comunicar em palavras as qualidades estéticas da experiência musical. Em suma, ele costumava usar um meio artístico para explicar outro. Os primeiros artigos de jornal de Schumann eram fantasias em prosa ornamentada, muitas vezes lançadas como narrativas, complementadas com descrições de personagens, diálogos e até alguma ação. Pareciam fragmentos de romances.

Os personagens Florestan, Eusebius e Mestre Raro eram alguns dos integrantes de uma comunidade imaginária criada por Schumann: a Confraria de David (*Davidsbundler*). Além de figurarem na crítica musical da gazeta, Florestan e Eusebius também aparecem como títulos de partes do Carnaval, Opus 9, que Schumann compôs nos primeiros anos de circulação de seu periódico, entre 1834 e 1835. A cena final dessa composição é a Marcha da Confraria de Davi contra os Filisteus, uma metáfora da luta dos românticos contra o passado recente na música.

As três figuras imaginárias criadas por Schumann – Florestan, Eusebius e Mestre Raro – já haviam aparecido em um texto seu publicado na *Allgemeine musikalische*, em que os personagens discutem as variações sobre “Là ci darem la mano”, um dueto da ópera *Dom Giovanni*, de Mozart, escritas para piano e orquestra por um jovem compositor ainda desconhecido do público: Frédéric Chopin. Nessa crítica, Schumann diz a seus leitores para tirarem o chapéu para um gênio. Entre as partes do Carnaval, Opus 9, de Schumann, também aparece o nome de Chopin, que voltou a figurar em críticas posteriores na sua gazeta.

Comunidades de artistas leitores das críticas

“O *Neue Zeitschrift für Musik* (Nova Gazeta Musical) rapidamente se estabeleceu como órgão de um movimento especial, uma nova escola de opinião: era a voz do romantismo musical”, conta Celenza. Tratava-se de uma poderosa ferramenta formadora de opinião sobre as novidades musicais do período. “Robert Schumann estava plenamente ciente do poder e do impacto que uma publicação periódica poderia ter no estabelecimento de comunidades intelectuais e projetou seu jornal, o *Neue Zeitschrift für Musik*, com esse poder em mente”, avalia a musicóloga. Ela também destaca o alcance e duração da influência do compositor. “Schumann foi o primeiro a perceber plenamente o poder da palavra impressa na formação de comunidades intelectuais de músicos. O impacto de sua abordagem editorial única foi muito além dos limites geográficos de Leipzig e dos limites temporais de seus dez anos como editor”, completa Celenza.

O periódico conseguiu assinantes em toda a Europa e a comunidade imaginária criada por Schumann inspirou a criação de uma real Confraria de Davi em Copenhague, capital da Dinamarca, formada por músicos, atores e escritores como Hans Christian Andersen, que se reuniam para ler a gazeta e discutir estética e crítica de arte. O fato de essa comunidade ser formada por artistas em geral, e não apenas por músicos, e de ter a leitura da gazeta como uma espécie de ritual, tem clara relação com o fato de seus membros se identificarem com a ideia de Schumann sobre um princípio estético comum a todas as artes.

Embora Andersen, destacado membro dessa comunidade dinamarquesa, seja mais conhecido por suas histórias infantis, ele também escreveu poemas, contos, romances, canções, libretos de ópera e crítica musical. Sua participação no grupo inspirado pela gazeta de Schumann revelava a identificação com o projeto romântico de oposição à racionalidade do classicismo inspirado nas ideias iluministas. “A arte, para Andersen, era uma atividade libertadora, capaz de libertar alguém das regras e expectativas super racionalizadas da sociedade”, avalia Celenza.

Schumann conhecia a obra de Andersen e chegou a compor músicas para quatro poemas do escritor dinamarquês traduzidos para o alemão por Adelbert von Chamisso: “Märzveilchen”, “Muttertraum”, “Der Soldat” e “Der Spielmann”. A Confraria dinamarquesa inspirada em sua gazeta também era conhecida por ele. Sua esposa, a pianista Clara Schumann, esteve em Copenhague em 1842, durante uma turnê de concertos, e conheceu Andersen pessoalmente. Anos mais tarde, Andersen visitou o casal em Leipzig.

A disseminação do projeto romântico

A crítica musical de Schumann teve grande influência naquele período. “Ele é o primeiro grande compositor europeu que traz, por assim dizer, para a praça pública o debate estético e teórico subjacente à criação musical do seu tempo”, afirma o musicólogo português Rui Vieira Nery. Segundo a filósofa Freijo, havia uma dupla intenção de Schumann em seus textos: instruir o público sobre o verdadeiro sentido da arte e disseminar o pensamento romântico de que a reflexão originada pela obra de arte deve se perpetuar na própria crítica.

A gazeta de Schumann apresentava resenhas mais focadas nas obras de compositores do que em concertos ou nas performances de solistas. E críticas elogiosas a compositores como Chopin tinham como objetivo disseminar o projeto romântico e apontar aos leitores os novos caminhos da arte. Em oposição à música do classicismo, que buscava cativar o ouvinte com sons agradáveis e uma estrutura racional, para os românticos, o objetivo era outro: “A obra de arte genuína será aquela que se desvincule das exigências do público, em favor de uma obra originada por uma relação de necessidade interior e individual”, explica Freijo.

Além da comunidade dinamarquesa inspirada no grupo imaginário criado por Schumann, sua influência extrapolou o período em que permaneceu como editor, até 1844. Em Weimar, uma pequena cidade alemã que atualmente tem menos de 70 mil habitantes, o compositor Franz Liszt criou, em 1854, uma organização informal formada por jovens músicos que estudavam com ele. Aquela pequena cidade tinha importância na história da literatura alemã e havia abrigado, entre outros, autores como Goethe e Schiller.

Posteriormente, Liszt criou a Neu-Weimar-Verein, uma comunidade inspirada na Confraria de Davi, formada por poetas, artistas visuais, atores e músicos, com a mesma finalidade de “lutar contra os Filisteus” anunciada no Carnaval, Opus 9, de Schumann. Essa comunidade criada por Liszt, além dos membros de Weimar, também contava com Hector Berlioz e Richard Wagner. A Europa já estava, então, seduzida pela voz do romantismo.

Para saber mais:

BENNET, Elizabeth & McKAY, George. *From brass bands to buskers: Street music in the UK*. Relatório de pesquisa. Norwich, Arts and Humanities Research Council, University of East Anglia, 2019.

CELENZA, Anna Harwell. "Imagined communities made real: the impact of Robert Schumann's *Neue Zeitschrift für Musik* on the formation of music communities in the mid-nineteenth century". *Journal of Musicological Research*, n. 24, 2005, p. 1-26.

FREIJO, Ana Isabel Nistal. *Robert Schumann: "o autor prolongado"* – Implicações do pensamento do primeiro romantismo alemão no Lied de Schumann. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal, 2013.

GROUT, Donald & PALISCA, Claude. *História da música ocidental*. Tradução: Ana Luísa Faria. 5ª edição. Lisboa, Gradiva Publicações, 2007.

ISIDRO, Maria João de Andrade. *A objetividade e a subjetividade da crítica musical na era da música alternativa*. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação). Departamento de Sociologia, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, Portugal, 2012.

NERY, Rui Vieira. "Música erudita – da crise da crítica à crise do objeto". *Sinais de cena – dossiê temático*, n. 6, 2006, p. 31-34.

Dvorak: um estrangeiro na formação da identidade musical nos Estados Unidos

Neste capítulo, saímos do continente europeu, berço da tradição ocidental da música erudita, para acompanhar a jornada de um compositor do Velho Mundo em terras americanas. Às vésperas da celebração dos quatrocentos anos da chegada de Colombo à América, o protagonista da pequena história que vamos contar aqui foi convidado para formar músicos eruditos nos Estados Unidos e incentivá-los a criar um estilo nacional. De acordo com a musicóloga Holly Gramlich Cassell,

[...] as orquestras americanas do final da década de 1850 eram compostas principalmente por músicos e diretores alemães e isso se refletia no repertório. Principalmente música alemã e austríaca estavam na programação e era difícil para os compositores americanos terem suas músicas estreadas por orquestras sinfônicas sob a direção de maestros alemães e germano-americanos.

O historiador Joseph Horowitz aponta que até mesmo os compositores americanos que conseguiam apresentar publicamente suas peças, em geral, haviam estudado na Alemanha. “Normalmente suas sinfonias e quartetos de cordas soavam alemães”, comenta Horowitz. O principal destino escolhido por vários jovens músicos americanos era o Conservatório de Leipzig, onde mais da metade dos alunos, em 1873, eram estrangeiros.

O caráter germânico predominou no cenário da música erudita dos Estados Unidos por décadas. “A demanda por um estilo musical americano não era alta o suficiente na música clássica até perto do final do século XIX para que os compositores criassem um estilo americano”, avalia Cassell. Uma mulher visionária, Jeannette Thurber, pretendia mudar o rumo dessa história. Ela havia estudado no Conservatório de Paris. Casada com um milionário de uma rede atacadista de supermercado, fundou em 1885, com a ajuda de outros filantropos, o Conservatório Nacional de Música, em Nova Iorque.

De acordo com a geógrafa Carolina Deconto Vieira, na tentativa de criar elementos musicais tipicamente americanos, em 1891, Thurber convidou o músico tcheco Antonin Dvorak para dirigir o Conservatório, com um pedido que seria incorporado ao seu contrato, caso aceitasse: a composição de uma sinfonia que expressasse a nacionalidade americana e que guiasse os músicos para a criação de uma escola musical própria. Thurber já conhecia a fama conquistada por Dvorak, que elevou a

música da Boêmia, com elementos tipicamente thecos, ao patamar da tradição austríaco-germânica.

Dvorak aceitou o desafio e assumiu a direção do Conservatório em 1892. Já em terras americanas, escreveu um artigo em que questionava o fato de uma nação já tão pujante economicamente ter tão pouco investimento público na música. Segundo ele, as orquestras importantes podiam ser contadas nos dedos; e não havia nenhuma companhia de ópera com cantores americanos e repertório em língua inglesa. Dvorak, no artigo publicado originalmente em 1895, afirmava que a grande república americana protegia os negócios e o comércio, tinha escolas e faculdades bem dotadas, mas a música dependia do apoio de indivíduos abastados como Thurber. À época da publicação desse artigo, Dvorak já havia alcançado sucesso com sua Sinfonia nº 9 em Mi menor, opus 95, intitulada, por sugestão de Thurber, Sinfonia do Novo Mundo.

O nacionalismo como busca de identidade

Um dos objetivos de Thurber com a criação do Conservatório Nacional era fomentar um estilo musical próprio nos Estados Unidos. A escolha de Dvorak para a direção estava diretamente ligada ao êxito obtido por ele na criação de obras com elementos que davam uma identidade nacional à música da Boêmia, que na época, pertencia ao Império Austro-Húngaro, e hoje equivale à atual República Tcheca. Donald Grout e Claude Palisca, em *História da música ocidental*, relatam que, em países do leste europeu,

[...] onde o domínio da música alemã era visto como uma ameaça à criatividade musical de cada nação, a busca de uma voz nacional independente foi uma das facetas do nacionalismo. Outra faceta foi a ambição dos compositores de serem reconhecidos como iguais dos seus confrades da zona austríaco-germânica ... Tomando como ponto de partida o folclore nacional ou imitando-o em música original, era possível desenvolver um estilo que tinha identidade étnica.

Segundo Evelyn Funda, da Utah State University, ao longo do século XIX, o nacionalismo foi uma questão política crucial para os tchecos. “Os povos de língua tcheca e eslovaca da Boêmia, Morávia e Eslováquia buscaram maior autonomia da dominação cultural e política da dinastia austríaca dos Habsburgos, que governava a região desde 1526”, conta a pesquisadora. Funda explica que a música de Dvorak estava intimamente identificada com o que ficou conhecido como renascimento nacional

tcheco. Ele foi um dos seguidores de Bedrich Smetana, compositor dedicado à criação de uma música nacional tcheca, com quem trabalhou a partir de 1866.

Por volta de 1872, Dvorak concluiu a composição de um Hino Patriótico, o qual foi apresentado publicamente no ano seguinte. “A execução do Hino causa uma verdadeira comoção entre o público, e suas páginas, cheias de ardor nacionalista, anunciam o início da fama de seu autor”, relatam José Homs e Parramón José, biógrafos do compositor. “Thurber escolheu Dvorak para dirigir seu Conservatório Nacional de Música em Nova Iorque porque sabia que ele era um nacionalista cultural e democrata instintivo”, complementa Horowitz.

Em comparação com os reinos europeus que passaram por várias guerras ao longo de sua história e foram se dividindo e gerando novas nações, cada qual em busca de uma identidade, os Estados Unidos tiveram uma trajetória diferente. “A América não precisava de um movimento nacionalista de música semelhante aos movimentos nacionalistas na Europa. Durante o final do século XIX, a América não era mais uma nação totalmente nova que precisava se distinguir de uma antiga contraparte”, explica Cassell. No entanto, embora ainda não houvesse uma corrente nacionalista na música erudita dos Estados Unidos antes da vinda de Dvorak, já havia esse tipo de expressão na literatura. Vieira afirma que

[...] o nacionalismo romântico começa nos Estados Unidos nos meados do século XIX, através de um elemento literário que é o “Song of Hiawatha”, um poema rítmico composto por Henry W. Longfellow que relata o encontro entre a paisagem norte-americana e a cultura indígena, com uma breve passagem com a vinda dos novos colonos.

Antes mesmo de ir para os Estados Unidos, Dvorak já havia lido e se encantado com a obra de Longfellow traduzida para o tcheco por seu amigo poeta Josef Vaclav Sladek, a qual é tida como um dos elementos inspiradores de sua Sinfonia do Novo Mundo. “O segundo e terceiro movimentos da sinfonia utilizam materiais musicais originalmente pensados para uma ópera baseada em ‘Hiawatha’, de Longfellow”, conta o historiador e pianista John Tibbetts. Essa ópera, no entanto, não foi levada adiante.

O Conservatório Nacional e a Sinfonia do Novo Mundo

Thurber, além de incentivar a busca de uma identidade nacional na música, defendia que o acesso à educação musical não deveria ter restrição de sexo, classe ou etnia. “Em 1894, um terço dos quase cinquenta membros do corpo docente da escola eram mulheres, muitas das quais foram anteriormente estudantes do Conservatório”, revela a pesquisadora Evelyn Funda. Além de mulheres, o Conservatório também teve estudantes afro-americanos, alguns dos quais foram alunos de Dvorak. Tibbetts afirma que essa foi a primeira instituição conservatorial a ter como missão encorajar o ingresso de mulheres e minorias étnicas.

Logo que Dvorak chegou para assumir a direção do Conservatório, Thurber o colocou em contato com o crítico musical James Gibbons Huneker. De acordo com Funda, o biógrafo de Huneker atribui ao biografado uma influência importante para o compositor tcheco. “Ele foi o primeiro a apresentar Dvorak à música afro-americana quando perguntou se Dvorak achava que os Estados Unidos poderiam encontrar sua identidade musical nas melodias das plantações”, relata a pesquisadora. As canções dos negros escravizados que trabalhavam nas plantações, juntamente com “Song of Hiawatha”, de Longfellow, são consideradas as principais inspirações de Dvorak para compor sua Sinfonia do Novo Mundo, a qual, segundo Tibbetts, faz alusões ao *negro spiritual* “Swing Low, Sweet Carriot” e à cantiga patriótica “Yankee Doodle”.

Tanto em suas aulas de composição no conservatório quanto em declarações públicas na imprensa, Dvorak defendia que a inspiração para a música nacional dos Estados Unidos poderia ser derivada de melodias dos *negro spirituals* e dos cantos indígenas. Enquanto o meio musical erudito debatia se essa seria, de fato, a essência para uma música nacional, emergia ao mesmo tempo um gênero popular, o jazz, também com origens africanas, que se tornaria realmente uma das principais representações da identidade musical dos Estados Unidos. Embora músicos negros conseguissem acesso ao ensino formal erudito no conservatório, esse gênero popular foi o espaço encontrado por eles para sua expressão musical.

Se, por um lado, Dvorak incorporou cantos afro-americanos e indígenas em suas composições eruditas enquadradas na tradição europeia, escritas no período em que esteve nos Estados Unidos, por outro lado, nas criações do jazz, os compositores afro-americanos também incorporaram elementos da música erudita europeia. De acordo com a historiadora Virgínia de Almeida Bessa, o crítico musical norte-americano Alex Ross em seu livro *O resto é ruído*, mostra que no início do século XX, nos Estados Unidos,

[...] músicos negros enfrentavam a discriminação imposta por uma sociedade ainda marcada pela Guerra Civil. Will Marion Cook, uma das maiores promessas da música erudita norte-americana, teve de trocar as salas de concerto pelos palcos de jazz – como, aliás, muitos outros músicos negros seus contemporâneos.

Cook foi aluno de Dvorak no Conservatório Nacional, no final do século XIX. Segundo Bessa, compositores afro-americanos como Cook só veriam sua música ser considerada parte da cultura nacional com o florescimento do jazz. Em 1919, Cook apresentou um arranjo para big band de jazz que ele escreveu a partir do segundo movimento da Sinfonia do Novo Mundo. Três anos depois, outro aluno de Dvorak, William Arms Fisher, publicou a canção “Going Home”, que coloca letra na melodia daquele mesmo movimento da sinfonia de seu professor. Essa canção se tornou muito popular e seria cantada em uma cena do filme *A song is born*, de 1948, que tem no elenco músicos como Benny Goodman e Louis Armstrong.

Pode-se dizer que Dvorak, além de seu papel na construção de uma identidade musical nos Estados Unidos, deixou seu legado como educador musical, do qual é possível até mesmo estabelecer uma certa genealogia: Cook, que foi seu aluno, além de ter sido um dos pioneiros do ragtime, do jazz e dos shows da Broadway, deu aulas a Duke Ellington. Outro aluno de Dvorak no conservatório, Rubin Goldmark, seria posteriormente professor de George Gershwin.

“Não é exagero dizer que, por meio de seu próprio exemplo e influência, Dvorak ajudou a estimular correntes importantes na música americana moderna: o ragtime, as canções populares de Tin Pan Alley e o jazz”, avalia Tibbetts. Tin Pan Alley era um conjunto de editoras de música de Nova York que dominaram o mercado da música popular entre o final do século XIX e o início do século XX. Dvorak foi um divisor de águas na América. “Ironicamente, foi o estrangeiro que elevou a consciência dos americanos, promovendo um estilo nativo”, conclui Tibbetts.

Para saber mais:

BESSA, Virgínia de Almeida. “Resenha do livro *O resto é ruído*: escutando o século XX”, de Alex Ross (Cia das Letras). *Revista de História*, n. 162, 2010, p. 383-390.

CASSELL, Holly. “Demand for a national music culture – the emergence of American style in classical music”. *Honors Project*, 305. Grand Valley State University, 2014.

DVORAK, Antonin. “Music in America”. *Executive Intelligence Review*, vol. 20, n. 32, aug./1993, p. 51-56. Reprodução integral de texto originalmente publicado em *Harper’s New Monthly Magazine*, vol. XC, feb./1895, p. 429-434.

FUNDA, Evelyn. “New World visions and homegrown art: national authenticity in works of Willa Cather and Antonín Dvorak”. *Modern Fiction Studies*, vol. 65, n. 2, 2019, p. 264.284.

GROUT, Donald Jay. & PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. 1ª edição. Lisboa, Gradiva Publicações, 1994.

HOMS, José M. Parramón & JOSÉ, Eduard (ed.). *Dvorak*. Barcelona, Parramón Ediciones, 1982.

HOROWITZ, Joseph. “New World Symphony and discord”. *The Chronicle of Higher Education*, vol. 54, n. 18, jan./2008.

TIBBETTS, John. C. “The missing title page: Dvorak and the American national song”. *Community College Humanities Review*, vol. 15, dec. 1994, p. 43-60.

VIEIRA, Carolina Deconto. “Geografia da música e políticas espaciais: a 9ª Sinfonia de Antonin Dvorak e o nacionalismo estadunidense”. *Para Onde!?*, vol. 6, n. 2, jul./dez. 2012, p. 178-187.

Indícios da música do período colonial na poesia de Gregório de Mattos

A literatura como fonte histórica

Conforme apontamos nos primeiros capítulos, as pesquisas em história da música, quando se debruçam sobre períodos anteriores aos registros fonográficos ou nos quais ainda não havia notação musical impressa, precisam recorrer, necessariamente, a fontes extramusicais, como a iconografia ou a literatura. No Brasil, os manuscritos musicais mais antigos que sobreviveram até os dias de hoje são do século XVIII, embora a historiografia, graças a essas fontes extramusicais, registre que já havia trabalho de compositores, instrumentistas, cantores e professores de música no país muito antes disso.

Como não havia imprensa no Brasil no período colonial, a obra que conhecemos do advogado e poeta baiano Gregório de Mattos, que viveu entre 1636 e 1696, só foi impressa postumamente. Em sua pesquisa de mestrado sobre o autor, na Universidade de São Paulo, Jonas Alves Silva Junior conta que os poemas de Gregório de Mattos circulavam em manuscritos, também conhecidos como códices.

Segundo o pesquisador português Francisco Topa, da Universidade do Porto, que também estudou o poeta baiano, os primeiros oito poemas da vasta obra de Gregório de Mattos seriam publicados apenas em 1831, por Januário da Cunha Barbosa, então diretor da Tipografia Imperial e Nacional, em uma série de coletâneas intitulada *Parnaso Brasileiro*, que reuniam, como dizia seu subtítulo, as melhores poesias dos poetas do Brasil. A Tipografia Nacional sucedeu a Imprensa Régia criada por Dom João VI no Rio de Janeiro, logo após a sua vinda ao Brasil, em 1808.

A poesia de Gregório de Mattos, esse ilustre representante do barroco brasileiro na literatura das línguas ibéricas, é uma rica fonte para o estudo da história da música no Brasil, no período em que ele viveu. “Ao retratar portugueses e baianos de todas as esferas, a obra poética de Gregório de Mattos é uma ótima fonte de informações sobre a música ouvida nas ruas, casas, conventos e bordéis do Brasil seiscentista”, avalia o musicólogo Rogério Budasz.

O poeta músico

Em seus textos, Mattos faz comentários e críticas musicais e teatrais, menciona instrumentistas e cantores, cita nomes de peças instrumentais e descreve

coreografias e danças. Além disso, também deixa transparecer que ele próprio era um compositor e instrumentista. “O surgimento dos primeiros indícios da música popular brasileira se deu há mais de duzentos anos, com os versos de Gregório de Mattos cantados ao som de uma viola de arame”, aponta Silva Junior. A violonista e historiadora Márcia Taborda conta que as referências mais antigas a esse instrumento, em Portugal, aparecem em iluminuras datadas de 1280; e afirma que sua entrada no Brasil, através dos jesuítas, é atestada em cartas de clérigos de 1549. De acordo com Budasz,

[...] ótimo veículo para a música solo, a viola de mão tinha na versatilidade sua maior virtude. Suas variantes no século XVI incluíam um instrumento de quatro ordens de cordas, de seis ordens (conhecida na Espanha como *vihuela*) e, no século seguinte, de cinco ordens (muitas vezes chamada guitarra barroca). Este último instrumento originaria mais tarde a viola caipira brasileira, as diversas violas regionais portuguesas, bem como a guitarra espanhola, ou violão.

Taborda afirma que, no Brasil, a viola, do ponto de vista social, teve grande difusão nas camadas mais populares, referindo-se ao conjunto da população composto de pobres, sejam escravos, negros forros ou mestiços. Já na Europa, esse instrumento era executado nos salões da aristocracia. O baiano Gregório de Mattos, de família abastada e instruído em Portugal, transitava por diferentes extratos sociais. “Ele movimentou-se tanto no meio aristocrático quanto no meio popular, fato que seus próprios versos comprovam”, conta Silva Junior. “O poeta, já em 1684, inicia andanças boêmias pelos engenhos do Recôncavo baiano, cujos proprietários o abrigavam naturalmente atraídos por suas qualidades de compositor de coplas e romances – que acompanhava na viola”, complementa o jornalista José Ramos Tinhorão.

A copla é uma poesia popular espanhola, com métrica variável, geralmente cantada com acompanhamento de música improvisada. O romance, também conhecido como balada espanhola, é um gênero poético que deu origem a canções que abordam temas relacionados ao amor e à expressão dos sentimentos.

Gregório de Mattos estudou em Lisboa entre 1650 e 1652 e influenciou-se por autores espanhóis como Calderón de la Barca e Francisco de Quevedo. Do final do século XVI até 1640, Portugal e Espanha formaram um único reino, chamado de União Ibérica. A influência espanhola, tanto em Portugal quanto no Brasil, deixou marcas na poesia e na música. O próprio Gregório de Mattos compôs canções em espanhol, como as dos exemplos a seguir.

¡Ay de ti pobre cuidado!

¡Ay de ti pobre cuidado!
que en la cárcel del silencio
has de tener tu razón
porque lo manda el respeto!

Y con servir a Clori
feliz te has hecho
pues el descanso
tienes en tu tormento

Ay verdades que en amor

¡Ay verdades que en amor
Siempre fuistes desdichadas!
Buen ejemplo son las mias
que con mentiras se pagan

¡Cuando traté con engaño
tu verda, Filis ingrata,
qué de quejas vien tu boca
qué de perlas en tu cara!

Gregório de Mattos parecia, de fato, gozar de certo prestígio pela boa aceitação de suas composições. “Entre os principais músicos baianos do período colonial, destacaram-se o cantor e compositor de canções Gregório de Mattos e seu irmão e compositor religioso Eusébio de Mattos”, aponta o musicólogo Paulo Castagna. Embora não fossem músicos profissionais e não usassem seu talento musical como forma de sustento, pois isso não era apropriado para pessoas de famílias aristocráticas, claramente haviam sido instruídos na linguagem musical. “Gregório e seu irmão Eusébio foram treinados musicalmente já no ambiente familiar, o que não era incomum, pois a educação das famílias abastadas da colônia incluía alguma instrução musical, muitas vezes realizada à viola”, explica Budasz.

Variedade de gêneros

Além de transitar por diversos extratos sociais, como instrumentista e compositor, Gregório de Mattos também tinha um repertório variado em termos de gêneros musicais. O historiador Jonas Rodrigues de Moraes afirma que o poeta é considerado um dos primeiros artistas a compor canções pelo viés do hibridismo musical. “A variedade mesma de gêneros de canto acompanhado, por ele cultivados, faz supor que tocasse sua viola com certa desenvoltura”, completa Tinhorão. Segundo o jornalista, entre as modalidades de versos cantados,

[...] o poeta-músico Gregório de Mattos cultivava, predominantemente, ao lado das glosas e cantigas, coplas e chasonetas, os romances que lhe permitiam contar, no estilo popular-tradicional das redondilhas maiores, ora fatos engraçados ora acontecimentos variados, sempre com fundo de acompanhamento à viola.

O *Tratado de Glosas*, publicado por Diego Ortiz em 1553, define esse gênero como uma “prática improvisatória renascentista de embelezamento de melodias, baseada no uso de modelos pré-estabelecidos”. Já a chasoneta, termo derivado do francês *chansonnette*, é uma pequena canção de inspiração leve, terna, bucólica ou cômica. Como aponta Tinhorão, a graça era uma das facetas do poeta e músico baiano seiscentista. “O maior poeta do período barroco é também conhecido como um ávido trovador de líricas sensuais e de cantigas satíricas”, acrescenta Silva Junior.

“Mattos usava romances e tonos espanhóis como base para novas composições. Cantava e variava também modas profanas em português”, menciona Budasz. Segundo o musicólogo, o tono humano é uma forma de canção erudita muito difundida na Península Ibérica e na América Latina. “Geralmente apresenta texto em espanhol, temática árcade, forma estrófica com refrão, e textura a uma ou duas vozes agudas contra um baixo, podendo ser considerado como uma espécie de ancestral da modinha portuguesa”, explica Budasz.

Prenúncios da modinha e do lundu

Embora não estabeleça relação direta entre a produção musical seiscentista do poeta com gêneros que iriam emergir no século seguinte, Moraes afirma que, antes mesmo de tratar do surgimento do lundu e da modinha no século XVIII, a historiografia da música popular já havia registrado a participação do compositor e poeta Gregório de Mattos no século XVII. Em sua dissertação de mestrado na Universidade de Brasília, José Dario Leandro assinala que, embora as primeiras composições de modinhas e lundus no Brasil sejam atribuídas a Domingos Caldas Barbosa, alguns autores especulam que sua origem possa ser mais antiga. “Muito antes, na Bahia, Gregório de Mattos já havia composto os seus lundus. Hipótese que, por sinal, é defendida por autores da estirpe de Araripe Junior e João do Rio”, enumera Leandro. “Araripe Junior chamou Gregório de Mattos de ‘O Homem do Lundu’, percebendo sua filiação poética às formas nascentes da canção popular”, completa Silva Junior, referindo-se a esse autor como um dos primeiros historiadores da literatura brasileira.

“Esse gênero musical foi, inicialmente, praticado como uma dança nos terreiros de candomblé por negros e brancos simpatizantes”, conta Leandro. Essa dança, segundo ele, é caracterizada pela umbigada, uma espécie de rebolado que insinuava o ato sexual. “A dança da umbigada foi admitida como um dos elementos fundamentais para a prática musical brasileira. Assim, reconhece-se que a umbigada colaborou de maneira significativa para o cancioneiro estético brasileiro”, acrescenta Moraes. Tinhorão destaca a contribuição do poeta baiano nesse contexto:

Graças não apenas a essa sua qualidade de autor de versos feitos para cantar à viola, mas também devido à sua condição de participante e animador de jornadas ou passeios boêmios a pontos pitorescos afastados da cidade (como era o caso do Rio Vermelho, à época), e em que o espírito dos excursionistas era o da bandarra, ou seja, o da vadiação alegre, Gregório de Matos viria a contribuir, ademais, em muitos de seus versos, com informações únicas sobre os mais diferentes tipos de diversões e danças da gente dos primeiros núcleos de vida urbana do Brasil.

Tinhorão observa que os poemas de Gregório de Mattos já mencionavam umbigadas, como se pode ver no termo “embigada” do exemplo abaixo:

Tomou a Garça no ar	foi-se bailar o cãozinho,
a Sapata incontinenti,	e como sobre o moinho
e indo arreganhar-lhe o dente,	levou tantas embigadas,
não teve, que arreganhar:	deu em sair às tornadas
porém por se desquitar	a puro vômito o vinho

Tinhorão acrescenta que Gregório de Mattos apontava, aproximadamente entre 1680 e 1690, uma dança conhecida como paturi, na qual a castanhola era substituída por estalar de dedos.

Ao som de uma guitarrilha	Não usam de castanhetas,
que tocava um colomim	porque cos dedos gentis
vi bailar na Água Brusca	fazem tal estropiada,
as Mulatas do Brasil:	que de ouvi-las em estrugi:
Que bem bailam as Mulatas,	Que bem bailam as Mulatas,
que bem bailam o Paturi!	que bem bailam o Paturi!

Associando a umbigada e o estalar de dedos presentes nos versos de Gregório de Mattos, Tinhorão afirma que esses “dois elementos, reunidos, fariam no século XVIII surgir o lundu.

A música brasileira anterior ao *Guarani*

Na história da música erudita brasileira, já é conhecida, de longa data, a notoriedade do campineiro Carlos Gomes no século XIX. E apenas recentemente, na década de 1980, foram encontrados manuscritos de músicas compostas no Brasil no século XVIII. Porém, recorrendo-se a fontes extramusicais, como a literatura e a iconografia, de uma forma geral, e a obra de Gregório de Mattos, em particular, é possível lançar uma luz sobre períodos anteriores e conhecer não apenas a produção musical erudita ligada às liturgias religiosas trazidas de Portugal para a colônia, como também o florescimento da música popular nos centros urbanos brasileiros.

“Gregório de Mattos oferece em seus versos as mais claras indicações de que o processo de urbanização da capital da colônia já começava a gerar condições para o aparecimento de tais tipos de artistas criadores”, afirma Tinhorão. “A obra de Gregório de Mattos Guerra deveria ser estudada quase toda não como obra poética, mas como versos de música popular urbana”, complementa o jornalista e estudioso da música popular brasileira.

Moraes considera evidente a singular importância do poeta Gregório de Mattos para a historiografia da música brasileira. “Esquecer de sua trajetória artístico-musical e sua participação no cancioneiro brasileiro seria como apagar uma tradição de memória acústica que veio da colônia”, conclui o historiador.

Para saber mais:

BUDASZ, Rogério. *A música no tempo de Gregório de Mattos*. Curitiba, DeArtes/UFPR, 2004, 115 p.

CASTAGNA, Paulo. "Música na América Portuguesa". In: MORAES, José Geraldo Vinci & SALIBA, Elias Thomé (org.) *História e música no Brasil*. São Paulo, Alameda, 2010. Capítulo 1, p.35-76.

LEANDRO, José Dario. *Da poesia épica à moda-de-viola: uma aliança inseparável entre literatura e música*. 96f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

MORAES, Jonas Rodrigues de. "Batuques, lundu, modinha e a emersão do baião no Nordeste brasileiro". *Revista Contraponto*, vol. 2, n. 1, agosto de 2013, p. 31-51.

MORATO, Walkiria. *Análise das recercadas de Diego Ortiz sobre o madrigal O Felici Occhi Mieì à luz do Tratado de Glosas (1553) do próprio Ortiz*. 96f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

SILVA JUNIOR, Jonas Alves da. *Doces modinhas para iaiá, buliçosos lundus para ioiô: poesia romântica e música popular no Brasil do século XIX*. 258f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

TABORDA, Márcia. "A viola de arame: origem e introdução no Brasil". *Em pauta*, vol. 13, n. 21, dezembro de 2002, p. 133-152.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Ed. 34, 1998, 384p.

TOPA, Francisco. "Os problemas autorais e textuais da obra atribuída a Gregório de Matos – Alguns exemplos". In: *Anais do II Congresso Nacional de Linguística e Filologia*, Rio de Janeiro, Publicações Dialogarts, 1999, p. 347-359.

Radamés e seu milhão de melodias: encontro entre o popular e o erudito

Formado na tradição erudita do ensino conservatorial, Radamés Gnattali, desde sua juventude, em Porto Alegre, envolveu-se também com a música popular, especialmente o samba carnavalesco. Neste capítulo, iremos apresentar, resumidamente, parte da trajetória profissional desse compositor gaúcho, com destaque para suas atuações em trilhas sonoras de cinema e como arranjador na Rádio Nacional.

A base desse breve relato sobre Radamés são pesquisas apresentadas em congressos e publicadas em periódicos, nas áreas de música, cultura midiática e sociologia. Esses estudos apontam uma confluência entre o popular e o erudito, na obra de Radamés, não apenas em seus arranjos orquestrais para canções populares, mas também nas obras de concerto compostas por ele.

Berço musical, carnaval gaúcho e o cinema mudo

O compositor, regente, pianista e arranjador Radamés Gnattali, autor de estudos para violão erudito e concertos para instrumentos solo e orquestra, também transitou pelo universo da comunicação de massa, compondo trilhas para o cinema e produzindo arranjos orquestrais para o rádio.

Radamés nasceu em 27 de janeiro de 1906, em Porto Alegre. Sua mãe, Adélia Fossati, era pianista e educadora musical. Seu pai, Alessandro Gnattali, estudou piano, contrabaixo e fagote e atuou como fagotista de orquestra e como regente. Aos seis anos, Radamés começou suas aulas de piano com a mãe e de violino com a prima Olga Fossati. Aos nove, já regia uma orquestra infantil com arranjos melódicos de sua autoria. Desde cedo, envolveu-se também com a música popular. Aprendeu a tocar violão e cavaquinho e participava de serestas e blocos carnavalescos.

Aos 16 anos, Radamés começou a trabalhar profissionalmente como músico, tocando em orquestra de bailes e acompanhando filmes mudos no Cine Colombo. De acordo com o violonista, compositor e professor da Universidade Federal de Uberlândia Daniel Menezes Lovisi, essa experiência foi fundamental na formação de Radamés. “A necessidade de preencher o vazio sonoro com música constante contribuiu para desenvolver a habilidade de improvisar e a capacidade de sublinhar musicalmente as situações dramáticas vistas na tela”, explica Lovisi.

Aos 18 anos, Radamés se formou no Conservatório de Música do Instituto Livre de Belas Artes de Porto Alegre. Em 1924, realizou seu primeiro concerto solo de

piano, com peças de Franz Liszt e Wilhelm Friedemann Bach, no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, elogiado pela crítica em veículos como o *Jornal do Brasil*. No ano seguinte, a convite de Mário de Andrade, daria um recital no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Nos primeiros anos após a sua formatura, em Porto Alegre, Radamés deu aulas de piano e participou do Quarteto Henrique Oswald como violinista. Em 1929, voltou ao Rio de Janeiro para interpretar o *Concerto nº 1 para piano e orquestra* de Tchaikovsky, acompanhado pela Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal.

O caminho das trilhas

Radamés muda-se, definitivamente, para o Rio de Janeiro em 1932. Embora tocasse em concertos e recitais, sua garantia financeira na capital do país vinha de suas atuações, como pianista ou violinista, em cassinos, bailes e companhias de ópera. Mas a década de 1930 estava só começando. Nesse período, acontece sua entrada em ambientes de trabalho onde encontraria não apenas espaço para sua criatividade como também notoriedade e estabilidade financeira: o cinema e o rádio.

Seu contato com personagens do meio artístico carioca o levaram a ser convidado para a sua primeira trilha de cinema, no filme *Ganga Bruta*, do diretor Humberto Mauro, de 1933. Dali em diante, a sétima arte seria um dos pilares do seu trabalho. Radamés participou de mais de 50 filmes ao longo de sua carreira como compositor, arranjador ou diretor musical. Lovisi conta que ele firmou-se como

[...] um dos mais requisitados profissionais no panorama da produção cinematográfica nacional. Sua trajetória como compositor confunde-se com a própria história do cinema brasileiro ao longo do século passado, percorrendo diferentes tendências estéticas e estabelecendo parcerias com importantes diretores e produtores.

Entre as principais produções de cinema nas quais Radamés atuou na trilha sonora estão *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos; duas adaptações para o cinema de peças de Nelson Rodrigues, *Bonitinha, mas ordinária* (1963), de J. P. Carvalho, e *Perdoa-me por me traíres* (1983), de Braz Chediack, em que divide a trilha e a direção musical com seu sobrinho Roberto Gnattali; e *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman. Nesse último, Radamés conduz ao piano o seu arranjo da música tema do filme, *Nóis não usa os bleque tais*, parceria de Adoniran Barbosa e

Gianfrancesco Guarnieri. Trata-se de uma das facetas mais marcantes ao longo de sua carreira: o arranjador de canções populares.

De acordo com Lovisi, compositores como Radamés se destacaram pela escrita musical fluente e pela criatividade na utilização de instrumentos ligados à cultura musical brasileira, e também por levarem arranjos orquestrais de ritmos como o samba e o baião para as telas de cinema. Em *Rio 40 graus*, toda a concepção da trilha musical gira em torno de variações de Radamés sobre um mesmo tema. “As músicas da trilha foram construídas com base na canção *A voz do morro*, do sambista e compositor Zé Ketí. O tema musical funciona como um *leitmotiv* identificando a favela onde habitam parte dos personagens da história”, explica Lovisi.

Radamés valeu-se de sua experiência com o acompanhamento de piano para filmes mudos, no início da carreira, para trabalhar em suas trilhas o diálogo entre as imagens e a música. E nessa experiência na direção musical de filmes, a composição de passagens musicais para atenuar cortes de cena ou antecipar acontecimentos também daria a ele uma ferramenta que utilizaria bastante em seu outro ramo de atividade: o rádio.

Nas ondas do rádio

Após suas primeiras incursões no cinema, uma nova oportunidade surgiria para Radamés, ainda na década de 1930, a qual iria alçá-lo ao patamar de um dos principais personagens da história da música popular brasileira. Em seus primeiros anos no Rio de Janeiro, ele fez arranjos para Pixinguinha, Lamartine Babo, trabalhou como pianista nas rádios Mayrink Veiga e Cajuti, e como arranjador na Rádio Transmissora.

“A trajetória do compositor ganhou forte impulso com a inauguração da Rádio Nacional. Figurando entre os primeiros contratados para a orquestra. Radamés não demorou muito a assumir um importante papel naquela emissora de rádio”, relatam o sociólogo Mateus de Oliveira e a cientista política Mônica Martins em artigo da revista do Observatório das Nacionalidades da Universidade Estadual do Ceará.

“A Rádio Nacional do Rio de Janeiro, inaugurada em 1936 pelo grupo proprietário do jornal impresso *A Noite*, foi incorporada pela União em 1940, durante o período do governo de Getúlio Vargas conhecido como Estado Novo, como parte do pagamento de dívidas”, conta Ítalo Simão Neuhaus, que estudou arranjos de samba para orquestras da Rádio Nacional em seu mestrado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Segundo o pesquisador, o mercado radiofônico esteve em plena ascensão naquele período e oito das treze emissoras cariocas tinham sua própria orquestra em meados da década de 1940.

“No Brasil dos anos 1940 e 1950, o rádio emergiu como mídia hegemônica, concentrando em si um enorme poder, não apenas de difusão simultânea da informação, mas também pelo balizamento do gosto, da estética e da moda e até da política”, reforçam os musicólogos e estudiosos da comunicação Raphael Fernandes Lopes e Heloísa de Araújo Duarte Valente em periódico da área de midialogia.

Radamés trabalhou na Rádio Nacional de 1936 até 1969, atuando como pianista, arranjador e regente. Nesse período, de acordo com artigo de Leandro Ribeiro Pereira publicado na *Revista Brasileira de Música*, Radamés produziu arranjos executados em onze diferentes programas da emissora, entre eles, *Quando os maestros se encontram* e *Um milhão de melodias*, dos quais 1.653 foram preservados na *Coleção Rádio Nacional* e digitalizados. O trabalho dos maestros nas rádios, segundo Pereira, ia além dos arranjos das canções populares e da regência de suas execuções: o músico tinha que compor *jingles* publicitários, criar música incidental e passagens musicais entre partes de um programa, como uma novela radiofônica, por exemplo, e compor temas para o início e o fim de um programa, seja ele musical ou informativo. Farias e Valente afirmam que essa atividade

[...] exigia um profissional com múltiplas competências, que atuasse também como compositor e produtor, que assegurasse a regularidade das produções musicais, que trabalhasse com prazos por vezes curtos e até com a heterogeneidade entre músicos e gêneros musicais, assemelhando-se, assim, em certa medida, aos *kappelmeister* da tradição erudita.

“Radamés, a princípio, fazia arranjos de peças como toadas e choros para pequenos conjuntos, trios, quartetos, os quais eram executados, por vezes, pelo próprio maestro ao piano. Gradativamente, ele ampliou as formações até chegar à orquestra”, contam Oliveira e Martins. Segundo eles, na Rádio Nacional,

[...] a orquestra não possuía muitos ritmistas. Luciano Perrone, baterista da orquestra, se esforçava em suprir o vazio causado pela falta de mais percussões e pediu ao maestro que transferisse a marcação rítmica para os instrumentos de sopro. Em atendimento ao companheiro, a partir de 1937, Radamés começou a utilizar desenhos rítmicos da percussão nos demais grupos de instrumentos da orquestra.

A experiência de marcar o ritmo do samba nos pistões e trombones, iniciada nos ensaios comandados por Radamés na rádio, iria revolucionar o cenário da música com a primeira gravação com arranjos desse tipo, em “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, na voz de Francisco Alves, em 1939. Farias e Valente observam que, nas emissoras, o trabalho dos músicos com os arranjos era aproveitado para as gravações em discos. “Os maestros transitavam entre rádios e gravadoras, sendo muitas gravações realizadas nos estúdios das rádios”, relatam os pesquisadores. “As rádios perceberam que poderiam fazer uso dos discos gravados em seus programas e as gravadoras que poderiam estimular suas vendas por meio do rádio. Assim, formou-se um pacto que duraria praticamente todo o século XX”, completam.

Essa nova roupagem da canção popular, com destaque para cordas em músicas românticas e para metais em sambas, seria o embrião para uma experimentação orquestral bem brasileira, que Radamés criaria para o mais longo programa que conduziu.

Abrasilizando a orquestra

Nas primeiras décadas do século XX, alguns compositores eruditos se engajaram no movimento nacionalista, realizaram pesquisas sobre as tradições musicais populares e o folclore para incorporá-las em suas obras. O exemplo mais notório é Villa-Lobos, que encontrou campo fértil para as ideias nacionalistas quando se associou ao governo de Getúlio Vargas em seu projeto de educação musical através do canto orfeônico. Radamés Gnattali, por sua vez, sem levantar nenhuma bandeira ideológica, incorporou a ideia de identidade nacional em seu trabalho de uma maneira bem distinta.

Em 1943, a Rádio Nacional lança o programa *Um milhão de melodias*, com patrocínio da Coca-Cola, que ficou no ar por 13 anos, sempre com direção musical de Radamés. Na concepção do programa, a emissora deu ao maestro todas as condições para ele criar sua Orquestra Brasileira. De acordo com o radialista e pesquisador da história do rádio Luiz Carlos Saroldi, além dos naipes de violinos e violoncelos, harpa, saxofones, pistões, trombones, flautas, oboé, fagote e clarinete, o núcleo da orquestra contava com um contrabaixo acústico, dois violões, cavaquinho, bateria e ganzá.

Além de suas experimentações orquestrais em arranjos de canções brasileiras, que ajudaram a impulsionar internacionalmente gêneros como o samba, Radamés também buscou um tempero brasileiro para *standards* do jazz. “Entre as inovações do programa estava, em primeiro lugar, a montagem de uma orquestra comparável à de Benny Goodman”, destaca Saroldi. “O programa *Um milhão de*

melodias tinha o intuito inicial de produzir arranjos orquestrais ‘abrasileirados’ para canções estrangeiras, uma maneira de competir com orquestras famosas, como as de Glen Miller e Benny Goodman”, confirmam Oliveira e Martins.

Mas Radamés foi muito além desse intuito inicial apontado por esses pesquisadores. Além de abrasileirar o jazz e internacionalizar o samba, ele trouxe para o programa um diálogo que sempre esteve presente ao longo de sua trajetória musical, entre o popular e o erudito, entre a novidade e o legado deixado por compositores do passado. “A Orquestra Brasileira misturou a orquestra de tradição clássica europeia, ligada à música sinfônica, com a *big band* do jazz e o conjunto regional, da tradição brasileira”, afirma Neuhaus. Segundo Saroldi, *Um milhão de melodias* era

[...] um ponto de encontro entre a tradição e a renovação, trazendo de volta valores quase esquecidos – como as composições de Ernesto Nazareth, Catulo, João Pernambuco ou Chiquinha Gonzaga –, em contraste com obras que abriam novos horizontes – como os sambas de Custódio Mesquita e Ary Barroso, e as ousadas de Cole Porter ou George Gershwin.

Sem fronteiras entre o popular e o erudito

Esse diálogo entre o popular e o erudito, evidenciado em tantos anos de *Um milhão de melodias* no ar, também marcou a obra de Radamés como compositor de música de concerto. A exemplo de Villa Lobos, Radamés levou o violão, antes tido como instrumento da periferia marginalizada, para as salas de concerto, em composições como *Brasíliana n.º 13*. Mas foi além disso: também levou para as salas de concerto o próprio gênero popular que ajudou a internacionalizar através de seus arranjos, descrevendo sua *Brasíliana n.º 2* como um samba em três andamentos, para piano, com orquestra de cordas e percussão típica das escolas de samba do Rio de Janeiro. Oliveira e Martins acrescentam outros exemplos de relação entre o popular e o erudito na obra de Radamés:

Havia também o interesse do maestro em escrever para formações instrumentais não convencionais e para instrumentos com pouca tradição escrita, como no caso do *Concerto para Acordeão e Orquestra*, consagrado a Chiquinho do Acordeom, ou do *Concerto para Harmônica de Boca e Orquestra*, oferecido a Edu da Gaita.

Além de homenagear compositores como Chiquinha Gonzaga e Zequinha de Abreu em *Um milhão de melodias* e de tocar quase toda a obra de Ernesto Nazareth ao longo dos anos em que o programa ficou no ar, Radamés também homenageou alguns desses compositores em uma obra de concerto escrita para um ícone da música popular. Oliveira e Martins relatam:

Em 1964, Radamés Gnattali compôs a *Suíte Retratos* para bandolim, orquestra de cordas e conjunto regional, escrita especialmente para Jacob do Bandolim, na qual homenageia, em cada movimento, quatro dos maiores representantes da música brasileira: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga.

Farias e Valente destacam a importância que um maestro e arranjador como Radamés Gnattali tem para a cultura brasileira e a forte circularidade cultural que profissionais como ele promoviam com sua atuação, rompendo os limites entre o popular e o erudito. Tanto a obra de concerto de Radamés quanto suas trilhas para o cinema e seus arranjos para o rádio são frutos de uma história que começa com seu berço musical, passa por sua convivência concomitante com os blocos de carnaval e a formação erudita em conservatório na juventude e por sua atuação como pianista que acompanha a exibição de filmes mudos. Uma obra feita de encontros entre música e imagem, entre tradição e novidade, entre o popular e o erudito.

Para saber mais:

FARIAS, Raphael Fernandes Lopes & VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte Valente. “A criação musical dos anos 1950 e a construção de um gosto musical pelos maestros-arranjadores no Brasil”. In: *Anais do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2017, p. 1-8.

FARIAS, Raphael Fernandes Lopes & VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte Valente. “Criação musical na Era do Rádio: maestros e arranjadores, entre a tradição e a modernidade”. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, vol. 17, n. 2, 2020, p. 102-113.

LOVISI, Daniel Menezes. “Radamés Gnattali e a trilha musical no cinema brasileiro”. In: *Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2010, p. 441-449.

NEUHAUS, Ítalo Simão. “A música popular brasileira nas orquestras da Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 1950”. In: *Anais do IV Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2016, p. 948-957.

OLIVEIRA, Mateus Perdigão de; MARTINS, Mônica Dias. “Os arranjos brasileiros de Radamés Gnattali”. *Tensões Mundiais*, vol. 2, n. 3, 2006, p. 181-229.

PEREIRA, Leandro Ribeiro. “Os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, décadas de 1930 a 1960”. *Revista Brasileira de Música*, vol. 25, n. 1, 2012, p. 157-184.

SAROLDI, Luiz Carlos. “O rádio e a música”. *Revista USP*, n. 56, 2002, p. 48-61.

A relação entre o repertório e a técnica vocal no canto popular ao longo do século XX

Uma das possibilidades de associação entre história e etnomusicologia é o estudo de gravações realizadas em diferentes períodos. Este capítulo apresenta brevemente a pesquisa de mestrado de Marcelo Elme, defendida na Unicamp em 2015, sobre a história do canto popular brasileiro no século XX, a partir das primeiras gravações em fonograma, colocando-a em diálogo com autores que abordam a história da música popular brasileira. Começaremos por uma personagem que já buscava a relação entre o canto e a técnica vocal antes mesmo desse campo de pesquisa se consolidar no país.

Nem todo cantor de música popular no Brasil tem uma trajetória de formação musical como a de Marisa Monte. Aos seis anos de idade, ela já estudava piano. Aos nove, começou a estudar bateria. Seu estudo formal de canto e de teoria musical começa aos 14 anos. Ainda na adolescência, ela vai para a Itália para estudar canto lírico. Aos 20 anos, começa a cantar em bares da zona sul do Rio de Janeiro. No final da década de 1980, desponta no cenário nacional com a canção “Bem que se quis”, popularizada na trilha sonora da novela *O Salvador da Pátria*. Ela foi apadrinhada pelo autor dessa versão de uma canção italiana, Nelson Motta, com quem havia trabalhado no seu primeiro show, no Jazzmania, dirigido por ele.

Daquela década que nos brindou com o talento de Marisa Monte até os dias de hoje, tornou-se cada vez maior a procura de cantores populares brasileiros pelo aprendizado formal de canto. A Universidade Estadual de Campinas foi pioneira em criar, em 1989, o primeiro curso superior de música popular no país, já com uma habilitação específica em canto desde seu primeiro ano. Tempos depois, outros bacharelados em música popular, com habilitação em canto, surgiram em instituições como a Universidade Federal da Bahia e a Universidade Federal de Minas Gerais. Além disso, a disciplina de canto popular passou a integrar o curso de licenciatura em música, em lugares como a Universidade de Brasília.

Especificidades do canto popular

Marisa Monte é um exemplo de cantora que precisou adaptar à música popular as técnicas vocais que aprendeu no canto lírico, já que o ensino formal específico em canto popular só surge quando ela já alcança o estrelato. O cantor e pesquisador Marcelo Elme, que também passou por essa experiência de adaptação das

técnicas vocais aprendidas no canto erudito para aplicá-las ao canto popular, decidiu estudar esse tema no início de sua trajetória acadêmica. Em seu trabalho de conclusão de curso, na graduação, ele procurou encontrar soluções para o desenvolvimento de uma metodologia de ensino específica para o canto popular. Para isso, entrevistou professores e alunos de canto.

Entre os estudantes, Elme constatou a valorização do ensino formal de canto. “Todos se beneficiaram das técnicas apreendidas, tanto no aspecto da saúde vocal quanto no do domínio técnico-interpretativo”, relata o pesquisador. No entanto, as entrevistas também revelaram que certas especificidades da música popular, como o canto coloquial, não eram favorecidas pelas técnicas do canto erudito. Por isso, Elme propõe que o repertório do cancioneiro popular seja explorado pelas pesquisas acadêmicas como ferramenta para o desenvolvimento de técnicas vocais específicas a serem usadas no ensino formal de canto popular. “Muitos dos elementos técnicos próprios do canto popular estão conectados à realização das canções, surgindo a partir de escolhas interpretativas”, afirma Elme.

Ao propor que o ensino de canto popular no Brasil se fundamente em pesquisas, Elme sugere que as particularidades prosódicas e estéticas da música popular sejam contempladas. “Essas particularidades, no canto popular, se desenvolveram ao longo do tempo a partir de gestos vocais intuitivos realizados pelos intérpretes na intenção de melhor comunicar os conteúdos presentes nas canções, consolidando-se aos poucos como próprias do canto popular”, explica o pesquisador.

Em sua pesquisa de mestrado, Elme procurou analisar as particularidades estilísticas do canto popular brasileiro e o aprimoramento da técnica e da expressividade de cantores através da aprendizagem informal, destacando que as escolhas de cada cantor na interpretação das canções foram fundamentais nesse processo. Ele delimita o escopo da sua análise ao canto popular urbano, comercial e presente na mídia. “Esse tipo de canto está sujeito a processos de transformação ocasionados por sua natureza de bem de consumo, o que vem determinando aspectos técnicos e estéticos específicos em seu desenvolvimento”, explica Elme.

A antropóloga Elizabeth Travassos aponta estudos que comparam a prática contemporânea de determinados repertórios com registros fonográficos de outras épocas como exemplo de confluência entre etnomusicologia e história. Segundo ela, retratos sonoros do passado, mediados social, cultural e tecnicamente, são fornecidos pelas gravações em fonogramas:

Processos sociais complexos conduzem artistas, estilos e repertórios ao estúdio, sob a forma de gravações, portanto de registros filtrados por uma cadeia de agentes sociais com valores estéticos e interesses, servindo-se de procedimentos técnicos específicos. Além de analisar os fonogramas, é necessário elucidar esses processos e compreender seus efeitos.

Ao traçar um histórico do canto popular no Brasil desde as primeiras gravações feitas no começo do século XX, Elme aponta dois modelos de canto na música popular brasileira. Um deles é ligado ao canto erudito europeu, que utiliza recursos como vibratos e valoriza os saltos melódicos, a potência vocal e as notas longas. O outro modelo, segundo ele, é inspirado no canto responsorial afro-brasileiro e no canto indígena, em que os aspectos entoativos da canção prevalecem. O responsório é uma forma de canto litúrgico onde um solista canta versos que são respondidos por um coro. O jongo, tradição oral estudada por Travassos do ponto de vista da antropologia, é um exemplo de canto responsorial, em que o solista canta primeiro e os demais participantes respondem no refrão.

O canto antes do fonograma

Antes mesmo das gravações fonográficas, a influência africana já aparece em referências bibliográficas do final do século XVIII sobre o lundu, dança de roda. “Transformado pelos brancos em canção irônica e bem-humorada, a partir da adaptação de peculiaridades rítmicas da dança, o lundu exigia inevitavelmente uma letra ajustável à música”, afirma o jornalista José Ramos Tinhorão.

De acordo com Elme, o lundu se torna um gênero de música de salão a partir da década de 1830, sem necessariamente ser dançado. Entre suas características estão o uso de expressões afro-brasileiras como “sinhô” e “iaiá”, que aparecerão posteriormente em várias canções da primeira metade do século XX, o humor, também marcante no cancionário popular brasileiro, e a abundância de síncopes, uma das características do nosso samba.

“A convivência entre negros livres e cativos, a classe média e a corte, possibilitada pelos centros urbanos emergentes, aproximou, seguramente, o lundu da modinha”, avalia o musicólogo Edilson Vicente de Lima. De acordo com ele, essa aproximação fez com que a modinha absorvesse o ritmo sincopado do lundu. Lima afirma que a pesquisa documental aponta, entre as características das modinhas, melodias sinuosas, presença da síncopa e acompanhamento parafraseando as batidas

do pandeiro ou do ganzá. “Essas características são associadas ao universo afro-brasileiro e estão na base de gêneros como o choro, o maxixe e samba”, diz o musicólogo.

O lundu também influenciou a modinha, considerada pelos historiadores o primeiro gênero musical brasileiro. A modinha surgiu no século XVII a partir de canções líricas portuguesas e teve influências tanto de óperas italianas quanto do lundu. “As modinhas, ao serem levadas para as ruas na forma de serenatas, provocaram o surgimento das serestas, consolidando a estética do canto lírico como elemento constituinte da tradição vocal popular brasileira”, relata Elme.

A prosódia no canto brasileiro

Elme menciona que a partir da década de 1930, quando o escritor e estudioso das tradições populares Mário de Andrade organizou o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, a adequação do canto erudito à prosódia brasileira tem sido destaque em trabalhos acadêmicos. Em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade fala do uso de elementos da música de tradição popular rural em composições eruditas. “Os cantadores, se aproveitando dos valores prosódicos da fala brasileira, tiram dela elementos específicos essenciais e imprescindíveis de ritmo musical. E de melodia também”, explica Andrade. Elme observa que antes mesmo dessas discussões acadêmicas, a prosódia já se destacava no canto popular dos grandes centros urbanos. “Na música popular, já se tentava de forma intuitiva adaptar o modelo erudito de canto na busca da compreensão do português brasileiro”, completa Elme.

As adaptações necessárias para o entendimento do português cantado, de acordo com Elme, podem ser observadas em gravações de cantores do teatro de revista, ligados, originalmente à tradição das óperas e operetas. “Nas gravações de Araci Cortes, uma das mais importantes cantoras-atrizes deste gênero e também uma das primeiras que registraram sua voz em disco, percebe-se uma alternância entre o modo de emissão de cabeça, típico do canto lírico, e o de peito, associado à voz falada”, exemplifica Elme.

O pesquisador observa que a influência do canto lírico na música popular se deu mais intuitivamente do que através de cursos formais de canto, o que possibilitou a apropriação e modificação do canto erudito. O ensino de canto, no início do século XX, era privilégio de poucos. “Muitos dos cantores brasileiros que não pertenciam às classes abastadas buscavam a sonoridade do canto lírico através da imitação, e isso se tornou habitual na realização das serestas”, conta Elme. Segundo ele, antes que conceitos

científicos ligados à compreensão do aparelho fonador fossem incorporados pela pedagogia vocal, o ensino de canto era baseado na experiência e na observação. “A identificação e consequente imitação de modelos vocais específicos tornaram-se também a base pela qual os cantores populares desenvolveram sua arte”, afirma Elme.

Além do canto do teatro de revista, baseado na imitação de cantores líricos europeus, também se encontra, no período das primeiras gravações fonográficas, a estética vocal baseada na fala, com origens nas tradições indígena e afro-brasileira e nos encontros musicais promovidos nas casas das tias baianas, no Rio de Janeiro. “Nessas casas, com destaque para a de Tia Ciata, foi lançada a matriz do samba urbano”, relata Elme. As letras das músicas, inspiradas na fala cotidiana, eram uma novidade naquele tempo. Tanto as serestas quanto as canções compostas para o teatro de revista tinham letras baseadas na poesia escrita, assim como o choro, que se popularizou no início do século XX, quando poetas como Catulo da Paixão Cearense colocaram letra em melodias originalmente instrumentais.

O mercado de produção de discos começa a prosperar e leva ao sucesso dos cantores. Como consequência, há uma perda de interesse na música instrumental, na década de 1930, e os grupos de choro passam a fazer acompanhamento para o canto. “Com os conjuntos de choro atuando junto aos cantores, logo o gênero ganhou nova direção ao ser composto, então, de forma a favorecer o uso da voz”, conta Elme. Um exemplo dessa fase do choro, com simplificação musical para o uso da linguagem cotidiana em suas letras, é a canção “Tic-tac do meu coração”, de Alcir Pires Vermelho e Valfredo Silva, gravada por Carmen Miranda.

Um canto mais próximo da fala

A simplificação das linhas melódicas para adequação da fala cotidiana nas letras das canções já aparecia na década de 1920 em composições de Noel Rosa. De acordo com Tatit (2004, p. 35), “Noel só propunha melodias dentro de um absoluto controle entoativo de suas inflexões. Jamais cantou o que não se pudesse falar utilizando uma curva equivalente”, explica o músico e estudioso da canção popular brasileira Luiz Tatit, da Universidade de São Paulo. Segundo ele, Noel se impunha esse limite melódico para imprimir um caráter coloquial urbano em suas composições.

O canto coloquial também estava presente nas marchinhas de carnaval de Lamartine Babo. A estética da simplificação musical, segundo Elme, também apareceu no samba que surgiu no começo da década de 1930, no bairro carioca Estácio de Sá, e se espalhou por morros vizinhos, como Mangueira e Salgueiro. Compositores do Estácio, como Ismael Silva, realizaram transformações no samba e estabeleceram um

novo padrão rítmico para o gênero. “Essas mudanças, que eliminaram o caráter ‘amaxixado’ do samba, contribuíram com uma maneira mais solta de cantar, na qual se podem observar atrasos e antecipações determinantes para a constituição do canto popular brasileiro urbano”, aponta Elme.

As gravações fonográficas, que levaram a mudanças tanto no canto do teatro de revista quanto no choro, ambos originalmente ligados à tradição erudita, influenciaram também os cantores de serestas e suas vozes potentes inspiradas no canto lírico, ao deixarem de ser mecânicas e passarem a ser elétricas. “O canto vinculado ao modelo erudito precisou sofrer adaptações após o advento das gravações elétricas, já que um volume de voz excessivo poderia comprometer a qualidade do som captado no microfone, bastante sensível”, conta Elme.

Por outro lado, a tecnologia das gravações favoreceu o modelo de canto baseado na emissão coloquial, no qual a naturalidade da fala podia ser mantida com uma projeção compatível com o estilo do cantor. Tatit associa o aprimoramento das gravações, com a conversão da energia mecânica em energia elétrica, à perspectiva de se criar canções para consumo imediato nos dias de carnaval e, especialmente, à consolidação do rádio como veículo de expansão do sucesso.

Francisco Alves, cantor ligado à tradição das vozes potentes, foi o primeiro a registrar seu trabalho com a tecnologia de gravação elétrica em 1927. “Ele não demorou a se adaptar à nova tecnologia, percebendo que deveria dosar adequadamente a intensidade de sua voz e investir na dicção clara do texto, lições aprendidas com o compositor Sinhô”, relata Elme.

Outro cantor de voz potente da época, Orlando Silva, trouxe mudanças importantes para o canto popular. Segundo Elme, Orlando Silva, dono de grande extensão vocal e domínio musical, sem nunca ter estudado canto, adaptou o canto impostado às gravações elétricas e o revitalizou, atenuando o uso do vibrato. Sua gravação de “Lábios que eu beije”, de J. Cascata e Leonel Azevedo, revela a combinação de uma dicção clara do texto com a articulação rítmica da canção.

Com o avanço da tecnologia de gravação, detalhes como respirações do cantor e ruídos, que antes passavam despercebidos, tornaram-se notáveis pela captação do som. Vários cantores, cientes disso, passaram a usar esses detalhes como elementos expressivos de sua interpretação. De acordo com Elme, na segunda metade da década de 1940, as vozes também sofreram transformações, ao adotarem tonalidades mais graves, ganhando contornos dramáticos e intimistas pelos cantores de samba-canção.

Parte da mudança do padrão vocal no canto popular brasileiro se deve às trilhas sonoras do cinema norte-americano. Cantores com registros médio-graves, como

Judy Garland e Frank Sinatra, inspiraram intérpretes brasileiros. As tonalidades mais baixas e o caráter intimista do canto passaram a ser valorizados. “A gravação de Dick Farney de “Copacabana”, composição de Alberto Ribeiro e Braguinha com arranjo de caráter renovador de Radamés Gnattali, marcou a estreia de um modelo vocal masculino romântico mais suave e intimista”, exemplifica Elme.

Além da influência das trilhas de filmes, o uso instrumental da voz nas canções de jazz, conhecido como *scat singing*, também se tornou parte do canto de intérpretes como Johnny Alf, Elza Soares, Milton, Leny Andrade e Dolores Duran. A cantora e compositora Dolores Duran, que interpretava canções em francês, inglês, italiano e alemão, dominava a técnica da improvisação vocal. Ela e Leny Andrade estão entre os cantores que adaptaram a técnica do *scat singing* para fonemas mais próximos dos sons do português brasileiro. Em sua gravação de “Fim de caso”, de autoria da própria Dolores Duran, pode-se perceber a escolha de sílabas de sonoridade mais brasileira no trecho em que a cantora faz seu improviso.

Após esse período de influência do jazz no canto brasileiro, um grande marco na história da nossa música é a gravação de João Gilberto da canção “Chega de saudade”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, em 1958. Já havia algumas composições que buscavam um novo tipo de samba. O estilo de canto e a batida de violão de João Gilberto foram os complementos que faltavam para o surgimento da bossa nova. “O estilo lançado pelo cantor deu impulso ao nascimento de uma nova escola na qual os intérpretes utilizavam suas tessituras mais próximas ao registro da fala, valorizando assim seus timbres naturais e dicção pessoal”, avalia Elme.

Da imitação à adaptação

Com o surgimento da bossa nova, o canto brasileiro passou por transformações. Por um lado, os cantores já não tinham mais a necessidade de ostentar vozes potentes. Por outro, a bossa nova impôs um outro tipo de virtuosismo, mais ligado à afinação precisa e a aspectos rítmicos das canções. Elme destaca a importância do controle da respiração que possibilitou a João Gilberto seu estilo de interpretação. “Treinando a própria respiração durante a execução das canções, João Gilberto chegou, de forma intuitiva, a um processo semelhante ao apoio praticado pelos cantores líricos”, explica o pesquisador. Elme lembra que no início de sua carreira, João Gilberto imitava Orlando Silva, que teve de adaptar seu canto inspirado na técnica lírica às tecnologias de gravação de discos.

Tanto Orlando Silva quanto João Gilberto são exemplos de cantores que reforçam os principais argumentos de Elme em sua pesquisa de mestrado. Um deles é

o de que a formação do canto, no Brasil, ao longo da história, esteve muito mais associada à imitação do que ao ensino formal de técnicas vocais. Outro argumento, o principal, é o de que mudanças no canto popular aconteceram em vários momentos por adaptações intuitivas de técnicas vocais requeridas pelo repertório escolhido pelos cantores.

Posterior à bossa nova, Caetano Veloso é outro exemplo de cantor que começou imitando um modelo e depois assimilou outras influências para, depois, encontrar seu estilo próprio de interpretação. Seu canto, em seu primeiro disco, gravado junto com Gal Costa em 1967, é claramente inspirado em João Gilberto. No final dos anos 1960, tanto ele quanto os outros intérpretes da Tropicália seriam influenciados pelas mudanças popularizadas pelo conjunto inglês The Beatles, incorporando sonoridades inusitadas e estridências em sua emissão vocal.

Após três décadas de criação do primeiro curso superior de canto popular no Brasil, embora ainda seja grande o número de cantores que adquire ou adapta técnicas vocais intuitivamente, já é significativa a procura pelo ensino formal de canto por quem atua na música popular. Diante do que encontrou em sua pesquisa, em relação às transformações no canto popular brasileiro ao longo da história, Elme defende que o repertório de canções escolhidas pelo intérprete seja considerado central na metodologia de ensino de técnica vocal.

Para saber mais:

ALBUQUERQUE, Ana Paula Lima de. "O ensino do canto popular na universidade pública brasileira: um breve panorama". In: *Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Belo Horizonte, 2016.

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª edição. São Paulo, Martins, 1972 (a 1ª edição, publicada por Irmãos Chiarato, é de 1928).

ELME, Marcelo Matias. *As técnicas vocais no canto popular brasileiro: processos de aprendizagem informal e formalização do ensino*. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2015.

LIMA, Edilson Vicente. "A modinha e o lundu no Brasil: as primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil". In: LIMA, Candice Dutra da Costa; SANTOS, Maria José & NOGUEIRA, Simone Maria da Silva. (org.). *Textos do Brasil v. 12 – Música Erudita Brasileira*, Brasília, Ministério das Relações Exteriores, 2006, p. 46-51.

TATIT, Luiz. "Dicção de Noel Rosa". *O cancionista*. São Paulo, Edusp, 1996, p. 113-141.

TINHORÃO, José Ramos. "Parte III - Brasil Império". *História social da música popular brasileira*. Lisboa, Editorial Caminho, 1990. p. 101-162.

TRAVASSOS, Elizabeth. "Tradição oral e história". *Revista de História*. São Paulo: USP. vol. 157, 2º semestre de 2007, p. 129-152.

ESTANTE LABJOR

Como parte de seu trabalho de formação e produção na área de jornalismo e divulgação científica e cultural, o Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo da Unicamp abriga a Estante Labjor, uma coleção de livros digitais de acesso livre.

A ideia é selecionar teses e dissertações defendidas no programa de Mestrado e Doutorado em Divulgação Científica e Cultural do Labjor – e também ensaios escritos por pesquisadores do laboratório e de outros centros dedicados à área para ampliar a divulgação do conhecimento.