

O ensino de cravo na UFPE: expectativas e desdobramentos

Luciana Câmara (Departamento de Música, UFPE)

Resumo: O presente artigo tem por fim refletir sobre os três primeiros semestres dos cursos de cravo para iniciantes no Departamento de Música da UFPE, especificamente sobre as motivações e as principais contribuições desses cursos. O ensino de cravo no Brasil é, primeiramente, contextualizado historicamente. A seguir, as considerações sobre as expectativas dos alunos e os possíveis desdobramentos do curso são feitas tomando por base as respostas dadas por um grupo de alunos a perguntas formuladas por mim. Essas perguntas foram debatidas num encontro realizado no departamento de música ao final do primeiro semestre de 2011. Consta-se que a motivação usual para o estudo do cravo – qual seja, como complementação da formação em “música barroca” – se somam, ainda que timidamente, objetivos específicos de especialização e profissionalização. O questionamento de práticas interpretativas cristalizadas e o contato com estéticas que ampliam o conhecimento sobre as músicas dos séculos XVI a XVIII estão entre os principais desdobramentos.

Palavras-chave: Cravo, Cravo - História, Cravo - Ensino, Performance historicamente informada

Harpichord teaching at UFPE: expectations and developments

Abstract: The aim of the present paper is to reflect upon the first three semesters of the harpsichord courses offered to beginners at the Music Department of the Federal University of Pernambuco, Recife, Brazil. More specifically, I am going to consider the motivations, and the main contributions of these courses so far. Firstly, harpsichord teaching in Brazil is historically contextualized. Secondly, I discuss the students' expectations, and the potential developments of the course. To this end I use the answers given by students to a set of questions formulated by myself, which were object of a debate during a meeting at the Music Department at the end of the first term of 2011. To the majority of the students, the main motivation to seek a harpsichord course is the usual one, namely to complement their understanding of “Baroque music”. However, some of them have more specific aims involving specialization in the field and professionalization as harpsichordists. The most important developments are the active questioning of crystallized practices in performance, and the broadening of the knowledge about the musical aesthetics from the 16th to the 18th centuries.

Keywords: Harpsichord, Harpsichord History, Harpsichord teaching, Historically Informed Performance.

O ensino de cravo na ufpe: expectativas e desdobramentos.¹

Meu objetivo aqui é refletir sobre os primeiros três semestres em que foram oferecidos cursos com cravo no departamento de música da UFPE, especificamente o curso para alunos iniciantes no instrumento. Trata-se do curso de “Cravo complementar”, um curso livre oferecido como disciplina eletiva aos alunos de bacharelado e licenciatura em música. Além deste curso são oferecidos ainda o curso de bacharelado em cravo, o curso de baixo contínuo e, desde 2014, o curso de “Prática instrumental-cravo” para licenciandos. A escolha, para essa reflexão, do curso direcionado a alunos iniciantes em cravo solo se deve ao fato de que esse curso é o que potencialmente fornecerá e preparará os candidatos ao bacharelado em cravo e à licenciatura com ênfase em cravo. O curso,

¹ O presente artigo é uma versão revisada da palestra apresentada na Semana da Música 2011, promovida pelo Departamento de Música da UFPE.

portanto, propicia um fórum privilegiado para a compreensão das motivações, expectativas e objetivos de alunos que buscam instrução em performance clavecinística. Para minha análise eu utilizei as respostas dadas por um grupo de alunos de cravo complementar a questões formuladas por mim, e que foram primeiramente respondidas em pares, e posteriormente debatidas em grupo. A análise fornece um retrato da situação do ensino de iniciantes em cravo em 2011 e, numa perspectiva mais ampla, possibilitará, futuramente, uma reflexão mais detalhada dos primeiros cinco anos de cursos com cravo na UFPE.

Do ponto de vista histórico este artigo tem, ainda, por fim situar o ensino de cravo na UFPE no contexto da prática musical com esse instrumento no Brasil. Para tanto, apresento inicialmente um breve relato da presença do cravo em terras brasileiras, seguido de uma exposição sucinta das atividades pedagógicas com cravo nos séculos XX e XXI.

O cravo no Brasil: notas históricas.

A vida musical do Brasil colônia sempre foi marcada pela presença de instrumentos de tecla. É amplamente conhecido o uso da música pelos jesuítas em suas missões evangelizadoras. Como parte desse processo os nativos aprendiam a construir instrumentos musicais com os jesuítas, dentre eles órgãos, cravos e clavicórdios. É difícil estabelecer a partir de quando exatamente pode-se falar no uso ou produção de instrumentos de tecla no Brasil, mas documentos e relatos indicam que no último quarto do século XVI esses instrumentos faziam parte da realidade das missões. A vinda de D. Pero Sardinha à Bahia em 1552 para o estabelecimento da primeira Sé é um marco importante.² Relatos como o do padre Fernão Cardim corroboram a ideia de que o cravo, juntamente com outros instrumentos musicais, eram regularmente usados já no século XVI. Em sua descrição da viagem realizada entre 1583 e 1590, ele menciona:

“... em todo o tempo do batismo houve boa música e motetes, e de quando em quando se tocavam as frautas; depois disse missa solene com diácono e subdiácono, oficiada em canto de órgão pelos índios, com suas frautas, cravo e descante...”³

É interessante considerar o comércio de cravos no Brasil colônia. Até o momento, o documento mais antigo de entrada de cravos através do porto do Rio de Janeiro data de 1721. O *Registro de Carta Régia* deste ano, localizado por Mayra Pereira, inclui entre as

² FAGERLANDE, 1995, 18.

³ CARDIM, 1847, 31. O cravo é mencionado três vezes pelo Pe. Cardim nesta obra (pp. 31, 47 e 61) e duas vezes em CARDIM, 1925, 286 e 336. A expressão “canto de órgão” refere-se à música polifônica com ou sem instrumentos. Ver HOLLER, 2010, 13.

mercadorias listadas “cravos grandes de tocar”.⁴ Esse documento mostra claramente que diferentes tipos de cravo entravam pelo porto do Rio. Segundo Pereira, que pesquisou a documentação referente ao comércio de instrumentos de tecla no Rio de Janeiro até 1830, a distinção entre “cravos grandes” e “cravos pequenos” pode tanto derivar da extensão do instrumento – cravos grandes contendo cinco oitavas, cravos pequenos, quatro apenas – quanto indicar a distinção entre cravo e espineta.⁵

Os espaços onde esses instrumentos eram ouvidos e utilizados foram se diversificando ao longo do período colonial. No século XVIII, principalmente com a elevação do Rio de Janeiro à categoria de capital da colônia, o investimento em música não se restringe apenas ao serviço religioso, mas passa a se direcionar também a festividades seculares e ao teatro.⁶ Cravos e clavicórdios, antes presentes apenas em missões religiosas, passam a fazer parte do ambiente doméstico da cidade. Diante desse cenário, não é de estranhar que a primeira referência conhecida a um pianoforte no Rio de Janeiro date já do final do século XVIII. Trata-se do inventário post-mortem de Antônio Pereira Ferreira, de 1798, igualmente localizado por Mayra Pereira.⁷ O instrumento é descrito como “pianoforte feito no Rio de Janeiro”. O inventário inclui ainda um “cravo pequeno”.

Apesar das incertezas quanto à atribuição e ao local de construção, esse documento é evidência do conhecimento sobre pianos no Rio de Janeiro antes da virada do século. Considerando que, aparentemente, não havia confusão entre os termos “cravo” e “piano”, o instrumento listado no inventário é, no mínimo, diferente de um cravo.

Com o início da circulação de periódicos em 1808 surge a publicação de anúncios de comércio de instrumentos musicais. O primeiro anúncio de venda de pianoforte data já de abril de 1809, o da venda de um “cravo de pennas”, de fevereiro de 1810⁸. A coexistência de cravos e pianos no Rio de Janeiro até pelo menos 1830, data limite da pesquisa de Pereira, é atestada, por exemplo, por anúncios de leilão de 1819, nos quais se

⁴ PEREIRA, 2015, 63.

⁵ PEREIRA, 2015, 67.

⁶ PEREIRA, 2015, 69.

⁷ PEREIRA, 2015, 73-75.

⁸ *Gazeta do Rio de Janeiro*, 26/04/1809, N. 65, Avisos, p. 4 e 14/02/1810, N. 3, Avisos, p. 4 respectivamente. Citado por PEREIRA, 2015, 82-83.

ofereciam ambos os instrumentos e pelo decreto régio de 1829, que fixa preço de importação de cravos grandes, cravos pequenos ou espinetas, fortes pianos e pianos fortes⁹.

Ainda carecemos de pesquisa documental em período posterior ao levantado por Pereira e em outras regiões da colônia para termos um retrato mais abrangente do papel dos instrumentos de tecla em nossa história. Carecemos também de remanescentes dos cravos, espinetas e clavicórdios usados por aqui. Infelizmente apenas um instrumento de cordas pinçadas usado no Brasil Colônia chegou até nossos dias, uma espineta do construtor português Mathias Bostem datada de 1788.¹⁰ Trata-se de um instrumento de extrema importância por ser o único exemplar desse construtor que sobreviveu. É, no entanto, muito pouco se considerarmos que instrumentos de tecla foram amplamente comercializados e, inclusive, fabricados no Brasil durante o período colonial.

Breve histórico do ensino do cravo no Brasil

Para a presente discussão é interessante traçar a presença do cravo no ensino musical brasileiro. A dissertação de Clara Albuquerque, defendida em 2008 na UFRJ, reconstrói essa história no âmbito dos séculos XX e XXI por meio da história oral. Minhas considerações aqui se baseiam no trabalho de Albuquerque.

O ensino de cravo no Brasil é, muito provavelmente, anterior à retomada do instrumento nas primeiras décadas do século XX, como se pode depreender da existência do instrumento no Brasil desde o século XVI. No entanto, Albuquerque ressalta que o único nome de professor e intérprete de cravo de que se tem registro no período colonial até o momento é o do Pe. José Maurício Nunes Garcia.¹¹ Aparentemente José Maurício não tinha um cravo e só tinha contato com o instrumento nas casas abastadas onde lecionava.

O *Método de piano-forte*, parte do *Compêndio de Música* e composto por José Maurício em 1821, merece um parêntesis aqui. Ele, sem dúvida, contém obras de figuração e textura mais claramente pianísticas. No entanto a manutenção de um comércio regular de cravos até, pelo menos, 1830 permite supor que muitas dessas obras pudessem ter sido idealizadas para execução tanto ao piano quanto ao cravo. Além disso, há relatos de

⁹ Ver PEREIRA, 2015, 86-99. Chama à atenção a diferença nos valores. Cravos grandes saíam a 80\$000, espinetas a 30\$000. Já fortes pianos custavam 600\$000 e pianos fortes, 400\$000. Cravos se tornaram uma opção muito mais econômica com o sucesso do piano, o que talvez explique, pelo menos em parte, sua permanência.

¹⁰ A espineta encontra-se no Museu Imperial em Petrópolis, Rio de Janeiro.

¹¹ ALBUQUERQUE, 2008, 142.

performances de José Maurício no cravo, bem como testemunhos de que ele lecionava o instrumento.¹² Mayra Pereira considera que a obra de José Maurício é representativa de um período de convivência dos dois instrumentos.¹³ A própria técnica composicional utilizada nas obras demonstra uma flexibilidade que indica a adaptabilidade das mesmas para um ou outro instrumento. Conforme demonstrado por Maria Aída Barroso em seu trabalho sobre ornamentação no *Método* de José Maurício, essas obras, de cunho didático, estão escritas de uma forma que deixa margem para a ornamentação e a improvisação, como, por exemplo, no uso recorrente da forma *da capo* e na inclusão de fermatas para a improvisação de cadências. A execução ao cravo abre possibilidades de variação da figuração e uso de diferentes combinações de registro, além da inclusão de ornamentos, variações melódicas e cadências improvisadas. Tais mudanças, longe de desrespeitarem o texto original, estão de acordo com a proposta didática e criativa do *Método*.¹⁴ Tive a oportunidade de constatar o interesse gerado pelo estudo criativo de peças do *Método* com alunos de iniciação ao cravo, que se entusiasmaram com a variedade de execuções possíveis das peças tanto no que diz respeito à ornamentação quanto na reginação.

Com a retomada da performance clavecinística nas primeiras décadas do século XX, Mário de Andrade notoriamente afirmou: “Apareça o cravo que, garanto, aparecem os cravistas”. A falta de ambos, cravo e cravista, foi lamentada por Mário de Andrade em uma crítica de um concerto realizado em São Paulo cujo programa incluía uma obra de J. S. Bach, mas cuja orquestra não incluía um cravo.¹⁵ Tanto para Mário de Andrade quanto para os cravistas entrevistados por Albuquerque, especialmente os da primeira geração, o primeiro contato com o som do cravo se deu através de gravações de Wanda Landowska.¹⁶ O tipo de instrumento importado no Brasil até a década de 1970 foi o desenvolvido e usado por ela, fabricado inicialmente pela Erard e posteriormente pela Pleyel, Neupert, Wittmayer e Sperrhake. Já na década de 1970 tem início a fabricação de cópias de cravos históricos no Brasil, já sejam kits, que são instrumentos vendidos desmontados para serem montados pelo comprador, já sejam cravos de fabricação inteiramente local.

¹² FAGERLANDE, 1995, 18-19.

¹³ PEREIRA, 2015, 123.

¹⁴ BARROSO, 2005.

¹⁵ Na crônica de 1º de junho de 1930 sobre a apresentação do Terceiro Concerto de Brandemburgo em 31 de maio daquele ano pela Sociedade de Concertos Sinfônicos. Em ANDRADE, 1933, 296-297.

¹⁶ ALBUQUERQUE, 2008, 143.

Os primeiros registros de concertos com cravo na história recente do Brasil são da década de 50 do século passado. Cursos formais de cravo, ainda que não regulares, surgem na década de 60.¹⁷ Indiscutivelmente o grande pioneiro do ensino e performance de cravo no Brasil foi Roberto de Regina. Ele foi não apenas um dos primeiros a dar concertos de cravo solo, como também o primeiro a gravar um LP de música para cravo solo, o primeiro a construir instrumentos e o primeiro professor de cravo do Rio de Janeiro.¹⁸ Em entrevista a Clara Albuquerque, Roberto de Regina afirmou que seu “grande professor foi o próprio cravo”.¹⁹ Sua técnica e sonoridade ele desenvolveu como autodidata, através de intuição e experimentação.

Que Roberto de Regina tenha optado por construir ele próprio seus cravos se deveu, certamente, a sua habilidade e seu interesse por trabalhos manuais especializados como esse, mas também à escassez de instrumentos. Esse é um fato recorrente nos relatos colhidos por Albuquerque, especialmente nas décadas de 50 e 60, bem como a necessidade de ensaiar e tocar com instrumentos emprestados. O número limitado de instrumentos de qualidade disponíveis é um problema bastante atual e que vem se agravando com o aumento da demanda pelo instrumento decorrente da expansão da oferta de ensino formal de cravo.

A primeira professora com formação superior específica em cravo, Helena Jank, iniciou suas atividades de ensino e performance no Brasil na década de 70. No mesmo período há um crescimento da oferta de ensino, principalmente em festivais. Recorrentemente os agentes da história viva entrevistados por Albuquerque definem a vinda de cravistas estrangeiros como “marcos” no ensino de cravo no Brasil. Pode-se compreender essa interpretação, visto que eventos assim mobilizavam recursos que comumente não eram empregados no ensino e performance do instrumento. Esses eventos eram, portanto, capazes de agregar um número grande de músicos interessados por cravo, algo que professores isolados, como Jank ou de Regina, podiam fazer apenas de forma limitada.

Para o curso ministrado pela cravista francesa Huguette Dreyfus em São Paulo em 1975, por exemplo, foram encomendadas obras inéditas para cravo de Almeida Prado,

¹⁷ ALBUQUERQUE, 2008, 146.

¹⁸ ALBUQUERQUE, 2008, 149.

¹⁹ ALBUQUERQUE, 2008, 152.

Souza Lima e Osvaldo Lacerda. As obras foram estreadas num programa que incluía também composições de Lourival Silvestre, Willy Corrêa de Oliveira e Clarice Leite.²⁰

Clara Albuquerque considera que a década de 1980 foi marcada pela busca por formação no exterior por parte da então nova geração de cravistas brasileiros, geração essa que inclui Edmundo Hora, Ana Cecília Tavares e Marcelo Fagerlande, para citar três cravistas atuantes no Brasil hoje. A autora acrescenta que da década de 1990 para cá o ensino de cravo no país foi consolidado e institucionalizado. O primeiro bacharelado em cravo no Brasil foi aberto em 1986 na Unicamp. A Escola de Música de Brasília oferece curso técnico profissionalizante de cravo desde 1995. Alguns conservatórios contam com cursos de cravo, como é o caso do Conservatório de Tatuí, da Escola Municipal de Música de São Paulo e do Conservatório Pernambucano de Música. Encerrando essa lista abreviada menciono as duas únicas instituições federais de ensino superior que oferecem bacharelado em cravo: a UFRJ, que abriu mestrado em 2003 e bacharelado em 2005, e a UFPE, onde o bacharelado foi aberto em 2010.

Cursos com cravo na UFPE

O retrato esboçado acima põe em perspectiva o trabalho iniciado no Departamento de Música da UFPE no primeiro semestre de 2010.

Com o fim de compreender melhor as motivações e expectativas dos alunos iniciantes na interpretação ao cravo, realizei um encontro dos alunos de cravo complementar ao final do primeiro semestre de 2011. Nesse encontro os alunos foram convidados a discutir dois a dois três blocos questões formuladas por mim. As respostas foram depois debatidas por todos. As perguntas foram:

1: Por que estudar cravo?

2a: Qual o aspecto mais interessante de estudar cravo? E qual o menos interessante?

2b: Quais são as dificuldades que o estudo e aprendizado do cravo apresentam?

3: Considerando sua experiência com o cravo até agora em que o estudo do cravo contribui para sua atividade profissional? E para seu aprendizado em geral?

Dos alunos que participaram do debate, dois estavam em seu primeiro semestre de cravo complementar, um estava no segundo e uma estava no terceiro. Considerando que só

²⁰ ALBUQUERQUE, 2008, 173.

quatro alunos participaram da discussão não há, logicamente, nenhuma pretensão aqui de apresentar generalizações. Meu intuito é chamar a atenção para aspectos relevantes do aprendizado do cravo no contexto do ensino superior de música, e refletir sobre os desdobramentos dessa prática na formação dos alunos.

O fascínio pelo instrumento e o interesse pelo repertório antigo para cravo estão entre os principais motivos para se decidir pelo curso. A questão da identificação com o cravo, especialmente em relação a uma experiência prévia com outro instrumento de tecla, foi manifestada por uma aluna, e é recorrente entre músicos que, tendo iniciado em piano ou órgão, optam pelo cravo. Helena Jank relata que a grandiosidade do órgão, instrumento no qual se formou, a oprimia e que a sutileza do cravo, por sua vez, acabou por revelar-se mais de acordo com sua personalidade.²¹ Outro motivo frequente é o desejo de adquirir conhecimento específico sobre o repertório clavecinístico. Esse desejo surge da percepção de que uma execução adequada da música do século XVIII, especialmente a de J. S. Bach, pressupõe uma experiência com o cravo e a aplicação, com a devida adaptação, de técnicas da chamada performance historicamente informada no estudo de instrumentos modernos. Sem dúvida o conceito de execução adequada é problemático. Retornarei a ele mais adiante. Vale acrescentar que metade dos alunos que participaram da discussão declarou objetivos bastante específicos com relação ao curso, como o desejo de especializar-se em diversos instrumentos de tecla e o interesse em conhecer melhor questões referentes à música barroca para aplicação na performance ao violino barroco. Essas respostas já fogem ao padrão do estudante de piano focado na música de J. S. Bach e devem-se não apenas ao fato de que o ensino regular de cravo já é uma realidade no Brasil, mas também à realização com certa regularidade de eventos artísticos e pedagógicos com música dos séculos XVII e XVIII no Recife.

A segunda questão, na verdade três questões, diz respeito aos aspectos de interesse e às dificuldades do estudo do cravo. É sem dúvida gratificante constatar que para os alunos envolvidos nesse debate não há pontos desinteressantes. Uma das duplas apresentou como menos interessante “o processo de perder o peso do braço” e “adquirir a independência da acentuação em mãos diferentes”.²² Quando essas respostas foram discutidas em grupo, a dupla concordou que não se trata de questões desinteressantes, mas

²¹ ALBUQUERQUE, 2008, 168.

²² As citações foram extraídas das notas feitas pelos alunos durante a discussão. Ver transcrição ao final deste artigo.

sim de desafios que o estudo do cravo apresenta. De fato, a questão corporal da familiarização com o instrumento, o que envolve, entre outras coisas, o maior ou menor uso do peso do braço, foi uma das dificuldades listadas pela outra dupla. Em outras palavras, é difícil “parar de pensar no cravo como piano”. Vale mencionar aqui uma limitante mencionada por todos os alunos: a dificuldade de acesso ao instrumento do departamento. Conforme constatado pela pesquisa de Albuquerque, a escassez de instrumentos disponíveis era um problema recorrente para os músicos das décadas de 1950 e 60.²³ A formação em cravo, assim como em órgão ou percussão, por exemplo, depende da garantia de um acesso mínimo ao instrumental da instituição.

Outra dificuldade apresentada por todos os participantes diz respeito ao grau de concentração que a execução ao cravo exige. Vários fatores explicam essa dificuldade. Há pouca familiaridade com o repertório para tecla dos séculos XVI a XVIII; trata-se, portanto, de uma música que não está entendida física e auditivamente, o que gera um nível extra de conteúdo a ser dominado no momento de tocar. Há também o tipo de técnica requerida para a execução de dinâmica e articulação ao cravo, que envolve um grau elevado de sutileza, exigindo uma educação auditiva focada em variações de duração de sons e de dinâmicas dentro de um espectro bastante reduzido se comparado com o praticado em repertório posterior. Devemos considerar ainda a quantidade de informações novas resultantes das diversas técnicas de notação musical usadas no repertório histórico do cravo e que diferem radicalmente da notação que convencionalmente se aprende hoje.

Paradoxalmente, muitas das dificuldades são exatamente os pontos de interesse. As possibilidades de dinâmica e fraseado abertas pelas características do instrumento e do repertório foram apontadas como os aspectos mais interessantes por todos os alunos. Isso inclui controle de duração dos sons, uso de registros e flexibilidade rítmica e de pulso. A ornamentação improvisada também gera grande interesse nos alunos iniciantes em cravo, apesar de ser tida igualmente como uma dificuldade, dadas as especificidades do repertório e, principalmente, a falta de costume de improvisar. Chamo a atenção para o nível de criatividade que está envolvido na realização de dinâmica e ornamentação improvisada no cravo. Em música clavecinística dos séculos XVII e XVIII, a dinâmica raramente é indicada pelo compositor, ao passo que a ornamentação pode vir escrita com maior ou menor grau de precisão e, ainda assim, ser modificada. Ambas as ações pressupõem,

²³ Ver p. 51 acima.

portanto, um grau de alteração do texto musical escrito e, em parte, é exatamente essa possibilidade que intimida e ao mesmo tempo seduz o estudante de cravo. É inevitável mencionar nessa reflexão o caráter problemático da formação em performance baseada em modelos pré-estabelecidos, cristalizados, sem espaço e atenção para o lado criativo da performance musical.²⁴ Muito frequentemente se escutam afirmações do tipo “o performer interpreta, ele não cria nada”. Essa visão do performer como reproduzidor de ideias alheias, reduzindo a interpretação musical à mera aplicação de orientações fixas, fatalmente leva a uma educação predominantemente técnica, sem o componente de pesquisa e experimentação que é parte necessária de uma performance criativa. A negação do papel criativo do performer, fruto da exacerbação da visão de música como sinônimo de texto escrito apenas, implica na negação de músicas de forte caráter improvisatório como, por exemplo, o choro e a música com baixo contínuo. Ela vela, sobretudo, o nível de criatividade envolvido na interpretação de repertório cuja notação é mais detalhista e tradicionalmente tida como completa, como a música de concerto do século XIX.

Podemos retornar, aqui, à ideia de execução adequada, mencionada há pouco. O tema é muito amplo para ser tratado aqui, mas algumas considerações podem ser úteis. Uma questão óbvia se impõe: em que medida pode-se falar numa execução adequada ou correta em música? É claro que há um nível técnico em que a correção pode ser aferida. Mas a execução criativa de um determinado texto musical deve estar baseada num conjunto de possibilidades interpretativas, o que necessariamente relativiza o conceito de execução adequada. No caso específico da interpretação da música para tecla de J. S. Bach, mencionado acima, a ênfase em uma suposta correção é acentuada pela aura criada em torno do compositor germânico. A música de Johann Sebastian é, mais do que qualquer outra do repertório de concerto tradicional, tratada em termos quase religiosos, uma veneração sem dúvida sincera, mas que virtualmente elimina do estudo da obra de Bach uma gama enorme de informações que apontam para a necessidade de uma leitura criativa

²⁴ Cecília Cavalieri França discute a problemática da falta de critérios para a avaliação da criatividade na formação em performance em nível superior, falta essa que estaria ligada, entre outras coisas, à ênfase na formação técnica em detrimento da criativa e à ambiguidade com que a criatividade é tratada no meio acadêmico. Ver FRANÇA, 2000, 2004. Patrícia Santiago, por sua vez, propõe a integração das práticas deliberada e informal na formação do instrumentista como meio para superar as limitações de uma educação meramente técnica. Por prática deliberada entende-se a diversidade de técnicas de estudo aplicadas de maneira planejada com o fim de superar dificuldades e aprimorar a execução musical. Já a prática informal se refere ao conjunto de atividades externas ao contexto educacional formal que podem levar ao domínio de determinada habilidade musical. Exemplos de prática informal são o tocar de ouvido e a imitação de músicos experientes. Ver SANTIAGO, 2006. Vale mencionar que técnicas chamadas informais estão presentes na prática de baixo contínuo e no estudo, reflexão e performance de música dos séculos XVII e XVIII para cravo, tais como a improvisação harmônica e polifônica, e a variação por ornamentação e diminuições.

de sua música. O estudo de instrumentos históricos em geral, e do cravo em particular, gera um ambiente reflexivo no qual a interpretação baseada em pesquisa, criatividade e experimentação é requerida. Isso se deve à inevitável comparação entre instrumentos modernos e históricos, à diversidade de tradições composicionais envolvidas e à ênfase na documentação histórica como base para as decisões interpretativas.

O terceiro ponto debatido diz respeito à aplicabilidade do estudo do cravo para o aprendizado em geral e para a vida profissional. As respostas das duas duplas apontaram para os efeitos positivos da prática clavecinística não só para a melhor compreensão da música dos séculos XVII e XVIII, mas para aspectos que independem do estilo musical estudado. Concentração, foco, paciência e o estímulo à busca de conhecimento foram vistos como contribuições da experiência com o cravo para a formação e futura vida profissional. Chama a atenção a pouca objetividade quanto ao uso profissional das habilidades e conhecimentos adquiridos com o estudo do cravo. Em suas respostas, as duplas tenderam, a meu ver, a valorizar sobretudo o uso da experiência com cravo em sua formação musical. Quando questionados, durante o debate em grupo, por usos profissionais mais diretos, no mercado de trabalho, todos os alunos disseram não ter considerado o termo “profissional” de forma prática quando responderam a questão; apenas uma aluna expressou o desejo de tornar-se cravista.

A partir da breve análise apresentada aqui é possível concluir que, dentro do universo estudado, a principal motivação para a iniciação à performance ao cravo é a busca por uma prática que complemente a formação musical em geral. Entre os principais desdobramentos destaco a possibilidade gerada pelo estudo do cravo para uma reflexão da prática da performance em si, com consequente questionamento de práticas irrefletidas, e o estudo de compositores e estéticas desconhecidos, aos quais os alunos dificilmente acederiam fora de um curso regular de instrumento histórico de tecla.

De 2012 para cá o curso de baixo contínuo, especialmente seus dois primeiros semestres (o curso dura quatro semestres no total), tem se consolidado como um espaço de iniciação no estudo de cravo na UFPE. Futuros levantamentos sobre as motivações e desdobramentos das atividades com cravo no departamento de música da UFPE se centrarão em entrevistas e discussões com alunos deste curso.

Transcrição das notas feitas pelos alunos durante a conversa dois a dois.

Segue a transcrição das respostas dos alunos às perguntas discutidas em duplas. As respostas foram escritas pelos próprios alunos para discussão ao final. Após cada pergunta as respostas de cada dupla são identificadas como “Dupla 1” e “Dupla 2”. As duplas variavam a cada pergunta, ou seja, foi feito um rodízio para que a cada pergunta o aluno debatesse com um colega diferente.

1: Por que estudar cravo?

Dupla 1:

- para especializar-se em teclas
- por interesse pelo repertório do período
- por identificação com o cravo
- para conhecer pessoalmente o instrumento
- apesar de críticas (família, amigos) [à decisão de iniciar estudo de cravo] – depois que começou a estudar, se convenceu de que é a sua prática. [i.e., convenceu-se de que quer seguir estudando cravo]
- para conhecer melhor questões sobre música antiga – por ser violinista, [este conhecimento] ajuda bastante na parte interpretativa
- por ter fascinação pelo instrumento”

Dupla 2:

“É importante estudar cravo porque cada instrumento traz consigo uma visão particular da música. Nós, enquanto estudantes de bacharelado em piano, sempre sentimos a curiosidade de descobrir os sons do cravo e compreender melhor a música barroca. Depois que iniciamos os estudos, abrimos os ouvidos para músicas que antes não compreendíamos bem.”

2a: Qual o aspecto mais interessante de estudar cravo? E qual o menos interessante?

2b: Quais são as dificuldades que o estudo e aprendizado do cravo apresentam?

Dupla 1:

“2a) MAIS INTERESSANTE As possibilidades musicais de interpretação:

- flexibilidade no tempo da música (A música flui seguindo as ideias musicais).
- improvisação, utilizando ornamentos.
- os meios que usamos para fazer as dinâmicas no som ([tais como] duração de nota, [mudança de] registros). Criar a ilusão de cresc. < > dim., o que exige uma boa concentração.

[Não foram apontados aspectos menos interessantes]

2b) Familiarização com o instrumento. Como aluna de piano, ainda sinto dificuldade para adaptar dedos, mãos, corpo. Ornamentação. Concentração da hora de executar a dinâmica.”

Dupla 2:

“O aspecto mais interessante que percebemos durante os estudos é a forma como a melodia é trabalhada e o ritmo da melodia é bem mais estudado. Além disto, os ornamentos e a forma como a polifonia é estudada.

O menos interessante seria o processo de perder o peso do braço, adquirir a independência da acentuação em mãos diferentes.

Como dificuldade, a falta de mais cravos para estudo dificulta o progresso. Mentalmente, é um estudo desgastante. Parar de pensar no cravo como piano.” [Quer dizer, deixar de usar a técnica e o gestual adquiridos com o estudo do piano para adotar técnica e gestual próprios do cravo. A proximidade dos dois instrumentos torna esse processo desgastante, pois o corpo tende a se manter na prática já adquirida – por exemplo, uso do peso do braço, gestos de braço inteiro – que é contraproducente para a execução ao cravo.]

3: Considerando sua experiência com o cravo até agora, em quê o estudo do cravo contribui para sua atividade profissional? E para seu aprendizado em geral?

Dupla 1:

“O estudo do cravo nos abriu a mente para podermos interpretar e compreender melhor a música barroca. Para sentir a diferença entre tocar a música da época em instrumentos modernos e em instrumentos próprios do tempo. Para o aprendizado geral, contamos com a motivação passada pela professora, que nos impulsiona sempre para buscarmos conhecimento. As aulas nos ajudam a alcançarmos nossos objetivos profissionais e também como pessoas. A professora sempre se dispõe a ouvir os alunos. Há sempre uma troca de ideias.”

Dupla 2:

“Ajuda a abrir o ouvido diante de uma execução quando nós somos os intérpretes, e nos mantém um pouco mais próximos da concepção musical antiga. Em geral, tocar cravo ajuda muito a ter paciência, concentração e muito foco tanto auditivamente quanto mentalmente.”

Referências

ALBUQUERQUE, Clara Fernandes. **A formação do cravista no Brasil: um estudo sobre história, técnicas e habilidades.** 2008. 213 f. Dissertação (Mestrado em música). Escola de música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música.** São Paulo: L. G. Miranda, 1933.

BARROSO, Maria Aida. **Ornamentação e Improvisação no Método de Pianoforte de José Maurício Nunes Garcia.** 2005. 175 f. Dissertação (Mestrado em música). Escola de música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

CARDIM, Fernão. **Narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuítica pela Bahia, Ilheos, Porto Seguro, Pernambuco, Espirito Santo, Rio de Janeiro, S. Vicente (S. Paulo) etc. desde o ano de 1583 ao de 1590.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1847.

CARDIM, Fernão. **Tratados da terra e gente do Brasil.** Rio de Janeiro: J. Leite, 1925.

FAGERLANDE, Marcelo. **O método de pianoforte de José Maurício Nunes Garcia.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. A natureza da performance instrumental e sua avaliação no vestibular em música. **OPUS - Revista Eletrônica da ANPPOM**, Porto Alegre, RS, v. 7, p. 121-132, Set. 2000. ISSN 1517-7017. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/97/79>. Acesso em: 18 dez. 2012.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. Dizer o indizível?: considerações sobre a avaliação da performance instrumental de vestibulandos e graduandos em música. **Per Musi**, v. 10, n. jul-dez, p. 31-48, 2004.

HOLLER, Marcos. **Os Jesuítas e a música no Brasil colonial.** Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

PEREIRA, Mayra. **Do cravo ao pianoforte no Rio de Janeiro: panorama de suas histórias e características até 1830.** Curitiba: Prismas, 2015.

SANTIAGO, Patrícia Furst. A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental. **Per Musi**, v. 13, p. 52–62, 2006.

Luciana Câmara é doutora em Musicologia pela Universidade de Glasgow, Escócia. Sua tese discute a relação entre tempo musical nas obras do século XVII em estilo livre para cravo e o conceito de subjetividade no mesmo período. Tem trabalhos apresentados em diversos congressos internacionais em Londres, Edimburgo, Aveiro, Glasgow e Belfast. É Bacharel e Mestre em Música pela Escola de Música da UFRJ, onde estudou com o cravista Marcelo Fagerlande. Como bolsista do KAAD especializou-se em instrumentos históricos de tecla com o cravista e forte-pianista Robert Hill na Escola Superior de Música de Freiburg, Alemanha. Ministrou regularmente workshops de interpretação de música barroca no Departamento de música da Universidade de Glasgow entre 2007 e 2009. Seu currículo artístico inclui recitais solo e de câmara no Brasil, na Alemanha e na Escócia. Atualmente é professora de cravo do Departamento de Música da UFPE.