

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO JORNALISMO

ANA CAROLINA NODARI GIOLLO

UMA PIANISTA NO JORNAL:

Análise da série *Um esboço para a história da música* (1967 – 1968) de Maria Abreu no
Caderno de Sábado

PORTO ALEGRE

2015

ANA CAROLINA NODARI GIOLLO

UMA PIANISTA NO JORNAL:

Análise da série *Um esboço para a história da música* (1967 – 1968) de Maria Abreu no
Caderno de Sábado

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo.

Orientadora: Prof^a Dr^a Cida Golin
Coorientadora: Anna Cavalcanti

PORTO ALEGRE

2015

ANA CAROLINA NODARI GIOLLO

UMA PIANISTA NO JORNAL: Análise da série *Um esboço para a história da música*

(1967 – 1968) de Maria Abreu no *Caderno de Sábado*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Cida Golin

Orientadora

Anna Cavalcanti

Coorientadora

Ms. Mariana Sirena

Examinadora

Ms. Everton Terres Cardoso

Examinador

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Elaine e Paulo, pelo incessante incentivo ao estudo e ao crescimento.

Aos meus irmãos, Alessandra e João Caetano, pela amizade.

Aos meus amigos, Augusto, Janyce, Matheus e Thais, por me aturarem e por acompanharem de perto esse processo. A Lucas, Nicole e Paola, pela amizade apesar da distância.

Aos meus colegas da Rádio da Universidade, pelo convívio diário e pela valiosa oportunidade de trabalhar com o que gosto.

A Cida e a Anna, pela paciência, pelas discussões e por terem possibilitado a realização desta monografia.

Ao Flávio Oliveira, pelas preciosas contribuições para este trabalho.

A Zuleika Rosa Guedes, por confiar a mim suas memórias.

RESUMO

Esta monografia analisa a série *Um esboço para a história da música* de Maria Abreu, escrita entre outubro de 1967 e agosto de 1968 no *Caderno de Sábado* do *Correio do Povo*. O objetivo geral do trabalho é compreender como Maria Abreu apresenta a história da música na série. Estabelecemos como objetivos específicos mapear e recuperar os textos que compõe a série; classificar e analisar as publicações procurando refletir sobre suas temáticas e abordagens; discutir e problematizar as seguintes questões: de que música a autora fala? Quais são os recursos utilizados pela autora para dirigir-se ao público leigo? Para quem a autora fala? e quais são as referências utilizadas por Maria Abreu para construir a série?. Para iluminar teoricamente o objeto, situamos o suplemento cultural como sistema perito dentro do jornalismo, salientando a função da crítica na mediação de campos especializados. Contextualizamos o *Caderno de Sábado* na história do *Correio do Povo* e sistematizamos dados biográficos sobre a autora. Por meio do método de análise de conteúdo, foram analisados os 24 textos que compõem a série. Com base nos resultados encontrados, conclui-se que a série *Um esboço para a história da música* tem o seu foco na Música Antiga, abordada em 42% dos temas. Os compositores citados são de nove países distintos, liderados pelos alemães, que configuram 36% de todos os compositores mencionados. Ao todo, Maria Abreu referencia 24 autores, divididos em musicólogos, críticos, historiadores, músicos, escritores e filósofos. A linguagem dos textos é hermética, e a série é voltada aos leitores com conhecimento prévio de história da música e teoria musical.

Palavras-chave: Jornalismo cultural. Crítica musical. Maria Abreu. *Caderno de Sábado*. *Correio do Povo*.

ABSTRACT

This work analyses the series *Um esboço para a história da música* written by Maria Abreu between October of 1967 and August of 1968 on the *Correio do Povo's Caderno de Sábado*. The main objective of this work is to comprehend how Maria Abreu presents the history of music in her series. We have established as specific objectives to map and recover the texts that composes the series; to classify and analyze the writings reflecting on its themes and approaches to the History of Music; discuss and problematize the following questions: what is the music that the author is writing about? What are the resources used by the author to address the general public? To whom is she writing the series? And what are the references used by the author to present the series? To enlighten the object theoretically, we have contextualized the cultural supplement as a journalism *expert system*, stressing the critical role of mediation of specialized fields. We have contextualized the *Caderno de Sábado* on the *Correio do Povo's* history and systematized biographical information about the author. Content analysis was used to analyze the 24 articles that compose the series. Based on the results, we have concluded that the series *Um esboço para a história da música* focuses on Ancient Music, addressed in 42% of the subjects. The aforementioned composers are from nine different countries, led by the Germans, who make up 36% of all mentioned composers. Throughout the series, Maria Abreu references 24 authors, between musicologists, critics, historians, writers and philosophers. The language used on the texts is specialized, and the series is aimed at readers with background knowledge of music history and music theory.

Keywords: Cultural Journalism. Musical criticism. Maria Abreu. *Caderno de Sábado*. *Correio do Povo*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Página 9 do <i>Caderno de Sábado</i> de 30 de setembro de 1967	30
Figura 2 - Capa do <i>Caderno de Sábado</i> de 20 de fevereiro de 1971.....	34
Figura 3 - Páginas 8 e 9 do <i>Caderno de Sábado</i> de 9 de maio de 1970.....	35
Figura 4 - Páginas 8 e 9 do <i>Caderno de Sábado</i> de 16 de maio de 1970.....	35
Figura 5 - Capa do livro <i>O Piano na Música Brasileira</i>	36
Figura 6 - Páginas 10 e 11 do <i>Caderno de Sábado</i> do dia 7 de outubro de 1967	41

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Períodos históricos abordados na série	52
Gráfico 2 - Nacionalidade dos compositores abordados na série	55
Gráfico 3 - Localidade dos autores referenciados na série	62
Gráfico 4 - Referências	62
Gráfico 5 - Voz pessoal na série	64

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Lista de textos da série	44
Quadro 2 - Temas em ordem cronológica de aparecimento nos textos	50
Quadro 3 - Compositores presentes na série, com local e data de nascimento	53
Quadro 4 - Autores citados na série, divididos por texto	55
Quadro 5 - Autores mencionados na série	60

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 OS SUPLEMENTOS CULTURAIS NO BRASIL	13
2.1 Um breve histórico do jornalismo cultural	13
2.2 Jornalismo como sistema perito	17
2.3 Caracterização dos suplementos culturais	19
2.4 O <i>Caderno de Sábado</i> do <i>Correio do Povo</i>	21
2.5 A aposta no ideal enciclopédico	24
3 ENTRE A CRÍTICA MUSICAL E O PIANO: MARIA ABREU E A SÉRIE <i>UM ESBOÇO PARA HISTÓRIA DA MÚSICA</i>	26
3.1 O contexto da crítica de música erudita	26
3.2 Dados biográficos de Maria Abreu	31
3.3 Séries no <i>Caderno de Sábado</i>	37
3.3.1 A série <i>Um Esboço para a História da Música</i>	40
4 ANÁLISE DA SÉRIE <i>UM ESBOÇO PARA A HISTÓRIA DA MÚSICA</i>	43
4.1 Análise de Conteúdo	43
4.1.1 Do que fala?	45
4.1.2 A partir de que referências fala?	55
4.1.3 Como fala?	63
4.1.4 Para quem fala?	67
4.2 Considerações gerais sobre as categorias	71
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS	77
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM ZULEIKA ROSA GUEDES	82
ANEXO 1 – TEXTOS COMPLETOS DA SÉRIE <i>UM ESBOÇO PARA A HISTÓRIA DA MÚSICA</i>	84

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, proponho investigar a forma que Maria Abreu apresenta a história da música em sua série *Um esboço para a história da música*, publicada entre 1967 e 1968 no *Caderno de Sábado* do *Correio do Povo*. A escolha por esse assunto deu-se a partir das aulas da cadeira de Jornalismo Cultural, com a professora Cida Golin e a mestrande Anna Cavalcanti. Nas aulas, foram trabalhados elementos a respeito da crítica e a crítica musical, despertando meu interesse para o tema. Esse interesse vem de meus estudos de música, como violonista, paralelos e precursores aos meus estudos em jornalismo. A possibilidade de trabalhar com essas duas áreas e unir o conhecimento adquirido nos anos de formação musical e de formação como jornalista é muito satisfatório.

Optei, por sugestão da professora Cida Golin, por iluminar a jornalista Maria Abreu, que escreveu a série *Um esboço para a história da música*. Na busca por informações mais precisas a respeito da autora, no entanto, foram encontrados pouquíssimos registros. As poucas publicações que encontrei são de Maria Abreu falando a respeito de seu pai, o barítono de fama internacional, Andino Abreu. Nada foi encontrado sobre sua vida como jornalista. Devido a isso, realizei uma entrevista com a pianista Zuleika Rosa Guedes, grande amiga de Maria Abreu, com a intenção de recuperar um pouco da história dessa jornalista que teve um papel importante na formação de leitores interessados em música clássica, e que foi praticamente apagada da história nas décadas seguintes.

Considero esta monografia de grande contribuição para a preservação da figura e dos textos de Maria Abreu, tendo em vista a falta de material a respeito da autora e de seus escritos. Espero que, a partir desse trabalho e da recuperação da série *Um esboço para a história da música*, outros estudantes se proponham a estudar sua obra, que não se esgota, de forma alguma, na série abordada aqui.

Maria Abreu, além de escrever para o *Correio do Povo*, era também pianista, e o interesse em trabalhar com sua obra também está relacionado ao fato de eu me identificar com a autora como jornalista e musicista. É curioso analisar como alguém com anos de formação musical, e com uma vivência musical tão extensa como a de Maria Abreu, se propõe a contar a história da música erudita para o público leigo.

O **objetivo geral** deste trabalho é analisar de que forma Maria Abreu apresenta a série *Um esboço para a história da música* no *Caderno de Sábado*. Os **objetivos específicos** são: 1) mapear e recuperar os textos que compõem a série; 2) classificar e analisar as publicações procurando refletir sobre suas temáticas e abordagens; 3) discutir e problematizar as seguintes

questões: de que música a autora fala? Quais são os recursos utilizados pela autora para dirigir-se ao público leigo? Para quem a autora fala? E quais são as referências utilizadas por Maria Abreu para construir a série?

Para isso, realizaremos a análise de todos os 24 textos da série, publicados entre outubro de 1967 e agosto de 1968. Os textos foram resgatados a partir do acervo do *Caderno de Sábado* disponível no Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho. No plano metodológico, utilizaremos a pesquisa bibliográfica, englobando leituras sobre jornalismo, suplementos culturais e crítica musical.

O trabalho foi estruturado em quatro partes. No capítulo que segue, é feito um apanhado histórico e a caracterização dos suplementos culturais e do *Caderno de Sábado*, a partir de autores como Alzira Alves de Abreu (1996), Sérgio Luiz Gadini (2003), Silviano Santiago (2004) e Daniel Piza (2011), entre outros. São trabalhados também os conceitos de jornalismo como um sistema perito, de acordo com as ideias de Miguel (2009) e Giddens (1991), e o ideal enciclopédico no *Caderno de Sábado*, de acordo com as ideias de Cardoso (2009).

No terceiro capítulo, é abordado o contexto histórico da crítica de música erudita, para compreender onde a série *Um esboço para a história da música* se insere, apresentando autores como Arthur Nastrovski (2005; 2008), Mônica Vermes (2007) e Liliana Bollos (2006). Após, será trazida um pouco da história de vida de Maria Abreu, com informações retiradas da entrevista com Zuleika Rosa Guedes e da entrevista com Helena Abreu, irmã de Maria Abreu, concedida a Celina Grovermann (2011), disponível em sua tese.

No último capítulo desta monografia, nos debruçaremos sobre nosso objeto de pesquisa empregando o método de análise de conteúdo, conforme as definições de Heloiza Herscovitz (2010) e Wilson Corrêa da Fonseca Júnior (2006). Tendo em vista os objetivos desta pesquisa, foram propostas quatro categorias que serão aplicadas aos 24 textos que compõem a série: *do que fala? a partir de que referências fala? como fala? e para quem fala?* Nas considerações finais, exponho os principais pontos analisados a respeito dos textos, e me proponho a responder às questões iniciais.

2 OS SUPLEMENTOS CULTURAIS NO BRASIL

Neste capítulo, apresentaremos resumidamente um percurso histórico do jornalismo cultural e do suplemento cultural no Brasil para entendermos em que contexto surge o *Caderno de Sábado*. Em seguida, trataremos dos suplementos culturais como sistemas peritos. Por fim, percorreremos o histórico e as características do *Caderno de Sábado*.

2.1 Um breve histórico do jornalismo cultural

O jornalismo cultural está, desde a sua gênese, ligado à cidade como espaço de poder e de cultura. Acompanha o fortalecimento da arte e da cultura e a formação de um público consumidor (GOLIN, 2009). Ele ultrapassa a cobertura noticiosa e dá mais espaço à opinião e à interpretação, permitindo a utilização de recursos criativos e assumindo uma linguagem coloquial, aproximando-se assim do leitor (FREITAS, 2011).

Não há como definir exatamente quando o jornalismo cultural surgiu, mas os primeiros impressos que indicam alguma cobertura de obras culturais datam de 1665 e 1684, com o *The Transactions of the Royal Society of London* e o *News of Republic of Letters*. Um marco importante do jornalismo cultural foi em 1711, quando Richard Steele (1672-1729) e Joseph Addison (1672-1719) fundaram a revista *The Spectator*. Seus escritos propunham tratar sobre tudo. Tinham o objetivo de “trazer a filosofia para fora das instituições acadêmicas para ser tratada em clubes e assembleias, em mesas de chá e café. Assim, o jornal cobria desde questões morais e estéticas até a última moda das luvas” (BRIGGS, 2006, p. 77). Era uma escrita reflexiva, mas acessível.

Na Inglaterra, surgiu também Samuel Johnson (1709 – 1784), que, segundo Daniel Piza (2011), foi o primeiro grande crítico cultural. O polemista político Hazlitt surgiu em seguida. Era defensor dos trabalhistas e influenciou muito a conquista de direitos pelos cidadãos. Hazlitt não só tratava de novos criadores como também dos clássicos, como Shakespeare (PIZA, 2011).

Quando, em meados do século XIX, a industrialização já havia tomado conta da Europa, os ensaios e a crítica cultural se tornaram ainda mais influentes (PIZA, 2011). Sainte-Beuve (1804 – 1869) estabeleceu um padrão para o jornalismo cultural com suas críticas controversas, que publicava nos jornais *Le Globe* e *Le Constitutionnel*. Neste último, mantinha uma coluna semanal, a “*Causeries du Lundi*”, precursora dos rodapés literários existentes até hoje (PIZA, 2011). “Depois dele, o jornalista cultural ganhou status: ele podia desenvolver uma carreira

exclusivamente como crítico e articulista, independente de academias ou de uma obra ficcional; a tarefa tinha sua própria dignidade” (PIZA, 2011, p. 15).

No final do século XIX, o estilo da crítica cultural feita nos jornais começou a se modificar juntamente ao jornalismo. O irlandês George Bernard Shaw (1856 – 1950), crítico de arte, teatro, literatura e música, iniciou uma publicação chamada *G.B.S*, que misturava política, observação social e análise estética, e que era discutida em toda a Inglaterra. Essa sua coluna criou um novo modelo de jornalismo cultural (PIZA, 2011).

As críticas de arte saíram de seu circuito de marfim: Shaw as lançou no meio da arena social, exigindo que se comprometessem com as questões humanas vivas, mostrando, por exemplo, que uma ópera de Mozart era composta de muito mais elementos que as belas melodias e o figurino pomposo. O crítico cultural agora tinha de lidar com ideias e realidades, não apenas com formas e fantasias. (PIZA, 2011, p. 17).

Em Viena, Karl Kraus (1874 – 1936) também modificou a cena do jornalismo cultural. O jornalista fundou, em 1899, uma revista chamada *Die Fackel* (A Tocha), que unia sátira política e comentário estético. A publicação foi fechada em 1936 por causa da tirania nazista. “Kraus, que também era poeta, é mais lembrado por seus aforismos – pequenas pílulas que concentravam ideias e provocações para a leitura rápida do cidadão urbano [...]” (PIZA, 2011, p. 18).

Até o início do século XX, o jornalismo era feito com pouca notícia, muito articulismo político e debate sobre livros e arte. Com a modernização da sociedade, passou a dar mais importância à reportagem e ao relato dos fatos, e começou a se profissionalizar. O jornalismo cultural também sofreu algumas mudanças, surgindo assim a reportagem e a entrevista, e uma crítica mais breve e participante. O jornalismo tomou, assim, a sua forma moderna (PIZA, 2011).

No Brasil, os suplementos culturais surgem em meados do século XIX, época de efervescência cultural no país e em que o jornalismo cultural começa a ganhar força (KELLER, 2012). A gênese desses cadernos aparece inicialmente nas notas de rodapé dos periódicos da época, trazendo conteúdos leves como poemas, contos ou crônicas (KELLER, 2012; SILVA; 1998). Essas pequenas seções de rodapé cresceram com o tempo e passaram a publicar conteúdos como romances em série – os folhetins – e críticas culturais. O primeiro folhetim brasileiro, traduzido do francês, foi *Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, que circulou a partir de 1838 no *Jornal do Comércio*.

Segundo Keller (2012), a imprensa se torna um segmento empresarial na passagem do século XIX para o XX. Essa mudança exige uma nova organização, agora nos moldes capitalistas, passando a priorizar o caráter informativo em detrimento do opinativo. A evolução

do folhetim para a crônica de apenas um assunto e para a reportagem, o emprego da entrevista, o predomínio da informação sobre a opinião e o crescimento de temas que até então eram considerados secundários foram mudanças decisivas para o rumo do jornalismo cultural (CARDOSO; GOLIN, 2010). Para Sodré, esse era um momento em que:

As colaborações literárias, aliás, começam a ser separadas na paginação dos jornais: constituem matéria à parte, pois o jornal não pretende mais ser, todo ele, literário. Aparecem seções de crítica em rodapé, e o esboço do que, mais tarde, serão os famigerados suplementos literários. Divisão de matéria, sem dúvida, mas intimamente ligada à tardia divisão do trabalho, que começa a impor as suas inexoráveis normas. (SODRÉ, 1999, p 297).

A partir desse período, o jornalismo cultural brasileiro começa a se consolidar, sendo produzido por grandes nomes da literatura, política e filosofia, entre eles Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Com o surgimento da revista *O Cruzeiro*, em 1928, o jornalismo cultural ganha expressão máxima. A revista teve como colaboradores José Lins do Rego, Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira, Rachel de Queiroz e Mário de Andrade, com ilustração de Di Cavalcanti e Anita Malfatti (ANCHIETA, 2009).

É a partir da década de 1950 que começa o apogeu dos suplementos literários em forma de cadernos culturais separados dentro dos jornais, dentro do período de efervescência cultural no país. Somente em São Paulo, foram fundados o Museu de Arte de São Paulo (1947), o Museu de Arte Moderna, (1948) e o Teatro Brasileiro de Comédia (1948), além da realização da primeira edição da Bienal de Arte da cidade. “Esses fatos que marcaram o campo da produção cultural ajudaram a estabelecer um mercado de consumidores desses produtos e, conseqüentemente, uma possibilidade de aumentar a circulação dos jornais diários” (CARDOSO, 2009 p. 32).

Nessa época, o setor cultural se torna um dos principais segmentos econômicos do país. Para Abreu (1996, p. 16), “o teatro, o cinema, o rádio, a televisão, o disco, a publicidade, as editoras foram se estruturando como indústria de massa ao longo dessa década para finalmente atingir, nas décadas seguintes, a configuração de uma indústria de bens culturais”.

Até os anos 1930 e 1940, a imprensa dependia dos favores do Estado e de pequenos anúncios. Nos anos 1950, esse cenário se modifica com o investimento no setor publicitário, trazendo ao país grandes agências nacionais e estrangeiras de publicidade. Com isso, os jornais passaram a veicular grandes anúncios, obtendo 80% de sua receita de anunciantes (ABREU, 1996).

O ambiente aberto às discussões e à produção intelectual foi de grande importância para o início dos suplementos, que “refletiram a livre expressão de ideias e o desenvolvimento da

criatividade nas mais variadas áreas” (KELLER, 2012, p. 41). Foi nessa época que surgiram alguns diários importantes como a *Última Hora* (1951) e a *Tribuna da Imprensa* (1949).

Em 1956 surge no Rio de Janeiro o *Suplemento Dominical*, do *Jornal do Brasil*, voltado inicialmente ao público feminino, com receitas, temas pensados para as mulheres e poesias (ABREU, 1996; CARDOSO, 2009; KELLER, 2012). “Os suplementos estavam voltados para a vida familiar, a mulher era ainda nessa década a grande consumidora da produção literária, de poesias, crônicas, romances. Muitos escritores tinham basicamente no público feminino seus leitores, como Érico Veríssimo” (ABREU, 1996, p. 21). Após, com nomes como Mário Faustino, Ferreira Gullar e Oliveira Bastos, o *Suplemento Dominical* passa a se caracterizar como um suplemento literário, e fica conhecido como SDJB (KELLER, 2012).

Também em 1956 surge o *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*, que, segundo Cardoso (2009 p. 33), “foi um dos que influenciou de forma mais marcante os seus semelhantes que apareceram depois”. O caderno se propunha a oferecer aos leitores conteúdos leves e entretenimento, e servia principalmente para trazer prestígio ao diário. O suplemento foi durante dez anos dirigido por Décio Almeida Prado, crítico teatral, sucedido pelo jornalista Nilo Scalzo (KELLER, 2012).

Segundo Abreu (1996, p. 23), além de servirem como portal para que os leitores pudessem ter contato com a produção acadêmica e analítica, os suplementos formavam “redes de sociabilidade”. Foram de grande importância para a formação do campo intelectual nacional, juntamente às universidades, abrigando escritores que nasceram no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX.

Os colaboradores desses cadernos podem ser incluídos entre os chamados “intelectuais criativos”. “Assim, observa-se que havia uma predominância do intelectual escritor, poeta, cronista, ensaísta, crítico e historiador” (ABREU, 1996, p 26). Para a autora, isso estava relacionado ao fato de que os suplementos estavam voltados basicamente para a literatura, a história, a arte, a música, o cinema e o teatro.

Em 1958, o jornal *Folha da Manhã*, hoje *Folha de São Paulo*, cria seu caderno, a *Ilustrada*. Esse caderno, junto ao *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, é considerado um dos primeiros a circular diariamente no Brasil (GADINI, 2009; KELLER, 2012). A *Ilustrada* ficou famosa por seu gosto pela cultura jovem internacional e por sua atração pela polêmica. Além de críticos e colunistas, que incluíam Ruy Castro e Paulo Francis, tomou lugar a reportagem. Inicialmente com um tom autoral, com um autor endossando opinativamente aquilo que sustentava, apresentava um nome ou tendência que deveria estar chamando a atenção do público. “O caderno manteve essa variedade e quentura até meados dos anos 1990, quando o

peso relativo da opinião diminuiu sensivelmente, e a agenda passiva começou a se tornar dominante” (PIZA, 2011, p. 41).

A década de 1960 marcou o aparecimento de suplementos culturais regionais expressivos, como o *Caderno de Sábado* do jornal *Correio do Povo*. É também neste mesmo período que o espaço jornalístico reservado para a cultura sofre mudanças em decorrência da consolidação da indústria cultural brasileira (CARDOSO; GOLIN, 2010). “Os suplementos, buscando sintonizar-se com a nova configuração do sistema de produção de bens culturais, procuram atingir um público mais amplo e, portanto, investem em uma linguagem que chegue a um universo mais amplo de leitores” (CARDOSO; GOLIN, 2010, p. 191). Surge então uma preocupação em tornar o conteúdo jornalístico acessível para os cidadãos.

2.2 Jornalismo como sistema perito

Para Anthony Giddens, a sociedade vive atualmente em um mundo marcado pelo desencaixe das relações sociais (MIGUEL, 1999). Esse mecanismo de desencaixe é entendido como o “deslocamento das relações sociais de contextos locais de interação e sua reestruturação através de extensões indefinidas de tempo-espaço” (GIDDENS, 1991, p 24).

Esses mecanismos incluem os sistemas peritos, ou *expert systems*. Eles são classificados por Giddens como “sistemas de excelência técnica ou competência profissional que organizam grandes áreas dos ambientes material e social em que vivemos hoje” (GIDDENS, 1991, p 30).

Esses sistemas possuem duas características principais. A primeira é que eles são autônomos, uma vez que o consumidor não possui conhecimentos sobre o sistema e, portanto, tem pouco poder de influência. A segunda é o fato de eles implicarem em uma crença em sua competência especializada (MIGUEL, 1999).

Para Giddens, ao estarem em casa, os indivíduos já estão envolvidos em uma série de sistemas peritos na qual depositam sua confiança. Isso pode ser observado, por exemplo, no fato de o indivíduo não sentir medo ao subir as escadas de sua residência. Mesmo desconhecendo os princípios arquitetônicos envolvidos na construção da escada, o morador tem “fé” no trabalho feito. Há uma confiança no conhecimento aplicado, um conhecimento que uma pessoa leiga não pode conferir. Ao viajar de avião, o passageiro também está ingressando em sistemas peritos, dos quais muitas vezes possui um conhecimento rudimentar.

Esses sistemas são considerados mecanismos de desencaixe porque, segundo Giddens, removem as relações sociais das imediações do contexto. Para uma pessoa leiga, “a confiança em sistemas peritos não depende nem de uma plena iniciação nestes processos nem do domínio

do conhecimento que eles produzem” (Giddens, 1991, p. 31). A fé nos sistemas peritos é baseada na experiência de que os sistemas funcionam em sua maioria e na existência de forças reguladoras desses sistemas, que protegem os consumidores.

Essas forças reguladoras, para Miguel (1999), atuam como metassistemas peritos, uma vez que o consumidor deposita nelas sua confiança sem possuir conhecimentos especializados. Segundo o autor, o jornalismo também pode se inserir nesta categoria, questionando a confiabilidade de diversos sistemas. É um “foro informal e cotidiano de legitimação ou deslegitimação dos diversos sistemas peritos” (MIGUEL, 1999, p. 202).

O leitor não tem conhecimento de como as notícias são produzidas e selecionadas em meios de comunicação. Ele apenas confia que as informações estão corretas, que a hierarquização dos conteúdos foi justa e que os fatos mais importantes foram escolhidos para virarem notícia. Um acidente perto de casa pode ser fácil de verificar, porém checar informações sobre uma guerra em um país distante, por exemplo, seria complicado (MÜLLER, 2015). O desconhecimento acerca de como as notícias foram produzidas e a confiança do leitor no que está sendo produzido levaram Miguel (1999) a considerar o jornalismo um sistema perito.

O leitor/ouvinte/espectador, no papel de consumidor de notícias, mantém em relação ao jornalismo uma atitude de confiança, similar a dos outros *sistemas peritos*, que pode ser dividida em três momentos: 1) confiança quanto à veracidade das informações relatadas; 2) confiança quanto à justeza na seleção e hierarquização dos elementos importantes o relato; 3) confiança quanto à justeza na seleção e hierarquização das notícias diante do estoque de “fatos” disponíveis (MIGUEL, 1999, p 199).

É majoritariamente por meio do jornalismo que pesquisas científicas, por exemplo, se tornam acessíveis ao grande público. A escolha entre pautar ou não certos temas confere ao jornalismo um poder de determinar quais conhecimentos serão restritos e quais serão massificados. Segundo Miguel (1999, p. 205), a mídia forma um importante sistema perito e escapa, de certa forma, “dos mecanismos de aferição aos quais se submetem os outros sistemas peritos”. É por meio dela que os indivíduos podem validar ou não a sua crença na eficácia de outros sistemas.

Os suplementos culturais são muitas vezes escritos por colunistas próximos à academia. Essa proximidade confere legitimidade aos suplementos, que se ancoram no reconhecimento desses colunistas e colaboradores, podendo também se caracterizar como sistema perito. Por meio do jornalismo “esses agentes ganham crédito social, conquistam visibilidade para além do seu circuito reservado e buscam (supostamente) falar com o público mais amplo, assumindo o papel de decifreadores” (GOLIN *et al.* 2014, p.3).

Enquanto no jornalismo a relação com o público é baseada no uso de estratégias para a criação de efeitos de verdade, dando ao leitor a sensação de que o que está sendo publicado é uma verdade praticamente incontestável, nos suplementos essa aferição está relacionada à assinatura e qualidade dos textos (CARDOSO, 2009). Segundo o autor, na lógica dos campos de produção cultural e intelectual,

O criador mobiliza poder simbólico ao redor de seu nome. Nas páginas do suplemento, esses agentes acabam tendo a possibilidade de fazer repercutir de maneira amplificada a produção reconhecida ou em processo de consagração entre seus pares. (CARDOSO, 2009, p. 9).

Esses cadernos especializados, portanto, funcionam também como metassistemas peritos, uma vez que podem legitimar os deslegitimar a crença nos sistemas peritos (GOLIN et al. 2014; MIGUEL, 1999). São os suplementos que determinam o que os leitores devem ou não voltar a sua atenção entre a infinidade de produtos culturais disponíveis. Por meio de seus textos explicativos e formativos, os suplementos esclarecem e instruem o leitor, que confia nos conteúdos veiculados pelo caderno (MÜLLER, 2015). “No espaço reservado do suplemento, o jornalismo exerce seu poder de construir a notoriedade e de demarcar espaços de conhecimento concretizando redes de circulação dos textos artísticos e dos discursos sobre eles” (GOLIN *et al.* 2013, p. 111).

2.3 Caracterização dos suplementos culturais

Os suplementos culturais apresentam um caráter próximo ao de revista, de examinar e inspecionar com profundidade determinados assuntos. Para Cardoso (2009, p. 20), o suplemento semanal é um “espaço no qual o jornalístico tem suas definições e delimitações praticamente destruídas”. Nele, a notícia e a reportagem convivem lado a lado com o texto literário, não apresentando regras e definições muito precisas. “Sua lógica interna, que permite aprofundar o tratamento dado aos temas, leva o ideal iluminista do jornalismo de formar o leitor a um grau dificilmente visto nas publicações de circulação diária” (CARDOSO; GOLIN, 2009).

A temporalidade das publicações não segue a regra do jornal diário, que fica obsoleto em 24 horas, e rompe com a lógica da renovação. Editados nos fins de semana, permitem um maior tempo de leitura e de apreciação do material, composto por ensaios, críticas, resenhas e artigos assinados por acadêmicos e intelectuais (MÜLLER, 2015). Segundo GOLIN *et al.* (2013, p. 109), a circulação no final de semana “representa a possibilidade de uma fruição mais demorada e, assim, mais aprofundada. A tarefa analítica os liberta, portanto, do universo

descartável do jornal diário”. Abreu (1996), ao estudar os suplementos da década de 1950, destaca que essa iniciativa de publicar nos finais de semana poderia ter a intenção de divulgar a arte e a literatura, uma vez que essas edições são, geralmente, as mais lidas.

Essa circulação semanal e o viés analítico do que é publicado também desperta o caráter colecionável do suplemento (MÜLLER, 2015). Os folhetins em série podem ser considerados a origem desse hábito de colecionar. Segundo Silva (1998), alguns leitores recortavam os rodapés para adicionar à sua coleção que, por vezes, já eram inclusive feitos com a indicação de local para recortar, sugerindo que os capítulos das histórias fossem guardados.

Os suplementos são lugares privilegiados para acessar o pensamento e os valores de uma época, uma vez que é um espaço restrito e que “assume a condição de selecionar, hierarquizar e tornar públicos temas do escopo da cultura” (GOLIN *et al.* 2014, p. 2). Eles exercem um papel de mediadores, e indicam caminhos de consumo e apreciação cultural para os leitores.

O suplemento não é essencial ao jornal, mas sim complementar. O leitor já se direciona a essas publicações buscando conteúdos distintos daqueles encontrados no corpo principal do periódico. Para GOLIN *et al.* (2013 p. 110), eles “expressam ‘outro’ discurso dentro da publicação. No jogo de estar dentro do jornal e também fora – típico da separata –, ganham vida própria, evidenciada, inclusive, pelo nome que os distingue do diário”. Ele traz conteúdos sem os quais os jornais continuariam completos. Santiago (2004, p. 161-162) explica que:

Complemento é a parte de um todo, o todo estará incompleto se faltar o complemento. Suplemento é algo que se acrescenta a um todo. Portanto, sem o suplemento o todo continua completo. Ele apenas ficou privado de algo a mais; no caso, um bônus que é dado ao leitor.

Esses cadernos não trazem grande retorno financeiro ao jornal, uma vez que são quase isentos de publicidade e anúncios. Nos anos 1950, os suplementos sofriam com a falta de recursos, e eram publicados sem regularidade, de acordo com as dificuldades da imprensa (ABREU, 1996; KELLER, 2012). Mesmo sem trazer um retorno financeiro significativo, os periódicos editam esses suplementos, uma vez que eles trazem prestígio ao jornal e status aos colaboradores. Keller (2012, p. 44) destaca que:

O jornal obtém prestígio ao manter um suplemento cultural; quem escreve nesses cadernos, da mesma maneira, alcança visibilidade e reconhecimento com sua colaboração; e a leitura desses suplementos não deixa de representar status, bom gosto e aperfeiçoamento da capacidade intelectual.

Segundo Cardoso e Golin (2009), essa pouca quantidade ou ausência de publicidade reforça o caráter formador dos jornais, que coloca o leitor acima do interesse comercial. Essa é

uma forma de mostrar aos leitores que o jornal, mesmo sendo uma empresa, tem “objetivos nobres ligados ao conhecimento cultural de seu público” (CARDOSO; GOLIN, 2009, p. 141). O jornalismo incorpora a tarefa de formar culturalmente os leitores, e coloca-se como capaz de traduzir o conhecimento hermético para uma linguagem mais próxima do público.

2.4 O Caderno de Sábado do Correio do Povo

O jornal *Correio do Povo* foi fundado em 1895 e, segundo Cardoso e Golin (2009, p. 141) “foi uma novidade para Porto Alegre à época, pois mantinha um regime empresarial e informativo”. Era um tipo de publicação diferente daquelas que circulavam pela cidade no período, tipicamente político-partidárias e literárias independentes, como os pasquins e as folhas ilustradas. O periódico se propunha a ser, segundo o editorial de sua primeira edição “noticioso, literário e comercial”, apoiando as iniciativas do campo cultural. O jornal era um dos mais importante de Porto Alegre no século XX, e atingia não só o Rio Grande do Sul como também outras partes do país.

As seções dedicadas às variedades e aos temas culturais estiveram sempre presentes nas páginas do periódico a partir da criação do rodapé *Semanário*. Em 1915, o *Almanaque do Correio do Povo* começou a ser lançado no final de cada ano. Em 1926, foi a primeira vez que o jornal publicou um suplemento dominical ilustrado, como forma de comemoração pelo novo equipamento de impressão adquirido pela empresa. O *Suplemento Ilustrado* foi reformulado em 1929, passando a ter oito páginas e a ser produzido com um material de melhor qualidade em relação ao restante do jornal (CARDOSO, 2009).

A página *Femina*, dedicada às mulheres, surgiu em 1933, e trazia publicações consideradas de interesse feminino, como “crônicas, riscos de bordado, vestidos, maiôs e poemas” (CARDOSO, 2009, p. 43). Já em 1935, o jornal circulava com dois cadernos dominicais, agrupando textos de “cinema, artes, esportes, uma página feminina e pequenos anúncios”. Segundo Cardoso (2009), foi a página que tratava de temas literários a que durou mais tempo, reunindo contos, crônicas, ensaios e poemas.

A partir de 1966, Oswaldo Goidanich assumiu essas páginas de variedades e, mais tarde, as ampliou, dando origem ao *Caderno de Sábado* (1967 – 1981), que surgiu para desafogar as duas páginas culturais existentes. O caderno passou a ser editado pelo próprio Oswaldo Goidanich e por Paulo Fontoura Gastal, e circulava com uma média de 16 páginas, tamanho tabloide. Circulou semanalmente entre 30 de setembro de 1967 e 10 de janeiro de 1981, com a

intenção de divulgar o pensamento intelectual e atualizar Porto Alegre com a produção acadêmica, literária e artística de outros lugares (CARDOSO; GOLIN, 2010).

O Caderno surgiu uma década depois de suplementos dos principais jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro, como o Estado de São Paulo e o Jornal do Brasil (GOLIN, 2005). “A veiculação de um caderno dedicado a temas culturais guarda uma relação com o caráter formador e distintivo dos suplementos semanais dos jornais brasileiros de circulação nacional, que tiveram seu auge nos anos 1950” (CARDOSO; GOLIN, 2010, p. 138).

Os autores também apontam que o *Caderno de Sábado* representava para os moradores de Porto Alegre um ponto de acesso à produção intelectual da cidade. Para os leitores do interior do Estado, era uma forma de entrar em contato com o pensamento da capital, potencializando o alcance do saber produzido nos meios universitário e artístico.

Para Golin (2005, p. 135), “o *Caderno de Sábado* foi um instrumento de comunicação e de representação do seu tempo”, e é possível visualizar um “microcosmos cultural e literário” nas páginas do suplemento. Para Freitas (2011, p. 69), “o suplemento se propunha a oferecer abordagens das letras, das artes e das humanidades, combinando atualidade e memória, para o ‘lazer inteligente’ do final de semana do leitor”.

Os primeiros números do Caderno traziam uma combinação entre ciências e artes, com pautas que iam de literatura e artes plásticas à filosofia e política internacional. Na capa, o suplemento trazia gravuras ou pinturas de artistas diversos, acompanhadas de uma legenda descritiva e que trazia informações sobre a obra ou sobre a exposição em que essa peça poderia ser encontrada. Cardoso (2009) destaca o fato de que, já na capa, além do caráter estético e gráfico, o suplemento já apresentava um viés informativo, trazendo obras que pudessem ser visitadas naquele momento na cidade.

O caderno abrigava textos de colaboradores como Clarice Lispector, Guilhermino Cesar, Carlos Drummond de Andrade e, esporadicamente, de autores internacionais, como Louis Althusser, Julio Cortázar e Kostas Axelos. Conforme Golin (2005), o cruzamento de gerações é perceptível no suplemento, trazendo também textos de colaboradores como Erico Veríssimo, Raul Bopp e Moysés Vellinho, relacionando-se com o passado de Porto Alegre. Golin (2005, p. 137), tratando sobre o primeiro ano do suplemento, aponta:

Seguem-se textos descritivos sobre os saraus literários do Clube Jocotó, a famosa visita do modernista Guilherme de Almeida a Porto Alegre, ou mesmo o perfil do poeta e diplomata gaúcho Theodemiro Tostes por Walter Spalding. Encontramos nos dois primeiros volumes do *Caderno* as anotações em série das viagens de Raul Bopp. O percurso que o ensaísta e advogado Moysés Vellinho fez à Europa em 1967 rendeu, também, várias crônicas.

As pautas, portanto, não eram determinadas de acordo com o gancho factual que, para Golin (2005 p. 136), “escraviza esse tipo de publicação à lógica do furo e da concorrência, inibindo muitas vezes a possibilidade criativa do gênero”. Essa diversidade de autores selecionados para compor as páginas do suplemento representa a qualidade do material publicado, uma vez que, nos suplementos, a assinatura está diretamente relacionada a essa qualidade. Para Cardoso (2009), a diversidade de gerações era uma tentativa de trazer prestígio ao jornal ao mesmo tempo que figurava a nova geração que ainda estava se afirmando no período.

Esses autores publicavam no caderno por diferentes razões. Por vezes, o material chegava até o jornal por meio de agências. Era o caso de textos como as crônicas da Clarice Lispector. Havia também os colaboradores que já atuavam no periódico, como Mario Quintana, Ranato Gianuca e José Hildebrando Dacanal. Os outros, como Herbert Caro e Francisco Riopardense de Macedo, eram “especialistas dos campos da produção cultural e intelectual locais” (CARDOSO; GOLIN, 2009, p. 144).

Além dos textos seriais, a publicação de índices deixava clara a intenção de que esses cadernos fossem colecionados. Os índices eram publicados regularmente pelo *Correio do Povo*, catalogando todos os textos do suplemento. Eram organizados pelo sistema de Classificação Decimal Universal, método utilizado na organização de acervos e bibliotecas, o que deixa claro que havia a intenção de arquivar essas edições, concedendo aos suplementos um sentido de permanência (GOLIN et al. 2013). A partir de 1968, cada edição semanal recebe um número sequencial, que a identifica em meio às outras. O conjunto que corresponde a um semestre recebe um numeral romano, sendo agrupados em volumes.

Sendo assim, “o *Caderno de Sábado* se posicionava como uma enciclopédia de saberes a serem acessados no futuro, um lugar em que o leitor poderia ‘formar-se’ em termos de conhecimentos relativos à cultura” (CARDOSO, 2009, p. 35). O autor também traz que, por reunir tanto conhecimentos recentes e relativamente datados, como informações sobre exposições e concertos, e também pautas atemporais como a Revolução Russa ou, até mesmo, a história da música erudita. Aquilo que era considerado jornalístico nos anos 1960, hoje é enciclopédico.

Seria possível dizer que o suplemento alarga as noções de atualidade e proximidade típicas do fazer jornalístico. No entanto, se considerado uma enciclopédia em progresso, tal como é a dinâmica da produção cultural, o *Caderno de Sábado* é a reunião do conhecimento recentemente produzido. (CARDOSO, 2009, p. 110).

O *Caderno* demonstra, por meio de sua temática, a pretensão de abarcar as diferentes áreas do conhecimento. Porém, essa diversidade é restrita, uma vez que as temáticas recorrentes são a respeito de produções já reconhecidas, que já foram legitimadas. Um exemplo disso é a abordagem da música erudita europeia, trabalhada no *Caderno* principalmente pelos jornalistas Herbert Caro e Maria Abreu. Nessa ênfase, segundo Cardoso (2009), percebe-se a “intenção de construir historicamente o gosto dos leitores”. O autor ainda aponta que, se o suplemento fosse puramente jornalístico, não abriria um espaço tão grande à música de concerto produzida em séculos anteriores.

2.5 A aposta no ideal enciclopédico

A lógica do jornalismo cultural, que permite o aprofundamento dos temas, confere a esta prática um papel muito maior na formação do leitor do que o jornalismo tradicional. O jornalismo é uma das instituições que se responsabiliza pela formação cultural do público e, segundo Cardoso e Golin (2009, p. 139), “assume o projeto típico da modernidade inicial ‘ilustrada’: manifestações julgadas mais valiosas devem ser conhecidas e compreendidas pelos grupos sociais por intermédio da educação e dos meios de comunicação”. Os jornais acumulam capital simbólico ao defenderem esse ideal educativo e cultural, permitindo ao leitor o acesso à cultura veiculada em suas páginas. Ler o jornal torna-se, portanto, sinônimo de bom gosto e de cultura (CARDOSO; GOLIN, 2009).

Para Cardoso (2009), o *Caderno de Sábado* herdou vestígios do ideal dos iluministas Diderot e D’Alembert como guia para sua definição. Os franceses tinham a intenção de criar uma publicação com todo o conhecimento existente até o momento, e o *Caderno de Sábado*, mesmo não tendo ido tão longe nessa missão, ainda a expressa.

Segundo Cardoso e Golin (2009 p. 142 - 143), os textos em que o *Caderno de Sábado* fala sobre si mesmo demonstram a intenção de:

Pautar as discussões na cena cultural porto-alegrense; posicionar-se como um veículo de divulgação e difusão do pensamento da intelectualidade local e nacional; coloca-se como um defensor da cultura e do patrimônio da cidade; mostra que é um observador crítico da cena cultural local; valoriza a produção cultural sul-riograndense; pressupõe que seu público é instruído e interessado pelos temas apresentados; demonstra a expectativa de que existam colecionadores do suplemento; e retifica erros de edição ou impressão.

As pautas atuais e históricas se alternam no suplemento. Segundo Cardoso e Golin (2009 p. 146), a abordagem de temas como a história da música desde a Grécia Antiga, presente na série de Maria Abreu, ou a Revolução Russa, por A. R. Schnwinder, demonstram a intenção do

Caderno de tornar o seu leitor apto a colocar em perspectiva, por exemplo, um livro no campo da literatura ou um artista no campo da produção plástica. “Memória e atualidade, portanto, se alternam e se combinam para que, tal como o suplemento, o leitor seja enciclopédico” (CARDOSO; GOLIN, 2009, p. 146). Conforme comentado anteriormente, a pretensão de se tornar uma enciclopédia também pode ser percebida na publicação semestral de índices baseados na Classificação Decimal Universal das bibliotecas, tornando o *Caderno de Sábado* uma referência a ser consultada.

O *Caderno*, além de publicar pautas históricas, também pretendia retratar o movimento do campo cultural de sua época, reunindo o conhecimento produzido recentemente. Hoje, o suplemento é registro histórico e material de pesquisa. “Simbolicamente, o *Caderno de Sábado* é uma enciclopédia que nasceu antes de seu tempo – pois elas costumam tratar de temas do passado – e mais tarde [...] aproxima-se do modelo enciclopédico típico” (CARDOSO; GOLIN, 2009, p. 147).

Muitas séries de textos veiculados no suplemento tornaram-se livros, como a de Francisco Riopardense de Macedo sobre o Parque Farroupilha e o processo de urbanização de Porto Alegre, que foi reeditada como o livro *Porto Alegre: história e vida da cidade*, de 1973 (CARDOSO, 2009). Esse também é o caso de textos de Raul Bopp e Moysés Vellinho.

Alguns assuntos, como os apresentados pelo folclorista João Carlos Paixão Cortês, tiveram no suplemento a única oportunidade de publicação. Uma parcela de seus textos foi reunida em obras posteriores, porém muitos permaneceram registrados apenas no *Caderno de Sábado*, tornando-o uma importante fonte de pesquisa sobre o folclore do Rio Grande do Sul. “Se, no momento da publicação, eram a oportunidade de fazer circular os achados então recentes, hoje essas páginas ganham relevância por guardarem o registro da manifestação folclórica” (CARDOSO, 2009, p. 111).

3 ENTRE A CRÍTICA MUSICAL E O PIANO: MARIA ABREU E A SÉRIE *UM ESBOÇO PARA HISTÓRIA DA MÚSICA*

Neste capítulo, iremos abordar o contexto da crítica de música de concerto, para contextualizarmos a série *Um Esboço para a História da Música* no *Caderno de Sábado*. Em seguida, traremos um pouco da história de vida de Maria Abreu, para sistematizarmos dados biográficos sobre a autora, até então indisponíveis em nossas referências de pesquisa. Para isso, contaremos com a entrevista da pianista Zuleika da Rosa Guedes, grande amiga da jornalista.

Após, trabalharemos com os elementos que caracterizam a série *Um Esboço para a História da Música*, especificamente.

3.1 O contexto da crítica de música erudita

O crítico e músico Arthur Nestrovski (2005) define em sua obra a etimologia da palavra “crítica”, que vem da palavra grega *krinein*, a qual significa “quebrar”. O autor aponta que a crítica faz exatamente isso: “quebra uma obra em pedaços, pondo em crise a ideia que se fazia dela” (NESTROVSKI, 2005, p. 10).

Na crítica jornalística, é possível destacar dois elementos fundamentais. Primeiro, ela está atrelada a um fato noticiado ou a uma notícia publicada. Ela precisa estar vinculada à atualidade. Nem sempre os textos veiculados no jornal são essencialmente jornalísticos, porém a crítica deve se inserir nessa categoria. O segundo ponto a ser destacado é a intenção de não só informar, mas sim *formar* o leitor. É necessário haver a construção de conhecimento (PALACIO, 1984; BARTZ, 2011).

Piza (2008, p. 77) destaca a “importância da crítica em seu papel de formar o leitor, de fazê-lo pensar em coisas que não tinha pensado (ou não tinha pensado naqueles termos), além de lhe dar informações”. O autor aponta que um requisito para ser um bom crítico é ir além do objeto analisado, utilizando-o como forma de ler a realidade, sendo ele mesmo um “intérprete do mundo”. O crítico deve ter a capacidade de formular argumentos para justificar suas escolhas, indo além do gostar ou não do objeto de análise.

Segundo Freitas (2011), é juntamente à consolidação da esfera pública burguesa europeia que surge a crítica moderna, nos séculos XVII e XVIII. Silva (2001), ao analisar o histórico da ideia de esfera pública a partir de Jürgen Habermas, percebe a crítica, no caso a literária, como espaço para a discussão de temas que até então eram monopolizados pela igreja e pelo Estado. O autor destaca que, de acordo com Habermas, a ideia de que qualquer indivíduo

tenha o direito de julgar algum objeto cultural, como uma obra de arte ou um livro, resultou em uma concepção de crítica como troca racional de argumentos. “Noutros termos, o princípio de discussão racional enquanto forma de apropriação de manifestações culturais e artísticas teve como consequência a democratização da cultura – no sentido de universalidade de acesso e igualdade de participação” (SILVA, 2001, p. 123).

Para Habermas (*apud* SILVA, 2001), é no século XVIII que surge a imprensa de opinião, ou o “jornalismo de convicção”, na relação entre a apropriação crítica e democrática da produção cultural e o Iluminismo. É ao assumir funções críticas que a imprensa literária passa de uma mera publicação de notícias para um jornalismo literário. Assumir essas funções implica em um ideal de comunicação semelhante ao diálogo racional e face-a-face. Segundo Habermas, os artigos dos jornais eram discutidos em instituições da esfera pública burguesa, como os cafés. As numerosas cartas dos leitores também faziam parte desses espaços de sociabilidade, tendo em vista que elas não eram apenas direcionadas ao jornalista, mas também à discussão do próprio público.

Freitas (2011) aponta dois pontos interessantes ao discutir o surgimento da crítica. A autora traz a ideia de Leenhardt (2000) de que o seu surgimento está ligado à relação de um novo público consumidor com a autonomização do artista que, “livre de seus mecenas, libera sua subjetividade e revoluciona as linguagens artísticas” (FREITAS, 2011, p. 23). Porém, junto a essa subjetividade e revolução, segundo Adorno e Horkheimer (1985 *apud* FREITAS, 2011), a produção artística e cultural passa a estar submetida às leis de mercado. “O público burguês leigo via-se sem base para fruir a produção transgressora que surgia – e negava os valores aristocráticos. Desde então, a crítica assume esse lugar de intermediária” (FREITAS, 2011, p. 23-24)

A crítica musical, para Vermes (2007), surgiu relacionada à existência de uma imprensa periódica e à maneira de consumo musical que se instaurou ao longo do século XVIII. Nessa época, a música estava em transição, passando do barroco, com músicos como Johann Sebastian Bach (1685-1750) e George Frideric Handel (1685-1759), para o classicismo, que inclui a música de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Joseph Haydn (1732-1809) e a fase inicial de Ludwig Van Beethoven (1770-1827). A produção musical da época estava vinculada quase em sua totalidade à Igreja ou à Corte, e os concertos públicos – que surgiram no século XVII – só se consolidam no século XVIII.

O interesse pela produção intelectual e o crescimento da classe média urbana resultaram no aumento de produção de obras pedagógicas. A arte e a música agora fazem parte da vida dos cidadãos, e passam a ser entendidas como meio de educação da humanidade. Assim, houve o

crescimento do interesse pelos concertos públicos e pela prática de instrumentos musicais em casa, impulsionando setores como o de produção desses instrumentos e edição de partituras, muitas vezes voltadas a músicos amadores.

A imprensa diária começa a abrir espaço para as críticas de arte, surgindo assim os primeiros periódicos musicais, como o *Der Vernünftler*, editado por Johann Mattheson, e *Critica Musica*. Os textos publicados nesses veículos eram, inicialmente, eruditos, gradualmente passando para um texto mais acessível. *Notícias e Notas Semanais sobre Música (Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend)*, de J. A. Hiller, foi a primeira publicação voltada especificamente à classe média, editada em Leipzig em 1766. Segundo Vermes (2007, p. 33), a educação do gosto era uma das principais preocupações da crítica musical do século XVIII. “Luxo, refinamento, fantasia e sentimento eram as qualidades que buscavam nas obras de compositores de (bom) gosto e conhecimento”. Ela servia para voltar o público às obras, e também instruir o artista criativo e o intérprete.

Dois traços marcantes da crítica musical setecentista são, em primeiro lugar, uma forte fundamentação na doutrina dos afetos, segundo a qual – a partir de um modelo que remonta à retórica e oratória grega e latina da Antiguidade – o compositor tem a capacidade de estimular determinados estados de espírito em seus ouvintes através de certos procedimentos musicais e, em segundo lugar, a ideia de que a música é um tipo de fala, ou melhor, imita a forma de articular da fala. (VERMES, 2007, p. 34).

No início do século XIX, grande parte dos concertos eram avaliados nos jornais, tanto por publicações amadoras como por críticos e periódicos profissionais como *The Times* (Londres) e *Revue et Gazette Musicale* (Paris). A publicação *Allgemeine musikalische Zeitung* (1798) foi o mais importante periódico musical veiculado entre o final do século XVIII e o início do século XIX. O periódico existiu até 1818, era editado inicialmente por Friedrich Rochlitz e chegou a ter 130 colaboradores.

Com o aumento dos concertos e a ascensão da classe média, o público passa a consumir música, e o gosto geral pendia para as obras de fácil compreensão. Esse processo, segundo Vermes, separou ainda mais os compositores sofisticados do grande público. Com um crescente interesse da população pela música, o crítico não estava mais focado na formação do gosto, mas sim na interpretação dos desejos dos consumidores: “Se inicialmente era o agente que traduzia a música ao público, tendeu a tornar-se alguém que traduzia o anseio do público em matéria de música” (VERMES, 2007, p. 39-40).

Segundo Vermes (2007), uma das mais importantes iniciativas da *Allgemeine musikalische Zeitung* foi tentar reverter essa nova forma de crítica. O autor que se destaca neste esforço é o crítico T. A. Hoffmann (1776-1822). Ao escrever sobre a *Quinta Sinfonia* de Ludwig

van Beethoven, temendo que as inovações trazidas pelo compositor não seriam compreendidas, assume a função de instruir o seu leitor, indicando e explicando o que deveria ser ouvido.

Músicos como Hector Berlioz (1803-1869), Franz Liszt (1811-1886), Robert Schumann (1803-1869) e Richard Wagner (1813-1883) também desempenharam o papel de críticos, compondo a classe dos críticos-compositores. Os músicos escreveram textos e até livros a respeito de temas como a evolução da técnica, composição e o papel da música e dos artistas para a sociedade.

No Brasil, é a crítica de folhetim que dá início à tradição da crítica musical. Segundo Bollos (2006), Mário de Andrade (1897 – 1945) foi o primeiro grande crítico musical brasileiro. Também era escritor, poeta, crítico literário e foi um dos principais expoentes do modernismo brasileiro. Mário de Andrade foi o primeiro grande pesquisador de música do país, com ênfase na música clássica e na música folclórica. Sobre suas pesquisas e viagens, escreveu livros como *As Melodias de Boi de Outras Peças*, *Ensaio Sobre a Música Brasileira* e *Modinhas Imperiais e Música de Feitiçaria no Brasil*. No jornalismo musical, publicava artigos, crônicas e críticas em jornais como *Diário Nacional*, *Diário de São Paulo* e *Folha da Manhã*, além de revistas como *Ilustração Brasileira* e *Revista Nova*.

O autor enfatizava em seus textos compositores brasileiros que compunham música de identidade brasileira e nacionalista na época, como Camargo Guarnieri (1907 – 1993), Henrique Oswald (1852 – 1931), Lourenço Fernandez (1897 – 1948) e Francisco Mignone (1897 – 1986). “Sua preocupação quase doentia pela disseminação de uma arte nacional na cultura brasileira se encontra em toda a sua obra, de *Macunaíma* aos ensaios sobre música [...]” (BOLLOS, 2006).

Murilo Mendes (1901 – 1975) também escrevia em jornais sobre música erudita. Seus textos eram publicados semanalmente no *suplemento Letras e Arte*, do jornal *A Manhã*, nos anos de 1946 e 1947, e propunham formar uma discoteca de música. Suas resenhas eram longas, analíticas e descritivas, e analisavam a estética e a história de grandes obras.

Ao selecionar discos que julgava relevantes, ele propunha um novo modo de escuta para aquelas obras, dando a seus ouvintes a oportunidade de conhecerem obras clássicas através do olhar crítico, dando à crítica uma função mais educativa, explicativa. (BOLLOS, 2006).

No *Caderno de Sábado*, a música era protagonizada por jornalistas como Herbert Caro, Maria Abreu, Osmar Meletti e Ilmar Carvalho. A temática não ocupava tanto espaço como a história ou a literatura, mas era a que tinha mais espaços fixos. *Os melhores discos clássicos*, de Herbert Caro, está presente no suplemento desde seu primeiro número. Ao lado, Maria Abreu

estreia o caderno com o texto *Brasil Pouco Sabe da Obra de José Maurício*, em que fala sobre a vida e obra do compositor.

Figura 1 – Página 9 do *Caderno de Sábado* de 30 de setembro de 1967



Fonte: Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho

A coluna de Herbert Caro estava presente no jornal desde 1958, quando era publicada no caderno principal do *Correio do Povo*, e durou até a última edição do suplemento, em 1981. Os textos, de modo geral, tratam de discos escolhidos pelo autor e trazem informações sobre o compositor, a orquestra, os músicos e o regente, escritos de uma forma informal e em primeira pessoa.

A música popular também estava presente no caderno, e era voltada muito mais para a música nacional, principalmente para os festivais da canção, do que para a cena de música internacional. A coluna fixa *Música Popular*, inicialmente escrita por Osmar Meletti, era dedicada a esse tipo de música, em que o autor escrevia sobre eventos como o Festival da Música Popular Brasileira. Na edição 92, depois de uma interrupção de dois anos, a coluna passa a ser escrita por Ilmar Carvalho, que analisa a MPB de maneira ampla, sem estar vinculada a algum evento específico. Os textos incluem assuntos como bossa nova, choro, samba e influência do popular na música erudita de Villa-Lobos.

3.2 Dados biográficos de Maria Abreu

Maria Abreu nasceu em Porto Alegre no ano de 1916, filha do barítono Andino Abreu e da cantora Ana Isabel Barreto, conhecida como Beleta, e irmã da soprano Helena Abreu. A vida da jornalista sempre esteve relacionada à música, principalmente por seu pai ser um grande cantor brasileiro da época. Andino Abreu desenvolveu um amplo repertório de música brasileira e música de câmara, trabalhando com compositores como Camargo Guarnieri (1907-93), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Armando Albuquerque (1901-86) e o português Ruy Coelho (1889-1986). Para compreender um pouco da relação de Maria Abreu com a música, é preciso acompanhar o trabalho de seu pai, Andino Abreu, como intérprete. Sua trajetória artística e o convívio intenso da família com o meio musical impulsionou o interesse de Maria e Helena pela música.

No ano de 1925, Andino Abreu apresentou na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo um concerto constituído apenas por música de câmara. O programa incluía a estreia da obra *As Flores Amarelas do Ipê*, de Mozart Camargo Guarnieri. Helena Abreu conta, em entrevista a Isabel Porto Nogueira e Jonas Klug Silveira, que o barítono ouviu o compositor, então com 16 anos, tocando piano na Casa Beethoven. Andino perguntou de quem era a obra que o rapaz interpretava e, ao descobrir que era composição própria, pediu que compusesse algo para que ele cantasse, tornando-se assim o primeiro intérprete das canções de Camargo Guarnieri. A relação entre os dois resultou em uma série de concertos da dupla pelo Brasil. Segundo Helena Abreu, a amizade com Camargo Guarnieri abrangia não só Andino Abreu como também as duas filhas (GROVERMANN, 2011).

Ainda em 1925, Maria Abreu viaja com o pai e a irmã para a Europa. Nos primeiros quatro meses, a família se instala em Portugal, aproximando-se do compositor português Ruy Coelho. Em 1926, vão a Paris, onde frequentam concertos e integram-se ao ambiente musical da cidade. Segundo Helena Abreu, músicos como Arthur Rubinstein, Villa-Lobos e outros importantes artistas e intelectuais participaram do cotidiano da família. Andino Abreu apresentava concertos cujo repertório incluía obras de compositores como Favara, Emiliana de Zubeldia e Carlos Pedrell, o que deixava claro o interesse do cantor por obras de compositores contemporâneos e pouco conhecidos (GROVERMANN, 2011).

Maria Abreu relata, na apostila datilografada *O cantor Andino Abreu*, que no recital de 30 de maio de 1928 apresentado na Sala Chopin da Maison Pleyel, em Paris, Villa-Lobos estava presente, curioso para ver a interpretação de Andino de sua obra. O barítono evitara realizar uma audição prévia ao compositor, para que não houvesse interferências na interpretação da

peça. Maria Abreu conta que, ao final do recita, Villa-Lobos “dirigiu-se ao camarim e felicitando o artista, abraçou-o dizendo: ‘Andino, você é um bicho’, o que na gíria atual significaria ‘você é o máximo’” (ABREU, s/d, *apud* NOGUEIRA; SILVEIRA 2011).

A família retorna ao Brasil em 1929, permanecendo em São Paulo durante dois anos. Nesse período Andino Abreu realizou concertos e ministrou um curso de canto acompanhado de Camargo Guarnieri ao piano. Segundo a apostila de Maria Abreu, Andino era considerado por Villa-Lobos seu “melhor intérprete da produção vocal” (ABREU, s/d *apud* NOGUEIRA; SILVEIRA, 2011).

Em conversa informal com a autora Grovermann (2011), relatada em sua tese de mestrado *O Cancioneiro Gaúcho de Ernani Braga: um estudo analítico de uma obra composta para o Bicentenário de Porto Alegre em 1940*, Helena Abreu comenta sobre a Pensão Landy, em que ela, o pai e Maria Abreu ficaram hospedados em Recife. Segundo Helena, a família manteve um relacionamento estreito com o maestro Vicenti Fittipaldi enquanto ficaram hospedados no local. Ainda segundo conversa com a autora, Helena Abreu declarou ser

Muito grata ao barítono Andino Abreu por ter-lhes propiciado, a ela e à irmã Maria Abreu, uma formação tão diversificada pelo contato com artistas e intelectuais como Mário de Andrade, Fittipaldi, entre outros, enquanto acompanhavam o pai pelo Brasil e exterior em suas tournées musicais. (GROVERMANN, 2011, p. 26).

Em 1940, Andino Abreu conhece o compositor Armando Albuquerque, de quem, segundo relata Helena Abreu em entrevista concedida a Isabel Porto Nogueira e Jonas Klug Silveira (2011), se torna amigo pessoal e intérprete. Ainda no ano de 1940, o compositor dedicou a Maria Abreu – que na época se chamava Maria Abreu Wagner – a peça *Tarde*, publicada no álbum musical *Composições de Autores Rio-grandenses – do Sul*. No topo da partitura, lê-se “À brilhante pianista Sra. Maria de Abreu Wagner”. O álbum foi publicado pelo Departamento Central de Organização do Bicentenário de Porto Alegre e reunia peças dos compositores Antônio Côrte Real, Armando Albuquerque, Ênio de Freitas e Castro, Luiz Cosme, Natho Henn, Paulo Guedes e Walter Schultz. Tinha como objetivo:

Divulgar mais uma face da atividade intelectual dos rio-grandenses do sul, e, a par de outras muitas iniciativas com idêntico intuito, levar ao povo elementos que lhe possam prodigalizar o gozo de legítimo prazer estético, usufruído ante obras de autores compatrióticos¹

O último concerto de Andino Abreu foi no Rio de Janeiro, em 1957, no salão da Associação Brasileira de Imprensa. Após essa data, abandonou a carreira de artista e assumiu

¹ Álbum musical – Composição de autores rio-grandenses do sul. Porto Alegre: Departamento Central da Organização do Bicentenário de Porto Alegre, 1940. *Biblioteca Central da PUCRS*

um cargo público. Segundo Helena Abreu, a decisão do pai foi motivada pelo desejo de ficar próximo da família. O cantor faleceu em 21 de janeiro de 1961, em Porto Alegre.

Segundo entrevista realizada com Zuleika Rosa Guedes², Maria Abreu foi casada durante muitos anos com o psiquiatra José Maria Wagner, com quem teve três filhos. Logo após o nascimento da terceira filha, o casal se separou. Após, a jornalista morou alguns anos no Rio de Janeiro, onde se envolveu com o pianista gaúcho Roberto Szidon, um dos mais célebres pianistas brasileiros na época. Maria Abreu era, além de jornalista, pianista, formada no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, aluna de Tasso Corrêa. Ela foi também, durante alguns anos, aluna da pianista Magdalena Tagliaferro, no Rio de Janeiro.

Ainda jovem, começou a apresentar sinais da doença contra a qual batalhou durante toda sua vida, a esclerose múltipla. Segundo Zuleika (2015)³, enquanto ainda era nova, Maria Abreu já apresentava dificuldades para caminhar, e partiu para os Estados Unidos em busca de um tratamento. A viagem foi possível graças a uma bolsa concedida por um conhecido. Morou um tempo em Los Angeles, mas, sem sucesso na busca por tratamento, retornou a Porto Alegre. Pouco tempo depois de retornar, a jornalista já não caminhava, e precisava de uma cadeira de rodas para se locomover.

Maria Abreu começou seu trabalho como jornalista em Porto Alegre após retornar do Rio de Janeiro. Escrevia críticas de música erudita para o *Correio do Povo*, publicadas no periódico, e escreveu 24 textos da série *Um Esboço para a História da Música*, publicada no *Caderno de Sábado*, sobre a qual nos debruçaremos no decorrer deste trabalho. A respeito de seu trabalho como jornalista, Zuleika Rosa Guedes destaca:

Ela era extremamente inteligente e preparada, ela escrevia muito bem. E ela escreveu também para o Correio do Povo. Ela não se dava muito bem com as pessoas. Ela vivia muito isolada pelo temperamento. Mas por outro lado era uma mulher interessantíssima, palestra maravilhosa e uma cabeça. Era uma cronista excelente. Me lembro até que eu fiz um livro sobre o cravo bem temperado de Bach. A crônica que ela escreveu no Correio do Povo foi primorosa. (GUEDES, 2015).⁴

Além da série *Um Esboço para a História da Música*, Maria Abreu publicou também textos no *Caderno de Sábado* sobre temas variados, que incluem escritos sobre Beethoven, Camargo Guarnieri, Charles Ives, José Maurício e Friedrich Goulda. Ao todo, são 12 textos publicados no suplemento. O primeiro, *Brasil pouco sabe da obra de José Maurício*, foi

² Entrevista concedida por GUEDES, Zuleika Rosa. **Entrevista I**. [set. 2015]. Entrevistadora: Ana Carolina Giollo. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta monografia.

³ Idem à nota 2.

⁴ Idem à nota 2.

publicado em 30 de setembro de 1967, na primeira edição do caderno. O último, *A Importância dos Musicais Americanos*, em 5 de maio de 1977.

O texto que mais se difere do restante de sua produção é *Teobaldo Pintor*, que foi capa do caderno na edição de 20 de fevereiro de 1971. O texto é sobre o menino Teobaldo, que produz seus quadros nas ruas do Rio de Janeiro.

Maria Abreu envia-nos do Rio o desenho acima, em água-tinta, do pretinho Teobaldo (15 anos) que faz os seus quadros na calçada do Roxi, em Copacabana, e conta-nos, na crônica ao lado, alguma coisa sobre esse menino que nasceu pintor e cuja arte espontânea assombra e encanta os passantes (Caderno de Sábado, 20/02/1971, p. 1)

Figura 2 – Capa do *Caderno de Sábado* de 20 de fevereiro de 1971



Fonte: Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho

Na crônica, a jornalista Maria Abreu descreve seu contato com o menino Teobaldo, que encontrou por acaso enquanto caminhava pelo Rio de Janeiro. “Ele parece ser lavador de carros, trocador de ônibus, faxineiro, tudo, menos artista. Com dois pincéis, uma lata de tinta preta outra d’água, grandes folhas de cartolina, Teobaldo instalou um atelier na calçada em frente ao cine Roxi” (Capa do Caderno de Sábado, 20 de fevereiro de 1971).

O outro texto que não trata sobre música é *Érico Veríssimo e ‘O Prisioneiro’*, publicado em 24 de fevereiro de 1968, a respeito do autor e do seu livro “O Prisioneiro”, lançado em 1967. Maria Abreu comenta em uma crítica de página inteira, acompanhada por uma foto do escritor, sobre a trama da obra e o estilo do autor. “O Prisioneiro é uma história que não fala em grandeza

humana, nem em pequenas, focalizando, porém, a fraqueza dos seres que num momento dado agem movidos por impulsos mais fortes do que a compreensão e a piedade [...]” (ABREU, Caderno de Sábado, p. 10, 24/02/1968).

Os maiores textos de Maria Abreu no *Caderno de Sábado* são as duas edições da série a respeito de Ludwig Van Beethoven, publicadas em dois cadernos consecutivos, nos dias 9 e 16 de maio de 1970. Os textos, intitulados *Beethoven* e *Beethoven II*, falam sobre a vida do compositor, tratando de sua infância, juventude e obras, divididos nos subtítulos *A circunstância do Indivíduo*, *O Calor das Amizades*, *A Viena Aristocrática*, *O Martírio da Surdez*, *A Última Fase*, *O Ápice da Glória* e *A Morte*.

Figura 3 – Páginas 8 e 9 do *Caderno de Sábado* de 9 de maio de 1970



Fonte: Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho

Figura 4 – Páginas 8 e 9 do *Caderno de Sábado* de 16 de maio de 1970.



Fonte: Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho.

Além dos textos escritos para o jornal *Correio do Povo*, Maria Abreu publicou, juntamente com Zuleika Rosa Guedes, o livro *O Piano na Música Brasileira*, em 1992. A obra reúne uma pesquisa sobre a produção de música para piano no Brasil e apresenta uma análise histórica e estética da obra dos principais compositores do país. A introdução e os comentários sobre as obras foram feitos por Zuleika Rosa Guedes, e Maria Abreu escreveu sobre os compositores. A produção do livro ainda contou com a colaboração de Celso Loureiro Chaves, Olinda Allestrandrini e Vaniza Piffero Füller. Sobre a obra, Zuleika Rosa Guedes escreve:

Esta pesquisa não se propõe a examinar tudo que se escreveu para piano no Brasil. Seria difícilimo, quase impossível, conseguir isto. O que estamos pretendendo é avaliar, melhor dizendo, fazer uma estimativa da produção para piano dos compositores brasileiros. Dizer quem são esses compositores não é nossa tarefa, isto a história já vem dizendo e os autores vêm registrando. Pretendemos, isto sim, nos deter na parte da obra destes compositores que se destina ao piano [...]. Nosso sistema está sendo, partindo do catálogo de cada compositor, procurar o acesso às partituras correspondentes e, após o exame de cada partitura, fornecer uma informação sobre cada uma delas, oferecendo assim um guia a quem desejar um exame mais aprofundado. (ABREU; GUEDES, 1992, *apresentação*).

Figura 5 – Capa do livro *O Piano na Música Brasileira*



Fonte: Arquivo Pessoal

No livro, Maria Abreu escreve sobre compositores e pianistas como Camargo Guarnieri, Araújo Vianna, Natho Henn, Radamés Gnattali, Carlos Gomes, Alda Caminha, Edino Krieger e Guerra Peixe. Os artistas estão separados nas categorias *Compositores do Rio Grande do Sul (até 1950)*, *Compositores do século XIX* e *Compositores do Século XX (até 1950)*.

A jornalista escreveu também o texto *Camargo Guarnieri – O Homem e Episódios que Caracterizam sua Personalidade* para o livro *Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música*, organizado por Flávio Silva, lançado em 2001. Além de Maria Abreu, a obra inclui textos de Antônio Leal de Sá Pereira, Belkiss Carneiro de Mendonça, Camargo Guarnieri, Eurico Nogueira França, Flávia Toni, Flávio Silva, João Caldeira Filho, Jorge Coli, Lais de Souza Brasil, Lutero Rodrigues, Mário Ficarelli, Paulo Castagna, Osvaldo Lacerda, Ricardo Tacuchian e Vasco Mariz. No texto, é possível perceber uma grande proximidade entre a jornalista e sua família e o compositor.

Certa vez, Ernani (Braga), folheando ao acaso um dos álbuns de música do aluno, encontrou algumas composições. Surpreendeu-se. ‘Era demais’, disse ele a meu pai, Andino Abreu. No próximo encontro para a aula de piano, conversaram sobre o assunto: como conseguir um professor de composição que deixasse de lado os honorários? Franceschini, talvez. Mas este respondeu que não poderia dar aulas gratuitas, embora reconhecendo que o rapaz tinha um talento incomum. (SILVA, 2001, p. 37).

De acordo com a entrevista realizada com Zuleika Rosa Guedes⁵, Maria Abreu faleceu pouco depois do lançamento do livro *O Piano na Música Brasileira*, devido às complicações da esclerose múltipla, em 1995⁶.

3.3 Séries no *Caderno de Sábado*

Desde suas primeiras edições, o *Correio do Povo* publicava romances em série, sendo o primeiro deles *Os Farrapos*, de Oliveira Bello. O diário publicou também séries de romances, como *As noites brancas*, de Dostoiévski, em 1910, e *Ivanhoé*, de Walter Scott em 1912 (CARDOSO, 2009). O *Caderno de Sábado* também abriu espaço em suas páginas para um grande número de textos em série. Filosofia, história, literatura, folclore, artes plásticas e música são alguns dos assuntos abordados nas sequências de textos, escritas tanto por autores nacionais como internacionais.

Segundo Cardoso (2009), o escritor e sociólogo Limeira Tejo escreveu a única narrativa em série presente no suplemento no período de sua pesquisa, entre 1967 e 1969. *A Terceira Face da Moeda* foi publicada em 16 capítulos entre julho de 1968 e janeiro de 1969. A série *Narrativa Latino-Americana*, organizada por Carlos Jorge Appel, contou com a presença de diversos autores de língua espanhola. A sequência inicia em 14 de outubro de 1967 e é publicada em outras 11 edições. Quem inaugura a série é o escritor argentino Julio Cortázar, com o conto

⁵ Idem à nota 2.

⁶ Informação não confirmada.

As Babas do Diabo, traduzido por Carlos Appel. A série ainda inclui textos de autores como o uruguaio Mario Benedetti, os chilenos Jaime Valdivieso e José Donoso, o paraguaio Augusto Roas Bastos e os argentinos Eduardo Mallea e Jorge Luis Borges.

O crítico literário Ernesto Volkening publicou em novembro de 1969 a série *Apontamentos à margem de Cem anos de solidão*, sobre a obra do autor colombiano Gabriel García Márquez. No Brasil, o livro acabara de ser lançado, e era a terceira publicação de sucesso do escritor, que já publicara *Ninguém escreve ao coronel* (1961) e *Os funerais da mamãe grande* (1962).

A série *Contistas brasileiros*, do crítico Remy Gorga Filho, traz “dados bibliográficos, informações sobre estilo, influências, opiniões e perspectivas para o futuro desses autores que se dedicam à narrativa curta” (CARDOSO, 2009, p. 74). Entre esses autores, estão Hélio Pólvora, Clarice Lispector, Salim Miguel, Lygia Fagundes Telles, Nélide Piñon, Sérgio Sant’Anna, Samuel Rawet e Cyro Martins. “Essa série de Gorga Filho primou não só pela variedade de estilos, mas também pela diversidade geográfica de escritores, apresentando nomes que provavelmente só eram conhecidos em círculos muito específicos” (CARDOSO, 2009, p. 74).

Selbat Rüdiger publicou no suplemento 20 textos a respeito da história do Rio Grande do Sul divididos em três séries: *História antiga da fronteira rio-grandense* (onze textos), *História da fronteira colonial* (oito textos) e *História da fronteira colonial do Rio Grande* (onze textos). O então professor de história da UFRGS escreve sobre a formação das fronteiras desde o período colonial até o século XX, tratando de temas como a guerra do exército luso-brasileiro contra as tropas de José Artigas, o tratado de Madrid, a fundação da cidade de Rio Grande e a guerra guaraníca.

Selbat Rüdiger também propõe discussões acerca da História na série *Temas de crítica histórica*, publicada em setembro de 1969. A discussão abarca temas como os conteúdos ensinados na escola, a contribuição da Igreja Católica para o início do ensino da história antiga, expõe os dois grupos de historiadores atuantes no Estado, “critica a corrente que nega a influência platina sobre a formação rio-grandense e cita vários episódios históricos que amparam sua reflexão”. (CARDOSO, 2009, p. 78-79).

A série *Os judeus no Rio Grande do Sul – Esboço para uma perspectiva histórica no Rio Grande do Sul*, do advogado, escritor e jornalista E. Rodrigues Till tenta responder à pergunta “qual a significação, em termos amplos, da existência da colônia israelita na coletividade gaúcha?”. São nove textos publicados entre maio e julho de 1968 e, segundo Cardoso (2009), a razão principal do interesse do autor pelo tema é a carência de trabalhos sobre

o assunto. Para o autor da série, “as histórias dos alemães e italianos já haviam sido exploradas até aquele momento; a dos negros já havia começado a ser esboçada; faltava, porém, partir para outros grupos étnicos” (CARDOSO, 2009, p. 79). Heloísa V. Corso também escreveu sobre os judeus na série de três textos *O Antissemitismo através da história*, publicada em fevereiro e março de 1969. A autora aborda o isolamento das comunidades judaicas e as tradições com a apresentação de acontecimentos históricos.

Jayme Copstein é responsável pela série *Cabral, esse desconhecido*, publicada nas edições 29 e 33 do *Caderno*, em maio e junho de 1968. Segundo Cardoso (2009), a série é o exemplo mais emblemático dos textos de história do Brasil publicados no suplemento no período de sua pesquisa, uma vez que os temas de história brasileira abarcam quase que exclusivamente os períodos anteriores a 1800.

A série *Alguma História*, de Nilse Wink Ostermann, é um exemplo do espaço dado à história “universal”, ligada à Antiguidade europeia, e que tem presença mais significativa no suplemento do que os temas nacionais. A sequência de pequenos artigos trata da história antiga grega e cretense de forma didática. O primeiro texto da série foi publicado em 14 de outubro de 1967, na terceira edição do *Caderno de Sábado*.

A. R. Schneider publica em sua coluna *Mundo em foco* uma série sobre a Revolução Russa (1917). Os textos, publicados nas oito primeiras edições do suplemento, tratam “dos antecedentes, dos movimentos, das falhas e dos contornos assumidos pelo movimento que culminou com a formação da União Soviética (URSS) e a instituição do governo comunista pelos bolcheviques” (CARDOSO, 2009, p. 80).

Francisco Riopardense de Macedo é autor de diversas séries de textos a respeito do debate sobre a urbanização no final dos anos 1960. Em *A história de um parque*, Macedo relata a evolução do Parque Farroupilha desde o século XVIII até o século XX. A série é composta por dez textos e foi publicada entre abril e junho de 1968, tratando de temas como o auditório Araújo Vianna, os monumentos e acontecimentos referentes à história do parque.

O autor escreveu também a série de seis textos *História de duas praças*, sobre as praças 15 de novembro e Montevideu, em frente à Prefeitura e ao Mercado Público. Macedo apresenta ainda informações sobre as diferentes áreas vocacionais de Porto Alegre nas séries *Subunidades urbanas* e *Subsídios para a história da urbanização de Porto Alegre*. Os textos publicados no *Caderno de Sábado* foram reunidos no livro *Porto Alegre: história e vida da cidade*, lançado em 1973. Para Cardoso (2009, p. 85),

A coletânea extraída do suplemento pode ser interpretada de duas formas: primeiramente, as páginas do *Caderno* serviam de primeiro canal de divulgação das ideias; segundo, demonstra a relevância e perenidade do material veiculado na

publicação, o que reforça seu caráter enciclopédico e seu ideal de formação cultural, o que vai além da leitura semanal descartável.

Sobre artes plásticas, o jornalista Renato Gianuca publicou a série de seis textos *É a arte uma profissão?*, em outubro e novembro de 1968. No *Caderno de Sábado*, o espaço mais significativo cedido às artes era ocupado por divulgação de exposições e eventos. Há um espaço constante para gravuras e pinturas em suas capas. Segundo Cardoso (2009), exceto a primeira edição, todas as outras capas analisadas no período de sua pesquisa trazem a reprodução de uma obra de arte acompanhada por um poema ou com um pequeno texto a respeito do autor do trabalho artístico.

A coluna *Filosofia hoje*, de Ernildo Stein, foi o espaço de maior regularidade sobre Filosofia no *Caderno*, publicada entre 7 de outubro de 1967 e 22 de junho de 1968 em 17 edições. Dentro da coluna, o autor publicou uma série de cinco textos a respeito da corrente niilista da Filosofia, publicada em maio e junho de 1968. Ainda sobre Filosofia, foram publicadas também as séries *Heidegger em questão*, do filósofo Kostas Axelos, *Claude Lévi-Strauss e o Estruturalismo*, escrita por Merleau-Ponty e *A filosofia alemã após a Primeira Guerra Mundial*, de Gerd Bornheim.

Sobre música, a única série de textos identificada por Cardoso (2009) no período entre 1967 e 1969 é *Um esboço para a história da música*, pela jornalista Maria Abreu. A autora escreve sobre a música desde a Grécia antiga até o Classicismo em 24 textos, publicados entre outubro de 1967 e agosto de 1968, sobre os quais trataremos no próximo item.

3.3.1 A série *Um Esboço para a História da Música*

A série *Um Esboço para a História da Música* foi publicada pela primeira vez na edição de 7 de outubro de 1967 do *Caderno de Sábado*. Em formato de coluna, é composta por uma série de 24 textos que abordam a história da música desde a Música Antiga até o Classicismo. Os textos abrangem diversos temas e fazem um panorama da história passando pelos modos gregos, pelo canto gregoriano, pelos sistemas de notação musical, pela polifonia, por Palestrina, pela Ópera Veneziana e Barroca, por Bach, até finalmente chegar em Mozart. O período de publicação se estende de 7 de outubro de 1967 até 17 de agosto de 1968, sendo o primeiro texto *Introdução*, e o último *Episódios da Vida de Mozart*.

A série ocupava meia página do *Caderno de Sábado* e ficava geralmente ao lado de *Os Melhores Discos Clássicos*, de Herbert Caro, na página 13 do suplemento. Era acompanhada sempre de, pelo menos, uma imagem ao topo, em sua maioria gravuras relacionadas aos textos.

Figura 6 – Páginas 10 e 11 do *Caderno de Sábado* do dia 7 de outubro de 1967



Fonte: Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho

As publicações não eram regulares, e a série por vezes ficava meses sem ser publicada. O primeiro hiato na publicação ocorre entre os dias 18 de novembro e dois de dezembro de 1967, entre o sétimo e o sexto texto. Na edição de 25 de novembro, Maria Abreu não publicou no *Caderno de Sábado* nenhum texto. Entre o sétimo e o oitavo texto também há uma edição sem publicação, a do dia 9 de dezembro. Entre o oitavo e nono texto, ocorre a primeira “falha” na regularidade da publicação com duas semanas seguidas. Nos dias 23 e 30 de dezembro, a autora não publicou novos textos da série. Porém, na edição do dia 23, Maria Abreu escreve o texto *Camargo Guarnieri, o Músico Brasileiro*. No dia 30, faz um apanhado musical do ano de 1967, com o texto *O ano musical de Porto Alegre em 1967*.

Nos dias 10 e 24 de fevereiro, em que escreveu *Compositores Americanos: Samuel Barber e Erico Veríssimo “O Prisioneiro”*, respectivamente, a autora não publicou a continuação da série, porém escreveu textos sobre outros temas. Entretanto, em dias como 2 e 9 de março, não há qualquer texto da autora no *Caderno de Sábado*. A maior distância entre os artigos é de seis semanas, entre os textos *Mozart e o classicismo* e *Wolfgang Amadeus*. Nesse período, que vai de 29 de junho até 3 de agosto de 1968, a autora não publica qualquer texto no caderno.

Segundo a Introdução, o objetivo da série é relatar aos leitores do jornal os principais momentos da história da música, auxiliando na iniciação dos leigos. “São os leigos, interessados, que decidem no balanço geral de um grande grupo. A esses precisamente é que

me dirijo, pois sem eles jamais haveria – na terra – um reino para a arte e os artistas” (ABREU, Caderno de Sábado, 07/10/1967, p. 11).

A jornalista especifica que essa história será apresentada por meio do relato, “um relato resumido, sintético e filtrado”, pois o comentário crítico não atenderia aos interesses do leitor. No capítulo a seguir, analisaremos a série e suas características, dividindo o estudo em quatro categorias: do que fala, a partir de que referências fala, para quem fala e como fala.

4 ANÁLISE DA SÉRIE *UM ESBOÇO PARA A HISTÓRIA DA MÚSICA*

No último capítulo deste trabalho, partiremos para a análise da série *Um Esboço para a História da Música*, de Maria Abreu, publicada no *Caderno de Sábado*. Para isso, utilizaremos o método de Análise de Conteúdo, com base em quatro categorias: do que fala, a partir de que referências fala, para quem fala e como fala.

4.1 Análise de Conteúdo

Para realizar esta pesquisa, utilizaremos o método da análise de conteúdo, definido por Heloiza Golbspan Herscovitz (2010) como:

Método de pesquisa que recolhe e analisa textos, sons, símbolos e imagens impressas, gravadas ou veiculadas em forma eletrônica ou digital encontrados na mídia a partir de uma mostra aleatória ou não dos objetos estudados com o objetivo de fazer inferências sobre seus conteúdos e formatos enquadrando-os em categorias previamente testadas, mutuamente exclusivas e passíveis de replicação. (HERSCOVITZ, 2010, p. 126-127).

Segundo a autora, os pesquisadores que utilizam esse método são como detetives, pois buscam pistas para desvendar os significados implícitos ou aparentes de uma narrativa jornalística, “expondo tendências, conflitos, interesses, ambiguidades ou ideologias presentes nos materiais examinados” (HERSCOVITZ, 2010, p. 127).

Segundo Fonseca Junior (2014, p. 285), apesar de considerada uma técnica híbrida e que faz uma ponte entre o formalismo estatístico e a análise qualitativa do objeto, a análise de conteúdo transita entre esses dois polos. Por vezes, o aspecto qualitativo é mais valorizado, e por vezes o quantitativo, dependendo da ideologia e do interesse do pesquisador.

De acordo com Bardin (1988), a análise de conteúdo se divide em três fases cronológicas: a pré-análise, em que é feito o planejamento do trabalho a ser elaborado; a exploração do material, em que é feita a análise do material propriamente dita; e o tratamento dos resultados obtidos e interpretação, em que esses dados são estudados. A partir da AC é possível, de acordo com Herscovitz (2010), aprender sobre critérios de noticiabilidade, modelos e tendências de cada época, tornando-se assim um dos principais métodos para compreender certo período ou espaço da civilização. É possível, ao analisar o material coletado, “entender um pouco mais sobre quem produz e quem recebe a notícia e também a estabelecer alguns parâmetros culturais implícitos e a lógica organizacional por trás das mensagens” (SHOEMAKER; REESE *apud* HERSCOVITZ, 2010, p. 124).

Para a nossa pesquisa, foi feita inicialmente a busca pela série *Um Esboço para a História da Música* nas edições do *Caderno de Sábado* em visita ao Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho. No Arquivo, fizemos o registro fotográfico dos textos e da página completa em que estavam inseridos, para compreender qual é o espaço do suplemento ocupado pela série. Os textos foram então organizados por data cronológica, possibilitando perceber qual era a regularidade da publicação, como pode ser observado no Quadro 1.

Quadro 1 – Lista de textos da série

0 Introdução (07-10-1967)
1 I Música na Grécia (14-10-67)
2 II A Música na Grécia (21-10-67)
3 III A Monodia Cristã (28-10-67)
4 IV O Canto Gregoriano (04-11-67)
5 V Canto Gregoriano e Notação Musical (11-11-67)
6 VI Polifonia Católica (18-11-67)
7 VII A Interferência da Música Profana (02-12-67)
8 VIII A Idade Média (16-12-67)
9 IX Palestrina (06-01-68)
10 X Tomas Luiz de Victoria (13-01-68)
11 XI Cláudio Monteverdi (20-01-68)
12 XII A Modulação Medieval-Renascentista (27-01-68)
13 XIII Os Flamengos (17-02-68)
14 XIV A Ópera Veneziana (16-03-68)
15 XVI A ópera barroca (30-03-68)
16 XVII Transição da música vocal para a instrumental (06-04-68)
17 XVIII Atualidade de Bach (20-04-1968)
18 XV A obra pedagógica de Bach (27-04-68)
19 XVI Bach e a glória de Deus (18-05-68)
20 XXI A religiosidade de Bach (01-06-68)
21 XXII Mozart e o classicismo (22-06-68)
22 XXIII Wolfgang Amadeus (10-08-68)
23 Episódios da vida de Mozart (17-08-68)

Fonte: A autora.

Fizemos também a leitura flutuante da série para aproximarmos os textos por temáticas, como forma de facilitar a análise posterior. Por exemplo: os três textos a respeito de Mozart relacionam-se mais entre si do que entre os textos referentes à música na Grécia antiga. Após

essa primeira etapa de organização e familiarização com o material, decidimos utilizar a totalidade dos 24 textos para constituir o *corpus* da pesquisa. É importante notar que a numeração dos textos publicada no *Caderno de Sábado* (números romanos do quadro) não segue uma ordem constante. Para este trabalho, iremos nos guiar pelo número atribuído para cada texto de forma cronológica (números em negrito do quadro).

Após esse processo, foi realizada a primeira leitura em profundidade dos textos, criando um quadro de itens para cada edição, em que foram apontados os temas e principais pontos abordados em cada texto. Depois desse processo, chegamos a quatro categorias para nortear nossa análise, que são:

Do que fala? Nessa categoria, questionaremos de que música a autora está falando em sua série. Quais são os compositores eleitos para fazerem parte de seus textos e quais marcos da história da música foram escolhidos para construir esse histórico.

A partir de que referências fala? Aqui, serão analisadas as referências trazidas pela autora para construir seus textos. Para trabalhar com essa categoria, foi realizada a listagem e pesquisa a respeito de todos os autores referenciados na série, com foco nos mais recorrentes.

Como fala? Nessa etapa, analisaremos de que forma a autora se relaciona com o leitor e em que medida ela coloca sua voz pessoal no texto.

Para quem fala? Aqui, será analisada a linguagem utilizada por Maria Abreu em sua série, para questionar a quem seus textos estão voltados, e se essa linguagem é acessível para leitores que não tenham conhecimento sobre música.

Com base nessas categorias, poderemos nos aproximar da resposta de nosso problema de pesquisa, que é entender como é construída a história da música na série *Um Esboço para a História da Música*, de Maria Abreu. Para isso, realizaremos a inferência através dos dados obtidos.

4.1.1 *Do que fala?*

Nesta categoria, faremos inicialmente um panorama a respeito dos temas abordados por Maria Abreu em seus textos, destacando aqueles que julgamos mais importantes para entender como a autora construiu a história da música nos 24 textos da série. Após, faremos uma análise objetiva do material, baseando-nos em algumas questões, como quantos compositores são abordados nos textos, quantos desses compositores são europeus, quais são os compositores que mais aparecem e em que época a autora mais se detém. Para isso, utilizaremos gráficos e quadros, permitindo uma análise clara e objetiva do corpus. Para fazer a contagem de quantos

temas foram abordados ao longo dos 24 textos, iremos considerar os conteúdos principais, por exemplo: os conteúdos referentes aos Modos Gregos serão considerados apenas um tema, que abarca os outros conceitos como Cantochão, Nomos e melopeia, utilizados pela autora para contextualizar o Canto Gregoriano. Os compositores são considerados temas quando seu nome é o título de um texto. Todos os outros compositores citados no corpo do texto serão listados como integrantes do tema geral.

Maria Abreu inicia a série *Um Esboço para a História da Música* falando sobre a música na Grécia, com a primeira parte de dois textos sobre o assunto. Nesse texto inicial, *A música na Grécia I*, de 14 de outubro de 1967, a autora explica ao leitor a respeito dos modos litúrgicos. A abordagem é didática, e a autora faz uma breve retomada histórica para contextualizar o surgimento dos sete Modos Gregos. São explicadas, juntamente aos fatores históricos, questões mais técnicas sobre a formação dos Modos, que são constituídos pela “junção de dois *Tetracordes* constituídos cada um de quatro sons, sendo então o Modo uma escala de oito sons e que se desdobrava em movimento descendente” (ABREU, Caderno de Sábado, 14/07/1967, p. 13). Para explicar o surgimento histórico dos Modos, Maria Abreu fala da crença dos gregos na influência mágica de certas melodias (*Nomoi*), trazendo a teoria do *ethos* desenvolvida pelos pitagóricos, que “admite ter o fato sonoro relação imediata com os movimentos da alma”.

Na segunda parte de *Música na Grécia*, publicado em 21 de outubro de 1967, a autora inicia o texto explicando o que é o tom, e como este conceito difere dos modos ou modalidade. Conclui: “TOM é altura. MODO é estrutura” (ABREU, Caderno de Sábado, 21/10/1967, p. 12). Após, traz as ideias de Mário de Andrade a respeito de fase lírica e fase trágica, “sempre da forma mais resumida possível”, para falar a respeito dos Nomos (materialização da lei humana na Grécia Antiga) organizado por Terprando e Ditirambo, finalizando com a melopeia (cantiga de melodia simples e monótona), precursora do Canto Gregoriano.

No texto *A Monodia Cristã*, de 28 de outubro do mesmo ano, Maria Abreu escreve sobre a transição entre o período helênico para o cristão e como isso afetou a música. Para a autora, essa transição foi de desvirtuamento da prática musical, pois, citando Kurt Pahlen, os romanos “converteram a música em distração barata”. Os cristãos, mais tarde, iriam então repudiar essa arte como expressão de decadência e dissolução. Citando, novamente, Kurt Pahlen, a autora destaca “O desprezo que os primeiros cristãos sentiram pela música não é mais que a aversão pelas formas como se profanava esta arte na sociedade corrompida de Roma” (ABREU, Caderno de Sábado, 28/10/1967, p. 13). Maria Abreu segue explicando o surgimento da música cristã, que “nasceu nas catacumbas no ano de 54 quando São Pedro fundou, em Roma, a sede do catolicismo”. Santo Ambrósio tomou as quatro escalas do culto israelita e simplificou o

sistema musical dos gregos, criando a Salmodia, ou canto de salmos. A autora explica, então, os Tons de Igreja, e os diferencia dos Modos Gregos.

São dois os textos dedicados ao Canto Gregoriano, *O Canto Gregoriano* e *O Canto Gregoriano e Notação Musical*, publicados em 4 e 11 de novembro de 1967. Maria Abreu traz o ideal de “melodia infinita”, de Richard Wagner (1813 – 1883), para introduzir o assunto. Para a autora, mesmo sendo muito diversos, a música católica antecipa esse ideal. “Wagner pensou na ‘melodia infinita’ em termos de poesia, de ardor romântico, de grandeza épica; e os cantos litúrgicos afirmam a submissão de criaturas ao criador numa reza que parece ininterrupta e tendente ao eterno” (ABREU, Caderno de Sábado, 04/11/1967, p. 13).

Após os dois artigos sobre Canto Gregoriano, a autora escreve três textos a respeito da música da Igreja e da música na Idade Média. Em *Polifonia Católica*, publicado em 18 de novembro de 1967, trabalha termos como Antijonia, discante, virga, longa, rondó, motete e cânone, explicando o surgimento das cinco partes musicais da missa: Kirie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus DEI. Essas partes foram compostas originalmente por Guillaume de Machaut que, segundo a autora, é o grande compositor da época. Maria Abreu escreve também a respeito da música profana e de como ela modificou a relação da Igreja com a música. Em *A Idade Média*, de 16 de dezembro, são apresentados ao leitor os princípios estéticos Ars Nova e Ars Antiqua, períodos em que se inscrevem a Idade Média, o Renascimento e o início do Barroco.

Um texto inteiro é dedicado ao compositor Palestrina (1525 – 1594), publicado em 6 de janeiro de 1968. Nas edições anteriores, como no texto *Polifonia Católica*, o compositor já é mencionado, no caso como o apogeu da expressão da polifonia católica. No texto *A Interferência da Música Profana*, de 02 de dezembro de 1967, a autora também fala a respeito do compositor: “é com Palestrina que a polifonia alcança a sua expressão mais alta e também com ele, apesar da pluralidade melódica ter origem urbana, a música retorna ao seio da Igreja” (ABREU, Caderno de Sábado, 02/12/1967, p. 13). No texto *Palestrina*, Maria Abreu escreve sobre a trajetória do compositor, e como ele “restabeleceu a prática musical como elemento do ofício divino” (ABREU, Caderno de Sábado, 06/01/1968, p. 15), fundindo a música sacra e a profana. “Palestrina deu início a uma nova era musical quando escreveu as quatro Missas dedicadas ao Papa Júlio III”.

O texto seguinte, publicado no dia 13 de janeiro de 1968, é *Tomas Luiz de Victoria*, em que a autora escreve a respeito do compositor e discípulo de Palestrina, Tomas Luiz de Victoria, e do compositor Claudio Monteverdi. Ambos acreditavam no poder da inspiração, embora de diferentes formas. Tomas Luiz compunha para o Criador, Monteverdi abriu o caminho para as dissonâncias não resolvidas, e entrou para a história como o precursor do drama lírico.

O próximo texto, de 20 de janeiro de 1968, é *Claudio Monteverdi*, em que Maria Abreu escreve a respeito do compositor e do drama lírico, o qual tem em Claudio Monteverdi seu precursor. Em *A Modulação Medieval-Renascentista*, de 27 de janeiro de 1968, a autora escreve sobre a passagem da era medieval para a Renascença, quando o “sentimento do belo adquire o seu significado próprio, e a arte passa a ser, então, considerada como um valor em si mesmo” (ABREU, Caderno de Sábado, 20/01/1968, p. 14).

Maria Abreu dedica o próximo texto, publicado em 17 de fevereiro de 1968, *Os Flamengos*, integralmente a esses compositores. No entanto, já mencionava o tema em textos anteriores, em *Claudio Monteverdi* e *A Modulação Medieval-Renascentista*, em que fala dos flamengos como aqueles que “construíram o estilo gótico na expressão musical” (ABREU, Caderno de Sábado, 20/01/1968, p. 14). No texto de 17 de fevereiro, escreve sobre os três períodos dessa escola e seus principais compositores, como Gilles Binchois, Guillaume Dufay e Jean van Ockeghen.

Em *A Ópera Veneziana*, de 16 de março de 1968, Maria Abreu escreve a respeito do teatro musical e do surgimento da ópera, que, segundo a autora, teve origens literárias. O canto lírico instituiu a supremacia do cantor, e a autora cita Otto Maria Carpeax quando fala sobre a vitória do indivíduo sobre o coro, ou “o individualismo na música”. O teatro lírico atingiu grande esplendor, aliando música, poesia, dança e artes plásticas. A ópera, por sua vez, se originou em Florença, nos palácios, entre 1594 e 1618, partindo em seguida para Veneza.

Em *A Ópera Barroca*, de 30 de março de 1968, Maria Abreu escreve a respeito de compositores como Carlo Gesualdo, Gluck, Heinrich Schuetz, Henry Purcell e Jean-Baptiste Lully, que criou o esquema da orquestra acrescentando instrumentos de sopro aos violinos. Henry Purcell é citado como o precursor de toda a música instrumental do século XVIII, e Carlo Gesualdo como um “paladino da desintegração tonal”, que segundo a autora se concretizaria no sistema dodecafônico de Arnold Schoenberg.

No texto *Transição da Música Vocal para a Instrumental*, de 6 de abril de 1968, a autora menciona compositores como Pergolese, Carissimi, Stradella, Vivaldi, Handel e Lully para tratar sobre a passagem da música vocal para a instrumental, cujo caminho foi aberto pela Escola Napolitana, com Alessandro Scarlatti. Segundo Maria Abreu, “o aparecimento gradativo dos instrumentos vai, aos poucos, destruindo o preconceito de que além do elemento vocal a função de outro agente produtor de som seria de mero acompanhamento” (ABREU, Caderno de Sábado, 06/04/1968, p. 13). A Antonio Vivaldi é atribuído o “passo definitivo em direção à música profana e à precedência de J.S. Bach”.

Maria Abreu escreve os próximos quatro textos a respeito do compositor Johann Sebastian Bach. Na sequência de textos, *Atualidade de Bach*, *A Obra Pedagógica de Bach*, *Bach e a Glória de Deus* e *A Religiosidade de Bach*, publicados entre 20 de abril e 1 de junho de 1968, escreve sobre diversos aspectos da vida e obra do compositor. Maria Abreu demonstra nos textos um grande apreço pela música de Bach, com trechos como “é incomparável a peculiaridade de condensar o pensamento de todos os tempos nas linhas de uma arquitetura imperecível”; “é nesta obra imensa [...] que o estilo barroco alcança a sua expressão máxima em música”; “não se trata de um fetichismo o fato dessa música estar ainda colocada [...] no centro, e na base, da formação musical e isso pelos elementos que ela contém quanto à sua validade e perfeita integração no mundo de hoje”; e “não sei de nenhum outro compositor que tenha construído, com tanta lógica e tanto carinho, uma obra de significação didática sem perda do significado estético”.

Os próximos – e últimos – três textos são dedicados a Wolfgang Amadeus Mozart e ao Classicismo. *Mozart e o Classicismo*, *Wolfgang Amadeus* e *Episódios da Vida de Mozart*, publicados entre 22 de junho e 17 de agosto de 1968, falam a respeito da vida do menino prodígio e de sua contribuição para a música. *Mozart e o Classicismo* faz uma retomada interessante da música até o momento em que fala a respeito da representatividade na história da música, trazendo os temas abordados nos textos anteriores da série para explicar que:

São as culminâncias que melhor delimitam as épocas. Na idade média o Canto Gregoriano, no renascimento Palestrina e Victória, na escola flamenga Joequin des Prés, no drama lírico Monteverdi, na ópera barroca Haendel, na escola veneziana Scarlati, depois Bach, Haydn e Mozart. (ABREU, Caderno de Sábado, 22/06/1968, p. 13)

Nos três textos dedicados ao compositor, Maria Abreu retoma J.S. Bach e o classifica como o compositor mais representativo do estilo barroco, falando também da importância de seu segundo filho, Carl Philipp Emanuel Bach, que “fixou o esquema da Sonata bitemática”. Sobre Mozart, a autora escreve que “ninguém, como ele, foi qualificado em termos tão absolutos” (ABREU, Caderno de Sábado, 10/08/1968, p. 13). Para ela, o período Clássico encontra no compositor sua expressão mais clara e mais brilhante.

Dividimos os temas trabalhados pela autora em ordem cronológica de aparecimento na série. No Quadro 2, listamos abaixo de cada grande tema alguns pontos principais trabalhados nos textos, e os compositores mencionados em cada etapa da construção da história da música. Por exemplo, quando fala a respeito da Notação Musical, percebe-se que a autora se apoia em alguns conceitos ou fatores chave, como o Guido D’Arezzo, precursor do sistema de notação musical; o sistema neumático; e o Hino de São João Batista, que deu origem aos sete sons da

escala. Como já foi explicado na introdução desta categoria, é interessante salientar que os compositores foram considerados como *tema principal* quando servem de título para um ou mais textos.

Quadro 2 – Temas em ordem cronológica de aparecimento nos textos

Os sete Modos Gregos
Tetracordes, Nomoi, tom, modo maior ou menor, altura do som, grau da escala, fase lírica e fase trágica, melopeia.
Música cristã
Transição entre período helênico e cristão, salmodia, hinos, Tons de Igreja.
O Canto Gregoriano
Cantochão, monodia, melismas, mizmor e sir, Coral gregoriano.
Notação Musical
Guido D'Arezzo, sistema neumático, Hino de São João Batista e os sete sons da escala.
Polifonia Católica
Palestrina, antifonia, discarte, mensuralismo, sistema de valores, Guillaume Macheaut, intervalo simultâneo.
Música Profana
Discante, falso bordão, distanciamento da Igreja em relação à música.
Música na Idade Média
Ars Nova, Ars Antiqua, tempos binários, polifonia, moteto, Philippe de Vitry, rondó profano, Adam de La Halle.
Palestrina
Música sacra e profana, poesia popular, transição entre Idade Média e Renascença.
Tomas Luiz de Victória
Palestrina, Claudio Monteverdi, Inácio de Loyola.
Claudio Monteverdi
Dissonâncias não resolvidas, ópera, drama lírico, polifonistas flamengos.
Transição da música medieval para a renascentista
Sentimento religioso, estrutura polifônica como um elemento pernicioso, associação da arte ao pecado, arte como um valor em si mesmo.
Os Flamengos
Jean van Ockeghem, Orlando de Lassus, Dunstable, Guillaume Dufay, Josquin Des Prés, Guillaume Machaut, Gilles Binchois, Jacob Obrecht, cânone, alterações cromáticas e harmonias raras.
A ópera veneziana
Claudio Monteverdi, teatro e espetáculo, bel canto, fuga, Haendel, Bach, origens literárias da ópera, baixo contínuo, Gluck, Lully, Purcell, Pergolese, Alexandro Scaratti, Cavalli, Cesti.
A ópera barroca

Monteverdi, J.S. Bach, Carlo Gesualdo, Arnold Schoenberg, Heinrich Schuetz, Haendel, Jean-Baptiste Lully, Gluck, Rameau, Henry Purcell.

Transição da música vocal para a instrumental

Três escolas italianas [romana, veneziana, napolitana], Palestrina, Monteverdi, Alessandro Scarlatti, Haendel, Lully, Pergolese, Carissimi, Stradella, Caldara, Durante, Benedetto Marcello, concerto grosso, aperfeiçoamento dos instrumentos, Arcangelo Corelli, ornamentação, Rococó, Domenico Scarlatti.

Johann Sebastian Bach

Contraponto, harmonia, obra voltada ao Criador, música arquitetônica, Ana Magdalena, obra pedagógica [Bourée, Minueto, Musette, Polonaise], Martinho Lutero, protestantismo, barroco, tonalidade, sistema temperado, Telemann, Buxthude, Froberger, Pachelbel, Johann Krieger, Ferdinand Fischer, Vicent Luebeck, Félix Mendelssohn.

Wolfgang Amadeus Mozart

Bach, Haydn, Carl Philipp Emanuel Bach, Sonata Bitemática, Beethoven, Rococó, Sonata, Fantasia, Gluck, Adolfo Hasse.

Fonte: A autora.

Ao todo, observamos que Maria Abreu trabalha com 17 grandes temas nos 24 textos da série, e que essas temáticas ficam mais espaçadas conforme o desenvolvimento da história da música. Esse fato pode ser claramente observado nos sete últimos textos da série, que se dividem em apenas duas grandes temáticas: Johann Sebastian Bach e Wolfgang Amadeus Mozart. Naturalmente, nos sete textos perpassam conteúdos sobre o barroco e o classicismo, porém sempre de forma a se relacionar com o tema principal (nesse caso, os dois compositores).

Todas as grandes temáticas trabalhadas na série, bem como suas subdivisões, podem ser classificadas como música “clássica”. Aqui, buscamos a ideia do crítico musical Arthur Netrovski (2009) para problematizarmos essa nomenclatura:

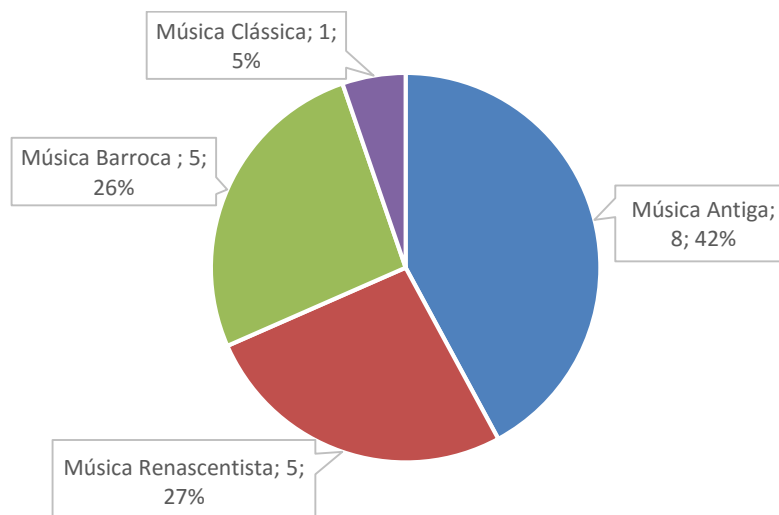
“Clássica” vai entre aspas, porque não é um bom nome. Nem toda a música clássica foi composta no período clássico (segunda metade do século 18), nem todos os clássicos viraram mesmo clássicos. Mas “música clássica” ainda é melhor do que “música erudita” (nome pomposo: o contrário seria “música ignorante”?), ou “música de concerto” (nem sempre verdade: o que dizer de toda a tradição litúrgica, para ficar só neste exemplo?). (NESTROVSKI, 2009, apresentação).

Assim, iremos nos dirigir à música abordada por Maria Abreu como Música Clássica, porém tendo consciência de que esta diz respeito a muito mais do que apenas o Período Clássico.

Dividimos os períodos musicais abordados na série em quatro categorias: Música Antiga (repertório musical da Idade Média), Música Renascentista (repertório entre a Música Antiga e a Música Barroca, aproximadamente entre os anos 1400 e 1600) Música Barroca (toda a música entre 1600, ou as primeiras óperas de Claudio Monteverdi, e a morte de J.S. Bach, em 1750) e

Música Clássica (música composta entre 1750 e 1820). Assim, comparando os períodos musicais a respeito dos quais os grandes temas abordados na série se referem, chegamos ao Gráfico 1.

Gráfico 1 – Períodos históricos abordados na série



Fonte: A autora.

A grandes temas como a *Transição da música medieval para a renascentista* e *Transição da música vocal para a instrumental* foram atribuídos dois períodos, por se tratarem de fases de transição. Como pode ser observado no gráfico, a autora se detém mais nos períodos iniciais da história da música, com 42% da série a respeito da Música Antiga, totalizando oito temas sobre o período. À Música Renascentista são dedicados cinco temas, assim como à Música Barroca. O período da Música Clássica é o com menos temáticas, com apenas uma.

Analisando apenas os compositores, observamos que a autora começa a falar a respeito de compositores somente quando escreve sobre Notação Musical e Polifonia Católica, trazendo os nomes Guido D'Arezzo, Palestrina e Guillaume Macheaut. Nos primeiros textos, conceitos de teoria musical e história da música são mais destacados, e são explicados termos como tetracordes, tom e grau da escala. É quando traz a temática dos flamengos que Maria Abreu começa a contar a história da música baseando-se nos compositores e estabelecendo relações entre eles. Para falar, por exemplo, sobre Ópera Barroca, são mencionados dez compositores. Sobre transição da música vocal para a instrumental, são treze.

Ao todo, Maria Abreu menciona em seus textos 47 compositores diferentes. Alguns, como Guido D'Arezzo, aparecem apenas uma vez. Outros, como Palestrina e Johann Sebastian Bach se fazem presentes em vários textos, sobre diversas temáticas. No Quadro 3, foram

listados os 47 compositores presentes na série em ordem alfabética. Ao lado de cada nome, está o local e a data de nascimento e morte de cada compositor (quando disponível).

Quadro 3 – Compositores presentes na série, com local e data de nascimento

Adam de La Halle	Arras, c. 1237 - Paris, França, entre 1285 e 1288
Adolf Hasse	Bergedorf, 25 de março de 1699 — Veneza, 16 de dezembro de 1783
Alessandro Scaratti	Palermo, 2 de maio de 1660 — Nápoles, 24 de outubro de 1725
Alessandro Stradella	Nepi, 3 de abril de 1639 – Génova, 25 de fevereiro de 1682
Antonio Caldara	Veneza, 1670 — Viena, 26 de dezembro 1736
Antonio Cesti	Arezzo 5 de agosto 1623 - Florença 14 de outubro 1669
Antonio Vivaldi	Veneza, 4 de março de 1678 — Viena, 28 de julho de 1741
Arcangelo Corelli	Fusignano, 17 de fevereiro de 1653 — Roma, 8 de janeiro de 1713
Arnold Schoenberg	Viena, 13 de setembro de 1874 — Los Angeles, 13 de julho de 1951
Benedetto Marcello	Veneza, 31 de julho de 1686 — Bréscia, 24 de julho de 1739
Carl Philipp Emanuel Bach	Weimar, 8 de março de 1714 — Hamburgo, 14 de dezembro de 1788
Carlo Gesualdo	8 de Março de 1566 – 8 de Setembro de 1613
Christoph Willibald Gluck	Berching, 2 de julho de 1714 – Viena, 15 de novembro de 1787
Claudio Monteverdi	Cremona, nascido, provavelmente, a 9 de maio e batizado em 15 de maio de 1567 — Veneza, 29 de novembro de 1643
Dieterich Buxtehude	Provavelmente em Helsingborg, 1637 — Lübeck, 9 de maio de 1707
Domenico Scarlatti	Nápoles, 26 de outubro de 1685 — Madrid, 23 de julho de 1757
Félix Mendelssohn	Hamburgo, 3 de fevereiro de 1809 — Leipzig, 4 de novembro de 1847
Francesco Cavalli	Crema, 14 de fevereiro de 1602 - Veneza 14 de janeiro de 1676
Francesco Durante	Frattamaggiore, Reino de Nápoles, 31 de março de 1684 - Nápoles, Reino de Nápoles, 30 de setembro de 1755
Franz Joseph Haydn	Rohrau, 31 de março de 1732 — Viena, 31 de maio de 1809
Georg Friedrich Händel	Halle, 23 de fevereiro de 1685 — Londres, 14 de abril de 1759
George Philipp Telemann	Magdeburgo, 14 de março de 1681 — Hamburgo, 25 de junho de 1767

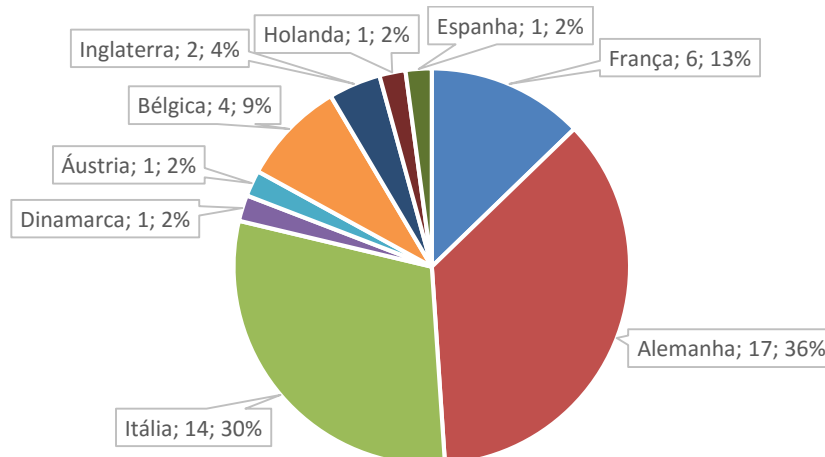
Giacomo Carissimi	18 de abril de 1605 - Roma, 12 de janeiro de 1674
Gilles Binchois	Mons, 1400 – Soignies, 20 de setembro de 1460
Giovanni Pierluigi da Palestrina	Palestrina, 3 de fevereiro de 1525 — Roma, 2 de fevereiro de 1594
Guido D'Arezzo	992 Toscana — 1050
Guillaume de Machaut	Machault 1300 – Reims, abril de 1377
Guillaume Dufay	Beersel 5 de agosto de 1397? — Cambrai, 27 de novembro de 1474
Heinrich Schuetz	Germany 18 October 1585 – 6 November 1672
Henry Purcell	Londres, 10 de setembro de 1659 – 21 de novembro de 1695
Inácio de Loyola	Azpeitia, 31 de maio de 1491 — Roma, 31 de julho de 1556
Jacob Obrecht	Holandês, 1457 - 1505
Jean van Ockeghem	Dendermonde, Bélgica, 1420 - Tours, França, 6 de fevereiro de 1497
Jean-Baptiste Lully	Florença, 28 de novembro de 1632 – Paris, 22 de março de 1687
Jean-Philippe Rameau	Dijon, 25 de setembro de 1683 — Paris, 12 de setembro de 1764
Johann Caspar Ferdinand	1656 – 27 August 1746
Johann Jacob Froberger	Stuttgart, 18 de Maio ou 19 de Maio de 1616 — 6 ou 7 de Maio de 1667
Johann Krieger	Nuremberg, 28 de dezembro de 1651 – Zittau, 18 de julho de 1735
Johann Pachelbel	Nuremberga, 1 de setembro de 1653 — Nuremberga, 3 de março de 1706
Johann Sebastian Bach	Eisenach, 21 de março de 1685 — Leipzig, 28 de julho de 1750
John Dunstable	Dunstable, Bedfordshire, c.1390 – Londres, 24 de dezembro de 1453
Josquin Des Prés	Picardia, c. 1440 - Condé-sur-l'Escaut , 27 de agosto de 1521
Ludwig Van Beethoven	Bonn, batizado em 17 de dezembro de 1770 — Viena, 26 de março de 1827
Martinho Lutero	Eisleben, 10 de novembro de 1483 — Eisleben, 18 de fevereiro de 1546
Orlando di Lasso	1532 [possivelmente em 1530] - 14 de junho de 1594
Philippe de Vitry	Vitry-en-Artois, 31 de outubro de 1291 — Meaux, 9 de junho de 1361
Richard Wagner	Leipzig, 22 de maio de 1813 — Veneza, 13 de fevereiro de 1883
Vincent Lübeck	Setembro 1654 - 09 de fevereiro de 1740

Wilhelm Richard Wagner	Leipzig, 22 de maio de 1813 — Veneza, 13 de fevereiro de 1883
------------------------	---

Fonte: A autora.

Dividindo as localidades de cada um desses compositores, chegamos ao Gráfico 2.

Gráfico 2 – Nacionalidade dos compositores mencionados na série



Fonte: A autora.

Assim, podemos concluir que os compositores alemães são os mais presentes na série de Maria Abreu, seguidos pelos italianos e pelos franceses. Austríacos, dinamarqueses, espanhóis e holandeses aparecem somente uma vez, representados por Dieterich Buxtehude, Jacob Obrecht e Inácio de Loyola.

4.1.2 A partir de que referências fala?

Maria Abreu utiliza um grande número de referências para construir a série *Um Esboço para a História da Música*. Para compreender qual é a base utilizada pela autora para escrever os textos, analisamos todas as referências das 24 edições. No Quadro 4, é possível observar quais são os autores referenciados em cada texto. O número entre parênteses, ao lado do nome, indica quantas vezes o autor foi mencionado na mesma publicação.

Quadro 4 – Autores citados na série divididos por texto

0 Introdução (7-10-67)

1 I Música na Grécia (14-10-67)

Luiz Heitor Corrêa Azevedo

Mário de Andrade (2)

2 II A Música na Grécia (21-10-67)

Adolfo Salazar (2)

W.K.C. Guthrie

Hugo Riemann

Mário de Andrade

Mariano Antônio Barrenechea

3 III A Monodia Cristã (28-10-67)

Kurt Pahlen (2)

Mariano Antônio Barrenechea

Mário de Andrade (2)

4 IV O Canto Gregoriano (04-11-67)

Otto Maria Carpeaux

5 V Canto Gregoriano e Notação Musical (11-11-67)

Mariano Antônio Barrenechea

Otto Maria Carpeaux

6 VI Polifonia Católica (18-11-67)

Mário de Andrade

7 VII A Interferência da Música Profana (02-12-67)

Kurt Pahlen

8 VIII A Idade Média (16-12-67)

Adolfo Salazar (2)

Nietzsche

R.W. Southern

Otto Maria Carpeaux

Armand Machabey

9 IX Palestrina (06-01-68)

Mariano Antônio Barrenechea

10 X Tomas Luiz de Victoria (13-01-68)

Joseph Samson

Felipe Pedrell

Vicente Salas Viú

11 XI Cláudio Monteverdi (20-01-68)

Otto Maria Carpeaux

Mariano Antônio Barrenechea

David Ewen

André Verchaly

12 XII A Modulação Medieval-Renascentista (27-01-68)

Will Durant

Johan Huizinga (2)

Lukács

13 XIII Os Flamengos (17-02-68)

Otto Maria Carpeaux

Emile Vuillermoz (3)

14 XIV A Ópera Veneziana (16-03-68)

Otto Maria Carpeaux

Mariano Antônio Barrenechea

René Leibowitz

15 XVI A ópera barroca (30-03-68)

Aldous Huxley

Otto Maria Carpeaux (3)

Mariano Antônio Barrenechea

16 XVII Transição da música vocal para a instrumental (06-04-68)

Otto Maria Carpeaux

Mariano Antônio Barrenechea

17 XVIII Atualidade de Bach (20-04-1968)

René Leibowitz (3)

18 XV A obra pedagógica de Bach (27-04-68)

René Leibowitz

19 XVI Bach e a glória de Deus (18-05-68)

Otto Maria Carpeaux

20 XXI A religiosidade de Bach (01-06-68)

Bruno Kiefer (2)

Otto Maria Carpeaux

21 XXII Mozart e o classicismo (22-06-68)

Bruno Kiefer

René Leibowitz

22 XXIII Wolfgang Amadeus (10-08-68)

Henri de Curzon (3)

23 Episódios da vida de Mozart (17-08-68)

Kurt Pahlen

 Fonte: A autora.

Como é possível observar no quadro 4, a autora faz o uso de referências em todos os textos, com exceção da Introdução, considerado na contagem como texto zero. Ao todo, Maria Abreu utiliza 24 referências para a construção da série, entre musicólogos, filósofos e historiadores. Esses nomes aparecem 74 vezes no decorrer dos textos. Desses 24 autores diferentes, alguns aparecem diversas vezes, e outros, como Luiz Heitor Corrêa Azevedo, Aldous Huxley, André Verchaly, Lukács e Will Durant, apenas uma.

Em textos com temas próximos, a repetição de autores, ou o foco na ideia de um autor ou obra, é perceptível. Em *Os Flamengos*, por exemplo, o musicólogo e crítico francês Emile Vuillermoz é citado três vezes. A única outra referência sobre o assunto é Otto Maria Carpeaux, quando a autora traz a citação direta “Ockeghen foi o mestre de todos os flamengos” (CARPEAUX *apud* ABREU, Caderno de Sábado, 17/02/1968, p. 7). As referências ao musicólogo Emile Vuillermoz dizem respeito mais a ideias e conceitos trabalhados em sua obra do que citações diretas. Maria Abreu traz inicialmente a ideia do musicólogo para caracterizar as missas do compositor inglês John Dunstable. Na segunda ocasião em que o cita, é quando escreve sobre Jacob Obrecht, e traz o autor para falar sobre o papel do compositor na construção da técnica do cânone e da imitação.

Nos quatro textos em que escreve sobre Johann Sebastian Bach, é possível perceber que a construção inicial da série foi guiada pelo livro *A Evolução da Música, de Bach a Schoenberg*, escrito por René Leibowitz. Nos dois primeiros textos a respeito do compositor, *A obra pedagógica de Bach* e *Atualidade de Bach*, Leibowitz é o único autor citado, e é mencionado quatro vezes. No parágrafo inicial do primeiro texto que compõe a série sobre J.S. Bach, publicado em 20 de abril de 1968, Maria Abreu traz as ideias do primeiro capítulo do livro de Leibowitz, e escreve “é das coisas mais inteligentes que se têm escrito sobre J. S. Bach o primeiro capítulo do livro *A Evolução da Música, de Bach a Schoenberg* de René Leibowitz”. Em seguida, a autora contextualiza o leitor na obra de Leibowitz e apresenta três citações diretas do autor.

Essa qualificação de Maria Abreu a respeito dos autores referenciais foi identificada em dois momentos. Primeiro é quando, no texto *Claudio Monteverdi*, publicado em 20 de janeiro de 1968, a autora fala do autor Mariano Antônio Barrenechea como uma autoridade:

E quando lemos de uma autoridade como Mariano Antônio Barrenechea, que os mestres flamengos ‘se preocuparam tão somente com os procedimentos materiais da

composição' depreendemos que tanto Palestrina como Victória e Cláudio Monteverdi ficaram mais próximos do espírito medieval. (ABREU, Caderno de Sábado, 20/01/1968, p. 14).

A segunda situação em que qualifica o autor ao qual faz referência é quando escreve sobre o capítulo de Leibowitz, no texto *Atualidade de Bach*. Nas demais referências, não são feitos comentários a respeito da obra ou do autor. Poucas vezes é citada a obra dos autores, mesmo quando as citações são diretas. Na maioria das vezes, Maria Abreu traz apenas o nome de cada autor. Otto Maria Carpeaux, por exemplo, foi citado 14 vezes na série, diretamente e indiretamente, e não há em nenhum momento o nome da obra em que a autora se baseou. No entanto, em casos como quando cita Lukács, Bruno Kiefer e Adolfo Salazar, a autora traz claramente o nome do livro utilizado.

Alguns autores, como Mário de Andrade, aparecem apenas em pontos específicos da história da música. No caso de Mário de Andrade, é na Música Antiga, antes da Renascença, que suas citações estão concentradas. O autor é mencionado seis vezes, estando sua última referência no texto *Polifonia Católica*, na sexta edição da série. As referências estão relacionadas ao livro *Pequena História da Música*, de 1942. A primeira menção do autor é com uma citação direta, no texto *A Música na Grécia I*, para falar sobre Nomos: “O Nomos provinha de comunicação divina e só mesmo artista grande é que podia receber” (ANDRADE *apud* ABREU, Caderno de Sábado, 14/07/1967, p. 13). Mário de Andrade é citado pela última vez quando a autora escreve a respeito da polifonia, trazendo do autor a definição do termo “discante”. Portanto, a participação do autor na série de Maria Abreu inicia na antiguidade, com os gregos, e vai até aproximadamente o século XIII, quando a polifonia vocal se destacou na Idade Média.

Otto Maria Carpeaux e Mariano Antônio Barrechea são os dois autores mais utilizados por Maria Abreu para a construção da série, aparecendo, respectivamente, doze e oito vezes. Os dois são também os autores que estão presentes em um maior número de temas. Otto Maria Carpeaux é utilizado como referência desde *O Canto Gregoriano*, publicado em 4 de novembro de 1967, até *A religiosidade de Bach*, de 1 de junho de 1968. Em *O Canto Gregoriano*, Maria Abreu insere uma citação direta de Carpeaux, a única referência do texto:

Houve dentro do Coral Gregoriano um germe de evolução: a contradição entre a obrigação de acompanhar fielmente o texto litúrgico, à maneira de recitativo e por outro lado a presença de tão rica matéria melódica que se estende longamente quase como coloratura sem consideração do valor da palavra. (ABREU, Caderno de Sábado, 04/11/1967, p. 13)

Embora seja uma citação direta, a autora não traz informações a respeito da obra da qual o trecho foi retirado. Em *A religiosidade de Bach*, Carpeaux é citado juntamente a Bruno Kiefer, em uma de suas duas únicas aparições na série. Maria Abreu traz Carpeaux ao texto quando fala a respeito da polifonia bachiana, novamente com uma citação direta sem referência: “o recurso habitual da polifonia bachiana é o órgão” (CARPEAUX *apud* ABREU, Caderno de Sábado, 01/06/1968, p. 13).

Mariano Antônio Barrenechea aparece pela primeira vez na série no texto *A música na Grécia II*, juntamente a Adolfo Salazar, W.K.C. Guthrie, Hugo Riemann e Mário de Andrade. Esse é um dos textos com a maior diversidade de autores, igualando apenas com *A Idade Média*, também com cinco referências. Barrenechea é citado por Maria Abreu ao escrever sobre a melopeia grega, trazendo a ideia do autor a respeito do tema, quando fala de “riqueza rítmica inegável nobreza, monotonia e aridez” (BARRENECHEA *apud* ABREU, Caderno de Sábado, 21/10/1967, p. 12). A citação direta é retirada do livro *História Estética de la Música*, porém sem mais informações a respeito de edição ou página. O autor aparece na série pela última vez no texto *Transição da música vocal para a instrumental*, de 6 de abril de 1968. Nesta edição, divide as referências apenas com Otto Maria Carpeaux. A autora traz Barrenechea enquanto escreve sobre a transição entre esses dois tipos de música, e apresenta para os leitores o nome do capítulo do livro do autor que fala sobre o assunto: “Origem vocal de la música instrumental europeia”.

No Quadro 5, todos os autores mencionados por Maria Abreu estão listados em ordem alfabética. Ao lado, uma breve descrição de cada um, quando disponível.

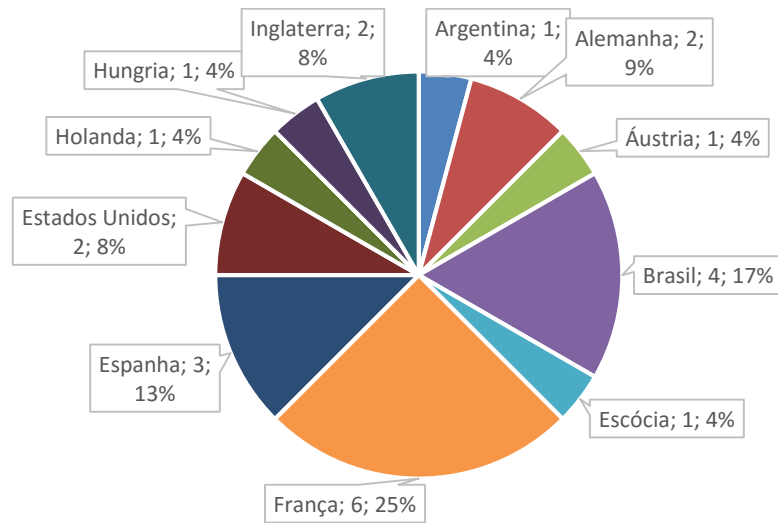
Quadro 5 – Autores mencionados na série

Adolfo Salazar	1890-1958. Musicólogo, crítico, historiador, jornalista e compositor espanhol.
Aldous Huxley	1894-1963. Escritor inglês.
André Verchaly	Não foi possível encontrar informações sobre o musicólogo francês André Verchaly
Antônio Barrenechea	1884-1949. Escritor e musicólogo argentino.
Armand Machabey	1886-1966. Musicólogo francês.
Bruno Kiefer	1923-1987. Músico teuto-brasileiro ativo no Rio Grande do Sul
David Ewen	1907-1985. Escritor, editor e professor da Universidade de Música de Miami. Pesquisador de música clássica e popular.

Émile Vuillermoz	1878-1960. Um crítico francês nas áreas de música, cinema, teatro e literatura. Era também compositor.
Felipe Pedrell	1841-1922. Compositor, violonista e musicólogo espanhol.
Friedrich Wilhelm Nietzsche	1844-1900. Filósofo, filósofo, crítico cultural e poeta alemão do século XIX.
György Lukács	1885-1971. Filósofo húngaro marxista de grande importância no cenário intelectual do século XX.
Henri De Curzon	Não foi possível encontrar informações sobre o francês Henri De Curzon (1861-1942).
Hugo Riemann	1849-1919. Musicólogo, historiador da música e pedagogo musical alemão.
Johan Huizinga	1872-1945. Um professor e historiador neerlandês, conhecido por seus trabalhos sobre a Baixa Idade Média, a Reforma e o Renascimento.
Joseph Samson	1888-1957. Maestro de coros de igreja, compositor e escritor francês.
Kurt Pahlen	1907-2003. Compositor e regente austríaco.
Luiz Heitor Corrêa Azevedo	1905-1992. Musicólogo e folclorista brasileiro.
Mário de Andrade	1893-1945. Poeta, escritor, crítico literário, musicólogo, folclorista, ensaísta brasileiro.
Otto Maria Carpeaux	1900-1978. Ensaísta, crítico literário e jornalista austríaco naturalizado brasileiro.
René Leibowitz	1913-1972. Compositor, maestro, teórico musical e professor francês.
Richard William Southern	1912-2001. Historiador e medievalista britânico.
Vicente Salas Viú	1911-1967. Musicólogo e crítico musical espanhol, discípulo de R. Halffer.
W.K.C. Guthrie	1906-1981. Historiador escocês e professor de Filosofia Antiga na Universidade de Cambridge e Diretor do Downing College, Cambridge.
Will Durant	1885-1981. Filósofo, historiador e escritor estadunidense, conhecido por sua autoria e co-autoria, junto à sua esposa Ariel Durant, da coleção A História da Civilização.

Fonte: A autora.

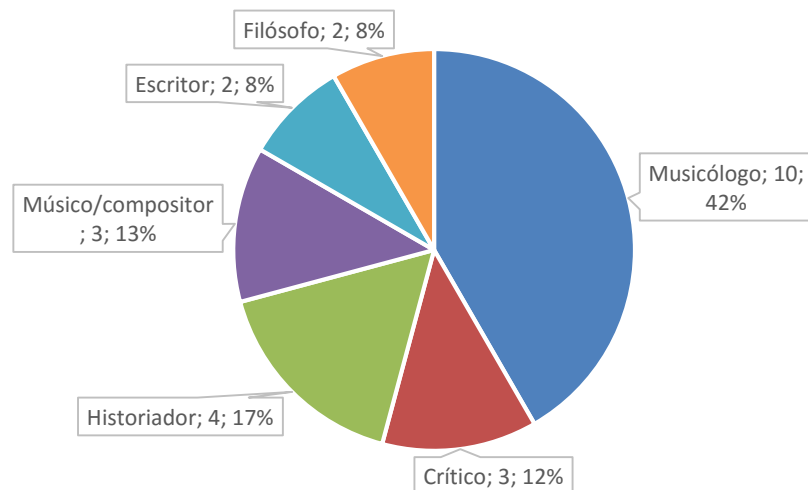
Dividindo os autores por localidade, chegamos ao Gráfico 3.

Gráfico 3 – Localidade dos autores referenciados na série

Fonte: A autora.

Os franceses são os mais referenciados na série, seguidos pelos brasileiros e espanhóis. Como brasileiros, foram considerados Mário de Andrade, Luiz Heitor Corrêa Azevedo, Bruno Kiefer e Otto Maria Carpeaux, mesmo os dois últimos não tendo nascido no Brasil. Desses 24 autores, 17 são europeus, dois são da América do Norte e cinco são da América Latina. Embora a liderança dos europeus seja considerável, em 24 textos Maria Abreu utilizou 24 autores de 11 países diferentes, representando um quadro de referências bastante diversificado. Como é possível observar no quadro 5, entre esses autores estão historiadores, musicólogos, maestros, compositores, filósofos e teóricos da música, acentuando a diversidade de referências.

A partir do Quadro 5, chegamos também ao Gráfico 4, em que são consideradas as principais funções dos autores citados por Maria Abreu.

Gráfico 4 – Referências

Fonte: A autora.

Os autores foram classificados seguindo a ordem de relevância das áreas de atuação: musicólogo, historiador, crítico, músico, filósofo, escritor. Por exemplo, se o autor é musicólogo e historiador, será classificado como musicólogo, tendo em vista que, para o trabalho, é a função mais relevante.

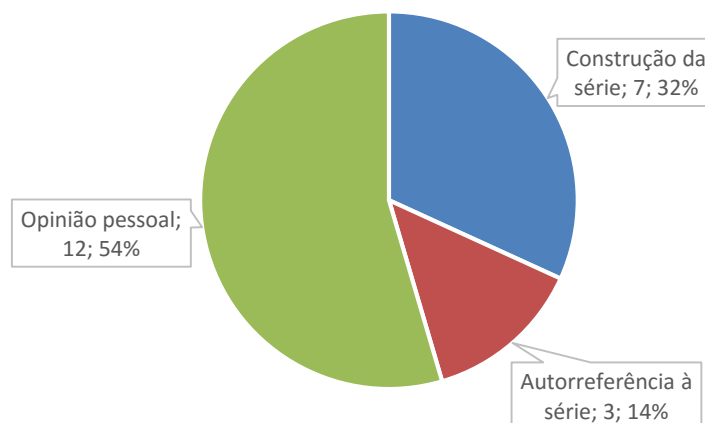
Observando o gráfico, é possível notar que as referências são lideradas pelos musicólogos, seguidos por historiadores, críticos, compositores, filósofos e escritores. Assim como os dados trazidos nos gráficos 3 e 4, que mostram que esses autores são oriundos de 11 países diferentes, de 3 regiões, as áreas de atuação dos autores citados também são diversas. Maria Abreu busca não só o olhar dos músicos e musicólogos, como também de filósofos e historiadores.

Os historiadores estão presentes principalmente nos textos em que são explicados algum período da história. W.K.C. Guthrie, por exemplo, é citado no texto *A Música na Grécia II*, quando Maria Abreu escreve a respeito da cultura grega. R.W. Southern é referenciado no texto *A Idade Média* quando a autora escreve sobre a ideia de civilização ocidental que, segundo o autor, “deriva de uma radical simplificação do passado”.

4.1.3 Como fala?

Os textos da série *Um esboço para a história da música* são, de modo geral, escritos por Maria Abreu de maneira impessoal. A autora escreve em forma de relato, sem se colocar pessoalmente. São poucos os trechos em que a autora deixa transparecer alguma marca de voz pessoal ao longo dos 24 textos.

Os trechos em que pode ser percebida alguma colocação pessoal da autora foram divididos em três categorias para facilitar a análise: quando fala sobre a construção da própria série (construção da série); quando faz referências à série (autorreferência à série); e quando dá a sua opinião pessoal respeito de algum autor ou algum tema (opinião pessoal). Assim, chegamos ao Gráfico 5.

Gráfico 5 – Voz pessoal na série

Fonte: A autora.

Ao todo, classificamos 23 trechos como contendo algum elemento pessoal. Destes, a maioria é de opinião pessoal, em que a autora traz sua opinião própria a respeito dos temas abordados nos textos, seguidos por trechos sobre a construção da série, em que a autora escreve sobre o processo de produção e, por último, autorreferências à série.

A opinião pessoal de Maria Abreu é escrita de forma explícita em 12 trechos dos textos. O primeiro faz parte do texto *Claudio Monteverdi*, em que a autora, falando sobre as obras da Idade Média, aponta: “O pouco convívio [da sociedade] com as obras da Idade Média e Renascença acaba por forjar uma impressão feita à custa da literatura” (ABREU, Caderno de Sábado, 10/01/1968, p. 14). Neste trecho, Maria Abreu expressa uma opinião forte a respeito da percepção da arte na Idade Média, sem fazer referência a nenhum outro autor, configurando, portanto, uma opinião pessoal.

Mesmo nos trechos em que podem ser notados aspectos pessoais, a autora ainda os escreve de forma “distante”:

A grandiloquência, a suntuosidade deixa a austeridade do estilo gótico e inaugura o acontecimento musical que, embora considerado já como expressão do barroco, mais parece uma transição entre o renascimento e o estilo que atinge sua mais ampla significação, em música, com J.S. Bach. (ABREU, Caderno de Sábado, 16/03/1968, p. 11).

Quando escreve “mais parece uma transição”, no texto *A ópera veneziana*, está claramente expondo de sua própria opinião e impressão a respeito da expressão musical. Porém, no texto, esse juízo pessoal é quase mascarado pela falta elementos textuais como a primeira pessoa do singular. “Mais parece” dá a ideia de uma constatação geral e genérica, e não da própria autora.

Nos dois primeiros textos da série a respeito de J.S. Bach, *A obra de Bach e Bach e a glória de Deus*, Maria Abreu deixa transparecer sua opinião pessoal em três situações. A primeira, quando escreve a respeito da complexidade das *23 Peças Fáceis* do compositor.

Facilidade relativa essa que insinua já a complexidade polifônica ao mesmo tempo em que esclarece a questão estilística. Trata-se de uma obra que, embora de intenção pedagógica evidente, está fora do alcance técnico e interpretativo dos alunos que com ela lidam. (ABREU, Caderno de Sábado, 27/04/1968, p. 13).

Neste trecho, Maria Abreu demonstra seu conhecimento acerca do repertório e das dificuldades de execução de peças para piano, perceptíveis também no próximo trecho do mesmo texto:

É de lamentar que os estudantes em final de curso, e mesmo os instrumentistas de maior experiência, não se ocupem dessas obras que trabalhadas apenas em fase incipiente do aprendizado, são inevitavelmente mal executadas. (ABREU, Caderno de Sábado, 27/04/1968, p. 13).

Esses dois fragmentos remetem a um conhecimento um tanto aprofundado do repertório para piano e das dificuldades de execução naturais dos alunos. Ao falar sobre estudantes em final de curso, estudantes iniciais, a autora demonstra também conhecimento acerca da formação musical em conservatórios. A escrita, porém, mantém-se imparcial e impessoal. A autora, pianista, provavelmente tocou pelo menos algumas das peças fáceis de Bach em seus anos de formação. Porém, esse fato não é apontado em nenhum momento do texto.

Em *Bach e a glória de Deus*, Maria Abreu escreve um dos únicos trechos escritos em primeira pessoa em toda a série: “Não sei de nenhum outro compositor que tenha construído, com tanta lógica e tanto carinho, uma obra de significação didática sem perda de significado estético” (ABREU, Caderno de Sábado, 18/05/1968, p. 13). O trecho é a respeito da obra pedagógica e didática do compositor que, segundo a autora “expressou em sua forma de vida a generosidade dos sentimentos e o amor ao próximo”, e que “até no caráter pedagógico de grande parte de sua obra, se percebe a intenção de oferecer recursos, de criar possibilidades maiores de compreensão e realização” (ABREU, Caderno de Sábado, 18/05/1968, p. 13). A combinação dessas citações demonstra o grande respeito e gosto de Maria Abreu por Bach, a quem dedicou o maior número de textos da série.

A autora inicia o texto *Mozart e o classicismo* com a frase “depois de Bach, pensamos em Mozart” (ABREU, Caderno de Sábado, 22/06/1968, p. 13). Aqui, é possível notar uma aproximação de Maria Abreu em relação ao leitor quando fala a respeito dela mesma e do seu público como “nós”, colocando-se no mesmo nível. O trecho dá a ideia de que pensar a ordem Bach e depois Mozart é algo natural e óbvio, o que demonstra também uma expectativa da

autora acerca do conhecimento musical de seu público, que precisa saber encaixar Bach e Mozart na história da música e que ambos foram os nomes mais representativos de seus períodos. Porém, é interessante apontar que a primeira pessoa do plural também pode ser utilizada de forma genérica e impessoal, configurando uma linguagem bastante acadêmica. Ainda assim, vemos o trecho destacado como uma aproximação em relação ao leitor, tendo em vista que a autora escreveu outros trechos com teor similar, como o que será trabalhado na categoria a seguir, *para quem fala*, quando escreve “[...] nada mais diverso, *sabemos*, da estética wagneriana do que o Canto Gregoriano [...]” (ABREU, Caderno de Sábado, 04/11/1967, p. 13, grifo nosso).

Nos trechos em que fala a respeito da própria série, o faz geralmente para justificar aspectos da construção dos textos ou para retomar alguma ideia de edições passadas. Em *O Canto Gregoriano e a notação musical*, por exemplo, Maria Abreu faz referência à publicação anterior: “Não obstante tal circunstância, poder-se-ia encontrar no canto eclesiástico, *como citamos no capítulo anterior*, o ‘germen’ (na expressão de Carpeaux) do pensamento polifônico [...]” (ABREU, Caderno de Sábado, 11/11/1967, p. 13, grifo nosso). Neste trecho, a autora se refere ao texto anterior, *O Canto Gregoriano*, como um capítulo, e retoma um conceito já apresentado.

Em *Bach e a glória de Deus*, a autora também faz relação com o texto anterior: “Desde o Caderno de Ana Magdalena até os 48 prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado, *de que já fizemos mais detida referência em artigo anterior*, a linha de critério progressivo que vai do mais simples ao mais complexo [...]” (ABREU, Caderno de Sábado, 18/05/1968, p. 13, grifo nosso). Aqui, Maria Abreu se refere ao texto anterior como *artigo*, diferente da primeira referência em que chama seu texto de *capítulo*.

Em trechos como:

A questão cronológica não me pareceu de importância primordial na sequência histórica do pensamento musical, no que diz respeito ao sentido da evolução estética. E por isso deixei para depois a chamada ‘escola flamenga’, cujos representantes não aparecem numa mesma época e sim, afastados no tempo. (ABREU, Caderno de Sábado, 20/01/1968, p. 14).

E como “Antes de prosseguirmos neste relato, parece-nos oportuno discriminarmos a música italiana em três escolas: Romana, Veneziana e Napolitana” (ABREU, Caderno de Sábado 30/03/1968, p. 13), publicados respectivamente nos textos *Claudio Monteverdi* e *A ópera barroca*, Maria Abreu explicita o processo de construção da série, justificando a ordem de abordagem dos conteúdos ou o que deverá ser abordado no texto seguinte. Na primeira situação, a autora se coloca em primeira pessoa, com “[...] me pareceu [...]”, tornando esta uma

citação exclusivamente referente a sua própria ideia. Quando escreve, na segunda citação, “[...] parece-nos oportuno [...]”, a autora se coloca junto ao leitor, falando por ele.

A autora faz referência direta ao processo de produção da série em sete situações, como por exemplo no seguinte trecho do texto *A Música na Grécia II*:

De qualquer forma, para os leitores e o gênero de relato adotado nesta coluna, o fator teórico pouco importa, a não ser quando indissociável do desenvolvimento histórico nas suas linhas gerais; e também porque torna mais claro o ato de pensar quando a terminologia técnica pode ser reduzida à sua significação primeira – mais simples. (ABREU, Caderno de Sábado, 21/10/1967, p. 12).

Aqui, Maria Abreu apresenta como será sua abordagem dos aspectos teóricos ao longo da série, justificada pelo “gênero de relato adotado na coluna”. Ainda no mesmo texto, escreve “Seus sistemas teóricos já os mencionamos, falta agora referir também – *e sempre na forma mais resumida possível* – ao que Mário de Andrade chamou de ‘fase lírica’ e ‘fase trágica’” (ABREU, Caderno de Sábado, 21/10/1967, p. 12, grifo nosso).

Isso pode ser observado também em *Mozart e o classicismo*, quando coloca que “não importa mencionar aqui outros aspectos da estrutura, apenas uma linha geral que favoreça a visão no que diz respeito às origens das formas musicais e a configuração que vão tomando no pensamento dos diversos autores” (ABREU, Caderno de Sábado, 22/06/1968, p. 13). Em *A interferência da música profana*, escreve: “não se trata aqui de definir conceitualmente a palavra erudição [...]” (ABREU, Caderno de Sábado, 02/12/1967, p. 13). Por meio destes trechos, a autora deixa transparecer a ideia que faz da construção de sua própria série, que será, portanto, escrita de forma resumida e objetiva, sem se prender a definições teóricas.

4.1.4 Para quem fala?

Ao mesmo tempo que adota uma linguagem didática, os conteúdos e termos abordados pela autora nem sempre são acessíveis para leigos em história da música e teoria musical. Quando explica, por exemplo, a *antifonia* gregoriana como sendo um intervalo de oitava, no texto *Polifonia católica*, a autora espera que o leitor não saiba o que é *antifonia*, mas entenda o que quer dizer um “intervalo de oitava”, o que demonstra uma certa expectativa da autora acerca dos conhecimentos musicais do seu público. Além de usar o intervalo de oitava como forma de esclarecimento, a autora ainda cita os intervalos de quartas, quintas, terças e sextas:

Das novas modalidades de canto popular, de seus processos semelhantes aos da *Antifonia* gregoriana (intervalo de oitava), derivou a simultaneidade de duas vozes a uma distância de quartas ou quintas – chamada *voz organalis* ou *organo* – e ainda o

intervalo de terças e sextas denominado *falsobordão*. (ABREU, Caderno de Sábado, 18/11/1967, p. 13).

Em outros momentos, Maria Abreu explica questões básicas de teoria musical, como no seguinte trecho do texto *A interferência da música profana*:

A evolução do *mensuralismo* veio, pouco a pouco, se fixar no sistema de valores que hoje usamos: *semibreve* (quatro tempos), *mínima* (dois), *semínima* (um), *colcheia* (meio), *semicolcheia* (um quarto), *fusa* (um oitavo) e *semifusa* (um dezesseis avos). A esses sinais gráficos, de relações proporcionais, acrescentou-se (no séc. XV) a divisão do compasso que acabou por estabelecer a medida do tempo. Dividir o tempo é função do compasso e determinar-lhe a forma é função do ritmo. Assim o pentagrama – cinco linhas e quatro espaços – delimitando a altura do som (e a clave para denomina-lo) as *figuras* (semibreve, etc.) caracterizando o valor do tempo (ritmo) e a barra de divisão, fixando o compasso, são os elementos integrantes do sistema de notação que dispomos hoje. (ABREU, Caderno de Sábado, 02/12/1967, p. 13).

No fragmento, a autora explica conceitos como os valores das figuras, o que é o pentagrama e a função da clave. É provável que a pessoa que entenda a explicação de *antifonia* grega, trazida no texto discutido anteriormente, já saiba esses conceitos base da teoria musical, pois para compreender os intervalos é interessante ter, pelo menos, noção da altura dos sons no pentagrama.

Em *Tomas Luiz de Victoria*, a autora usa novamente os intervalos para explicar as dissonâncias não resolvidas de Claudio Monteverdi: “[...] Monteverdi abre caminho para o uso das dissonâncias não resolvidas (quarta aumentada e sétima) entrando para a história, principalmente, como o precursor do *drama lírico*” (ABREU, Caderno de Sábado, 13/01/1968, p. 15). A autora encontra a necessidade de explicar o que são as dissonâncias não resolvidas, mas entende que seus leitores irão compreender a explicação com os intervalos de sétima e de quarta aumentada.

Em *Transição da música vocal para a instrumental*, Maria Abreu explica que a *ária ornamentada* é a ária que “intercala entre dois ‘tutti’ da orquestra o recitativo, abre um parêntese nos ‘ritornello’” (ABREU, Caderno de Sábado, 06/04/1968, p. 13). Assim como quando se apoia nos intervalos para explicar conceitos, aqui a autora explica como a ária é caracterizada utilizando expressões como *ritornello*, *recitativo* e *tutti* da orquestra. Para entender sua explicação, é imprescindível que o leitor saiba o significado destas palavras.

As explicações da autora também exigem conhecimento de conceitos como os graus da escala. No texto *A Idade Média*, por exemplo, a autora explica:

‘Ars Nova’ chama-se a segunda etapa da polifonia ocidental e na qual se estabelecem os *tempos binários*, e uso conjugado da relação quinto e primeiro grau da escala, do aparecimento do ‘moteto’ iso-rítmico atribuído a Philippe de Vitry (1320) e da obra lírica profana de Guillaume de Macauld. (ABREU, Caderno de Sábado, 16/12/1967, p. 11).

Neste caso, o leitor necessita de uma bagagem de conhecimento musical que inclua pelo menos os graus da escala e os tempos binários. Mesmo não sendo conceitos tão herméticos da teoria, também não são amplamente difundidos para o público geral.

Nos textos iniciais, nota-se um maior esforço da autora em explicar determinados conceitos para o seu público. Em *A música na Grécia II*, Maria Abreu dedica quase um parágrafo inteiro à explicação de modos da escala e tom.

Modos ou modalidade, maneira, sistema, difere do *Tom* que em teoria musical é o modo transportável, isto é: a mesma estrutura de intervalos tratada em diversas alturas ou diferentes *tons* [...]. *TOM* é altura. *MODO* é estrutura. Isso, considerado no sentido musical – altura do som, grau da escala. No sentido etimológico, *tom* vem de tensão – ‘tonus’, do grego, que significa esticar uma corda e portanto determinar o número de suas vibrações. Modo é maneira de estruturar a escala diatônica e o lugar em que os meios tons (distâncias cromáticas) ocupam nela para distinguir o (*MODO*) *Maior* do *Menor*. (ABREU, Caderno de Sábado, 21/10/1967, p. 12).

Neste trecho, explica conceitos básicos de teoria musical de uma forma didática, e parece ter a intenção de focar nos leitores leigos. O trecho difere da abordagem futura da autora em relação ao esclarecimento de temas complexos, em que usa conceitos da própria teoria musical para explicar aspectos da história da música. Porém, ainda assim, termos como “escala diatônica” e “distâncias cromáticas” podem se configurar como empecilhos para o público no momento de tentar compreender novos conceitos.

Quando, em *A Música na Grécia I*, comenta a composição dos modos litúrgicos, a autora traz os termos tetracordes e movimento descendente. “Os *Modos* formavam-se pela junção de dois *Tetracórdios* constituídos cada um de quatro sons, sendo então o *Modo* uma escala de oito sons e que se desdobrava em movimento descendente” (ABREU, Caderno de Sábado, 14/07/1967, p. 13). O leitor leigo no assunto, provavelmente, não tem conhecimento do que sejam tetracordes ou movimento descendente da escala, portanto o uso desses conceitos pode ser prejudicial para o entendimento do leitor. A autora espera, assim, que o leitor já tenha um conhecimento prévio a respeito do tema.

Maria Abreu expressa em sua série uma grande bagagem intelectual, e faz em alguns textos referência a questões de filosofia e história, indo além apenas da História da Música e teoria musical.

Com Santo Tomás de Aquino na filosofia católica, Giotto que segundo referência de alguns estetas, liberou a pintura da tradição bizantina, e ainda a figura singular de Dante Alighieri, e o surgimento da Divina Comédia que já define, no esplendor das letras, o caráter da era renascentista; o pensamento estético reflete e se antecipa às tendências filosóficas que iriam se opor à metafísica de Tomás de Aquino. Opor talvez não seja o termo conveniente, embora o espírito que animou a renascença se tenha configurado como antítese intelectual ao dogmatismo da idade média. (ABREU, Caderno de Sábado, 06/01/1968, p. 15).

No trecho destacado, retirado do texto *Palestrina*, a autora apresenta questões da filosofia, com Santo Tomás de Aquino, pintura, com Giotto e literatura, com Dante Alighieri, escrevendo sobre tendências filosóficas, metafísica e estética. Tudo para ilustrar e explicar a transição da Idade Média para o Renascimento, época representada musicalmente por Palestrina, sujeito do texto.

Embora a série seja dedicada inteiramente a conteúdos localizados temporalmente entre a Música Antiga e a Música Clássica, Maria Abreu faz algumas relações com elementos mais recentes. A abertura do texto *A Música na Grécia I*, por exemplo, é sobre a decisão do maestro Leonard Bernstein de se afastar de sua carreira.

Não faz muito tempo que Leonard Bernstein, ao comunicar sua intenção em retirar-se da carreira de regente, deu como razão desse afastamento, o abismo cada vez maior que a música de vanguarda está cavando entre a arte e o público. Ao mesmo tempo Bernstein declarou ‘a música que fala de perto aos seres humanos não representa o mundo atual’ [...] O que interessa, nessa retrospectiva, é indicar uma analogia, que parece ser direta, entre a música com a qual estamos identificados e o espírito e, mesmo, o processo teórico da prática musical dos Gregos. (ABREU, Caderno de Sábado, 14/07/1967, p. 13).

A autora utiliza um fato atual, o afastamento do maestro Leonard Bernstein, para escrever sobre a música na Grécia. Essa relação entre o histórico e o contemporâneo à época no momento da publicação pode ser uma forma de aproximar e atrair os leitores que, ao ler sobre Música Antiga, também estão sendo estimulados com informações temporalmente próximas a eles. Em *A ópera barroca*, o compositor Carlo Gesualdo é comparado a Arnold Schoenberg (1874 – 1951) e o sistema dodecafônico. Segundo a autora, a experimentação de Carlo Gesualdo em sua criação musical iria, mais tarde, se concretizar no dodecafonismo de Schoenberg. A comparação aproxima, novamente, os leitores a um tópico contemporâneo.

Em *O Canto Gregoriano*, Maria Abreu relaciona Wagner e a “melodia infinita” ao Canto Gregoriano.

Tão estática, na fixidez de sua estrutura, quanto a própria Igreja em seus dogmas, a música católica por excelência antecipa um dos ideais de Wagner: a ‘melodia infinita’. Nada mais diverso, sabemos, da estética wagneriana do que o Canto Gregoriano. Tal distância, entretanto, não impede que se faça uma alusão cuja lógica se baseia na permanência e constância de tendências que se objetivam, ou tentam uma objetivação, sob aspectos diversos em diferentes épocas. Wagner pensou na ‘melodia infinita’ em termos de poesia, de ardor romântico, de grandeza épica; e os cantos litúrgicos afirmam a submissão de criaturas ao criador numa reza que parece ininterrupta e tendente ao eterno. (ABREU, Caderno de Sábado, 04/11/1967, p. 13).

Apesar de Wagner não ser contemporâneo de seus leitores, certamente está mais próximo a eles do que o Canto Gregoriano. Neste fragmento de texto, a autora demonstra seu

amplo conhecimento em música ao relacionar temas distantes. Ao escrever “nada mais diverso, sabemos, da estética wagneriana do que o Canto Gregoriano”, Maria Abreu demonstra a expectativa de que seu público conheça o Canto Gregoriano, Wagner e a sua obra, e saiba que as duas músicas são diversas.

A série *Um esboço para a história da música* participa, assim, do Ideal Enciclopédico do *Caderno de Sábado* (CARDOSO, 2009), formando o leitor por meio do acesso à cultura e à história da música, trazendo referências de autores e de compositores diversos. A série insere a história da música no processo de formação do público buscada pelo suplemento. Ao mesmo tempo, espera que o leitor já tenha um conhecimento básico a respeito do assunto, principalmente quando fala em termos como “tutti”, “tetracordes”, “ritornello”, “tempos binários”, “escala diatônica” e “distâncias cromáticas”. A utilização desses termos e conceitos técnicos remete à própria premissa do *Caderno de Sábado*: “O leitor do *Caderno de Sábado* [...] não deve esperar que o periódico lhe dê as primeiras lições que o levarão à cultura. Pressupõe-se que ele já chegue ao suplemento tendo adquirido por seus próprios meios algum conhecimento” (CARDOSO, 2009, p. 131).

4.2 Considerações gerais sobre as categorias

Após nos debruçarmos sobre as quatro categorias *do que fala, a partir de que referências fala, como fala e para quem fala*, pudemos perceber elementos que ajudam a esclarecer de que forma Maria Abreu desenvolve a série *Um esboço para a história da música*.

Maria Abreu é uma perita em música, o que pode ser percebido pela sua linguagem especializada e fluência ao escrever sobre o tema. Os aspectos de sua vida pessoal e o seu constante contato com a música desde a infância, abordados anteriormente neste trabalho, também conferem à autora uma experiência que a diferencia como jornalista. A convivência com compositores como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, e a intensa circulação pelo mundo da música, combinadas com sua vida como pianista e, portanto, estudante de teoria musical, são fatos determinantes para definir de que lugar Maria Abreu escreve para seus leitores.

A autora convoca outros peritos para seu texto, com nomes como Otto Maria Carpeaux, Mário de Andrade e Mariano Antônio Barrenechea. Essas referências se configuram também como uma porta de entrada para os leitores que queiram se aprofundar em determinados temas. O resultado dessa experiência pessoal e da inclusão desses outros peritos em seu texto resultam em uma escrita especializada, voltada para um público iniciado. Maria Abreu não escreve para

leigos, mas para leitores que já tenham conhecimento a respeito de história da música e, principalmente, da teoria musical.

Isso vai de encontro ao que a própria autora apresenta na *Introdução* da série, quando traz que

Ao relatar nos seus principais momentos a história da música para os leitores deste jornal, tenho em vista contribuir para a iniciação de leigos. São os leigos, interessados, que decidem no balanço geral de um grande grupo. A esses precisamente é que me dirijo, porque sem eles jamais haveria – na terra – um reino para a arte e os artistas. (ABREU, Caderno de Sábado, 07/10/1967, p. 11).

Embora a intenção de Maria Abreu seja escrever para leigos, notamos que o vocabulário e os conceitos utilizados são herméticos, dificultando o entendimento dos leitores que não possuam conhecimento musical prévio. Os termos utilizados, como “escala diatônica” e “distâncias cromáticas”, vistos na categoria *para quem fala* desta monografia, exigem um leitor minimamente iniciado, compactuando com o próprio *Caderno de Sábado*, cujos textos, de modo geral, também eram voltados a esse público (CARDOSO, 2009). A intenção demonstrada pela autora de se direcionar aos leitores iniciantes e a sua atitude pedagógica são contraditórias quando comparadas a seu vocabulário. O público ao qual Maria Abreu diz se voltar certamente não é aquele que atinge. A autora escreve para seus pares.

Os textos se inserem, portanto, no segundo ponto indicado por Palacio (1984) como sendo essencial para a crítica no jornal. A intenção não é só de informar, mas sim de *formar* o leitor, havendo a construção de conhecimento. Essa prática vai ao encontro também do papel educativo existente na crítica musical romântica (VERMES, 2007).

Como mencionado anteriormente neste trabalho, os suplementos culturais se configuram como sistemas peritos (MIGUEL, 2009). Eles ditam a que os leitores devem ou não voltar sua atenção em meio a toda a produção cultural disponível, e o público confia no suplemento e na escolha dos temas abordados. Maria Abreu, em sua série, indica ao leitor uma construção possível da história da música. Porém, essa história poderia ter sido construída de diversas formas, abordando outros compositores e utilizando outras referências. Por não conhecer os métodos de produção jornalísticos, o leitor confia que as informações apresentadas por Maria Abreu estão corretas e que os fatos mais importantes foram escolhidos para compor a série. Porém, esses “fatos mais importantes” são uma delimitação completamente pessoal da autora, uma vez que ela teria outros muitos caminhos para escrever a história da música do mesmo período.

Em vez de ter-se detido por quatro textos em J.S. Bach, por exemplo, a autora poderia ter dedicado mais espaço a Antônio Vivaldi, um dos mais prolíficos compositores barrocos.

Porém, sobre Vivaldi há apenas uma frase, em que atribui a ele o primeiro passo em direção à música profana e o considera precedente de Bach. Embora nos primeiros textos Maria Abreu cite compositores pouco conhecidos, como Dieterich Buxtehude e Johann Caspar Ferdinand, quando encaminha a série para Barroco e o Classicismo, a autora se detém basicamente em J. S. Bach e Mozart.

A escolha por caminhos de construção da história, portanto, configura um elemento crítico da autora. Por mais que não haja pensamento crítico explícito nos textos, e que a autora diga que a intenção da série é ser apenas um relato, a própria seleção dos conteúdos já se configura como tal. De todos os compositores e referências sobre história da música e teoria musical disponíveis, Maria Abreu escolheu aqueles que iriam compor a sua série de acordo com suas próprias referências e preferências musicais. Essa escolha pode ser considerada como crítica atrelada não ao evento, mas à divulgação do saber.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi buscando inferir de que modo Maria Abreu constrói a história da música em sua série *Um esboço para a história da música*, publicada entre outubro de 1967 e agosto de 1968 no *Caderno de Sábado*, que nos propusemos a analisar os 24 textos que compõe a série sob diferentes ângulos e a tentar recuperar um pouco a história da autora. Para isso, visitamos o Arquivo de Porto Alegre Moysés Vellinho, com o intuito de constituirmos nosso corpus. Realizamos, também, entrevista com a pianista e amiga de Maria Abreu, Zuleika Rosa Guedes. Além de Zuleika, também tivemos conversas e trocas de e-mails informais com algumas pessoas que conheceram a jornalista, incluindo Flávio Oliveira, Flávio Silva, Walter Galvani e Carlos Jorge Appel.

No segundo capítulo desta monografia, debruçamo-nos em questões relativas ao campo jornalístico, com vistas a um embasamento teórico. Demos ênfase ao estudo de Miguel (1999), que aponta o jornalismo como um sistema supostamente perito. Ou seja, o leitor confia na veracidade e nos critérios de seleção dos textos publicados no jornal. Aproximamo-nos também da ideia trabalhada por Cardoso (2009), da aposta do *Caderno* no ideal enciclopédico.

Aproximamos tais ideias ao nosso objeto de estudo realizando um apanhado do percurso histórico dos suplementos culturais e do *Caderno de Sábado*. O suplemento cultural é um lugar que divide a produção jornalística e a produção das autoridades intelectuais, convocados como colaboradores ou fontes de informação. Permite um texto mais livre, e possibilita o aprofundamento dos temas. O leitor se volta a essas publicações em busca de conteúdos distintos daqueles encontrados no corpo principal do periódico.

O *Caderno de Sábado* foi publicado entre 1967 e 1981 pelo jornal *Correio do Povo* com a intenção de divulgar o pensamento intelectual. Representava, para os moradores de Porto Alegre, um ponto de acesso à produção intelectual e acadêmica da cidade. O caderno foi um instrumento de representação e comunicação de seu tempo. O suplemento era organizado por índices, deixando clara a intenção de que o leitor colecionasse as edições, colocando-se como uma enciclopédia de saberes, que poderia ser acessada no futuro como um local de formação de conhecimento.

No terceiro capítulo, abordamos o contexto histórico da crítica de música erudita, com o intuito de contextualizarmos a série no *Caderno de Sábado*. Os textos de Maria Abreu se aproximam do ideal romântico da crítica, que apostava na *formação* do leitor, embora não sejam atrelados a eventos, e sim a conteúdos históricos da música.

Em seguida, realizamos uma recuperação biográfica de Maria Abreu, entrevistando a pianista e grande amiga da autora, Zuleika Rosa Guedes. Na entrevista, Zuleika nos contou a respeito de seu relacionamento com Maria Abreu e sobre a vida da autora, falando sobre a infância e suas viagens para a Europa com o pai, Andino Abreu, onde conheceu diversas personalidades musicais da época. Falou sobre a relação da autora com os outros jornalistas do *Correio do Povo* e músicos, principalmente com o compositor Camargo Guarnieri, do qual Maria Abreu era muito amiga. Para complementarmos o relato de Zuleika Guedes, baseamos também nas informações a respeito de Andino Abreu presentes na tese de Celina Grovermann (2011).

Na última etapa do presente estudo, analisamos nosso objeto de pesquisa obedecendo ao método de análise de conteúdo, de acordo com as ideias colocadas por Heloiza Herscovitz (2010) e Wilson Corrêa da Fonseca Júnior (2006). A partir da contextualização feita nos dois capítulos iniciais e das leituras exploratórias de nossa amostra, chegamos a quatro categorias que nos ajudaram a perceber como a série de Maria Abreu é construída.

Inicialmente, analisamos de que música a autora fala em sua série, contabilizando os compositores e temas trabalhados ao longo dos 24 textos, fazendo uma análise objetiva do material. Chegamos à conclusão de que são abordados na série 17 temas, e que destes oito são relativos à Música Antiga, cinco à Música Renascentista, cinco à Música Barroca e um à Música Clássica. Ao todo, 48 compositores são mencionados na série, e a maioria é alemã (17), seguida pelos italianos (14) e franceses (6).

Após, verificamos a partir de quais autores Maria Abreu escreve sua série. Para isso, contabilizamos todas as referências feitas a outros autores. Concluímos que a autora cita 24 referências no decorrer da série. Destas, 18 são autores europeus, cinco são latinos e dois são da América do Norte. Ao todo, são utilizadas referências de autores de 11 países diferentes, divididos em historiadores, musicólogos, maestros, compositores, filósofos e teóricos da música.

Em seguida, analisamos de que forma a autora se relaciona com o leitor e em que medida coloca sua voz pessoal no texto. Identificamos a voz pessoal da autora em 23 trechos ao longo da série, divididos em momentos em que fala sobre a construção dos próprios textos, quando faz referências à série e quando transparece sua opinião pessoal a respeito de temas ou compositores. Dos 23 trechos, 12 expressaram opiniões pessoais, sete se relacionam ao processo de construção da série e três são autorreferências aos textos.

Finalizando as categorias, analisamos o tipo de linguagem utilizado pela autora, como forma de questionar a que público seus textos estão voltados, e se essa linguagem é acessível

para leitores leigos. Concluímos que Maria Abreu demonstra uma certa expectativa em relação aos conhecimentos musicais de seu público, utilizando um vocabulário especializado e inacessível para leitores que não tenham conhecimento prévio sobre história e teoria musical.

Depois da aplicação destas categorias de análise em cada texto da amostra, pudemos inferir algumas considerações que dialogam com o contexto apresentado nos capítulos anteriores. Maria Abreu é uma perita em música e dá voz a outros peritos em seus textos. Sua linguagem é hermética e inacessível a leitores leigos, o que vai de encontro à ideia apresentada pela própria autora na introdução da série, quando escreve que tem a intenção de contribuir para a iniciação de leigos. Nota-se a intenção de *formar* o leitor, porém apenas o leitor iniciado.

Os caminhos que a autora utilizou para construir a história da música se configuram como um exercício de crítica, uma vez que, para escrever sobre o mesmo período, há diversos caminhos possíveis. A escolha dos temas, compositores e autores trazidos na série está relacionada a suas próprias experiências e preferências. Embora a autora aponte que a série seja apenas um relato da história da música, Maria Abreu já exerce a crítica ao selecionar os conteúdos que serão abordados.

A série *Um esboço para a história da música* se relaciona, desta forma, com o papel educativo existente na crítica romântica, com a intenção não só de informar como também de formar o leitor. A disponibilização de meia página do jornal a 24 textos sobre a história da música erudita, da Antiguidade ao Classicismo, é um exemplo da intenção de ideal enciclopédico do periódico. A série configura-se como um importante espaço para a difusão da história da música para os leitores do *Caderno de Sábado*, especialmente levando em consideração a sua inserção dentro de um jornal de grande circulação como o *Correio do Povo*.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Alzira Alves. **Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50.** In: _____; MATTMAN-WELTMAN, Fernando; FERREIRA, Marieta de Moraes; RAMOS, Plínio de Abreu. (orgs.) *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50.* Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 13-60.
- ABREU, Maria. Introdução. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 7 out. 1967. Caderno de Sábado, p. 11.
- _____, Maria; GUEDES, Zuleika Rosa. **O piano na música brasileira: Seus compositores dos primórdios até 1950.** Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.
- _____. A música na Grécia I. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 14 out. 1967. Caderno de Sábado, p. 13.
- _____. A música na Grécia II. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 21 out. 1967. Caderno de Sábado, p. 12.
- _____. A monodia cristã. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 28 out. 1967. Caderno de Sábado, p. 13.
- _____. O canto gregoriano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 04 nov. 1967. Caderno de Sábado, p. 13.
- _____. Canto gregoriano e notação musical. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 11 nov. 1967. Caderno de Sábado p. 13.
- _____. Polifonia católica. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 nov. 1967. Caderno de Sábado, p. 13.
- _____. A interferência da música profana. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 02 dez. 1967. Caderno de Sábado, p. 13.
- _____. A Idade Média. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 dez. 1967. Caderno de Sábado, p. 11.
- _____. Palestrina. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 06 jan. 1968. Caderno de Sábado, p. 15.
- _____. Tomas Luiz de Victoria. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 13 jan. 1968. Caderno de Sábado, p. 15.
- _____. Claudio Monteverdi. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 jan. 1968. Caderno de Sábado, p. 14.

_____. A modulação medieval-renascentista. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 27 jan. 1968. Caderno de Sábado, p. 12.

_____. Os flamengos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 17 fev. 1968. Caderno de Sábado, p. 7.

_____. A ópera veneziana. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 16 março 1968. Caderno de Sábado, p. 11.

_____. A ópera barroca. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 30 março 1968. Caderno de Sábado, p. 13.

_____. Transição da música vocal para a instrumental. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 4 abril 1968. Caderno de Sábado, p. 13.

_____. Atualidade de Bach. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 20 abril 1968. Caderno de Sábado, p. 13.

_____. A obra pedagógica de Bach. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 27 abril 1968. Caderno de Sábado, p. 13.

_____. Bach e a glória de Deus. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 18 maio 1968. Caderno de Sábado, p. 13.

_____. A religiosidade de Bach. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1 junho 1968. Caderno de Sábado, p. 13.

_____. Mozart e o classicismo. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 22 junho 1968. Caderno de Sábado, p. 13.

_____. Wolfgang Amadeus. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 10 agosto 1968. Caderno de Sábado, p. 13.

_____. Episódios da vida de Mozart. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 17 agosto 1968. Caderno de Sábado, p. 15.

ANCHIETA, Isabelle. **Jornalismo Cultural: Pelo encontro da clareza do jornalismo com a densidade e complexidade da cultura.** AZZOLINO, Adriana Pessatte (Org.) **Sete propostas para o jornalismo cultural: reflexões e experiências.** São Paulo: Miró Editorial, 2009. p. 53-67.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo.** Lisboa: Edições 70, 1977.

BARTZ, Guilherme Furtado. **As razões para a inexistência da crítica de música erudita nos jornais de Porto Alegre.** 2011. Monografia de conclusão de curso (Comunicação Social

– Habilitação Jornalismo) Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

BOLLOS, Liliana Harb. **Crítica musical no jornal**: uma reflexão sobre a cultura brasileira. In: *Opus*: revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. Vol. 11, n.11 (2005).

_____. Liliana. Mário de Andrade e a formação da crítica musical brasileira na imprensa. **Música Hodie**, Goiás, vol. 6, n. 2, 2006. p. 119-132.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**: de Gutenberg à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CARDOSO, Everton. **Enciclopédia para formar leitores**: a cultura na gênese do *Caderno de Sábado* do Correio do Povo (Porto Alegre, 1967-1969). 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009

_____. Everton; GOLIN, Cida. **Enciclopédia para formar leitores**: a cultura na gênese do *Caderno de Sábado* do Correio do Povo (Porto Alegre, 1967-1969). *Galáxia*, São Paulo, n. 18, p. 137-151, dez. 2009.

FONSECA JR., Wilson Corrêa da. Análise de Conteúdo. In: DUARTE, Jorge; ARROS, Antonio (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006. p. 281-304.

FREITAS, Ana Laura Colombo de. **A formação do gosto musical na crítica jornalística de Herbert Caro no Correio do Povo (1968-1980)**: da torre de marfim ao rés do chão. 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre 2011.

GADINI, Sérgio. **Interesses cruzados**: a produção da cultura no jornalismo brasileiro. 2004. 2 v. Tese de doutorado. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Centro de Ciências da Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2004.

GIDDENS, Anthony, **As consequências da modernidade**. São Paulo, Editora Unesp, 1992.

GOLIN, Cida et al. Jornalismo e sistema cultural: a identidade das fontes na cobertura de cultural do jornal Diário do Sul (POA, 1986-1988). *Comunicação & Sociedade*, São Bernardo do Campo, ano 32, p. 127- 147, jul.-dez, 2010.

_____. et al. **O arquivo no espaço do efêmero**. A consolidação do formato suplemento cultural na imprensa do RS em 1967. **Eco Pós**, v.16, n.1, 2013.

_____. Histórias do jornalismo cultural: o primeiro ano do Caderno de Sábado. **Estudos em Jornalismo e Mídia** (UFSC), Florianópolis: UFSC / Insular, v. 2, n. 2, p. 133-143, 2005.

_____. **Jornalismo cultural: reflexão e prática.** AZZOLINO, Adriana Pessatte (Org.) **Sete propostas para o jornalismo cultural: reflexões e experiências.** São Paulo: Miró Editorial, 2009. p. 23-38.

_____. CARDOSO, Everton. **Jornalismo e a representação do sistema de produção.** In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (Org.). São Paulo, 2010. p. 184-203.

_____. CARDOSO, Everton; SIRENA, Mariana. Pesquisas sobre jornalismo e sistema de cultura: metodologia para construção de panorâmicas, índices e padrões comparativos entre periódicos. In: JORGE, Thaís de Mendonça (org.). **Análise de Conteúdo no Jornalismo.** Brasília: Universidade de Brasília, 2014.

GROVERMANN, Celia Garcia Delmonaco Tarragò. **O Cancioneiro Gaúcho de Ernani Braga: um estudo histórico analítico de uma obra composta para o Bicentenário de Porto Alegre em 1940.** Dissertação (Mestrado em Música – Musicologia/Etnomusicologia) – Programa de Pós Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

GUEDES, Zuleika Rosa. Entrevista concedida a Ana Carolina Giollo. Porto Alegre 21 set. 2015.

HERSCOVITZ, Heloiza Golbspan. Análise de conteúdo em jornalismo. In: LAGO, Claudia; BENETTI, Marcia. (org.) **Metodologia de pesquisa em jornalismo.** Petrópolis: Vozes, 3ª ed., 2010.

KELLER, Sara. **Um mapa da vida cultural no Rio Grande do Sul: análise do caderno Cultura (2010), de Zero Hora.** 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

_____. GOLIN, Cida. O suplemento como mapa da vida cultural: análise do caderno *Cultura* (2010) de Zero Hora. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, v.1, n.1, janeiro a junho de 2013.

LEENHARDT, Jacques. **Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo.** In: MARTINS, Maria Helena. *Rumos da crítica.* São Paulo: Senac: Itaú Cultural, 2000.

MIGUEL, Luis Felipe. O jornalismo como sistema perito. **Tempo social: Revista de Sociologia**, v. 11, n. 1, São Paulo: USP, maio de 1999.

MÜLLER, Mariana Scalabrin. **O prestígio na capa: a construção jornalística da figura do editor de livros no suplemento sabático (2010-1013).** 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-Graduação em comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

NESTROVSKI, Arthur. **Notas Musicais.** São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. **Outras notas musicais:** da Idade Média à música popular brasileira. São Paulo: Publifolha, 2009.

NOGUEIRA, Isabel Porto; SILVEIRA, Jonas Klug. **Reflexões interdisciplinares a partir de A Arte do Canto, manuscrito inédito do barítono gaúcho Andino Abreu.** Opus, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 9-38, jun. 2011.

PALACIO, Juan Gutiérrez. **Periodismo de opinion:** redaccion periodística: editorial, columna, artículo, crítica. Madrid: Paraninfo, 1984.

PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural.** São Paulo: Contexto, 2003

SANTIAGO, Silviano. (2004) *O cosmopolitanismo do pobre: crítica literária e crítica cultural.* Belo Horizonte: UFMG.

SILVA, Filipe Carreira da. Habermas e a esfera pública: reconstruindo a história de uma ideia. **Sociologia, problemas e práticas,** Lisboa, n. 35, 2001, p. 117-138.

SILVA, Wilsa Carla Freire da. *Cultura em pauta:* um estudo sobre o jornalismo cultural. 1998.

SIRENA, Mariana. **O circuito artístico de Porto Alegre na década de 1950 a partir do jornalismo:** análise da coluna Notas de Arte, de Aldo Obino, no Correio do Povo. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-Graduação em comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

VERMES, Mónica. **Crítica e criação:** um estudo da Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM ZULEIKA ROSA GUEDES

Realizada em 21 de setembro de 2015 (editada pela autora).

Entrevistador: **Como a senhora conheceu a Maria Abreu?**

Zuleika Guedes: Nós somos de Porto Alegre. Ela deve ser de 1916, e eu sou de 1919. Então nós somos contemporâneas. Ela era filha de um grande cantor, Andino Abreu. Era uma família de intelectuais, foi assim que ela se criou. A vida deles era musical. Quando ela era menina, o pai dela chegou a cantar em Paris, e ela e a irmã dela, Helena Abreu, foram junto. Essa era a época que Villa-Lobos estava em Paris, e ela conviveu com o compositor. Ela me contava sempre que se lembrava que esteve na casa dele, e eles se davam muito bem. Eu também desde cedo comecei a estudar música. A minha vida não era tão musical quanto a dela, mas nós acabamos nos conhecendo, e a gente tinha uma certa convivência. Ela foi casada com um psiquiatra de Porto Alegre, doutor José Maria Wagner, e foi Maria Abreu Wagner durante muitos anos. Ela teve três filhos e depois eles se separaram. Ela morou alguns anos no Rio de Janeiro, onde fez uma ligação muito grande com o jovem pianista Roberto Szidon, um grande pianista. Em uma certa altura da vida, ainda jovem, ela desenvolveu esclerose múltipla. Começou a caminhar com uma certa dificuldade, então foi para os Estados Unidos em busca de recursos. Um conhecido dela conseguiu para ela uma bolsa, então ela ficou algum tempo em Los Angeles em busca de recursos, mas não tinha. Então acabou voltando, e veio morar em Porto Alegre.

Entrevistador: **Como a Maria Abreu convivia com a doença?**

Zuleika Guedes: Em pouco tempo, depois de voltar dos Estados Unidos, ela já não caminhava mais, e viveu vários anos em uma cadeira de rodas. Nos últimos anos que ela viveu aqui, foi morar em um apartamento ali na Quintino Bocaiúva, e durante esse tempo ela fez esse trabalho comigo, uma pesquisa com umas colegas. Foi uma pesquisa enorme sobre o piano na música brasileira. Eu fazia com duas colegas, mas mandava para ela o nome dos autores e ela escreveu sobre cada um deles. Escrevia muito bem. Todos esses compositores tem um comentário escrito por ela, que são muito bons. Nós lançamos em dezembro de 1992 esse livro. Ela deve ter morrido uns 3 anos depois, em 1995 talvez. Eu me lembro bem que, quando ela morreu, me telefonou dois dias antes, disse que queria fazer um jantar na casa dela. Ela já estava muito comprometida, mas não queria se entregar, como todo mundo. E daí dois dias ela morreu. Foi para o hospital, mas foi rápido, morreu quase de repente. Ela morava sozinha, uma coragem enorme, com aquela cadeira. Um filho ela perdeu pouco antes de morrer, e tinha outras duas.

Entrevistador: **Como era a relação da Maria Abreu com os músicos e com os jornais?**

Zuleika Guedes: Não era muito boa, justamente por ela ser muito exigente e muito intransigente. Ela se dava bem com pouca gente por ser muito difícil. Comigo ela sempre se deu bem, eu não tenho queixa, a gente conversava muito por telefone. A gente tinha conversas enormes. Ela era extremamente inteligente e preparada, e escrevia muito bem. Vivia muito isolada pelo temperamento, mas por outro lado era uma mulher interessantíssima, palestra maravilhosa e uma cabeça.

Entrevistador: **O que a senhora lembra dos textos e das críticas de Maria Abreu?**

Zuleika Guedes: Era uma cronista excelente. Lembro até que eu fiz um livro sobre o *Cravo Bem Temperado*, de Johann Sebastian Bach. A crônica que ela escreveu no *Correio do Povo* foi primorosa. Ela era colaboradora do *Correio*, que naquele tempo era o melhor jornal que tinha. Quando ela morreu, eu escrevi uma despedida e mandei para Zero Hora pedindo para que eles publicassem. Eles não publicaram o texto. Ela era muito sozinha.

Entrevistador: **Como era a vida de Maria Abreu como pianista?**

Zuleika Guedes: Ela foi durante alguns anos aluna da Magdalena Tagliaferro, quando morou no Rio de Janeiro, mas ela não fez muita carreira de pianista, mais de jornalista. Apesar de que ela tocava muito bem, e era formada em piano. Ela se dedicou mais a escrever, e escrevia maravilhosamente bem. Ela estudou no Instituto de Artes, aluna do Tasso Corrêa. Tinha muita ligação com os compositores brasileiros, então ela tinha muita coisa bem escrita a respeito deles. Era muito amiga do Camargo Guarnieri. O talento dela era para escrever, e ela escrevia admiravelmente bem.

Entrevistador: **O que a senhora achava do *Caderno de Sábado*, do *Correio do Povo*?**

Zuleika Guedes: No jornalismo de Porto Alegre o *Correio do Povo* tem muita importância. Foi uma época brilhante de jornalismo daqui. A Zero Hora é boa, mas eu não sei, aquele tempo do *Caderno de Sábado* do *Correio do Povo* me parece que não se repetiu. Agora eles têm o *Caderno de Sábado* no *Correio*, mas para mim não é a mesma coisa. Aquele era o tempo do Breno Caldas, Carlos Reverbel, Mario Quintana. E de uma certa maneira a Maria fez coisas no nível deles, só que ela chegou depois, porque ela é mais moça. Ela começou quando ela voltou do Rio, acho que na década de 1950.

ANEXO 1 – TEXTOS COMPLETOS DA SÉRIE *UM ESBOÇO PARA A HISTÓRIA DA MÚSICA*

O Introdução (07-10-1967)

INTRODUÇÃO

Ao relatar nos seus principais momentos, a história da música para os leitores dêste jornal, tenho em vista contribuir para a iniciação de leigos. São os leigos, interessados, que decidem no balanço geral de um grande grupo. A êsses precisamente é que me dirijo, porque sem êles jamais haveria — na terra — um reino para a arte e os artistas.

A história se apresentará aqui na acepção do relato. Um relato resumido, sintético, e filtrado — por vêzes — pela observação de um espectador que ao longo da vida teve tempo, e trabalho, suficiente para vivenciá-la em alguns de seus aspectos.

O comentário crítico embora sendo o trato dinâmico e que mais sentido de descoberta oferece dentre as várias formas de estudo, não atenderia aos interesses do leitor. Por isso deixando de lado meu pensamento analítico, contarei fatos que se encontram registrados nos tratados de história da música, esperando que o toque pessoal, que não me fôr possível omitir, conduza o leitor, a fazer êle mesmo, a sua própria investigação. Nisso reside um dos méritos, da afirmação ousada que ao quebrar a placidez das ocorrências que passam sem protesto, vale como um desafio. Desafiar a inteligência leva à essa coisa tão produtiva — que os

cursos propõem sempre e não realizam nunca: O DEBATE. Começarei então por confiar aos leitores um ponto de vista que, se fôr acertado, explicaria, em grande parte, o problema da fixação na música tradicional e da não aceitação da música de vanguarda. Se em parte podemos reviver e dobrar o pensamento pitagórico nas atuais experiências de especulação acústica da música eletrônica, ou ter encontrado talvez o caminho previsto por Boécio nas suas “Instituições Musicais”, estamos ainda presos à música que interpreta o mundo afetivo. E foram os gregos, também, que estabeleceram as relações entre o fenômeno musical e a receptividade humana, levando em conta a sensibilidade como um instrumento a ser tocado pela música. Desde a criação do sistema de escalas, os **modos gregos**, que a correlação dos sons deveria corresponder, ou determinar estados anímicos. Então, os cantos de amor, de guerra, de alegria, de tristeza; eram entoados sobre os **modos** identificados — pela altura dos sons e natureza dos intervalos — a determinado colorido afetivo. Depois, muito depois, o sistema tonal baseado numa lógica de atrações sonoras, ergueu um edifício que ainda hoje se mantém firme. E o critério de **consonância e dissonân-**

cia jogando com a sensibilidade nas sensações de tensão e repouso, construiu uma lógica musical que interessou toda uma área de reações nervosas. O **romantismo**, à luz dêsse critério, não rompeu propriamente com a estrutura clássica. Transgrediu-a, o que é bem diverso. Neste sentido também o século XIX representa uma culminância porque levou ao paroxismo a idéia de que a música é expressão de sentimentos. Posteriormente a desintegração do sistema tonal, que começou com Wagner em **Tristão e Isolde**, deu lugar ao sistema do decafonico de Schoenberg e que originou a música **serial**. Música liberta do esquema afetivo, música sem psicologia, que fala mais ao raciocínio do que a sensibilidade e que não raro provoca comentários como êste: “acho interessante, mas não gosto”. Gostar é uma sensação, não um julgamento, e as sensações ainda não se divorciaram das estruturas estéticas do passado. E’ que o homem do mundo contemporâneo não se renovou ao ponto de ficar indiferente à música de repercussão afetiva. Quanto ao processo evolutivo, tendente sempre às transformações, é fenômeno histórico que se antecipa ao progresso dos indivíduos.

Maria Abreu

1 I Música na Grécia (14-10-67)

A MÚSICA NA GRÉCIA — I

O relacionamento entre as artes foi para os Gregos mais que um princípio filosófico, uma concepção de vida. Os grandes festivais ao ar livre, as chamadas *olimpíadas*, englobavam a prática de atos religiosos, competições esportivas, dança, teatro e a música. Parece mesmo que o mundo helênico assim havia encontrado a ponte, de que falam hoje os marxistas, entre a arte e o povo; e que a dissociação da expressão plástica e forma sonora acabaria por criar o isolamento entre artistas e os não artistas.

Não faz muito tempo que Leonard Bernstein, ao comunicar sua intenção em retirar-se da carreira de regente, deu como razão desse afastamento, o abismo cada vez maior que a música de vanguarda está cavando entre a arte e o público. Ao mesmo tempo Bernstein declarou: «a música que fala de perto aos seres humanos não representa o mundo atual». E, no caso da música, não poderíamos repetir Bernard Shaw quando disse: «... quem detesta a pintura moderna, também já não suporta mais a pintura antiga». Impossível transpor essa observação para os

que detestam Stokausen ou Boulez, porque muito provavelmente gostam de Bach e Beethoven. Então o problema talvez tenha a sua origem na desintegração das artes, que os gregos souberam evitar.

O que interessa, nessa retrospectiva, é indicar uma analogia, que parece ser direta, entre a música com a qual estamos identificados e o espírito e, mesmo, o processo teórico da prática musical dos Gregos.

A Grécia, sendo em parte uma síntese das civilizações antigas, herdou processos de sistemas musicais empregados no Oriente. Os *Modos* já se encontravam em melodias hebraicas e os instrumentos, que usavam, *Lira* — procedente de Trácia, *Cítara* e o *Aulos*, eram oriundos da Ásia Menor.

Os *Modos* formavam-se pela junção de dois *Tetracórdios* constituídos cada um de quatro sons, sendo então o *Modo* uma escala de oito sons e que se desdobrava em movimento descendente. «É possível que o acompanhamento instrumental em registro mais elevado (agudo) do que o canto, fizesse com que o apoio tonal fôsse sentido acima e não abaixo

da melodia». (Luiz Heitor Corrêa de Azevedo)

Os sete *Modos* Gregos denominavam-se: *Dórico*, *Frígio*, *Lídio*, *Hipofrígio*, *Hipolídio* e *Mixolídio*.

Os gregos acreditavam na influência mágica de certas melodias que chamavam, *Nomoi*, no singular, *Nomos*. «O *Nomos* provinha de comunicação divina e só mesmo artista grande é que o podia receber». (Mário de Andrade — *Pequena História da Música*). A essa crença, de sentido místico, aliavam a teoria do «etos», (fundada pelos pitagóricos) que admite ter o fato sonoro relação imediata com os movimentos da alma. De acordo com essa teoria, aos *Modos* foram atribuídos determinados sentimentos, na caracterização seguinte: *Dórico* - Sublime, *Frígio* - Excitante, *Lídio* - Plangente, *Hipodórico* - Nobre, *Hipofrígio* - Suave, *Hipolídio* - Dionisíaco, *Mixolídio* - Lamento apaixonado.

O ritmo era o elemento unitário entre música, poesia e dança, «razão pela qual foi estabelecida para as três partes uma só quantidade de tempo» (M. de Andrade) chamada tempo primeiro, insubdivisível mas multiplicável.

2 II A Música na Grécia (21-10-67)

A MÚSICA NA GRÉCIA — II

MODOS ou modalidade, maneira, sistema, difere do *Tom* que em teoria musical é modo transportável, isto é: a mesma estrutura de intervalos tratada em diversas alturas ou diferentes tons. De qualquer forma, para os leitores e o género de relato adotado nesta coluna, o fator teórico pouco importa, a não ser quando indissociável do desenvolvimento histórico nas suas linhas gerais; e também porque torna mais claro o ato de pensar quando a terminologia técnica pode ser reduzida à sua significação primeira — mais simples. TOM é altura. MODO é estrutura. Isso, considerado no sentido musical — altura do som, grau da escala. No sentido etimológico, *tom* vem de tensão — «tonus», do grego, que significa esticar uma corda e portanto, determinar o número de suas vibrações. Modo é maneira de estruturar a escala diatônica e o lugar em que os meios tons (distâncias cromáticas) ocupam nela para distinguir o (MODO) *Maior do Menor*.

X X X

É o fato da cultura grega constituir a base do pensamento europeu (diz

Adolfo Salazar) que conduz os historiadores para um ponto de partida no qual reconhece as próprias origens. Afinidade essa que explica também o fato de escritores ingleses, alemães ou de outra nacionalidade, terem subtraído às idéias sua expressão original refletindo-as, por vezes através de espelhos deformantes — segundo observação de W.K.C. Guthrie, em seu livro, «Os Filósofos Gregos», numa aproximação que não tentariam em relação a cultura oriental, tão diversa é esta do ocidente. Para Hugo Riemann os processos musicais dos chineses foram o ponto de partida para a sistematização grega. E Adolfo Salazar (em seu livro «La Musica») referindo-se a este fato, dos historiadores europeus ao se reportarem sempre à Grécia, fazerem mais «uma construção teórica do século XIX que mesmo uma descrição de realidades mortas há muitos séculos. «O que teria sido esta arte como realidade viva, é uma especulação que os musicólogos do século passado ajustaram aos critérios da cultura europeia, esquecidos de que a Grécia foi um país «oriental» antes de ser

berço de nossa civilização».

O que teria sido essa arte?

A crônica nos diz que lá, no Arquipélago da beleza e da sabedoria, há mais de 2.000 anos passados, houve um povo que cultivou a música como parte integrante da própria vida. Seus sistemas teóricos já os mencionamos, falta agora referir também — e sempre na forma mais resumida possível — ao que Mário de Andrade chamou de «fase lírica» e «fase trágica». A primeira de onde provém o canto coral, o solista e o solo instrumental, deriva do *Nomos* organizado por Terpando. O *Nomos* mais fecundo foi o *Ditrambo* que representou inicialmente passagens da vida de Dionísio e, de apenas cortejo, evoluiu para a tragédia. Antônio Barrenechea (História Estética de la Música) referindo-se a *melo-peia* grega, desde a primeira *Pítica* de Píndaro, ao hino a Apolo, separados por cinco séculos, fala de «riqueza rítmica inegável nobreza, monotonia e aridez».

Ritmo dependente do verso, a melopeia se antecipa ao canto gregoriano.

Maria Abreu

3 III A Monodia Cristã (28-10-67)

III — A MONODIA CRISTÃ

O conceito de sociedade, baseando a concepção de vida dos gregos, e, mais tarde na fase românica, depois cristã, o senso de humanidade derivado da consciência individual, influiriam certamente para que a estética musical tivesse um sentido diverso — socializador, quanto ao ideal helênico e afetivo, no espírito da nova civilização. Mas essa diferença, que se define em duas palavras: sensação para os gregos e sentimento, para os cristãos, não distingue as duas modalidades, sensitiva e sentimental, pelo domínio, numa delas, do fator cerebral. Num e noutro caso, a música era para ser sentida, não pensada.

A transição entre o período helênico e o cristão, foi de desvirtuamento — se assim se pode dizer — da prática musical, uma vez que os romanos, segundo não as escrituras mas os escritos, «converteram a música em distração barata»; (Kurt Pahlen) razão pela qual, os cristãos, mais tarde a iriam repudiar como expressão de decadência e dissolução. «Já não existiam os artistas superiores da época clássica grega; mas sobravam os aficionados e vaidosos, como o próprio im-

perador Nero, que, no momento de sua morte exclamou: «que grande artista perde o mundo comigo!» «O desprezo que os primeiros cristãos sentiram pela música não é mais que a aversão pelas formas como se profanava esta arte na sociedade corrompida de Roma». (K. PAHLEN)

A música renasceu nas catacumbas no ano 54 quando São Pedro fundou, em Roma, a sede do catolicismo. Aí junto às orações os cânticos sacros orientais elevaram-se ao Criador. Assim nasceu a música cristã, dos cânticos hebreus. Santo Ambrósio — bispo de Milão — (ano 384) simplificou o sistema musical dos gregos. «A Salmódia — canto de salmos — provinha do culto israelita, do qual êle tomou suas quatro escalas tendo por limites as duas notas extremas da oitava e cuja consonância natural debilitava a unidade artificial do tetracorde». «Sabemos — por Santo Agostinho — amigo do bispo de Milão, que os hinos ou cantos da reforma de Santo Ambrósio, eram de grande beleza, de doçura penetrante, cheios de acentos e modulações que lhes comunicava os ritmos inatos da poesia...» (M. A. Barrechea)

x x x

TONS DE IGREJA chamavam-se os *Modos* empregados pelo cristianismo. Diz Mário de Andrade (em seu livro *Pequena História da Música*) que o inglês Alcuino — século VIII — foi o primeiro musicólogo a teorizar com clareza sobre o sistema *eclesiástico*. Os TONS de Igreja eram oito; quatro principais, chamados autênticos, e quatro relativos dos Autênticos, os *Plagais*.

Os MODOS GREGOS eram escalas em movimento descendente e nos TONS DE IGREJA o dinamismo é ascendente, porque o primeiro grau — a Tônica — tem repouso na região mais grave. As melodias litúrgicas eram cantadas em uníssono pelos fiéis em geral e também, para maior exactidão do cerimonial (diz M. de Andrade) as Constituições Apostólicas determinavam que um solista entoasse os salmos, deixando aos componentes do coro apenas algumas respostas fáceis.

No ano 236 o imperador Constantino reconhecendo o cristianismo e o «predomínio da religião nova» deu lugar a que a música do culto se desenvolvesse grandemente.

4 IV O Canto Gregoriano (04-11-67)

IV — O CANTO GREGORIANO

REDENTORA, mais do que padroeira, Santa Cecília representava, para os primeiros cristãos, uma força espiritualizadora da atividade musical.

Instrumento socializador na antiga Grécia, ingrediente de prazer sensual nos festins romanos, a música readquiriu um sentido elevado quando entrou para a igreja como elemento integrante da liturgia. E, pouco a pouco, os Salmos foram atingindo a formulação ideal num sistema monódico onde a rítmica se submetia ao texto.

Canto prosódico se poderia chamar o Canto Chão que o Papa Gregório I fez organizar e oficializar como a música da prática eclesiástica.

Segundo os tratadistas, foram os beneditinos de Selesmes (séc. XIX) que através de suas pesquisas fizeram luz sobre o confuso legado musical dos primeiros cristãos. Dizem eles — da escola de Selesmes — que no Canto Gregoriano o ritmo deveria ter sido sempre declamatório, valendo-se dos acentos (do texto) de intenção expressiva.

Essencialmente monódico, o Canto Gregoriano que ainda hoje é a música oficial da Igreja católica, re-

presenta fonte inesgotável de inspiração para o pensamento musical das diferentes épocas.

O sentido linear dos melismas, sua imensa riqueza melódica, num vôo sóto e liberto de fundamento harmônico, retoma a feição das melodias hebraicas, dos cantos mozarabes, e ao mesmo tempo alcança, numa longa distância, a época da desintegração tonal derivada do cromatismo. São Paulo de Tarso distinguia nos cânticos de Igreja (meados do século 1) as influências judaicas dos cantos espirituais "neumatiké" do testamento hebreu.

Segundo o Apóstolo, os cantos da Sinagoga dividiam-se em duas classes: o "mizmor" e o "sir". O primeiro consistia numa recitação e o segundo no canto propriamente dito. Tais modalidades, e também as reminiscências do helenismo, interferiram na formação do Canto Gregoriano que por sua vez se projetou sobre a criação musical do futuro.

Tão estática, na fixidez de sua estrutura, quanto a própria Igreja em seus dogmas, a música católica por excelência antecipa um dos ideais de Wagner: a "melodia infinita". Nada mais

diverso, sabemos, da estética wagneriana do que o Canto Gregoriano. Tal distância, entretanto, não impede que se faça uma alusão cuja lógica se baseia na permanência e constância de tendências que se objetivavam, ou tentam uma objetivação, sob aspectos diversos em diferentes épocas.

Wagner pensou na "melodia infinita" em termos de poesia, de ardor romântico, de grandeza épica; e os cantos litúrgicos afirmam a submissão de criaturas ao criador numa reza que parece ininterrupta e tendente ao eterno.

"Houve dentro do Coral Gregoriano" um germe de evolução: a contradição entre a obrigação de acompanhar fielmente o texto litúrgico, à maneira de recitativo e por outro lado a presença de tão rica matéria melódica que se estende longamente quase como coloratura sem consideração do valor da palavra". (Otto Maria Carpeaux). A contradição de que fala Carpeaux, e que já existia nos cantos hebraicos, resultaria num ponto de partida para a polifonia, já que uma voz recita o texto enquanto que outras descrevem a melodia.

Maria Abreu

V — CANTO GREGORIANO E NOTAÇÃO MUSICAL

CARECEMOS de uma verdadeira história do primitivo **cantodião**," escreve M. A. Barrenechea em seu livro "História Estética de a Música". E mais adiante explica que o fato de não ter ficado esclarecido qual o sistema de anotação musical do canto da Igreja Romana, deixa este aspecto da questão entregue mais à conjectura do que à dedução.

Sabe-se que apesar da grande variedade de notações anteriores a Guido Arezzo os latinos, antes da invasão dos bárbaros, não possuíam outro sistema de escrita musical que o apreendido dos gregos, e usado por Boécio no século V em seu tratado de música e que consistia no emprêgo das primeiras quinze letras do alfabeto romano. Sistema este, mais tarde, simplificado por São Gregório que, servindo-se também das primeiras letras deste mesmo alfabeto, introduziu o sistema **neumático**, provavelmente para determinar os pontos onde o som se interrompe, já que — na definição de Caffurio — **neuma** é um conjunto de notas emitidas numa só respiração, ficando, desta forma, mais ou menos determinada a duração do tempo.

Só depois que Guido Arezzo, monge beneditino que, deixando de lado os tetracordes gregos, caracterizou os sete sons da escala denominando-os com as seis primeiras sílabas tomadas dos versos de uma estrofe do Hino de São João Batista, correspondentes a cada hemistiquio:

Ut queant lexis — **R**esonave fibris

Mira gestorum — **F**amuli tuorum

Solve poluti — **L**achireatum

A sílaba **UT** ainda em uso na França e a sílaba **SI** — de origem incerta, se propagou na segunda metade do sec. XVIII. E dado essa ausência de documentário que não dê margem a discussão, chegamos a encarar a arte do gregoriano como algo que, mesmo na impossibilidade de fundamentar uma certeza, deve ter atravessado os séculos sem maiores contaminações. Para isso deve ter interferido o fato de se ter submetido às leis da prosódia mais do que às apropriadamente musicais. E

outra não foi a intenção do Papa Gregório ao fundar uma escola com a finalidade de preservar um estilo que deveria ser imutável.

Já o fato do ritmo ser, no Gregoriano, um elemento secundário ou, pelo menos, sem atuação criadora, vale para elucidar o caráter estático e não dinâmico de sua estética. Daí, também a lógica de um senso formal que não tende para a evolução. Não obstante tal circunstância, poder-se-ia encontrar no canto eclesiástico, como citamos no capítulo anterior, o "germen" (na expressão de Carpeaux) do pensamento polifônico, ou apenas um dos pontos de partida para um critério estrutural numa pluralidade de dimensões que poderia ser considerada como a multiplicação, pela diversidade das proporções, da música uniforme e chamada **cantochão**. Melhor entretanto seria associá-lo mais diretamente ao contraponto que parte da simplicidade para depois avolumar-se e chegar, numa perfeita clareza, a extremos de complexidade. O Gregoriano talvez tenha sido o princípio.

Maria Abreu

6 VI Polifonia Católica (18-11-67)

VI — POLIFONIA CATÓLICA

DEPOIS da Grécia com seu esplendor artístico (ano 776), o predomínio do Império Romano (ano 476), sua decadência e depois o advento do cristianismo, caracterizado musicalmente pelo canto Gregoriano (século XIII), a polifonia vocal despontou na Idade Média, atravessou a Renascença, alcançando parte do período barroco.

A história, ao percorrer milênios, registra sobretudo as grandes transformações. Tratando-se então de um esboço onde os traços incluem, na intermitência das linhas, muitas e grandes lacunas, é porque os períodos mais estáticos se apagam numa ausência de longas páginas. Quando pensamos, por exemplo, que na época dos Trovadores uma catedral poderia levar mais de duzentos anos para ser construída, é compreensível que o relato cronológico salte por sobre os séculos.

Da monodia gregoriana cultivada do século IX ao XIII, a polifonia católica preenche um longo período que chega com *Palestrina* (1525-1594) ao apogeu de sua expressão.

Das novas modalidades de canto popular, de seus

processos semelhantes aos da *Antifonia* gregoriana (intervalo de oitava), derivou a simultaneidade de duas vozes a uma distância de quartas ou quintas — chamada *voz organalis* ou *organo* — e ainda o intervalo de têrças e sextas, denominado *falsobordão*.

Daí, da experiência de juntar várias melodias em sentido paralelo, surgiu o emprêgo do movimento contrário. Os intervalos já não guardavam a mesma distância embora o ritmo permanecesse igual nas diferentes vozes. O *discante*, a princípio improvisado pelos cantores, evoluiu para formas mais complexas exigindo, por isso a participação de um compositor que evitasse a cacofonia. (assinála M. de Andrade). O aparecimento do *mensuralismo*, sistema de notação para medir o tempo de duração dos sons, permite uma indicação gráfica que determinando além da altura do som também a medida do tempo, poderá corresponder, mais e mais, a invenção do compositor em relação a forma. Parece que os sinais *Virga* e *Punctus*, do *neumas*, deram origem a *Longa* e a *Breve* derivando dessa última a *Semibreve*, de valor qua-

ternário e usada ainda hoje. Assim, o que os tratadistas chamam de polifonia católica nasceu não só da simultaneidade das vozes, mas também da possibilidade de estabelecer combinações rítmicas.

No início do século XIII a escola franco-flamenga fixou os princípios estéticos da estrutura polifônica e que veio mais tarde, no século XIV a se constituir na chamada *Ars Nova*. A sistematização das formas criou o *Motete* (peça escrita para várias vozes e de caráter religioso) o *Conducto* (canto popular) o *Rondò*, tema que aparece diversas vezes intercalado por motivos episódicos) e o *Canone* (melodia repetida pelas diversas vozes que entram sucessivamente a distância de poucos compassos uma depois da outra).

O grande compositor dessa época é *Guillaume Machaut*, dignatário eclesiástico e, Verdum e Riems na cõrte do Rei Carlos V da França. Sua *Messe du Sabre* escrita para a coroação do Rei, fixou este estilo de composição sobre as cinco partes da missa: *Kirie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus DEI*.

Maria Abreu

7 VII A Interferência da Música Profana (02-12-67)

VII — A INTERFERÊNCIA DA MÚSICA PROFANA

A evolução do *mensuralismo* veio, pouco a pouco, se fixar no sistema de valores que hoje usamos: *semibreve* (quatro tempos), *mínima* (dois), *semínima* (um), *colcheia* (meio), *semicolcheia* (um quarto) *fusa* (um oitavo) e *semifusa* (um dezesseis avos). A esses sinais gráficos, de relações proporcionais, acrescentou-se (no séc. XV) a divisão do compasso que acabou por estabelecer a medida do tempo. Dividir o tempo é função do compasso e determinar-lhe a forma é função do ritmo. Assim o pentagrama — cinco linhas e quatro espaços — delimitando a altura do som (e a clave para denominá-lo) as *figuras* (*semibreve* etc...) caracterizando o valor do tempo (ritmo) e a barra de divisão, fixando o compasso, são os elementos integrantes do sistema de notação de que dispomos hoje.

Das maneiras de cantar teriam derivado os processos de composição. Tanto a *antifonia* como o *organo* e o *falso bordão*, deram ao canto a dimensão do intervalo simultâneo e a partir de então — com o recurso do mensuralismo — a floração das vozes determinou formas de compor.

Outra circunstância, e essa de natureza estética, que certamente concorreu para abrir novas perspectivas ao canto artístico, foi a da interferência de motivos profanos na música litúrgica. Já o *discante* (vozes em movimento contrário) derivado do canto acompanhado (*falso bordão*) de origem popular, quebrou o paralelismo imprimindo novo rumo ao curso melódico. Essa mistura que aproxima mundos opostos, que faz entrar na Igreja a música e a palavra do espírito profano, assustou o clero, que

viu nisso uma forma de corrupção, ao ponto da liturgia católica (por determinação do concílio de Trento - 1562) abolir a música do culto.

Um aspecto favorável deve ter ficado, em princípio pelo menos, da fusão entre o sublime e o humano; de um lado o ideal fixado na vida da alma e sua sobrevivência eterna, e de outro, a alegria do corpo cantada nas melodias populares. A austeridade assim infiltrada pelo sensualismo de manifestações mais livres, como o canto popular, daria à composição artística maior poder de expressão, bem como possibilidades mais avançadas no campo da criatividade. Não se trata aqui de definir conceitualmente a palavra erudição, porém, nessa fase da história da música, o trabalho erudito consistiu, em parte, numa transformação do temário popular e, ao mesmo tempo a assimilação do canto eclesiástico para uma produtividade de invenção criadora.

É com Palestrina que a polifonia alcança a sua expressão mais alta e também com ele, apesar da pluralidade melódica, ter origem urbana, a música retorna ao seio da Igreja.

A comparação de Fred Hamel (citado por Kurt Pahlen) entre a arquitetura gótica e a polifonia, dá idéia de um mesmo estilo, ou de um mesmo espírito animando a construção de grandes catedrais em movimento ascensional. Neste caso então o sentimento místico, inerente àquela arte arquitetônica, vive também na estrutura polifônica ainda que essa tenha surgido do ambiente profano.

Maria Abreu

8 VIII A Idade Média (16-12-67)

VIII — A IDADE MÉDIA

Maria Abreu

ADOLFO Salazar inicia o décimo quarto capítulo de seu livro «La Musica», dizendo que a era medieval se caracteriza pela presença de grandes contrastes. Que ao lado das obras que concretizam as aspirações de perenidade, como as catedrais, castelos e palácios, as cruzadas, o espírito aventureiro do cavaleiro andante, a boemia do músico ambulante, formam um todo contraditório em suas tendências características embora de uma mesma época. O símbolo de poderosa estabilidade, de arraigada solidez, expressa na arquitetura da idade Média, se ergue num mundo de transformações que se definem também pelo impulso que se projeta sobre o futuro, e que Nietzsche chamou de espírito fáustico.

Também R. W. Southern, em seu tratado «La Formación de la Edad Media», que não aborda sob nenhum aspecto a história da música, diz que a idéia de unidade da civilização ocidental, deriva de uma radical simplificação do

passado. Simplificação essa que deve englobar forçosamente o problema estético.

Que a música evoluiu, em parte, de acôrdo com as transformações da linguagem falada, e que tal circunstância germinou na Idade Média, é fenômeno que se constitui objeto de estudo quanto às relações da poética com a música. Que a universalidade católica do latim foi (diz A. Salazar) extraordinário meio de unificação das crenças, e do pensamento filosófico, não desmente, que o aparecimento dos dialetos, (dos chamados idiomas vulgares) tivesse facultado enormemente a difusão da poesia cantada. Ao lado dêsse tipo de música, que vai encontrar sua expressão mais autêntica no *Madrigal*, a polifonia representa o outro aspecto de que falamos antes e que se expressa também na solenidade da arquitetura gótica.

Porém, ao mesmo tempo em que as estruturas polifônicas assumem dimensões poderosas, os trovadores vão desaparecendo, e o ad-

vento das novas técnicas vai determinar princípios estéticos que se denominaram «Ars Nova», sendo a «Ars Antiqua» os sistemas e estilos precedentes. São êsses os dois grandes períodos onde se inscrevem, historicamente, a Idade Média, a Renascença e o início do Barrôco. (O. M. Carpeaux)

«Ars Antiqua» refere-se ao primeiro período da polifonia ocidental e situa-se no século XIII. Caracteriza-se êle, sobretudo, pela aplicação sistemática das células rítmicas de tempo ternário e da polifonia a 3 vozes. *Adam de La Halle* é o criador do *rondó* profano que surge neste período.

«Ars Nova» chama-se a segunda etapa da polifonia ocidental e na qual se estabelecem os *tempos binários*, e uso conjugado da relação quinto e primeiro grau da escala, do aparecimento do «moteto» isorítmico atribuído a Philippe de Vitry (1320) e da obra lírica profana de Guillaume de Macauld. (Armand Machabey).

IX — PALESTRINA

FIM da Idade Média, início do Renascimento, Palestrina representa a transição entre essas duas épocas. Momento culminante da cultura medieval, o século XIII opera na crista do seu apogeu as transformações pendentes à libertação do poder eclesiástico. Com Santo Tomás de Aquino na filosofia católica, Giotto que, segundo referência de alguns estetas, liberou a pintura da tradição bizantina, e ainda a figura singular de Dante Alighieri, e o surgimento da Divina Comédia que já define, no esplendor das letras, o caráter da era renascentista; o pensamento estético reflete e se antecipa às tendências filosóficas, que, iriam se opor à metafísica de Tomás de Aquino. Opor talvez não seja o termo conveniente, embora o espírito que animou a renascença se tenha configurado como antítese intelectual ao dogmatismo da idade média. Transição, dizíamos a pouco, embora o termo, que poderia também indicar imprecisão de processos, aqui — e sobretudo tratando-se de Dante ou Palestrina — sua signifi-

cação tenha antes um sentido de delimitação histórica.

Palestrina não trocou a religiosidade pelo humanismo, se quisermos assim esquematizar a distinção entre as duas épocas, mas englobou em sua música, o divino e o humano. Sua obra representa, assim como a súplica teológica de Santo Tomás, o pensamento litúrgico na forma musical, pela espiritualidade e também pelo seu destino histórico, que restabeleceu a prática musical como elemento do officio divino.

A fusão entre música sacra e profana, a qual já fizemos menção em capítulos anteriores, e manifesta principalmente pela interferência da poesia popular, por vezes de expressão até obscena, determinou uma reação drástica por parte do clero. Depois de um longo período em que o canto gregoriano foi, pelas razões de interferência profana, se deteriorando, Palestrina deu início a uma nova era musical quando escreveu as quatro Missas dedicadas ao Papa Júlio III. No período em que se sucederam no Vaticano o

Papa Marcelo II que reinou apenas 22 dias, Paulo V desejando impedir os abusos da corte de Roma vivamente atacados pelos protestantes (escreve Mariano Antônio Barnechea) começou por expulsar de sua Capela todos os cantores que eram casados. Entre esses Palestrina, que foi então ocupar um posto na Capela de Santa Maria Maior.

«Homem piedoso e bom, submetido sempre às mais duras necessidades da vida, sua alma esteve à altura de seu gênio. Sua dedicatória ao Papa Sixto V, no primeiro livro das «Lamentações» foi ditada pela angústia de sofrimentos, não materiais, mas por não poder editar as obras que deveriam immortalizar seu nome». Em seu leito de morte, o grande músico italiano disse a um de seus filhos: «Deixo-te um grande número de obras inéditas... graças ao Gran Duque de Toscana; deixo-te também os recursos necessários para imprimi-las. Recomendando-te que as imprimas o quanto antes, para a glória do Todo Poderoso e a celebração do Culto...»

Maria Abreu

10 X Tomas Luiz de Victoria (13-01-68)

X — TOMAS LUIZ DE VICTORIA

DISCÍPULO de Palestrina, Tomás Luiz de Victoria, nascido em Ávila, foi na Espanha o ponto culminante da música em sua época. E não só isso, porque sua obra ainda que influenciada pelo mestre italiano, deste difere pelo ardor do caráter hispânico. Victoria é figura das mais representativas da cultura espanhola.

Adquirindo a maneira de Palestrina e assimilando, em parte, o espírito reinante no «Colégio Germânico», ao qual se filiou em Roma, Tomás Luiz permaneceu espanhol em sua arte, tanto quanto Inácio de Loyola em sua fé católica repassada do exaltado misticismo ibérico. Muito diverso dos teóricos eruditos do seu tempo (1540-1611), ele, como Cláudio Monteverdi, acreditava acima de tudo, no poder da inspiração. Enquanto que o músico de Ávila fez de sua obra uma canto de glória ao Criador, escrevendo oratórios que lembram a majestade ascensional das catedrais góticas, Monteverdi abre caminho para o uso das dissonâncias não resolvidas (quarta aumentada e sétima) entrando para história, principalmente, como o precursor do drama lírico.

Missas, Motetos, Hinos, cânticos eclesiásticos, litanias e Salmos; nem Madrigais, nem Canções (diz Joseph Samson) aparecem na produção de Victoria que, submisso às formas tradicionais, não deixou interferir, em sua música, o «timbre profano». Sua religiosidade porém se manifesta com arrebatamento intensamente humano e próprio do temperamento espanhol. Contemporâneo de Santa Tereza d'Ávila, de São João da Cruz, de El Greco, ele representou a tradição formal, sem a mais remota preocupação de originalidade, ou de buscar novos caminhos; Tomás Luiz de Victoria tem seu lugar assegurado na história da música, pela maestria de suas composições e por esse cunho, que talvez a ele próprio tenha passado despercebido, de hispanidade que se define nitidamente em suas *Missas* ainda que destinadas ao culto da Igreja Romana.

* * *

A data de seu nascimento é — segundo o musicólogo Felipe Pedrell — 1535, ocorrido na cidade de Ávila. Muito antes de iniciar seus estudos musicais, já cantava demons-

trando que o impulso de sua natureza (escreve Vicente Salas Viú) o levava a traduzir impressões e emoções em formas sonoras. Escobedo, chamava-se um de seus primeiros mestres e que logrou convencer a família de seu discípulo de que este deveria prosseguir seus estudos em Roma. Ai, Tomás Luiz ingressou no Colégio Germânico fundado por Inácio de Loyola, com a finalidade de combater a «reforma». Data desta mesma época sua aproximação com Palestrina.

A medida em que o Músico espanhol fechava-se em sua vida contemplativa, pelo caráter de sua religiosidade propensa à reclusão, a fama de suas obras crescia em toda a Europa. Depois de receber as ordens sacerdotais, prosseguindo sempre a intensa atividade musical, Victoria foi capelão da Imperatriz Maria da Áustria. Sua obra é extensa e toda ela de caráter sacro. O teatro jamais seduziu a este músico mestre de capela do Colégio Germânico, e que foi, mais de uma vez, criticado, por evidenciar em sua arte «la sangre mora».

Maria Abreu

11 XI Cláudio Monteverdi (20-01-68)

XI — CLAUDIO MONTEVERDI

A questão cronológica não me pareceu de importância primordial na sequência histórica do pensamento musical, no que diz respeito ao sentido da evolução estética. E por isso deixei para depois a chamada «escola flamenga», cujos representantes não aparecem numa mesma época e sim, afastados no tempo.

Trata-se antes de uma proximidade de espaço, quando Otto Maria Carpeaux diz que o adjetivo *flamengo* determina, antes de tudo, uma esfera geográfica que engloba o norte da França, Bélgica, e Holanda, onde o idioma era o flamengo e o francês.

Os autores dos séculos XIII e XIV chegam até nós menos pela própria música ao vivo do que pela referência histórica; o que é um mal. O pouco convívio com as obras da Idade Média e Renascença, acaba por forjar uma impressão feita à custa da literatura. E quando lemos de uma autoridade como Mariano Antônio Barrenechea, que os mestres flamengos «se preocuparam tão somente com os procedimentos materiais da composição» depreendemos que tanto Palestrina como Victória e Cláudio Monteverdi, ficaram mais próximos do espírito medieval.

* * *

Cremona é a sua cidade natal e o ano em que nasceu, embora seu 4.º centenário tenha sido comemorado em 1967, situa-se en-

tre 1565 e 1570. Os dados biográficos falam da data em que publicou, sua primeira obra, um volume de madrigais (1589) e que no ano seguinte foi nomeado violinista da orquestra da corte do Duque de Mantua. A partir de então tornou-se amigo do Duque passando a acompanhá-lo em suas viagens. Em 1601, recebeu o título de mestre de capela e em 1607 escreveu a ópera «Orfeu». Em 1613, deixou Mantua por Veneza, cidade onde veio a falecer no ano de 1643.

Musicalmente sua significação é imensa, quer pela genialidade do seu pensamento criador, quer pela contribuição que prestou à evolução da técnica. Contemporâneo de Palestrina e Victória ambos tradicionalistas quanto à forma Cláudio Monteverdi teve a ousadia de empregar dissonâncias não resolvidas, o que veio a abrir caminho para a chamada fase harmônica. Também a revivência do teatro grego, característica do período renascentista, encontrou em Monteverdi o «primeiro gênio da história da ópera. (Devid Ewen)»

E acima de tudo, o equilíbrio entre a ação dramática e a música sem que a parte vocal, com sua ênfase, preponderasse sobre a instrumental. Um acôrdo tão perfeito como se o drama lírico se desenvolvesse numa ambiência camerística. O gênero operístico, entretanto, tomaria outro rumo, e embora o teatro lírico italiano do século XIX

esteja mais próximo de nós no tempo, comparado a Monteverdi, éle representa um retrocesso quanto ao equilíbrio formal. «Orfeu», «Arianna», «Coroação de Pompéia», «Combate de Tancredo e Clorinda», são obras representativas do teatro lírico ainda hoje.

Também «Il Ritorno d'Ulisse in Patria» nos mostra (diz o musicólogo André Verchaly) o quanto a arte do autor de «Orfeu» se flexibilizou, com o tempo, e até que ponto éle conseguia exprimir a variedade de caracteres de seus personagens. Em «L'Incoronazione di Poppea», obra que data de 1642, quando Monteverdi tinha setenta e cinco anos, portanto, éle retrata o pequeno drama da vida ardente de Veneza onde as cenas de amor, de orgia e de crime, se sucedem numa teatralização tragi-cômica.

Ao escrever «Orfeu», talvez a mais célebre de suas óperas, Monteverdi sofre a influência dos polifonistas flamengos mas onde os acentos dramáticos de grande expressividade inteiramente alheios ao tecnicismo dos músicos de flandres representam uma das peculiaridades do autor. Mestre em todos os gêneros que abordou, como a Cantata, Moteto, Madrigais, e Missas, sua posição na história ficou mais ligada ao drama lírico que teve nêle um verdadeiro precursor.

Maria Abreu

lises
que
deais
lizaç
impr
cia
com
Sob
lism
tão
ope
vid

rec
rig
do
cã
ce
a
in
di
d
p
e

XII — A MODULAÇÃO MEDIEVAL-RENASCENTISTA

A idéia que nos fica, após uma visão global sobre a música da Renascença, é a da existência de uma linha unitária esquematizando a chamada «escola flamenga». Essa unidade, que mais sentimos do que verificamos entre os autores do norte da França, da Holanda, Bélgica, e também Inglaterra, fala-nos menos da Renascença do que de uma recapitulação da Idade Média. Neste caso, não se trataria propriamente de retomar padrões, e antes de utilizá-los, como se o dogma fôsse um meio, não um fim. «Com a polifonia flamenga (escreve Will Durant, na sua História da Civilização) viveu a Europa Ocidental a última fase do espírito gótico em arte».

É freqüente que se estabeleça um sentido analógico entre a estrutura polifônica e a arquitetura gótica. Talvez essa proximidade estilística seja o que faz a estética medieval se prolongar pelo período renascentista.

A distinção entre essas duas épocas, do ponto de vista estético, está bem definida por Johan Huizinga quando focaliza no «Declínio da Idade Média» a «sentimentalidade violenta, a tendência para ver cada coisa como entidade inde-

pendente, a perder-se na multiplicidade de conceitos»; e, logo a seguir, cita a Miguel Ângelo Buonarroti, que numa breve apreciação sobre a arte medieval define implicitamente o espírito renascentista. «... em resumo, é uma arte sem força nem distinção; pretende reproduzir minuciosamente muitas coisas ao mesmo tempo, quando apenas uma teria bastado...»

Quanto à música, esta (diz Huizinga) era completamente absorvida pelo sentimento religioso.

O relato histórico nos fala do grande número de comentaristas que desaprovavam a introdução da música polifônica na Igreja, objetando: «A voz fracionada (*fractio vocis*) compara-se a uma alma partida; é como os cabelos frisados num homem... vaidade e nada mais». (Dinis) Essa maneira de considerar a estrutura polifônica como um elemento pernicioso, perturbador do recolhimento religioso, fica a meio passo da prevenção que acaba por associar a arte ao pecado.

É na Renascença que o sentimento do belo adquire o seu significado próprio, e a arte passa a ser, então, considerada como um valor em si mesmo. Uma existência no plano estético

e inteiramente livre de vinculação com o divino, que na Idade Média imperava, a arte em função da liturgia ou da alegria de viver, criando, por assim dizer, já no século XIV um critério de funcionalidade. Não de funcionalidade imediata, porém ligada ao espírito de uma vida para além desta.

Lukács («Estética») no I capítulo, dedicado à música, do 4.º vol., falando na expressão artístico-subjetiva, distante embora de qualquer intenção de confronto do espírito medieval entre os dois mundos, quando escreve: «... a profundidade, a amplitude de toda a expressão, na vida e na arte, dependem da profundidade e largueza do mundo absorvido como material a ser refletido...»

Está implícito, neste conceito, uma concepção da vida e da arte, inspirada na liberdade.

O espírito da Renascença, em oposição ao medieval, revisa o panteísmo helênico e escapa ao poder eclesiástico. Os polifonistas flamengos, entretanto, participam desses dois mundos, pois que ao transporem os umbrais das Basílicas, movidos pelo cientifismo técnico, construíram o estilo gótico na expressão musical.

XIII — OS FLAMENGOS

ENTRE Johannes Ockeghen e Orlando de Lassus passou um século. Cento e dois anos, mais precisamente falando. Nascido em 1430, em plena idade média, "Ockeghen foi o mestre de todos os flamengos" escreve Otto Maria Carpeaux. E se recuarmos cinquenta anos aproximadamente, vamos encontrar primeiro Dunstable e depois Guillaume Dufay que antecedem a Ockeghen. As razões pelas quais este é situado, pelo historiador acima citado, numa primazia hierárquica, prende-se provavelmente ao fato de ter tido como discípulo a Josquin Des Prés.

A época em que surgiu na Europa grande número de músicos que a história define como "flamengos", abrangeu cento e cinquenta anos que se podem dividir em três grandes períodos. Na primeira fase, Dunstable, Dufay e Binchois, se distinguem entre os demais. O primeiro destes era inglês (1370-1453) e à sua obra foi atribuído o papel de ligação espiritual entre a época de Guillaume Machaut e a de Guillaume Dufay. Este, considera-

do principalmente por sua grande cultura (era doutor em direito canônico e conselheiro de príncipes) e pela maestria com que soube empregar os elementos técnicos das épocas precedentes. Aliando a estes o seu próprio estilo, escreveu Missas que se distinguem "pela unidade orgânica" (diz o historiador E'mile Vuillermoz).

Gilles Binchois (1400-1460), o segundo nome dessa trilogia, é apresentado pela história como rival de Dufay e falam também, numa "certa audácia de fórmulas", e no uso das alterações cromáticas e de harmonias raras.

E Jean van Ockeghen que foi cantor da capela de Carlos VII, Rei da França, como quase todos os compositores da idade média e renascimento, tinha vínculos com a Igreja ainda que o período renascentista se caracterizasse pela libertação do poder eclesiástico. Era tão somente uma questão de ambiente, de tradição, o fato dos músicos, também ligados ao regime aristocrático, serem mestres de capela e,

muitos deles, até sacerdotes. Também dessa época, (1450-1505) Jacob Obrecht, natural de Utrecht (cidade da Holanda, na qual se realiza, atualmente, um concurso periódico de música contemporânea) representou (diz Vuillermoz) papel importante na construção da técnica do cânone e da imitação que por sua vez enriqueceram a construção do desenvolvimento. Seus motetos a Virgem Maria, têm o mesmo encanto e a mesma pureza dos de Ockeghen (refere o historiador francês) e suas Missas, apresentam inovações harmônicas. Foi ele o primeiro compositor que deu forma polifônica ao ofício dos mortos que até então se mantinha no estado de monodia. Sua biografia nos conta ainda que ele foi professor de Erasmo de Rotherdam.

Ainda uma referência importante no comentário histórico a seu respeito, é que sua maneira de tratar o cânone, em forma inversa, circular, aumentada e diminuída, continha longinquamente o ideal da fuga.

XIV — A ÓPERA VENEZIANA

Maria Abreu

VINCULADO à escola Veneziana, e mais diretamente a Claudio Monteverde, o aparecimento da ópera veio caracterizar noutros termos a música vocal. Chegando ao paroxismo da polifonia com os franco flamengos, no «drama lírico» a voz se individualiza para o «canto» acompanhado. A expressividade, a intensidade do drama, narrado no enredo, se destaca e alça o voo na melodia entregue ao solista. E o teatro alia-se à expressão musical, ou esta a êle, para a realidade do espetáculo. A grandiloquência, a suntuosidade deixa a austeridade do estilo gótico e inaugura o acontecimento musical que, embora considerado já como expressão do barroco, mais parece uma transição entre o renascimento e o estilo que atinge sua mais ampla significação, em música, com J. S. Bach. Sim, porque a polifonia renascentista se dissolve no «bel canto» mas prolonga seus caminhos através da «fuga» que é a forma suprema do estilo contrapontístico e também a «formulação explícita» da escrita harmónica que, se-

gundo Leibowitz, se revelou primeiro na bora de Bach.

— ; —

Antes de Haendel, que como Bach se situa no período barroco, a ópera teve origens literárias. E da tentativa de ressuscitar a tragédia grega, de início próxima ainda do oratório e depois fazendo da ação dramática o centro de sua expressão, o género chamado «lírico» institui a supremacia do cantor. Otto Maria Carpeaux chama isso a vitória do indivíduo sobre o côro. «É o individualismo na música» conclui êle.

Dessa concepção, da soberania do solista, nasceu o «baixo contínuo» que para os musicólogos que gostam de estabelecer analogia entre a concepção estética e a diversificação sociológica, representa o povo. Na ópera, êste critério de sistema solar, «primo absoluto», «com primário», côro, orquestra, foi estabelecido visando o espetáculo esplendoroso. As óperas, de Monteverde, («L'Incoronazione di Poppea — grandiosa tragédia musical —), Gluck, Lully,

Purcell, Pergolese (morto aos 26 anos de idade e autor da «Serva Padrona»), Alexandro Scarlatti, Cavalli e Cesti; em sua grande maioria, exceção feita a «Serva Padrona» e uma ou outra de Monteverde e «Dido e Eneas» de Purcell, perderam-se, fato êsse que vem dificultar um estudo profundo quanto às gradações da evolução técnica do mais importante desses autores, que é Monteverde. Sabe-se entretanto que o teatro lírico no século XVII atingiu verdadeiro esplendor quanto à participação das artes (que muito mais tarde seria um dos ideais de Wagner) reunindo à música a poesia, a dança, e as artes plásticas. Tendo, como diz Kurt Pahlen, data e lugar de nascimento, a ópera se originou nos palácios de Florença (1594-1618) e daí parte para Veneza. «Essa República de mercadores, artistas, diplomatas, pensadores, poetas, que produziu uma civilização eminentemente original, onde a liberdade do gênio helênico se alia ao sentimento prático dos romanos». (M. A. Barrenechea)

XVI — A ÓPERA BARRÓCA

Maria Abreu

DE Monteverdi a J. S. Bach, a história anota uma longa série de nomes que podemos relacionar, em muitos casos, com a personalidade musical. Nem sempre êsse reconhecer artístico vale-se do conhecimento pleno, refletindo, antes um simples condicionamento de impressões auditivas. Há, porém, um em meio a essa relação dos compositores que, de uma forma ou de outra, interferiram na evolução histórica, e do qual não conhecemos a obra. É Carlo Gesualdo — príncipe de Veneza — considerado revolucionário, em sua criação musical, «um embriagado de novos sons» (escreveu Aldous Huxley).

Entre 1594 e 1611, êle é mencionado, por Carpeaux e Barrenechea, como um paladino da desintegração tonal, que séculos mais tarde, viria a se concretizar no sistema dodecafônico de Arnold Schoenberg.

Depois de Monteverdi, o estilo «barroco» se define, em expressão e grandeza, na obra de Heinrich Schuetz (1585-1672). Remanescente da escola de Veneza, êste discípulo de Claudio Monteverdi está bem mais próximo de Haendel e Bach pelo gênero de expressividade, distante do «melos» operístico e próximo à austeridade dos textos bíblicos. Seus «sal-

mos» e «magnificats» refletem musicalmente os princípios da reforma luterana naquilo que, como definição suprema de sua obra, foi chamado de «História da Ressurreição». Não são muitos, considerado de um prisma histórico, os anos que separam êste mestre alemão, de Lully (1632-1687). Enquadrados, ambos, no período que delimita o reinado da arte barroca, êles diferem pelo quase antagonismo que distancia o recolhimento da extroversão, a música sacra da dramaticidade teatral. Italiano de nascimento, mas representante da música francesa, Jean-Baptiste Lully, começou sua carreira como bailarino e palhaço (O. M. Carpeaux) e entre suas obras, as óperas «Thésée», «Atys», «Proserpine», são as mais representativas. Não é raro que musicólogos, alguns, vejam nos «recitativos» dêste autor, um prenúncio da maneira de Gluck. Usando uma orquestração menos densa que a de Monteverdi, Lully ao naipe dos violinos — «24 violons du Roi» — acrescentou um pequeno número de instrumentos de sôpro criando, desta forma, em esquema a verdadeira orquestra. A notoriedade de Lully, que além dos méritos musicais contava com o apoio integral de Luiz XIV, teve efeitos polemizantes,

ao ponto de dividir o público de Paris em dois grupos empolgados por ferrenho partidarismo. Eram os adeptos de Lully (lullystas) e de Rameau (ramistas).

* * *

Henry Purcell (1658-1695), compositor inglês, antecessor de Bach, tem, ainda hoje, o seu nome e sua música no repertório do presente, e isso, graças à vitalidade de sua invenção, a forma pela qual os ingleses reverenciam os seus valores artísticos e, por último, ao interesse e preocupação de Benjamin Britten em divulgá-lo. Dentre as suas obras, a mais conhecida é a ópera «Dido and Eneas» que, segundo Carpeaux, é uma tentativa de síntese entre o teatro elisabetiano e o classismo francês. Citado ainda, como sendo um reflexo, remoto, da arte de Monteverdi, êle tem sido apontado — mesmo por Britten — como precursor de toda a música instrumental do século XVIII.

* * *

Antes de prosseguirmos neste relato, parece-nos oportuno discriminarmos a música italiana em três escolas: Romana, Veneziana e Napolitana.

16 XVII Transição da música vocal para a instrumental (06-04-68)

XVII — TRANSIÇÃO DA MÚSICA VOCAL PARA A INSTRUMENTAL

Maria Abreu

O esquema que engloba a música italiana dos séculos XVI e XVII, enquadrando-a em três escolas a começar por Palestrina (escola Romana) seguindo com Monteverdi (escola Veneziana) e Alessandro Scarlatti (escola napolitana) abre, em sua terceira fase, o caminho para a música instrumental no que diz respeito à criação das formas principais. Da música vocal derivou a forma ABA, empregada depois na estrutura orquestral. As óperas de Alessandro Scarlatti e Handel e mesmo de Lully deram origem ao *Concerto Grosso* e à *Suíte*, que por sua vez evoluiu para a forma *sonata* e *sinfonia*. A *ária ornamentada* que intercala entre dois «tutti» da orquestra, o recitativo, abre um parêntese nos «ritornello». É esse o momento em que o teatro cantado se distancia da ação dramática para ser (como diz Carpeaux) essencialmente lírico. As obras de A. Scarlatti são mencionadas pela história como «cantatas de câmara». No mesmo caso estaria Pergolese, Carissimi, Stradella e mais tarde Caldara, Durante e Benedetto Marcello. Tanto a estruturação da forma «suíte» como o «Concerto Grosso» (que atinge sua

expressão máxima com Corelli e Vivaldi) derivam da transformação dos cantos vocais em melodias instrumentais. A bem dizer, desde o momento em que o movimento vocal foi tratado com supremacia de interesse artístico sobre a palavra, à voz estava sendo atribuído um valor instrumental. Instrumento humano, instrumento natural por excelência, o que se quisier dizer, mas instrumento que relegava o texto poético ao plano acessório. Antônio Barrechea, em seu livro «Historia Estetica de la Musica», ao tratar deste assunto dá ao capítulo o seguinte título: «Origem Vocal de La Música Instrumental Europeia». O estudo dessa transição vai longe, tanto pela pluralidade dos motivos como pela lentidão do processo. Da polifonia vocal à homofonia instrumental o trajeto inclui o drama lírico, o oratório, a cantata, a ópera de câmara, onde o aparecimento gradativo dos instrumentos vai, aos poucos, destruindo o preconceito de que além do elemento vocal a função de outro agente produtor de som seria de mero acompanhamento. A uma evolução de mentalidade musical, para-

lelamente, segue-se o aperfeiçoamento dos instrumentos que de sua natureza primitiva chegam ao requinte insuperável atingido pelos «luthiers» da escola de Cremona.

E surgem, mais tarde, os grandes instrumentistas, que são também compositores, como Arcangelo Corelli e Antônio Vivaldi que dão a *Concerto Grosso* a sua forma clássica e, portanto, definitiva. A Vivaldi (1678-1741), contemporâneo de Corelli, é atribuído o «passo definitivo» em direção à música profana e à precedência da arte de J.S. Bach. E os clavecinistas dão às obras para instrumento de teclado a ornamentação que em lugar do «cantabile», característico dos instrumentos de corda, desenvolve o estilo virtuosístico. É a transição do Barroco para o Rococó. Enquanto que o primeiro caracteriza-se pela gravidade pesada e solene expressa em sólidas estruturas, o outro é amável, leve, decorativo. Domenico Scarlatti (filho de Alessandro) antecipa o espírito mozartiano nas suas Sonatas para cravo. É a música pura sem compromissos com nenhuma espécie de mensagem intelectual.

17 XVIII Atualidade de Bach (20-04-1968)

XVIII — ATUALIDADE DE BACH

Maria Abreu

É das coisas mais inteligentes que se têm escrito sobre J. S. Bach, o primeiro capítulo do livro "A Evolução da Música de Bach a Schoenberg" de René Leibowitz. Depois de caracterizar o pensamento do homem medieval em contraposição com o do homem atual, o musicólogo francês diz ser a arte de Bach uma síntese dessas duas atitudes culturais. "O homem medieval é um iniciado, seu saber não se dirige senão a um pequeno número de pessoas, e o ensino dêsse saber constitui uma iniciação no verdadeiro sentido do termo". "Contrariamente a isso, o homem moderno sabe que o conhecimento está ao alcance de todos e que a todos se dirige". "...daí a enorme significação que, nos nossos dias, se atribui à estatística, e o saber longe de querer-se constituir nessas sínteses fechadas e definitivas, como pretendiam ser as sínteses medievais, fica perpétuamente aberto, permeável em cada instante, ao progresso que é um de seus atributos mais importantes".

A partir dessa colocação, o musicólogo francês propõe — para a com-

preensão da obra de Bach — a síntese do espírito medieval e do homem moderno expressa nas páginas da "Arte da Fuga" e do "Cravo bem temperado". É a continuação da tradição contrapontística e os fundamentos da harmonia moderna contido nas seis "Partitas", no "Concerto Italiano", onde o senso harmônico "se encontra definido pela primeira vez, segundo o esquema completo de tôdas as tonalidades". E com essa observação Leibowitz nos oferece o que êle mesmo chama de "dialética própria da linguagem de Bach".

Não é só a grandeza de sua arte, portanto, que agiganta a sua figura. É a incomparável peculiaridade de condensar o pensamento de todos os tempos nas linhas de uma arquitetura imperecível. Nascido no mesmo ano que Haendel (1685) sua obra, voltada para o Criador supremo, reflete o humano em seu aspecto permanente. Considerado anacrônico, por seus contemporâneos, o "Kantor" da Igreja de Santo Tomás em Leipzig, domina a dinastia musical dos Bach e, num sentido filosófico, também a cria-

ção musical expressa na polifonia vocal até o ponto em que se delinça o esquema metafísico que engendrou a música eletrônica. A "Arte da Fuga", mais para ser lida do que executada nem sequer foi escrita para instrumentos determinados, e nessa abstração quanto aos meios de concretização, esta obra se dirige à esfera superior do pensamento. A Fuga dos Espelhos — por exemplo — traz para a música, o que se poderia chamar de dimensão geométrica do som. Assim, o que Leibowitz chama de "modernidade" de Bach, está não só no desvendar dos fundamentos da harmonia, contidos nos dois cadernos do "Cravo Bem Temperado", como na transcendência, de cunho científico, da sua complexa estrutura contrapontística. É nesta obra imensa, em estatura e fecundada, que o estilo barroco alcança a sua expressão máxima em música. Música arquitetônica, mais do que qualquer outra, as Fugas, Tocatas, Partitas, Suítes, fazem presente a expressão plástica criando, como forma de pensamento, uma realidade estética de espaço e tempo.

XV — A OBRA PEDAGÓGICA DE BACH

A obra pedagógica de J. S. Bach começa com o pequeno caderno de Ana Magdalena, sua segunda mulher. A imensa família — de vinte filhos — inspirou-lhe a escola, esta que nasce do carinho e que se vale tanto da beleza como da sabedoria que advém da ingenuidade. As pequenas danças — «Bourée», «Minueto», «Musette», «Polonaise» — nas quais a alegria da infância brota espontaneamente, tem simplicidade no sentimento e na forma. E nessa escalada de aprendizado, onde a arte é sempre a presença maior, o segundo degrau está nas 23 Peças Fáceis. Facilidade relativa essa que insinua já a complexidade polifônica ao mesmo tempo em que esclarece a questão estilística. Trata-se de uma obra que, embora de intenção pedagógica evidente, está fora do alcance técnico e interpretativo dos alunos que com ela lidam.

Nas Invenções a duas vozes é que a transcendência começa, ainda que em fase de simplicidade. Nessas, a estrutura contrapontística proposta no diálogo

é nítida na sua lógica à flor da música. Já nas Invenções a três vozes, chamadas também sinfonias, a interferência de um terceiro elemento melódico complica tanto o ritmo quanto a estrutura harmônica. Também a linha do fraseado torna-se mais difícil constituindo-se, para alunos neste grau de adiantamento, estabelecido nos programas conservatorianos, um problema de execução. É de lamentar que os estudantes em final de curso, e mesmo os instrumentistas de maior experiência, não se ocupem dessas obras que trabalhadas apenas em fase incipiente do aprendizado, são inevitavelmente mal executadas.

Em Prelúdios e Fuguetas que por sua estrutura e grau de dificuldade representam um degrau anterior aos Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado, o executante chega, por isso, ao limiar da obra que já foi comparada, por um esteta, à suma teológica de Santo Tomás de Aquino. São os 48 Prelúdios e Fugas — diz Leibowitz — que fazem de Bach um digno conti-

nuador da arte medieval e ao mesmo tempo a encarnação do artista moderno. É onde o edifício do critério tonal se ergue sólida-mente e na mais ampla riqueza. *Contraponto* e *harmonia* se conjugam numa íntima aproximação entre a lógica e o devaneio. E pensando, ainda que apressadamente, a obra de Bach, encontramos essa dialética, que ao lado da arte mais consumada é capaz de dar ao material sonoro uma expressão de planos geométricos: No seu critério de desenvolvimento temático, que tão bem se pode exemplificar na forma de fuga, os motivos se propõem e se contrapõem como linhas de um jôgo matemático, rigorosamente estruturado. E a par desse espírito de ciência está o artista e a música num cantar espontâneo, interminável. Não se trata de um fetichismo, o fato dessa música estar ainda colocada, independente de preferências, no centro, e na base, da formação musical e isso pelos elementos que ela contém quanto à sua validade e perfeita integração no mundo de hoje.

19 XVI Bach e a glória de Deus (18-05-68)

XVI — BACH E A GLÓRIA DE DEUS

UM conhecimento, ainda que superficial, da personalidade de Martinho Lutero, teria valor elucidativo para a compreensão da figura de João Sebastião Bach. Isso, independente do sentido histórico que possa ter a «reforma» e sua influência sobre a criação musical. São os traços psicológicos, do fundador do protestantismo, que se repetem no «Kantor» e na grandeza de sua obra. Em ambos o misticismo não se divorcia da vida e os bens terrenos são considerados entre as dádivas do céu. Bach viveu burguesmente, amou a simplicidade do cotidiano, incorporando a essa maneira de viver sua atividade musical. «Como nenhum outro filho espiritual de Lutero soube Bach sincronizar os dois mundos: este e o outro». — escreveu Otto Maria Carpeaux.

Protestante fervoroso, o músico não deixou porém de escrever uma missa católica dedicada ao Rei da Saxônia na qual as palavras «unam sactam catholicam e apostolicam ecclesiam» são cantadas à maneira do coral Gregoriano — anterior portanto à separação das igrejas. Bach

antecipou assim, na sua missa em si menor (escrita em 1733) um dos propósitos do concílio ecumênico: a união das religiões cristãs.

Das 295 cantatas que escreveu — em função do culto protestante — restam 198, das quais conhecemos algumas apenas e que consideradas como expressão máxima do barroco nos fazem evocar também o estilo gótico. Bach as compunha como quem escreve uma nova oração cada semana. Sua música em função da igreja, tanto do exercício como da doutrina, cantava a glória de Deus e a dignidade dos homens.

O patriarca da música, como é chamado, expressou em sua forma de vida, a generosidade dos sentimentos e o amor ao próximo. Até no caráter pedagógico de grande parte de sua obra, se percebe, a intenção de oferecer recursos, de criar possibilidades, maiores, de compreensão e realização. Não sei de nenhum outro compositor que tenha construído, com tanta lógica e tanto carinho, uma obra de significação didática sem perda do significado estético. Desde o Caderno de Ana

Magdalena até os 48 Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado, de que já fizemos mais detida referência em artigo anterior, a linha de critério progressivo que vai do mais simples ao mais complexo, atende a formação musical e técnica, compreendida numa verdadeira escola. São obras que todos conhecem e que alguns estudam. Mas, no mesmo gênero, resta ainda o «Exercício para instrumentos de tecla» («Clavieruebung» que poucos conhecem e raros são os que estudam Escrita em 1739 (dezessete anos depois do Cravo Bem Temperado) esta obra consiste em 21 Prelúdios sobre corais do Catecismo Luterano.

De um ponto de vista ortodoxo Bach é protestante, mas o sentido humano de sua arte sobrepaira o dogma, permanecendo cristã.

Representando a última fase do barroco, que na música se amplia pelas possibilidades da «harmonia», J. S. Bach não tendo sido propriamente um criador do sistema temperado, definiu claramente o conceito de tonalidade e, de certa forma, esgotou as possibilidades dos 24 tons.

XXI — A RELIGIOSIDADE DE BACH

Maria Abreu

OUTROS nomes de músicos, pertencentes a época de Bach, aparecem na mesma geração ou em gerações próxima ao «Kantor» sem que a posteridade os reclame. Telemann, Buxtehude, Froberger, Pachelbel e ainda Johann Krieger, Ferdinand Fischer e Vicent Luebeck (citados, êsses últimos, por Bruno Kiefer em seu livro «HISTÓRIA E SIGNIFICADO DAS FORMAS MUSICAIS» onde dedica-lhes breve estudo) têm hoje um significado apenas histórico. O fato de alguns destes, terem interferido na organização do sistema temperado como Pachelbel e Fischer cuja obra — publicada em 1702 — «constitui o modelo em que Bach hauriu inspiração para o «Cravo Bem Temperado», (B. Kiefer «História e Significado das Formas Musicais» pág. 204) não garantiu-lhes vitalidade que resistisse ao tempo. Essas condições de sobrevivência se concentram e se acumulam, na obra de J. S. Bach. Sepultado em silêncio durante cem anos após sua morte, o músico que em vida foi reconhecido mais como organista do que como compositor, acabou por conquistar seu verdadeiro lugar de proeminência absoluta. Félix Mendelssohn-

Bartholdy, foi quem, (1819) arrancou ao esquecimento a «Paixão Segundo São Matheus». A partir de então a imensa obra têm sido ponto de referência indispensável para a construção de uma cultura musical. E quando dizemos «imensa obra» estamos nos referindo a totalidade da música criada sob as mais variadas formas: *Cantatas, Oratórios, Concêrtos, Sùites, Invenções, Fugas, Tocatas e Sonatas*.

Do ponto-de-vista biográfico, a história é muito simples e começa em Eisenach (1856) na Turíngia — Alemanha Central — próxima a um castelo medieval (escreveu Kurt Pahlen) de Wartburg. Diz a história que todos os seus antepassados eram músicos, e, a árvore genealógica dos Bach é um caso único pela constância e insistência dirigida num mesmo sentido, de expressão vocacional, repetido em várias gerações.

Com 18 anos de idade, entra, como violinista, na orquestra do duque de Weimar, embora desde a infância tenha estudado com preferência o órgão. Foi na Igreja de Arnstad que êle obtém seu primeiro emprego de organista. «O recurso habitual da polifonia bachiana

na é o órgão» escreve Carpeaux. As grandes *Tocatas* e as *Seis Sonatas*, sintetizam — «no soberano instrumento» — todos os recursos expressos na polifonia vocal.

Em 1714 ao mesmo tempo em que ocupa o cargo violinista na orquestra da cidade de Weimar, cresce a sua notoriedade como organista. Em 1717, aproximadamente, assume a direção da orquestra de Koethen, ducado de Anhalt, onde escreve grande parte de sua obra profana.

Acontece que, tratando-se de Bach, o termo profano não se caracteriza muito bem. A espiritualidade de seu pensamento, e a «ambição suprema da época barrôca que é: a conquista do espaço pela música», modificam consideravelmente o conceito ético dessa palavra. A bem dizer, a música de Bach não é profana jamais. Sua religiosidade, naquilo que diz respeito a uma arte criada a imagem e semelhança do Ser supremo, domina-lhe a arte mesmo quando essa não apresenta nenhum cunho sacro. Em 1727 assumindo o cargo de «Kantor» da Igreja de São Tomás em Leipzig, é que o retrato do músico e o caráter de sua vida atinge um ponto de plenitude.

XXII — MOZART E O CLASSICISMO

DEPOIS de Bach, pensamos em Mozart. Não por razões hierárquicas, nem cronológicas porque Haydn está mais próximo ao autor de "A Arte da Fuga". É que considerado o encadeamento, a evolução, o sentido de desenvolvimento da forma se fixa e ganha maior significação estética em determinados autores. São muitos os compositores que se enquadram no estilo barroco, porém Bach é o mais representativo. Depois vem o classicismo que musicalmente toma a sua configuração definitiva nas obras de Haydn e nas Sonatas e toda a música sinfônica de Mozart, embora a forma Sonata tenha a sua origem no período barroco. São as culminâncias que melhor delimitam as épocas. Na idade média o Canto Gregoriano, no renascimento Palestrina e Victória, na escola flamenga Joequin des Prés, no drama lírico Monteverdi, na ópera barrôca Haendel, na escola veneziana Scarlati, depois Bach, Haydn e Mozart.

Antes porém devemos falar em Phelip Emanuel Bach que fixou o esquema da Sonata bitemática. Depois da Sonata de Igreja e da Sonata de Câmara surgiu a Sonata propriamente dita. Derivada da Suíte que é uma série de peças em forma de dança, a Sonata de Igreja, escrita para diversos instrumentos, servia de introdução à Cantata e a Sonata de Câmara, era uma série de

árias para pequeno grupo instrumental. Da forma monotemática evoluiu para a bitemática fixando-se definitivamente com F. E. Bach no seguinte esquema: exposição do tema principal depois uma ponte de transição que leva ao segundo tema seguida de uma parte central onde o desenvolvimento participa dos dois temas sendo, depois, a conclusão, precedida da reexposição. Não importa mencionar aqui outros aspectos da estrutura, apenas uma linha geral que favoreça a visão no que diz respeito às origens das formas musicais e a configuração que vão tomando no pensamento dos diversos autores. Haydn e Mozart, sobretudo Mozart, antecedendo a Beethoven, escreveram inúmeras sonatas (Haydn 52 e Mozart 46) onde, em muitos momentos, Wolfgang Amadeus

se antecipa a Beethoven como na Sonata e Fantasia em dó menor. O espírito do classicismo que segundo Bruno Kiefer, se originou por transformação orgânica do Barroco, começa em 1740, ou menos um pouco. O estilo Rococó embora frívolo se fez sentir sobre a criação musical do período clássico que encontra em Mozart sua expressão mais clara e mais brilhante. A figura do compositor de Salzburgo (1756-1791) é das mais relevantes da história da música. Caracterizada por um sentido de pureza, de espontaneidade, de inspiração inesgotável, a simplicidade aparente de sua criação pode parecer, como parece a muitos, que a música — com ele, e no período clássico tornou-se mais singela em comparação com a polifonia e complexidade do Barroco expressa em Bach.

Deixando de lado a forma contrapontística e considerando a harmonia, (escreve Leibowitz) a audácia no plano da criação mozartiana se evidencia no critério harmônico tonal. E neste caso a forma avançou, porque uma série de elementos — da estrutura — como as progressões e "excursões por tonalidades afastadas da tônica", tornam a harmonia mais complexa. E assim sendo "Mozart manifesta-se mais audacioso e mais complexo que seus predecessores".



Mozart aos oito anos

Maria Abreu

22 XXIII Wolfgang Amadeus (10-08-68)

MOZART nasceu em Salzburgo (1756) e morreu em Viena — 1791. Não chegou a completar os 36 anos de idade; e neste tempo, que não bastaria para concluir-se o processo de amadurecimento de outros tantos artistas, deixou 18 missas, 17 trechos para órgão e orquestra, intitulados: "Sonata Epistola", 2 Oratórios, Cantatas, 52 Sinfonias, 203 Danças para orquestra, 21 Concertos para piano e orquestra, 21 óperas, Concertos para instrumentos de corda e de sopro (20), 23 Quartetos de corda, 21 Sonatas (e Fantasias) para piano, 9 Quintetos para sopros, 40 "lieder", e ainda um número considerável de "Divertimentos", "Arias" esparsas, Motetos, Trios, Variações, Duos e peças para piano. Essa relação, pouco ordenada quanto à discriminação, baseia-se num levantamento empreendido por Koechel, J. Rietz, J. Brahms, Otto Golschmidt, o conde Walderesee e outros, citados por Curzon em seu livro "Vida de Mozart".

"E" provável que o milagre mozartiano permaneça sempre inexplicável; (énigmatique) como disse o musicólogo Carl De Nys. E do mesmo autor são as considerações que trans-

crevemos a seguir: "O gênio de Mozart se caracteriza pelo seu aspecto esquemático e universal, se poderia dizer, mesmo, cósmico. Mais do que, não importa que outro grande músico, é-le assimilou as influências — as mais diversas e contraditórias. Em seu gênio se encontram e se fundamentam harmoniosamente a polifonia antiga, a música barrôca da Alemanha central e do Norte, as novas tendências da ópera italiana e da música instrumental que se desenvolveu em Viena e Mannheim, bem como as características da música francesa de seu tempo..."

Ninguém, como é-le, foi qualificado em termos tão absolutos. "É-le é a própria música" disse Rossini. "... é mais do que isso, é a música do futuro..." disse Wagner.

Mais difícil do que reconhecer-lo e situá-lo em sua importância, seria dar-se à obra uma definição quanto à natureza da forma ou do estilo.

"Mozart não inventa nem reforma..." "Nunca teve, ao que se saiba, idéia de buscar algo novo de seguir plano preconcebido." (H. Curzon)

Seu poder de criar, porém, manifesto desde a infância, superou

Maria Abreu

a tudo o que se conhece em matéria de músicos, antes e depois d'ele. Seus biógrafos descrevem o ambiente em que viveu, na infância, como tranqüilo e banal. E nessa atmosfera sem imprevistos, descobrem o menino músico como uma personalidade acentuadamente definida, não só quanto ao gênio mas também ao caráter. Alegre, de uma alegria luminosa e comunicativa, Wolfgang refletia em seu temperamento a beleza risonha de Salzburgo. "A cidade entretinha uma paixão exclusiva — a Música". (Curzon)

O episódio narrado pelo trompista Schachtner, em carta dirigida a Ana Maria Mozart, é dos que melhor reflete a precocidade incrível do músico no que se refere ao impulso criador. Conta Schachtner que certo dia Leopoldo Mozart, ao retornar à casa, surpreendeu o pequeno Wolfgang (que tinha nesta ocasião 4 anos de idade) escrevendo sobre o papel de música. Ao ser interpelado pelo pai, respondeu é-le que acabava de compor a primeira parte de um concerto para Cravo. Obra de impossível execução, naturalmente, mas que indicava o poder de criar caracterizado já na mais tenra infância.

23 Episódios da vida de Mozart (17-08-68)

EPISÓDIOS DA VIDA DE MOZART

Maria Abreu

EM Mozart, a história de sua vida, os traços que lhe caracterizam a personalidade e a impressão que nos causa a sua música, dão-nos um retrato completo do artista. Mesmo a discrepância entre a luminosidade de seu espírito criador e a sombria miséria em que viveu os últimos anos de sua curta existência, integrando-se à coerência dessa personalidade na qual mesmo se as convicções não fôsem fortes a fé, fé em termos de absoluto, marca-lhe a individualidade. A excursão que fez ainda na primeira infância em companhia da irmã e do pai, sucederam-se momentos mais difíceis. Depois de passear a genial musicalidade pelos principais centros da Europa, pelos salões da aristocracia — imbecilizada ou perplexa diante da arte — Mozart — teve de enfrentar um mundo diferente daquele que ouvia embevecido e provavelmente fascinado às proezas de um garoto de seis anos de idade. A inveja, atentando contra a sinceridade do músico, não teve maiores efeitos sobre o desenvolvimento de sua personalidade. Em 1767, quando Wolfgang tinha 11 anos, (em Viena) foi que

se levantou, pela primeira vez, uma dúvida infamante: disseram que as composições por ele assinadas eram da autoria de seu pai. Esse defrontar-se com a corrupção, obrigou a provar publicamente suas faculdades criadoras. Nesses testes, inventados pela desconfiança, Mozart dá provas de verdadeira invulnerabilidade quanto à capacidade do gênio musical.

Logo depois viaja à Itália e em 1770 estréia em Milão sua primeira ópera: «Mitridate Re Di Pontó», que — segundo Kurt Pahlen — é como quase toda a sua produção teatral influenciada pelo espírito italiano. Momento em que Gluck iniciava a reforma do teatro lírico e Wolfgang Amadeus contava 14 anos. Esta ópera, naturalmente, guarda uma distância imensa, quanto à profundidade de sua expressão, das «Bodas de Figaro» ou da «Flauta Mágica», por exemplo. Ainda assim, a estréia de «Mitridate» foi sensacional. Adolfo Hasse — conceituado compositor, na época — assinalou o fato com as seguintes palavras: «Este rapaz fará com que todos nós sejamos esquecidos».

Fala-se muito no enigma mozartiano quanto à precocidade do gênio e à inspiração espontânea, inesgotável. Também sua história não se identifica com a linha de produção musical que se processa com permanente esplendor desde a infância até o último momento, pouco antes de morrer. Desde que regressou da Itália — quando foi despedido sumariamente de seu cargo pelo arcebispo de Salzburgo, os acontecimentos exteriores de sua carreira não acompanham, nem de longe, a luminosidade de sua arte. Em 1777, retoma a função de primeiro violino da orquestra e, por essa época mais ou menos, escreve algumas das grandes Sonatas para piano, concertos para violino, tendo anteriormente, escrito seu primeiro Quarteto de cordas (K. 80) e estudado profundamente a polifonia tradicional e o canto gregoriano. Uma segunda viagem à Itália onde alcança novamente grande triunfo assinalado com «Ascânio» sinfonia em três movimentos; comentaristas falam dessa obra atribuindo-lhe, a par do estilo italiano, a profundidade alemã.