



PROJECT MUSE®

Músicas iberoamericanas interconectadas: Caminos, circuitos y redes edited by Javier Marín-López, Montserrat Capelán, and Paulo Castagna (review)

Martha Tupinambá de Ulhôa, Pedro de Moura Aragão, Mário Sève, Nathalia Andrião Trotta, Maya Suemi Lemos



Latin American Music Review, Volume 46, Number 2, Fall/Winter 2025,
pp. 241-247 (Review)

Published by University of Texas Press
DOI: <https://doi.org/10.1353/lat.0.00024>

➡ For additional information about this article
<https://muse.jhu.edu/article/976922>

Review Essay

JAVIER MARÍN-LÓPEZ, MONTSERRAT CAPELÁN, AND PAULO CASTAGNA, EDS.

Músicas iberoamericanas interconectadas: Caminos, circuitos y redes.

Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2024. 648 pp.

ISBN 978-84-9192-409-8 (Iberoamericana), ISBN 978-3-96869-539-6
(Vervuert), ISBN 978-3-96869-560-0 (e-book). Creative

Commons Attribution 4.0 international license.

A coletânea *Músicas iberoamericanas interconectadas: Caminos, circuitos y redes* traz uma seleção de textos resultantes do congresso homônimo, realizado em 2021 na Universidade de Santiago de Compostela.

A introdução, escrita a seis mãos pelos editores, reitera a ideia central do evento, enfatizando a noção de uma “rede de redes” transnacional e iberoamericana. Segundo a chamada para o congresso, no qual teve origem a publicação, o objetivo seria a superação de determinadas barreiras artificiais, tanto disciplinares (musicologia, etnomusicologia e musicologia histórica, práticas interpretativas) quanto culturais (cultura musical luso-brasileira e hispano-americana), que marcam os estudos sobre música em âmbito iberoamericano.

Muitas são as “viradas” teóricas que acabam impactando a musicologia; atualmente, a discussão teórica tem se voltado para o continuado fosso separando a musicologia canônica produzida no norte global daquela produzida no “resto do mundo”, numa tentativa de decolonização do conhecimento. Esse descompasso norte–sul foi central para a palestra inaugural do congresso, ministrada por Leonardo Waisman, e que dá origem ao texto que inicia a coletânea. Waisman apresenta uma revisão da musicologia da América Hispânica colonial a partir da sua extensa e sólida experiência na área. Da estatística sobre os temas e metodologias encontradas na bibliografia explorada, ressalta dois aspectos. Primeiro, uma certa relativização na ênfase nas figuras de grandes compositores da música europeia (menos de cem casos entre 1.500 títulos observados). Em segundo lugar, uma nota preocupante para a musicologia: a pouquíssima presença da análise musical. Como ressalta Waisman, “embora a análise não esgote o estudo da música como prática social, não sendo por si só suficiente, é a única abordagem que se dirige ao que singulariza o objeto de estudo da musicologia” (36). Outro aspecto discutido pelo pesquisador é o positivismo como rótulo

negativo. Waisman comenta que, apesar de a coleta de dados que fundamenta essa crença ser imprescindível para a pesquisa na área, ela não basta para caracterizar uma abordagem positivista. No caso latino-americano colonial, o positivismo enquanto sistematizador de generalidades a partir da avaliação crítica das fontes, não chega a se instalar propriamente. Isto porque passada a fase de coleta de dados e edição de partituras, nossos musicólogos fundadores acabavam caindo “nas armadilhas mais fáceis do idealismo em sua versão nacionalista” (42). Observe-se que a “armadilha” do nacionalismo também alcançou a musicologia no Brasil. Apenas para mencionar um tema, basta pensar na zarzuela, praticamente ignorada pela musicologia brasileira, como comentamos à frente.

Os capítulos da seção “Redes trasatlánticas en el mundo colonial” remetem à interconexão musical iberoamericana sob perspectivas bastante diversas, debruçando-se sobre casos de circulação material (instrumentos e outros artefatos musicais, na contribuição de Álvaro Mota Medina) ou de gêneros e manifestações cênico-musicais (*villancicos de gallego*, no capítulo de Javier Gándara Feijoo); representações rituais hispânicas de conquista, na contribuição de José Benjamín González Gomis; sobre personagens (o dramaturgo luso-brasileiro António José da Silva, no caso do relato de caso do processo de refazimento musical de trechos cantados de um entremez, por David Cranmer) ou instituições (a capela musical da Havana oitocentista, estudada por Margarita Pearce Pérez), nas quais se encontram culturalmente articuladas, de alguma forma, as duas margens do mundo iberoamericano. Se a presença de um referente comum dá coesão temática à seção—o mundo colonial—as contribuições são heterogêneas quanto à medida da efetiva exploração analítica e/ou interpretativa das dinâmicas de trânsito e interconexão que permeiam os fenômenos estudados, e que constituiriam, *a priori*, o foco da publicação: “los continuos flujos entre los niveles macro y microscópico, considerando los contactos, nexos y vínculos como foco específico de investigación” (22), nas palavras dos organizadores. Se o estudo de fenômenos artísticos decorrentes de processos de transferência cultural e da articulação entre mundos geographicamente dispersos não é uma novidade no campo da história da música e das artes como um todo, a emergência relativamente recente de correntes historiográficas ditas “globais”, “mundiais” ou “conectadas” vem se caracterizando por uma atenção marcada à complexidade dos fenômenos resultante desses encontros. Nesses fenômenos se encontram imbricadas culturas distintas, evidentemente, mas também, frequentemente, epistemologias, temporalidades, modos e regimes de escuta e recepção igualmente distintos. Resulta que as categorias formais tradicionais de estilo, de gênero musical, as periodizações, os recortes nacionais, manejados tradicionalmente nas historiografias da arte e da música se prestam

mal à leitura da vida desses fenômenos, demandando novas estratégias de compreensão.

A segunda seção do livro, intitulada “Circuitos y tournées iberoamericanas en el ‘largo’ siglo XIX”, é composta de cinco artigos: dois sobre a circulação da zarzuela espanhola, dois sobre turnês e mudança de músicos portugueses para o Brasil, além de um texto sobre a recepção de uma ópera brasileira na América Latina. Exceto pelo último, todos os textos utilizam fontes hemerográficas para estabelecer as rotas dos circuitos e turnês. Os capítulos iniciais da seção, escritos por Pilar Nicolás Martínez e Nuria Blanco Álvarez, comentam sobre a presença de companhias espanholas de zarzuela em Portugal, além de sua transmissão por outros locais da América Latina e Caribe. Presente nos dois textos a figura de Manuel Fernández Caballero (1835–1906), certamente um tema promissor para algum doutoramento sobre zarzuela e interamericanismo, tendo o prolífico compositor atuado na Espanha, Portugal, Cuba, Argentina e Uruguai. A seguir, Lutero Rodrigues sustenta que, apesar do isolamento do Brasil—uma monarquia e o único país de fala portuguesa num continente republicano e hispânico—a ópera *Il Guarany* do brasileiro Carlos Gomes (1836–96) teve excelente acolhida na América Latina, graças à atuação das companhias italianas de ópera. Finalizam a seção dois artigos dedicados a Arthur Napoleão (1843–1925), pianista e compositor português que se estabeleceu no Brasil. Juliana Coelho de Mello Menezes e Alberto José Vieira Pacheco tratam de seu repertório, maiormente baseado em temas de ópera, e Suely Campos Franco ressalta a presença e atuação do violoncelista Frederico Nascimento (1852–1924) no Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o XX. Tanto Napoleão quanto Nascimento impactaram a vida musical carioca, o primeiro atuando na edição e publicação de partituras, e o segundo no ensino, tendo sido responsável pela formação de diversos compositores brasileiros. Chama a atenção nessa seção a ausência de qualquer menção à zarzuela no Brasil. Uma consulta errática às ocorrências do termo na década de 1880 na Hemeroteca Digital Brasileira produz centenas de anúncios de apresentações no Rio de Janeiro, não somente de companhias de zarzuela espanholas, como também de paródias (*O boulevard da imprensa*), baseados em revistas vindas de Portugal (*A grande avenida*), adaptadas de zarzuelas chicas espanholas (*La gran via*). Evidencia-se, assim, um campo promissor para estudos sobre as conexões musicais iberoamericanas.

A ideia de imaginário coletivo está presente na seção “Trayectorias transnacionales e imaginarios colectivos en el siglo XX”, ao abordar a presença e recepção de artistas que atuaram tanto no continente europeu quanto americano. Esta ideia se manifesta tanto no discurso voltado à promoção de conteúdos artísticos, quanto na análise de discursos presentes em periódicos, contribuindo para a construção de um imaginário cultural

dos intervenientes sociais investigados. Entre os cinco capítulos da seção, Judith Martín apresenta uma análise de discurso das recepções da dançarina norte-americana La Meri em periódicos iberoamericanos e europeus, entre 1927 e 1931. As questões de gênero aparecem em expressões como “mulher moderna”, “tradição”, “entretenimento” e “dança étnica”. Marcia Taborda oferece um perfil biográfico da artista brasileira Olga Praguer Coelho no período de 1928 a 1943. O estudo ressalta o papel político e cultural de Coelho como embaixadora cultural do Brasil em eventos internacionais, em especial na promoção da música folclórica brasileira. Alicia Fernández investiga a “movida madrileña” através de entrevistas e reseñas e o intercâmbio cultural entre Espanha e Argentina, apresentando a promoção e recepção do rock espanhol durante os anos 1980 pela revista argentina *Pelo*. Iván Morales Flores analisa o discurso nacionalista dos autores cubanos Cecilio Tieles Ferrer e José Loyola na revista espanhola *Ritmo* durante a década de 1980. Por último, Susana Rodríguez aborda a relação entre Galícia e Cuba no século XX, mostrando como as práticas de associações de galegos em Cuba conservaram tradições culturais e os efeitos simbólicos da gaita galega, ao examinar a trajetória do cubano-galego Eduardo Lorenzo Durán e seu papel como professor e formador de novas gerações de gaiteiros. Os investigadores, nesta série de estudos, exploram como a produção artística se manifesta e interage com identidade política e cultural, bem como com o intercâmbio internacional. Ao analisar meios de comunicação e trajetórias artísticas, destacam seu papel como intermediários na construção, recepção e mediação de significados e identidades, além de abordarem como os discursos são perpetuados e moldados, influenciando na percepção pública e recepção das práticas culturais.

Os capítulos da seção “Caminos en la creación académica contemporánea” tratam, em perspectivas distintas, de obras de cinco compositores eruditos do século XX, três deles mexicanos: Blas Galindo, 1910–93, por Alfonso Pérez Sánchez; Rodolfo Halffter, 1900–87, por Carlos Villar-Taboada; Mario Lavista, 1943–2021, por Ana R. Alonso-Minutti; um brasileiro, Hekel Tavares, 1896–1969, por Barbara Meyer; e um porto riquenho, Manuel J. Ceide, 1964–, sobre sua própria obra. Os textos, no geral, abordam aspectos do nacionalismo, procedimentos compostionais relacionados ao dodecafônismo, ao neoclassicismo, à música sacra medieval e renascentista e à música espanhola. O compositor do Nordeste brasileiro Hekel Tavares foi contemporâneo de Villa-Lobos e seu estilo mesclou tradição europeia com folclore. Blas Galindo, mexicano de origem indígena e formação eclética, estudou com Aaron Copland. Em *Siete piezas para piano* apresenta características do neoclassicismo, da bitonalidade e do dodecafônismo. O também mexicano Rodolfo Halffter aderiu inicialmente ao neoclassicismo e depois ao dodecafônismo. Em suas obras—articuladas com

o passado, o folclore—identificam-se tópicas de “espírito espanhol”, seja no uso do modo frígio ou em repetições rítmicas com referências a toques de castanholas. Mario Lavista, diferentemente dos outros dois compositores mexicanos, incorporava elementos da música medieval e renascentista em suas obras. O compositor porto-riquenho Manuel J. Ceide ilustra com fragmentos de partituras e descreve de maneira técnica alguns procedimentos musicais de sua obra *Radicalia*, tendendo a se autoavaliar qualitativamente. Algumas análises musicais poderiam ser enriquecidas com a indicação de *links* para as audições das obras, permitindo ao leitor uma melhor apreciação das composições. O conjunto de textos sobre compositores e obras desta seção pode abrir um caminho para a investigação das diferenças e conexões em experiências criativas no âmbito de uma música de concerto iberoamericana.

A última seção da coletânea—“Grabación de repertorios iberoamericanos: Itinerarios de ida y vuelta”—se dirige à fonografia e seus circuitos iberoamericanos. O impacto da indústria fonográfica e do cinema foi sem dúvida vital para o incremento exponencial dos trânsitos entre gêneros musicais e artistas no contexto iberoamericano, em um movimento que teve início no século XX com a criação do comércio do disco e se intensificou profundamente a partir da década de 1950, com o desenvolvimento da tecnologia do *long play* e da indústria cinematográfica. É significativo lembrar como este último período se caracteriza pelo alto grau de internacionalização dos gêneros latino-americanos como a salsa, o bolero e a bossa-nova, bem como pelo reconhecimento internacional de cantores e cantautores ligados às tradições folclóricas e das músicas populares urbanas como Violeta Parra, Mercedes Sosa e Tom Jobim. A música popular urbana gravada—em todas as suas matizes, do folclore à canção de protesto, dos gêneros urbanos tradicionais como o fado e o tango aos gêneros hibridizados a partir de influências do jazz e do rock, como a bossa-nova e o rock latino-americano—parece ter sido um elemento vital para a criação de “redes de redes” na conexão entre Península Ibérica, América Latina e o resto do mundo. Neste sentido, é de se assinalar que esse rico momento histórico propiciado pela indústria do disco e pela indústria do cinema esteja visivelmente sub-representado na coletânea. De fato, os estudos dedicados aos trânsitos nos períodos coloniais e de criação dos estados-nação são majoritários, em contraste com a seção dedicada ao repertório gravado, que conta com apenas quatro artigos, o que parece confirmar a dificuldade de transposição de fronteiras entre campos como a musicologia e os *popular music studies*. Esta constatação não diminui a importância dos artigos apresentados, todos eles muito ricos—exclusivamente focados no universo hispanoparlante, cabe notar, não havendo nesta seção um único exemplo de artigo que passe pela música em língua portuguesa. As

contribuições apresentadas demonstram, contudo, o enorme potencial de estudos focados em trânsitos da indústria cultural nas rotas entre América Latina e Península Ibérica, para além de sua disseminação pelo mundo anglo-saxônico. O artigo de Juan Carlos Poveda investiga o imaginário sonoro calcado no exotismo e sensualidade da música cubana e seu impacto na indústria cinematográfica norte-americana em uma análise do filme *The Cuban Love Song*, lançado em 1931. Os três artigos subsequentes são focados em cantautores e cantautoras argentinas e suas repercussões artísticas e fonográficas no mercado espanhol. Mirta González analisa de forma detalhada o impacto dos discos *Canciones del tiempo de Maricastaña* e *Leda y María cantan villancicos*, ambas no ano de 1958, por parte das cantoras María Elena Walsh (1930–2011) y Leda Valladares (1919–2012). Rosalía Castro Pérez, por sua vez, apresenta um estudo sobre o impacto das atuações de Nacha Guevara em Espanha entre 1976 e 1982, em um período posterior ao franquismo, analisando a conjuntura de abertura cultural após um largo período ditatorial, que contrastava, entretanto, com o ambiente ditatorial na própria Argentina. Finalmente, Andrea Sanchez apresenta uma análise da atuação do cantautor Roque Narvaja entre o final da década de 1970 e o início dos anos 1980 na Espanha, focando em sua transição entre os instrumentos tradicionais da música folclórica argentina para o cenário do *pop-rock* espanhol.

A coletânea como um todo é representativa dos esforços contemporâneos que, na musicologia e na história da música, vêm sendo empreendidos no sentido de dar maior atenção à complexidade dos processos de interconectividade, interdependência e transculturação que presidem as dinâmicas sempre instáveis de trânsito de modelos, estilos, composições, músicos e materiais, em escala global ou regional. Trata-se de uma busca altamente louvável de ultrapassar os tradicionais recortes nacionais, de gênero e estilo que, muitas vezes, se mostram pouco afeitos à compreensão de fenômenos musicais que atravessam fronteiras geográficas, culturais e temporais. Naturalmente, resultando de seleção de contribuições apresentadas em um congresso, a coletânea demonstra uma certa fragmentação e heterogeneidade, nem sempre sendo possível encontrar questões transversais que deem uma coesão mais substancial às seções. A própria aderência à questão fulcral da interconectividade musical iberoamericana é pouco legível em algumas das contribuições. Assim, paradoxalmente, os efeitos do paradigma nacionalista ainda reverberam por vezes nos textos ou na escolha dos temas. Um outro aspecto geral é a resiliente separação entre o universo hispânico e lusófono: boa parte das contribuições permanece circunscrita às respectivas rotas. Poderíamos dizer, nesse sentido, que o “eles” e o “nós” aparece em vários níveis distintos. É preciso compreender, no entanto, que essa separação é um efeito tardio da dinâmica

colonial, cujos desdobramentos se fazem sentir ainda hoje, e ao mesmo tempo um sintoma de que a lógica colonial ainda impera no nosso imaginário. A coletânea busca contribuir para a sua superação, no que ela possui um inegável e valoroso mérito. A publicação se configura como um notável panorama da musicologia interamericana, que aponta para um futuro amadurecimento da perspectiva global ou conectada nos estudos sobre música.

MARTHA TUPINAMBÁ DE ULHÔA

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / CNPq

PEDRO DE MOURA ARAGÃO

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / CNPq

MÁRIO SÈVE

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / FAPERJ

NATHALIA ANDRIÃO TROTTA

Universidade Nova de Lisboa / FCT

MAYA SUEMI LEMOS

Universidade do Estado do Rio de Janeiro / PROCIÊNCIA