

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

LUCIANO CESAR MORAIS

**SÉRGIO ABREU:**  
**SUA HERANÇA HISTÓRICA, POÉTICA E CONTRIBUIÇÃO MUSICAL**  
**ATRAVÉS DE SUAS TRANSCRIÇÕES PARA VIOLÃO**

SÃO PAULO  
2007

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

LUCIANO CESAR MORAIS

SÉRGIO ABREU:  
SUA HERANÇA HISTÓRICA, POÉTICA E CONTRIBUIÇÃO MUSICAL  
ATRAVÉS DE SUAS TRANSCRIÇÕES PARA VIOLÃO

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes na linha de pesquisa Práticas Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Edelton Gloeden

SÃO PAULO

2007

LUCIANO CESAR MORAIS

SÉRGIO ABREU:  
SUA HERANÇA HISTÓRICA, POÉTICA E CONTRIBUIÇÃO MUSICAL  
ATRAVÉS DE SUAS TRANSCRIÇÕES PARA VIOLÃO

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes na linha de pesquisa Práticas Interpretativas.

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

---

---

---



## DEDICATÓRIA

ESTE TRABALHO É DEDICADO A SÉRGIO ABREU

## AGRADECIMENTOS

Ao Sérgio Abreu, sem cujo envolvimento direto, que lhe custou parte da tranquilidade, esse trabalho não teria sido concluído.

Ao Professor e amigo Altamiro Fonseca, meu primeiro mestre que me ensinou o sentido da palavra dedicação, além do de muitas outras.

À Maria das Graças Almeida de Araújo Lima que me mostrou o que são os Irmãos Abreu e por ter me dado uma vida na música.

Ao Prof. Dr. Edelton Gloeden, grande mestre, amigo e pesquisador, por ter assumido comigo o trabalho e o percurso de minha formação e também por ter cedido a maior parte do material utilizado nesta pesquisa. E por ter sido um paciente guia há 14 anos.

Ao Prof. Dr. José Eduardo Martins, pelo cd *Rameau – L' Oeuvre de Clavier*, gentilmente cedido para embasamento de algumas idéias.

Ao Jodacil Damasceno e ao Sérgio Assad, entrevistados que dispuseram seu tempo para esta pesquisa.

À minha equipe de colegas na Universidade Cruzeiro do Sul: Edílson de Lima, Celso Araújo Cintra e Mirian Utsunomya, Fábio Miguel e Danieli Benedetti, por terem estado comigo no caminho do ensino e da colaboração.

À Juliana Damião, pelo apoio na revisão do grego em Heidegger e em muitas outras situações.

Ao Professor e amigo querido Luís Signates, por ter me aberto o caminho para a vida acadêmica,

Ao Maurício Roger Simão por muitas das idéias que estão presentes neste trabalho e pelas críticas que só um amigo muito próximo poderia ter feito.

Aos meus colegas e amigos do Trio Ibirá, Luís Roberto Botosso, João Francisco Botosso e, no tempo do quarteto, a André Simão, por terem sustentado minha atividade musical no período em que ela esteve suspensa.

À Helena Arakawa, pelo caminho, por tudo o que não foi escrito, e pelo muito que ainda o será.

À Beatriz Aléssio, amiga, colega e companheira, pelas Cidades Invisíveis, por tanta coisa além do que eu esperava.

À minha mãe, Ilda Amélia, por razões óbvias.

Ao Saulo, o “meu irmão único”.

## RESUMO

Sérgio Rebello Abreu e seu irmão Eduardo Abreu se notabilizaram como dois dos maiores violonistas em atividade nos anos 60-70. A carreira do duo se interrompeu em aproximadamente 1975 e Sérgio Abreu prosseguiu como solista e camerista até 1981. O impacto que eles causaram no meio musical permanece até hoje, mas sua contribuição não foi analisada sistematicamente. Este trabalho, portanto, versa sobre a herança histórica de Sérgio Abreu, que trabalhou por mais tempo com o violão e era o encarregado das transcrições tocadas pelo Duo, através de suas transcrições e gravações.

A fim de contextualizar a transcrição no panorama da história do violão, visitamos a história da transcrição no contexto do desenvolvimento do instrumento desde o Renascimento até o Classicismo, a partir de onde detalhamos mais a análise histórica, e deste ao século XX. Esse panorama procura construir o discurso da reabilitação da prática da transcrição como procedimento válido artisticamente, desde que devidamente contextualizado. Procura, no duplo contexto da história das transcrições e da herança histórico-poética, demonstrar em que elementos musicais se encontram as referências poético-musicais que confluem para o trabalho do Duo Abreu, a saber, Miguel Llobet, Emílio Pujol, Andrés Segovia e Monina Távora.

A partir de uma análise de algumas de suas transcrições e de suas gravações, tenta-se recompor a inteligibilidade da poética musical na qual se modelaram as interpretações do Duo Abreu, relacionando para isso a idéia de historicidade com o processo de produção musical, da maneira como nos foi compreendida pelas leituras de Pareyson (*Os problemas da estética*) e Heidegger (*A origem da obra de arte*).

Discute também a relação entre a reflexão acadêmica e a *práxis* artística, procurando e sugerindo caminhos, através da análise das transcrições e do legado fonográfico de Sérgio e Eduardo Abreu, para uma superação dessa dicotomia e para o pensamento de uma integração entre as esferas de trabalho dessas duas instâncias.

Palavras Chave: Transcrição, Sérgio e Eduardo Abreu, poética, história, interpretação, musicologia.

### ABSTRACT

Sérgio Rebello Abreu and his brother Eduardo Abreu became famous as the two greatest guitarists in activity in the 60' and 70's. Their dual career came to an end around 1975 and Sérgio Abreu went on as a soloist and chamberist up until 1998. Their impact on the musical scene has remained to these days but their contribution has not been systematically analysed. This paper is about Sérgio Abreu's legacy, which worked more time in music and had the responsibility of transcriptions and the repertoire, through his transcriptions and recordings.

In order to contextualize transcription in the framework of the guitar's history, we revisit the history of transcription throughout the development of this instrument from the Renaissance to the Classical Era and from then to the twentieth century. This overview tries to construct the speech for the rehabilitation of the practice of transcription as an artistically valid art procedure, granted that it is duly contextualized. In the context of the history of transcriptions, this overview points out the musical elements on which the poetical-musical references of the Abreu Duo are based, that is, Miguel Llobet, Emilio Pujol, Andrés Segovia and Monina Távora.

Based on the analysis of some of their transcriptions and recordings, this paper tries to reconstruct the intelligibility of the musical poetry on which the Abreu Duo's interpretations were modeled by relating the idea of historicity to the process of musical production, according to the teachings of Pareyson (*Os problemas da estética*) and Heidegger (*A origem da obra de arte*).

Through the analysis of Sérgio and Eduardo Abreu's transcriptions and phonographic legacy, this paper also discusses the relationship between academic thinking and the art *praxis*, searching for and suggesting ways to overcome this dichotomy and integrate the work of these two areas.

Key words: Transcription, Sérgio and Eduardo Abreu, poetry, history, interpretation, musicology.

## Sumário

Introdução.....	11
Capítulo 1 - .....	11
1.1 - Discussão do termo e opção pela terminologia.....	20
1.2 - Apontamentos históricos: A Transcrição do Renascimento ao Classicismo.....	29
1.3 - A herança do século XIX.....	34
1.4 - O violão e a transcrição no século XX.....	39
1.5 - O trabalho e a influência de Andrés Segovia.....	45
1.6 - A transcrição e o problema do repertório após os anos cinqüenta: uma possível mudança de paradigma.....	47
1.7 - Sérgio Abreu e a transcrição no contexto pós-anos cinqüenta.....	50
Capítulo 2 - Sérgio Abreu: um perfil biográfico.....	54
Capítulo 3 - O duo Abreu e a transcrição contextualizada: uma breve análise histórica comparada.....	69
Capítulo 4 - Análise descritiva das transcrições.....	78
4.1 – Fernando Sor: Variações Op.9 Sobre um tema de “A Flauta Mágica, de Mozart.....	78
4.1.1 – A obra original.....	80
4.1.2 – O Arranjo: análise descritiva.....	83

4.2. Johann Sebastian Bach: Fantasia BWV 906.....	92
4.2.1. O original.....	93
4.2.2 A transcrição.....	95
4.3. Seis Peças de Jean Philippe Rameau.....	99
4.3.1 – Allemande .....	99
4.3.2 – Le Rappel des Oiseaux.....	100
4.3.3 – Rigaudon I e II.....	101
4.3.4 – Musette em Rondeau .....	102
4.3.5 – Le Lardon (Menuet).....	102
4.3.6 – Les Ciclopes.....	103
4.4 – Breves palavras sobre duas outras transcrições importantes de movimentos da Suíte Ibéria, de Albeniz: <i>Evocación</i> e <i>El Puerto</i> .....	104
Capítulo 5 - Apreciação crítica das gravações do Duo Abreu.....	106
5.1. Aspectos técnicos: base reflexiva.....	106
5.2. Aspectos técnicos: base poética.....	110
5.2.1. Timbre.....	111
5.2.2. Intensidade.....	113
5.2.3. Duração e altura.....	115
5.3. Aspectos interpretativos.....	117
Conclusão - .....	122
Glossário – Referências biográficas de personalidades mencionadas no trabalho.....	129
Anexo I – Relação das transcrições feitas por Sérgio Abreu.....	136

Anexo II – Repertório do Duo Abreu .....	140
Anexo III – Entrevistas.....	144
Transcrição da Entrevista de Sérgio Abreu .....	145
Transcrição da Entrevista de Jodacil Damasceno .....	161
Transcrição da entrevista de Sérgio Assad.....	176
Discografia de Sérgio Abreu.....	197
Conteúdo do cd.....	200
Bibliografia.....	201
Partituras analisadas.....	205

## Introdução

É muito difícil introduzir este trabalho sem antes esclarecer o caminho que nos levou até o atual momento da carreira acadêmica e artística. Sem pretender realizar uma introdução autobiográfica, expomos a ligação que estabelecemos com diversos elementos, desde o próprio Sérgio Abreu, tema do trabalho, até o olhar específico com o qual esse tema é tratado através de suas transcrições, passando pelos problemas mais genéricos de produção e análise musical. Esses problemas que dizem respeito à relação entre os campos da poética artística e ao conhecimento sobre o que é produzido artisticamente podem existir em duas formas: apenas nas especificidades da nossa própria vivência musical, ou também relacionados à própria estrutura oferecida pela Universidade como um todo aos estudiosos de Música. São problemas, acreditamos, que enriquecem a arte na Universidade ao mesmo tempo em que criam, nas relações entre conhecimento científico e o diretamente artístico, um campo de discussão permanente <sup>1</sup>. Foi esse percurso que trouxe o trabalho à sua forma atual: o estudo de uma das mais destacadas personalidades do violão brasileiro, através das transcrições com as quais ele pode ter enriquecido o repertório para violão. A própria enunciação do tema indica a intenção de permanecer no campo de conflito, ou seja, entre a produção musical e a análise acadêmica do conhecimento artístico.

Joseph Kermann, em um celebrado trabalho sobre a musicologia <sup>2</sup>, questiona a divisão entre a musicologia prática e a teórica, debilmente repartida entre musicólogos e intérpretes. Conta a história percorrida pela musicologia como campo de interesse pela música do passado, motivado pelas mais diversas aspirações, sendo uma delas o interesse na constituição de identidades nacionais e a síntese de um quadro cultural constituinte de uma categoria chamada de nacionalidade em diversos países europeus. Alguns exemplos podem confirmar a ligação da musicologia do início do século XX com a música dos seus respectivos países: Alemanha, com a trindade Bach, Mozart e Beethoven, a França com os franco-flamengos e a história da música medieval, a Itália com Palestrina e os antecessores barrocos dos operístas do século XIX. Kermann nos dá também uma visão sobre a musicologia como tendo ainda na época da edição do livro

---

<sup>1</sup> Não pretendemos aqui distinguir entre música “prática” e “teórica”, pois estamos insistindo em um caminho de profundo questionamento dessa separação.

<sup>2</sup> KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes, 1987 (1ª Edição em 1985).



(década de oitenta) os braços dados a uma carga de positivismo que foi há muito deixada pelo caminho por outras áreas do conhecimento humano e cultural. Ora, sendo a musicologia companheira e informada pelas disciplinas das ciências humanas (antropologia cultural, história e historiografia, sociologia da cultura, etc.) é de se questionar o porquê dessa ligação com o positivismo, que leva frequentemente à acusação de que a construção da música e da cultura, ou da arte no ambiente universitário é uma defesa parcial e histórica de uma cultura específica<sup>3</sup>, ligada a uma classe e a uma maneira particular de vivenciar a cultura socialmente. A cultura, a música e as artes na Universidade seriam, segundo essas acusações, tratadas como categorias singulares, suspeitas demais para um enfoque acadêmico.

Na realidade brasileira não pude deixar de perceber o trabalho de Kermann como um diagnóstico possível também da nossa situação. Entre a colossal quantidade de informações sobre a musicologia como é tratada na Inglaterra e nos Estados Unidos Kermann se divide entre o aviso e o apelo. É necessário dizer que o marco formal do ponto em que isso foi notado foi no curso, durante o programa de mestrado, de uma disciplina não da área de música, mas de comunicação<sup>4</sup>. Nela, as diversas teorias sociais e formulações filosóficas construíam um campo para construção de epistemologias e estruturas de trabalho no qual os diversos olhares da comunicação enquanto disciplina acadêmica poderiam constituir saberes mais profundos. Esse aprofundamento surge a partir do momento que se leva em conta a complexidade da atualidade social, que abriga os movimentos humanos na área da comunicação, da política, da arte e da cultura em geral. A nosso ver, a música está imiscuída no meio de tudo isso.

Enquanto esses questionamentos tomavam forma, surgia a idéia cada vez mais clara de resgatar para um registro formal – que teria certo pioneirismo – o trabalho de Sérgio Abreu como uma das grandes referências na área de interpretação violonística do século XX. Esse tema para o atual trabalho foi sugerido por meu orientador, que se colocou à disposição para que eu desenvolvesse o recorte epistemológico adequado. O

---

<sup>3</sup> CAMBI, Franco. *História da Pedagogia*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo. Editora Unesp. 1999. p. 465. Para uma discussão sobre a ligação entre positivismo e ideologia de classe na pedagogia.

<sup>4</sup> *Embates e Debates: Comunicação e política no contexto da pós-modernidade*. Disciplina ministrada pelo Prof. Dr. Mauro Wilton de Souza na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, no primeiro semestre de 2004.

tema foi acatado por mim de pronto. E na discussão comum, decidimos que o trabalho deveria atender a dois critérios, basicamente:

1) Se encaixar nas possibilidades e limites, estes maiores do que aquelas, de minha formação acadêmica.

2) Atender aos requisitos de um trabalho científico, salvaguardado que está por uma instituição universitária que estruturou de uma determinada forma a pesquisa musicológica em seu ambiente de trabalho.

A formação a que me referi no critério 1 é basicamente a de músico prático, termo para mim hoje quase pejorativo: intérprete capacitado à atividade de executante, munido de ferramentas motoras, cognitivas, reflexivas e teóricas tratadas instrumentalmente e objetivadas para a interpretação musical direta. O objetivo desse tipo de formação é a capacitação talvez para uma, talvez para várias formas de pensar a interpretação de obras específicas de um repertório consagrado pela história, mas sem deixar de lado uma abordagem teleológica da teoria. Os requisitos a que se refere o critério 2 são os conhecidos de todos os mestrandos que precisam adaptar cada pesquisa a uma linguagem e a uma estrutura que permita a ostensiva comunicação com uma comunidade acadêmica. Dizemos comunidade acadêmica no melhor sentido dado à idéia de ciência por um outro marco do pensamento acadêmico, o físico e historiador da ciência alemão Thomas Kuhn (1922-1996) <sup>5</sup>. Dentro desse “jogo de linguagem” da ciência, estariam excluídos certos elementos, e com eles certos discursos, que não poderiam ser integrados no discurso acadêmico. A própria admiração pessoal pelo trabalho do biografado, por exemplo, ou a convicção em procedimentos vistos como valores permanentes de construção artística estariam entre esses elementos. Mas esses são pontos que precisavam ser enfrentados no já momento de justificar a escolha do objeto de trabalho.

Há pelo menos dois momentos do trabalho de Kermann em que ele defende claramente a necessidade de passagem da musicologia da etapa mecanicista e positivista da coleta de dados para a atividade crítica <sup>6</sup>, entendida como o mergulho no universo dos significados históricos e da história da construção de sentidos. Esse universo abarca desde os julgamentos estéticos aos entendimentos consensuais de critérios valorativos

---

<sup>5</sup> KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo, ed. Perspectiva, 2003. Publicado em 1962 pela *University of Chicago*.

<sup>6</sup> KERMAN, Op. cit. p. 158, comentando o trabalho, a seu ver, positivista de Thurston Dart, e p. 170, esclarecendo um modelo de musicologia em que o movimento flua “dos vários ramos e metodologias da história musical para a própria música”.

de interpretação e produção artística, que formam por sua vez a estrutura de formação musical de toda a comunidade acadêmica, desde o conservatório até a pós-graduação. Essa passagem é requisitada por Kermann através da argumentação de que a música é uma construção cultural e temporal. E como tal, não pode excluir de sua reflexão a história de suas próprias motivações e das exclusões e inclusões que realiza. Por outras palavras, não poderia excluir de sua reflexão a crítica.

A atividade crítica é relacionada a uma área que tem sido reconhecida cada vez mais, mesmo pelos músicos não musicólogos e pelos que não estão acostumados a lidar com a filosofia da história, de Hermenêutica <sup>7</sup>, a atividade interpretativa que recoloca em um plano não cartesiano a relação sujeito-objeto. Falando grosseiramente: O cientista é entendido como um intérprete e está segundo essa visão, implicado na observação que realiza. Nessa perspectiva, os elementos normativos da atividade interpretativa se prestam não mais ao estabelecimento de um quadro que se pretenda cada vez mais completo da natureza que analisa, mas aos elementos constitutivos de uma linguagem que permita ao mesmo tempo a comunicação no interior de uma comunidade estabelecida historicamente e a existência de possibilidades do devir de seu repensar constante. Essa possibilidade se manifesta através do movimento contínuo de criar e resolver “quebra-cabeças” dentro dos paradigmas aceitos, para usar um termo de Kuhn. Se isso está hoje colocado para o cientista, imaginamos que assim também o seja para o musicólogo. Hermenêutica, o movimento interpretativo relacionado à história e às idéias, é uma palavra importante tanto na leitura do trabalho de Kuhn como no de Kerman.

Mas em que sentido a questão do conceito de desenvolvimento científico como colocado por Kuhn e confirmado por Kermann se aponta para a atividade musicológica ou a atividade das práticas interpretativas da Universidade? Neste ponto, a distinção de Luigi Pareyson <sup>8</sup> entre “estética” (olhar descritivo e histórico-conceitual da filosofia motivada na direção da arte) e “poética” (do grego: *poiesis*, produzir, realizar, a atividade de produção artística direta) nos possibilita entender o trabalho musical do intérprete em geral e, para o nosso caso, de Sérgio Abreu em particular, como uma estrutura de coerência escolhida e construída que é terreno da poética, agora específica e

---

<sup>7</sup> KERMANN, op. cit. p. 179.

<sup>8</sup> PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

claramente nomeada na construção da linguagem acadêmico-musical. A construção dessa estrutura poética também é histórica e temporal e é isso que nos leva a usar, em vários pontos do trabalho, o termo “herança histórica” diretamente relacionada a Sérgio Abreu.

Em outro trabalho importante da área de filosofia, vemos Benedito Nunes<sup>9</sup> trazer o filósofo alemão Martin Heidegger para a história da reflexão no Brasil com um trabalho em que descreve o percurso heideggeriano através do qual a filosofia se aproxima da poesia pela nova maneira de perceber as relações de linguagem, pela suma capacidade de ambas em nomear a realidade ou de conferir o dizer à palavra; e essa linguagem se torna então o habitar no centro da perscrutação filosófica. O Ser é o habitar na linguagem: o sujeito, dentro desse caminho filosófico, se torna poético. O movimento hermenêutico se torna aqui parte de uma ontologia que implica em si a construção ao mesmo tempo da própria obra de arte, da filosofia e da ciência.

Relemos então Thomas Kuhn, que repara a rapidez com que pesquisadores da área de humanas se apressaram em relacionar o modo particular de construir o saber nessas áreas, entre as quais incluímos aqui a musicologia, com a descrição dada por ele do funcionamento das revoluções em ciências<sup>10</sup>. Relemos também Aristóteles, no qual se percebe a raiz da vivência da norma poética, instigando o nosso interesse pela poética em Heidegger e pela ligação dela com a ontologia que me pareceu respaldar a concepção do artista-intérprete como sujeito construtor do acontecimento em questão (musical, teatral, literário, etc., expresso na obra). Com esses respaldos, surgiu um olhar mais tolerante para com as especificidades dos caminhos nos quais o artista existe, compreendendo e vivenciando cada vez melhor a natureza e necessidade dos apelos contidos no livro de Kermann. Pudemos então ter mais calma para determinar os objetivos do trabalho como mais diretamente relacionado à crítica da produção poética de Sérgio Abreu, na tentativa de um ensaio hermenêutico da sua herança.

Essas leituras e intervenções são, no entanto, profundas demais para a experiência parca que possuímos no momento. As linhas de trabalho se sustentarão por esses autores: Kermann, Kuhn, Pareyson e Heidegger, enriquecidas por outras fontes, mas acredito que estão em fase ainda incipiente de desenvolvimento. Para o trabalho atual, porém, poderíamos nos entender com os prazos de defesa se nos focássemos

---

<sup>9</sup> NUNES, Benedito. *Passagem para o Poético - Filosofia e Poesia em Heidegger*. São Paulo, Editora Ática, 1986.

<sup>10</sup> KUHN, Op. cit. p. 258

quanto à natureza do material escolhido para a pesquisa propriamente dita sobre Sérgio Abreu e à estrutura na qual foi organizado o olhar para o mesmo.

A fim de circunscrever o trabalho, voltamos os olhos para o que foi apresentado pela carreira dos irmãos Abreu, que motivou esta pesquisa. A breve carreira, entre 1962 e 1981, levando-se em conta os seis anos finais da carreira solo de Sérgio Abreu se desenvolveu no contexto de formação do violão como instrumento de concerto no Brasil. Eles estão diretamente ligados a esse contexto, porque são filhos de um violonista e netos de um dos personagens centrais dessa história, o açoreano Antônio Rebello (1902 – 1965). Estão também ligados pessoalmente a Jodacil Damasceno (1929), fundador dos primeiros cursos superiores de violão no Brasil. Antônio Rebello, professor de Jodacil, foi um notório mestre, que dividiu com seu amigo Isaías Sávio (1900 – 1977) o papel pedagógico de orientar uma grande quantidade de pessoas que se interessaram pelo violão como meio de vivenciar a música. Ao lado dessa ligação, que julgamos importantíssima, temos o fator de que a seqüência da formação básica deles – que se processou muito rapidamente <sup>11</sup> – se deu pelas mãos de Adolfinia Raitzin Távora (1921). Essa grande dama da cena musical carioca foi para o violão uma enigmática personagem que manteve um flerte misterioso e sutil com a atividade violonística do Rio de Janeiro e foi responsável pela formação dos Duos Sérgio e Eduardo Abreu e Sérgio e Odair Assad. Isso a coloca na posição de ter estabelecido os parâmetros que influenciaram o violão nessa formação camerística em todo o mundo, devido ao alcance da influência de seus quatro célebres discípulos entre pessoas para quem o violão tem uma importância mais do que casual.

Sérgio Abreu, ao contrário de seu irmão Eduardo, não se afastou completamente do ambiente violonístico brasileiro. Ele se tornou luthier e foi participante esporádico de bancas de concursos de violão. Foi sempre procurado por músicos que buscavam conselhos sobre técnica e interpretação, como o violonista escocês Paul Galbraith e os quartetos Quaternágria e Quarteto Brasileiro de Violões, por exemplo. A partir de conversas com Edelson Gloeden, sabemos que Sérgio, que se responsabilizava pelo repertório do Duo, possui um trabalho mais do que passageiro de transcrições para violão. A análise e catalogação destas transcrições, que são uma vertente pouco

---

<sup>11</sup> DAMASCENO, Jodacil. Entrevista concedida a Luciano César Moraes em 11/04/2004. Nessa entrevista Damasceno fala da rapidez com que os jovens Sérgio e Eduardo Abreu passaram pelos estágios iniciais de desenvolvimento técnico. Anexo III, p. 159.

conhecida de seu trabalho, nos pareceu ser uma tarefa interessante para registro em um trabalho acadêmico.

Fomos buscar então a referência histórica desta prática mais longe no tempo, ainda que superficialmente, por não se tratar do cerne do trabalho. A pesquisa histórica veio para construir um relato que relaciona o violão e toda a prática que a ele está ligada, ao procedimento da transcrição. O trabalho de conclusão de curso que fizemos ao final da graduação em 2001 foi inteiramente baseado em obras originais do século XX, uma delas escrita especialmente para a ocasião por um colega <sup>12</sup>, como resultado de uma desconfiança oportunista na possibilidade da profundidade artística das transcrições com que tantas vezes os violonistas se deparam ao trilhar seu repertório tradicional. No entanto, ao revisar a história das transcrições tanto do meio do violão como de universos musicais totalmente distintos dele, da música antiga à atividade criativa de Liszt, por exemplo, percebemos outros problemas dentro dos quais a transcrição se reveste de outro fundamento. A abertura crítica para a historicidade interpretativa e para a uma conseqüente leitura da poética estruturante e estruturada pela e da prática da transcrição nos possibilitou entender de outra forma o valor da transcrição como conclusão mais geral dessas novas considerações. No que se refere diretamente ao nosso trabalho, essa abertura crítica resolveu uma aparente contradição descoberta na pesquisa: de um lado, a tendência à busca de obras originais, historicamente compreensível que se delineava na época do auge da atividade de Sérgio Abreu <sup>13</sup>. De outro, a presença de mais de 80 títulos de arranjos ou transcrições nos trabalhos de sua lavra. A história é ao mesmo tempo herdada e herdeira e seria improvável que uma mentalidade reconhecidamente singular como a dele se esquivasse de repensar uma prática que tem raízes tão profundas e fundamentais na história do violão, que dialogou com o seu modo de ser artístico.

A busca pelo estabelecimento de um lugar para a nossa própria prática interpretativa, desde a re colocação do problema da técnica, sua tradução, seu significado e sua ligação com o projeto poético interpretativo até o próprio entendimento crítico da dicotomia prática-teoria a que estava ligada a relação entre performance e musicologia, estava cada vez mais de acordo com a forma que temos dado à relação entre os estudos

---

<sup>12</sup> Trata-se da obra *Serenata à Orfeu*, de Maurício De Bonis, escrita em 2001.

<sup>13</sup> Tendência esta que, descontextualizada indevidamente, foi geradora do impertinente fundamento de meu desinteresse pelas transcrições.

em ciências humanas e filosofia e a atividade violonística que insistimos em não abandonar. Desde esse ponto de vista, a proposta de análise de algumas transcrições cujo acesso aos arquivos Sérgio Abreu gentil e generosamente nos cedeu, nos pareceram convergir e ao mesmo tempo nos proporcionaria um ponto de apoio para lidar com algumas dificuldades das seguintes maneiras:

1) Nos pouparia oportunamente de um aprofundamento maior no sentido de uma biografia histórica, para cuja realização não temos a devida formação <sup>14</sup>.

2) Movimentaria as ferramentas de análise musical que exercemos na graduação e que continuam, a meu ver, mantendo sua possibilidade de diálogo. Uma análise por assim dizer, mais fenomenológica do que descritiva do material musical, que lança mão da análise formal, histórica, harmônica, melódica e estrutural num sentido amplo.

3) Estabeleceria a ligação histórica de Sérgio Abreu com as formas de exercer a música para violão através de um procedimento que gera um produto de materialidade evidente: as próprias transcrições.

4) Criaria condições para a discussão da contribuição de Sérgio Abreu como músico, intérprete e transcritor.

5) Criaria um terreno em que seria possível observar o desenrolar de uma faceta do seu pensamento musical interpretativo. Sem transcender os objetivos de curto prazo estabelecidos no trabalho de mestrado, ou fazer toda a observação derivar exclusivamente de sua discografia, escolha para a qual o estado atual de nossa capacidade de análise crítica não é ainda capaz, poderíamos relacionar pontos diversos da formatividade de sua poética. Uma contribuição racionalizada que aponte para a possibilidade de uma compreensão da estrutura de seu pensamento musical.

E assim, construímos o presente trabalho com a seguinte estrutura: No capítulo 1, delineamos o termo apropriado, para o âmbito desta pesquisa, da terminologia envolvendo o procedimento de adaptar uma obra para um instrumento diferente daquele para o qual ela foi pensada inicialmente; em seguida estabelecemos uma breve história desse procedimento; no capítulo 2 biografamos brevemente Sérgio Abreu e o colocamos no contexto de formação do violão como instrumento de concerto no Rio de Janeiro, através de uma entrevista com uma testemunha ativa desse processo, o Professor Jodacil Damasceno; no capítulo 3, comparamos as diferenças entre os problemas relacionados à

---

<sup>14</sup> Uma biografia de alguém vivo e em plena atividade como Sérgio Abreu deveria ser construída com as ferramentas da história oral num nível de refinamento claramente ausente, como pode ser percebido pelas entrevistas no anexo III.

transcrição enfrentados por Sérgio Abreu e pelas gerações anteriores de transcritores; no capítulo 4 analisamos algumas de suas transcrições; e por fim, no capítulo 5 oferecemos uma análise crítica de sua discografia e reunimos os procedimentos norteadores das transcrições e o resultado musical das gravações a uma estrutura de pensamento musical que pode ser de interesse para outros músicos na esfera de atuação da interpretação e da construção de parâmetros mais profundos para uma prática interpretativa que se coloque além da distinção entre prática e teoria.

As conseqüências possíveis deste trabalho vão desde a disponibilização de uma (ou mais) nova obra no repertório violonístico a uma discussão sobre os parâmetros musicais das escolas violonísticas. E a intenção de fundo expressa neste trabalho é a de ligar os almejos de áreas que tem um potencial de conflito, mas que estão inexoravelmente e esperamos, irreversivelmente ligadas dentro da Universidade brasileira: a musicologia e a prática interpretativa. Este trabalho, além de um resgate e de uma valorização da contribuição de Sérgio Abreu que é, a nosso ver, notável, é também uma tentativa de transformar em vitalidade o conflito entre duas forças nem sempre em acordo, conflito do qual a ausência de um recital na defesa desta dissertação é testemunho eloqüente: de um lado, a arte interpretativa, com a sua estrutura técnica<sup>15</sup> sólida e fechada na sua operacionalidade, a qual pode ser recolocada no contexto da construção poético-normativa necessária para a própria existência da obra de arte; e de outro lado a atividade musicológica, com seu arcabouço teórico denso que é contingente às ciências da cultura e informado pela historiografia, pela filosofia da linguagem, pela sociologia da cultura e por tantas outras áreas de pesquisa solidárias entre si. Por específico que seja este trabalho, o que está em questão nele como pano de fundo é a dupla construção da arte de conhecer e do conhecimento da arte, diluindo o pretenso caráter universalista desta, que é mais próprio da ciência, mas sem deixar de reconhecer a preciosidade, mais própria da arte, contida nos eventos históricos particulares que, por serem históricos e passageiros, não se confundem com efêmeros e descartáveis.

---

<sup>15</sup> Entendida aqui como possibilidade de articulação de discurso, o que enfraquece a compreensão determinista, que se define à sombra da construção desse discurso.



## **CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO TERMINOLÓGICA E HISTÓRICA DO PROCEDIMENTO DA TRANSCRIÇÃO.**

No tratamento do repertório violonístico, nos deparamos com uma grande quantidade de obras escritas para outros instrumentos que são tocadas solo e na música de câmara que utiliza o violão. Essas obras tornaram-se parte de nosso repertório em diversos níveis de estudo e nos diversos ambientes que abrigam a produção musical do violão, seja no ensino ou nas salas de concerto. Os termos correntes nos quais essas obras são referidas são variados e tratados mais ou menos como sinônimos: arranjo, versão, adaptação e transcrição, estão entre os mais comuns. No uso cotidiano, esses termos referem-se indiscriminadamente ao procedimento de abordar uma obra não escrita para o instrumento em questão. O trabalho de Sérgio Abreu catalogado aqui se insere, portanto, numa prática fortemente ligada ao próprio violão, atravessando toda a história do violão a partir do Renascimento, como veremos adiante. Mas antes de abordar essa prática do ponto de vista da história que a levou ao nosso personagem, procuraremos definir essa terminologia de uma forma mais precisa, que expresse com maior comprometimento a natureza do processo apresentado aqui.

### **1.1 - Discussão do termo e opção pela terminologia**

Iniciamos com uma pesquisa ao *Dicionário Aurélio Eletrônico*, edição 2004: Segundo o item 6, que trata da definição musical,

“**Arranjo**: versão diferente da original, de obra ou fragmento de obra musical, feita pelo próprio compositor ou por outra pessoa”.

No mesmo verbete, remetemo-nos às expressões: *adaptação, harmonização, harmonizar, instrumentação, instrumentar, redução e transcrição*. “**Adaptação**” seria:

“Uma transformação de uma obra musical para servir a um novo fim”

E também:

“... utilização de obras já existentes como ilustração musical de uma obra dramática, coreográfica ou cinematográfica”.

O verbete “**instrumentação**”, por sua vez, aparece definido como:

“A arte de adequar, a qualquer composição popular ou erudita, o emprego combinado de diferentes instrumentos musicais para execução em conjunto, o que implica o estudo do funcionamento de cada instrumento, dos seus recursos técnicos, de suas qualidades sonoras de timbre e colorido, bem como do número de elementos selecionados”.

O verbete “**instrumentar**” aparece exclusivamente ligado à composição (apesar do exemplo dado não ser inequívoco)<sup>16</sup>, e por isso não será utilizado como referência. O item 8 do verbete “**redução**” define a concepção corrente<sup>17</sup>. E finalmente, o termo “**transcrição**” é definido como:

“Adaptação de uma obra musical a um instrumento ou grupo de instrumentos diferentes dos da versão primitiva: Bach fez transcrições para o órgão dos concertos para violino de Vivaldi”.

O *Dicionário Unesp – do Português Contemporâneo* traz definições mais sintéticas que corroboram ou nada acrescentam às definições apresentadas mais detalhadamente pelo *Dicionário Aurélio*. Reproduzimos as definições do verbete abaixo a título de informação.

**Arranjo** - Item 1: Adaptação de uma composição musical.

**Adaptação** - Item 4: transferência de uma obra de arte de um meio de transmissão para outro. (Obs.: Não há definição específica sobre o uso do termo em música).

<sup>16</sup> O exemplo de utilização da expressão mostrado no dicionário é: “Uma orquestra de famosos rabequistas que tocavam partituras de missas por eles mesmos instrumentadas (Xavier Marques, *As Voltas da Estrada*, p. 14)”.

<sup>17</sup> Reproduzo o termo: “Arranjo (significado no item 6 da palavra “arranjo”) para um só instrumento (geralmente piano ou órgão) ou para pequeno grupo de instrumentos, de uma partitura de orquestra e/ou de vozes”.

**Instrumentação** – Item 4: Escolha de determinado (s) instrumento (s) para a execução de uma peça musical.

**Instrumentar** – Não consta no dicionário esse termo.

**Redução** – Entre as definições apresentadas nada consta sobre seu uso em música.

**Transcrição** – Item 3: Ação de escrever , para um instrumento musical, um trecho de obra escrito para outro instrumento.

Essas são as referências extraídas de dois dicionários de língua portuguesa. Mas a maneira pela qual esses termos são tratados e em que especificidade eles se referem ao material pesquisado nesse trabalho, é uma escolha que será feita a partir de outras considerações.

Uma dessas considerações advém da entrevista que tivemos com o Prof. Jodacil Damasceno (1929), que deu sua visão sobre o assunto. Ele refletiu que a diferença entre transcrição e arranjo, reside no grau de fidelidade ao texto original, sendo “transcrição” o termo que mais se aproxima deste, tratando a partitura com mais fidelidade. Para Damasceno, o arranjo é um processo de tratamento livre da obra original que dá mais liberdade ao arranjador em relação à versão original da obra <sup>18</sup>. Adiante retornaremos a essa definição.

Das definições do *Dicionário Aurélio* anteriormente citadas, só o verbete “arranjo” dá margem a uma alteração formal e estrutural do texto (“... de obra ou fragmento de obra musical...”). E o verbete “transcrição” dá como exemplo uma idéia de tratamento mais próxima ao original, corroborando a opinião expressa por Damasceno. Mas em outra entrevista que tive oportunidade de fazer, o próprio Sérgio Abreu <sup>19</sup> se referia ao material pesquisado aqui como “arranjos”, exceção feita às suas transcrições de tablatura de música renascentista. Há aqui, uma pequena contradição que teve de ser resolvida na pesquisa.

Avançando um pouco mais nas referências, consideramos em seguida o verbete “Arranjo”, do *Dicionário de música Zahar* <sup>20</sup>:

---

<sup>18</sup> DAMASCENO, J.: Entrevista concedida por ao autor deste trabalho em sua residência no Rio de Janeiro, dia 11 de maio de 2004. Ver bibliografia e anexo I.

<sup>19</sup> ABREU, S.: Entrevista concedida ao autor deste trabalho em sua residência no dia 10 de maio de 2004. Ver bibliografia e anexo II.

<sup>20</sup> Zahar Editores, 1985

“Adaptação de composição para um instrumento ou grupo de instrumentos diferentes do pretendido pelo compositor. Uma **transcrição** é um arranjo feito usualmente com maior cuidado”.

O verbete cita então as transcrições de Franz Liszt (1811 – 1886) de obras de Bach (1685-1750), Beethoven (1770-1827), Schubert (1797-1828) e Wagner (1813-1883), bem como a versão orquestral feita por Maurice Ravel (1875 -1937) da obra *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky (1839-1881). A definição nos parece imprecisa, porque se exime de definir o grau de “cuidado” antes e após o qual o trabalho deixa de ser um arranjo e passa a ser uma transcrição. Como a palavra “arranjo” aparece muito mencionada na música popular, tememos que essa definição possa inclusive conduzir a um preconceito, uma vez que não podemos inferir a diferença entre os gêneros populares e eruditos a partir de uma medida desse cuidado. A princípio, tanto obras eruditas como populares podem ser transcritas ou arranjadas com diferentes graus de cuidado.

Deixando a observação acima em espera e em busca de mais referências no âmbito da prática musical, observamos que na terminologia da prática orquestral o termo “transcrição” aparece para referir uma parte instrumental transferida de um a outro instrumento, literalmente <sup>21</sup>. Assim, se *transcreve* a parte de um terceiro violino para ser tocada por uma viola, por exemplo. Ou se *transcreve* as partes vocais de uma obra adaptada para alaúde, para que se tenha noção exata dos acidentes recorrentes que estariam implícitos no texto. Essas alterações de um sustenido ou um bemol nem sempre eram inequívocas, ao passo que na tablatura é mais difícil que se confunda, já que é um sistema que indica o lugar exato onde é produzida a nota na escala do instrumento. Este último tipo de “transcrição” é, portanto, um trabalho que envolve um maior grau de precisão e está ligada também aos aspectos técnicos da leitura e escrita, ao registro, à disponibilização de material musical a uma escrita conhecida, à editoração, portanto.

Ora, para o processo que estamos analisando, não basta o trabalho de transferir algumas das notas de uma obra do instrumento original para o violão. Há problemas na adaptação de textura, de disposições de acordes e de tessitura (geralmente o transposição de linhas melódicas), implicando em escolhas que precisam ser assumidas

---

<sup>21</sup> DART, Thurston. *Interpretação da Música*. São Paulo. Martins Fontes. 2002. p. 63.

pelo transcritor. Essas soluções precisam ser engenhosas e criativas, levam muitas vezes à mudança da tonalidade original e pressupõem um conhecimento profundo da estrutura da obra, seu efeito inicialmente pensado, bem como do resultado causado por qualquer alteração. Isso afasta um pouco a análise da possível categorização de “transcrição” desenvolvida até aqui, já que é mais do que uma transferência exata e “fiel” do texto dado pelo compositor. Não seria um trabalho de precisão da transposição literal do texto, mas um trabalho que envolve algum nível de criação. Em certos casos, trata-se de uma reelaboração do material. Reproduzimos, para comparar, o exemplo abaixo de uma sonata de Scarlatti. O manuscrito é do arranjo de Sérgio Abreu e as indicações musicais são de Adolfina Távora.

TOCCATA  
PRESTO (♩ = 80)

15.

X. bem vivo espivado +

(5)

(10)

(15)

(20)\*

(25)

(30)\*

E.R. 468



1540 Toccata D. Scarlatti

② *p* leve metalico -

cruvo (acordes quidos)

*F* *mf* *p* *pp*

eco *p* *pp* *p* *cresc*

ben juntos

A despeito da diferença analisada entre arranjo e transcrição, que coloca este último termo numa relação de maior proximidade com o texto original, tomemos Franz Liszt (1811-1886) como exemplo, que prefere o termo *transcrição*, mesmo que suas escolhas se afastem de uma submissão rigorosa ao texto original. Para os seus trabalhos envolvendo as *Sinfonias* de Beethoven, em que há de fato uma submissão maior à estrutura da obra, o termo preferido é esse. Podemos talvez inferir que essa opção assegura a diferença entre outros procedimentos muito mais livres, que implicam em variações, improvisações e reelaborações sobre os temas. Como por exemplo, no caso das paráfrases<sup>22</sup>. Até o momento, devido a todos esses apontamentos, temos como uma tendência predominante a solução de usar o termo “transcrição”, desde que não entendida como o procedimento editorial apontado por Dart citado acima. A esse respeito, citamos um texto de Rudolph Stephan que embasa um pouco mais a nossa posição:

“Aborda-se agora a transposição duma peça musical para outra modalidade sonora (transcrição, orquestração, arranjo). Por arranjo entende-se hoje, a adaptação, em uso na música ligeira, dum trecho musical para um conjunto determinado.

“Cada interpretação representa de certa maneira um tratamento. Porém teve sempre particular importância a transcrição duma composição para um outro instrumento; neste caso é de todo indiferente que se trate dum trecho vocal a várias vozes (um moteto do século XVI, por exemplo) submetido a um tratamento para instrumento de tecla, ou das transcrições feitas por Liszt das sinfonias de Beethoven.

“A validade duma transcrição não pode avalia-se pela maneira como o original é retomado e mantido, tanto quanto possível, intacto, mas na medida em que se sente que foi usado um tratamento adequado. Noutros termos, pode dizer-se que uma transcrição é bem conseguida quando nos dá a impressão de ser uma composição original, conquanto, modificando embora o fenômeno acústico, a realidade musical obtida seja análoga ao original<sup>23</sup>”.

---

<sup>22</sup> “Na polifonia renascentista, um processo de composição que envolvia a citação (sic), em uma ou mais vozes, de uma melodia de cantochão em forma alterada. Nos século XIX, o termo foi aplicado a uma elaboração de materiais preexistentes, geralmente como veículo para virtuosismo expressivo, tal como nas paráfrases de Liszt sobre temas operísticos italianos.” *Dicionário Grove de Música*, p. 699.

<sup>23</sup> STEPHAN, Rudolf: *Enciclopédia Meridiano Fischer: Volume 7 – Música*. Tradução de Carlos Alberto Sequeira e Isabel Varela Sanches. Ed. Meridiano, Lisboa 1968. Pg. 156.

Com o cuidado advindo da observação desses apontamentos, notoriamente de Stephan e de Damasceno, acreditamos evitar o preconceito notado na definição do *Dicionário Zahar* a qual nos referimos (ver p. 12). A palavra “cuidado”, ou uma determinada idéia que se valha desta palavra, pode estar presente em todas as manifestações musicais, incluindo a música dita ligeira ou popular. A questão é verificar em que outro ponto poderia se distinguir os trabalhos denominados transcrições daqueles denominados arranjos.

O termo “arranjo” costuma ser utilizado para se referir também a uma escolha de obras extraídas de diversas fontes que figurem em um conjunto. Três exemplos são escolhidos para ilustrar o caso, por serem, a nosso ver, ilustrativos da definição que se delinea da leitura de todas as fontes anteriores.

Primeiro, as seis peças de Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764) arranjadas em forma de suíte por Sérgio Abreu, que serão vistas adiante nesse trabalho no momento em que tratarmos das suas transcrições ou arranjos. São peças retiradas de obras diferentes, postas lado a lado para uma execução que, mantendo certa coerência de elementos de discurso, evidencie a variedade da capacidade de escrita do compositor. O “arranjo” mencionado também deu oportunidade ao Duo Abreu de explorar um autor que não escreveu nada para uma formação remotamente próxima do duo de violões. De acordo com o próprio Sérgio Abreu, esse arranjo foi inspirado em um trabalho do mesmo teor do regente britânico Raymond Leppard (1927), que, dirigindo a Orquestra de Câmara Inglesa gravou como uma suíte trechos retirados de obras diversas de Rameau.

Segundo, lembramos que Segovia costumava reunir peças de compositores como Robert de Visée (ca. 1660 – ca. 1720) em coletâneas e apresentá-las em ciclos que poderiam incluir inclusive obras de Manuel Ponce (1882-1948). Do ponto de vista da disposição do material musical e de sua reunião em um contexto diferente do imaginado pelo compositor, mas sem levar em conta a relação entre a música como foi reescrita para o violão e sua partitura original (já que o próprio Ponce estava ciente do uso que suas obras teriam e apesar de serem dele as obras originais), esse procedimento se encaixa melhor na concepção de “coletânea”. Mas é uma forma de trabalho que utiliza também a habilidade do arranjador, no sentido de colocar junto, de ordenar. Fora os literais arranjos ou transcrições necessárias para se ter um conjunto de obras assim, ainda temos a reunião de obras em coletânea como uma ação interpretativa mais direta, que não deixa de ser um tipo de intervenção.



E, por último, para mencionar um exemplo mais próximo de nós, temos a adaptação para quarteto de violões de uma *Sonata* para quinteto de cordas composta em 1894 por Carlos Gomes (1836-1896), gravada em uma reelaboração de 1998 pelo Quarteto Brasileiro de Violões. A adaptação inclui no movimento lento um arranjo da canção *Spirito Gentil* do *Álbum Vocale III* obra de 1884. Nas palavras de um dos arranjadores:

“Por afinidades de caráter, contornos melódicos e fácil adaptabilidade à linguagem violonística, *Spirito Gentil*, (...) que leva poesia de Antonio Ghislanzoni, foi a canção escolhida para compor, com o *Largo* introdutório e com a secção (sic) central do terceiro movimento: Poco piú agitato, a nossa versão do terceiro movimento.”<sup>24</sup>

Nesses três casos, a palavra se refere a dois tratamentos diferentes:

1. Mudanças radicais na forma e estrutura originais;
2. Agrupamentos de peças que não foram expressamente previstos pelo compositor na versão usada como fonte.

A palavra “arranjo” é um termo, portanto, que abriga um conjunto consideravelmente maior de significados e uma área maior de aplicações em relação ao processo que define por serem mais amplas as opções que um músico tem ao se permitir abordar uma obra livremente. A palavra “transcrição” abriga significados mais restritos (um deles relacionado com a editoração), que elucidam algo sobre a atitude do arranjador diante do material original, sugerindo que as liberdades estão restringidas a um grau de fidelidade à versão de referência. Levando em conta o texto de Stephan, não há porque fazer um juízo de valor na escolha dos termos ou do uso dos mesmos. Soluções interessantes podem ser obtidas nos dois níveis de adaptação. A escolha do termo é feita simplesmente para que se comunique e se antecipe algo a respeito de quão perto ou longe pode estar uma nova versão, transcrição, adaptação ou arranjo, da obra original tal como foi registrada pelo compositor.

Finalmente, para uma correspondência aos termos em outros idiomas, mencionamos uma consulta ao “Dicionário de termos musicais” de Henrique de Oliveira Marques, (Referência Editorial Estampa, Lisboa 1985, pg. 96), segundo o qual os termos **Arranjo** e **Transcrição** são tratados como sinônimos e se correlacionam com o Francês:

---

<sup>24</sup> GLOEDEN, E. Encarte do cd “Essência do Brasil”, pg. 13, do Quarteto Brasileiro de Violões (DELOS, 3245) gravado em 1998. O grupo na época era formado por seus membros fundadores: Edelson Gloeden, Everton Gloeden, Tadeu do Amaral e Paul Galbraith.

*Arrangement, Transcription e Adaptation*; com o Italiano: *Trascrizione e Riduzione*; com o Inglês: as mesmas palavras francesas com a mesma grafia; e com o Alemão: *Einrichtung, Bearbeitung, Transkription, Arrangement, Auszug e Übertragung*. Sendo este um dicionário auxiliar de traduções, não há uma discussão sobre o significado dos termos, apenas a demonstração de sua correspondência lingüística que registramos aqui.

Finalizando este tópico, mencionaremos o prefácio de Franz Liszt para o segundo volume das suas transcrições para piano das sinfonias de Beethoven. No texto que reproduzimos na página seguinte, Liszt comenta todos os aspectos envolvidos na arte de transcrever: divulgação da obra transcrita devido a alguma valor mais consistente, desenvolvimento da técnica do instrumento para o qual se transcreve, estudo e exploração tanto das possibilidades do instrumento quanto da obra. O dispêndio gasto na transcrição das nove sinfonias do mestre de Bonn atesta uma forte convicção na utilidade do procedimento para o desenvolvimento da música, e é nesse sentido que entendemos que a época e a sua forma de se reconhecer com a música – ou seja, a historicidade – modelou a visão sobre a possibilidade desse tipo de adaptação <sup>25</sup>.

## **1.2. Apontamentos históricos: A Transcrição do Renascimento ao Classicismo**

Uma consulta aos tratados e livros sobre interpretação de música antiga pode sugerir que a história da prática da transcrição é tão antiga quanto a própria história moderna <sup>26</sup> dos instrumentos musicais. Desde o Renascimento, onde as fontes apontam um terreno mais firme para se falar sobre a música instrumental, é comum que encontremos várias versões diferentes para uma mesma obra. Aliás, essa prática parece ser muito mais comum à medida que retrocedemos no tempo. Neste tópico, nos

---

<sup>25</sup> LISZT, Franz. *Arrangements of Beethoven for Piano 2 hands*, v. 2. Kalmus Miniature Scores, EUA, Belwin Mills, Publishing Corp, sem data de publicação. O texto de Liszt é assinado em 1865.

<sup>26</sup> Por “moderna”, tomamos o sentido de “História Moderna”, ou seja, do Renascimento (século XVI) à passagem do final do século XVIII para o século XIX. É o período em que se tem uma documentação mais farta, específica e segura que, ao lado da chamada “consciência histórica” notada por Hegel, difere estruturalmente esse período da época anterior. Cf. HABERMANS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2000. pp. 9 e 10.

centraremos em apontar a ocorrência do procedimento no repertório dos instrumentos de cordas dedilhadas que o violão herdou da Renascença até a Revolução Francesa.

Podemos, para iniciar, mencionar uma prática corrente envolvendo a recriação de obras vocais em toda a Europa. Vamos a alguns exemplos:

a) *La Canción del Emperador del quarto tono de Josquin*, é uma transcrição de Luys de Narváez (séc. XVI) para vihuela da *chanson* a quatro vozes *Mille Regretz*, de Josquin des Prés (c. 1440-1521). Segundo José Carlos Cabello: “... *llamada así por ser la pieza favorita de Carlos V, es un sobrecogedor arreglo de la obra Mille Regres, de Josquin, y quizás la más bella demostración del uso de las glosas – pasajes de ornamentaciones – en la vihuela.*”<sup>27</sup> Esta obra está no terceiro livro da obra *Los seys libros del Delphin de musica (Valladolid, 1538)*. Ficou muito conhecida, merecendo diversas gravações, edições e transcrições por vários vihuelistas, alaudistas, harpistas e violonistas e é um exemplo entre muitos que podem ser encontrados na Espanha da época.

b) Na Inglaterra elisabetana, John Dowland (1562-1623) apresenta várias versões das mesmas obras. De muitas de suas obras há versões escritas em tablatura para alaúde solo, para alaúde e conjunto de violas, e voz alaúde<sup>28</sup>. Um exemplo disso é a famosa pavana *Lachrimae Antiquae Pavin* na versão de alaúde solo, que na versão para voz e alaúde é intitulada *Flow my tears*, e faz parte da coletânea *Lachrimae or Seven Tears figured in seaven passionate pavans, Galiards and Almands*, com o título *Lachrimae Antiquae*, para alaúde e violas (ou violinos) a cinco partes.

*Now, o now I need must part* e *Can She excuse my wrongs*, dentre muitas outras canções, são casos semelhantes de obras que receberam numerosas versões. A própria escrita de Dowland está inserida no estilo madrigalista inglês para cuja realização alguns pesquisadores recomendam escolher um conjunto misto de vozes e instrumentos para “instrumentar” as execuções dessas obras. Muitas referências indicam que não eram tocadas somente por vozes, ou somente por voz e alaúde, como pareceria à uma

---

<sup>27</sup> Encarte do CD: *La Guitarra Espanhola (1536-1836) – José Miguel Moreno, vihuela, guitarra barroca e guitarra classico-romantica*. Selo Glossa, GCD 920103, gravado em março de 1994.

<sup>28</sup> Não podemos afirmar neste trabalho que versão teria sido a primeira ou a última, se para voz e alaúde, conjunto de violas ou para coro. De qualquer modo, o problema da “versão original”, ou “definitiva” não parece ter sido uma preocupação da época. Cf. DART, T. Op.cit. p 63.

primeira pesquisa. Em alguns casos, podemos colocar as sílabas do texto sobre as notas da parte do alaúde (na segunda parte de *Go, Crystal Tears*, por exemplo), fazendo supor que a parte do instrumento acompanhador seja algo próximo de uma transcrição das partes restantes de uma obra para quatro vozes.

**LACHRIMAE ANTIQUAE**

JOHN DOWLAND  
Transcribed by PETER WARLOCK

Copyright, 1927, by the Oxford University Press, London. Printed in Great Britain.  
OXFORD UNIVERSITY PRESS, MUSIC DEPARTMENT, 44 CONDUIT STREET, LONDON, W.1

Uma edição da pavana *Flow my Tears*, de John Dowland. As duas claves de sol e fá são a transcrição da versão para alaúde solo.

Finalizando nossas observações sobre a transcrição no repertório do alaúde, reiteramos, conforme já visto no item 1.1 (p. 10 deste trabalho), que Dart recomenda aos editores que se baseiem nas tablaturas para alaúde (mais exatas quanto à altura das notas) de obras vocais transcritas para este instrumento, a fim de obter hipóteses mais seguras quanto aos acidentes recorrentes, uma vez que nem sempre as alterações eram especificadas nas partes vocais e por vezes fontes diferentes se contradizem. Essa recomendação pode sugerir que o procedimento de transcrever obras vocais estava um

pouco longe de ser corriqueiro, podendo ser entendido como uma prática comum <sup>29</sup>. Os casos de Narvaez e Dowland devem ser vistos como exemplos extraídos de uma profusão de outros.

c) Na literatura para vihuela, encontramos uma das mais antigas obras publicadas para esse instrumento de Alonso Mudarra (c.d. 1508 - 1580): *Três Livros de musica em cifras para vihuela* (Sevilha, 1546). Contém, além de música original, transcrições para vihuela de *villancicos*.

d) Outro compositor espanhol, Enriquez de Valderrábano (1500-1557), escreveu o *Libro de musica de vihuela intitulado Silva de Sirenas (também Valladolid, 1547)*, que reúne composições originais e transcrições de obras vocais de Willaert, Josquin, Verdelot, Morales, dentre outros.

e) Na obra de Miguel Fuenllana (1500-1579), *Libro de musica para vihuela intitulado Orphenica Lyra* editada em 1554, encontramos três elaborações de trabalhos originalmente escritos para voz.

f) Em Paris, foram publicados por Adrian Le Roy e Robert Ballard cinco livros, sendo que o quarto (1553) apresenta obras de Gregoire Brayssing incluindo transcrições de salmos e *chansons*. Outro compositor de quem temos informação foi Simon Gorlier que editou em 1551 o livro chamado *Le troisyeme livre contenant plusieurs duos et trios... mis em tablature de guiterne*. Essa obra contém transcrições de música vocal a duas e três partes. <sup>30</sup>

Podemos também mencionar o estudo de obras feito por Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) de obras de Vivaldi, Marcello, dentre outros, que foram, pelo menos parcialmente, feitos com base em transcrições. E há também o trabalho de transcrição de suas próprias obras. Das sete obras que são executadas atualmente ao alaúde e ao

---

<sup>29</sup> WOLFF, Daniel. O uso da música polifônica vocal renascentista no repertório do alaúde e da vihuela. *Em Pauta*. Porto Alegre, v. 14, n. 22, pp. 65-84, junho de 2003.

<sup>30</sup> TONAZZI, Bruno: *Liuto, vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature. Con cenni sulle loro letterature*. Bérben. Ancona. Milano, 1971. pp. 128 a 130.

violão em transcrições diversas, muitas vezes adaptadas pelos próprios intérpretes, algumas foram arranjadas por contemporâneos e muito poucas por ele próprio. Três delas são transcrições de obras para cordas desacompanhadas: a *Suíte n. 5, BWV 1011* para violoncello, cuja versão para alaúde foi catalogado como BWV 995, a *Fuga da Sonata I em sol menor, BWV 1001* e a *Partita 3 em Mi maior, BWV 1006 para violino solo*. Esta última, tendo a sua transcrição sido escrita para um instrumento diferente do alaúde, tem sua destinação controversa. Outra dessas peças do repertório dos alaudistas e dos violonistas foi transcrita para teclado, coletado por Ana Magdalena Bach (um pequeno prelúdio em do menor), e outra é destinada simultaneamente ao alaúde ou ao cravo, o *Prelúdio, Fuga e Allegro, BWV 998 em Mi bemol maior*. Fora da esfera das obras para cordas dedilhadas podemos mencionar o concerto destinado a dois cravos que reaparece em versão para oboé e violino catalogado com o BWV 1060, e o *Concerto de Brandenburgo n. 4 BWV 1049*, que tem uma versão para duas flautas e cravo no lugar do violino concertante da versão mais conhecida.

Outros exemplos podem ser encontrados no gigantesco acervo das cantatas de Bach. Nesse caso, a segunda grande operação musicológica do pós-guerra que revisou o catálogo da sua obra detectou elementos através de métodos tecnológicos arrojados (análise de caligrafia, tipologia dos papéis utilizados, análise química do desgaste da tinta e dos papeis, dentre outros métodos bastante acurados) que dificultam sobremaneira a datação das cantatas. E mais: localizam versões de movimentos encontrados na sua música profana instrumental, dando *status* de arranjo ou transcrição a muitos trechos de obras antes consideradas originais. São dados que dificultam muito o estabelecimento de uma cronologia. E do ponto de vista desse trabalho, corroboram a hipótese de como, para Bach – e isso pode ser estendido para toda a mentalidade musical do período barroco – a transcrição ou o arranjo era um procedimento aceito e bastante comum <sup>31</sup>. Esse tratamento dado por Bach às cantatas é sugestivo de que o conceito de “obra” no barroco não existia da mesma maneira que passou a ser pensado após a Revolução Francesa. E de que, pois, as obras sofriam reelaborações constantes, o que nos permite supor uma prática bastante aceita de arranjos ou transcrições. O eco que o assunto sobre transcrições faz em textos que não tratam especificamente desse assunto é sinal de uma espécie de onipresença da prática do arranjo na história da música

---

<sup>31</sup> Para uma descrição mais detalhada do movimento musicológico do pós-guerra que teve seu marco com essa grande revisão, iniciada em 1954, do catálogo da *Bach Gesellschaft*, ver KERMAN, 1985: Musicologia, no capítulo 2: “Musicologia e Positivismo”, item 4.

anterior à Revolução Francesa. Ou seja, o conceito de obra como uma realização final e o paradigma da sua inalterabilidade, bem como o conceito de obra destinada à posteridade, ainda estavam por se definir.

### 1. 3. A herança do século XIX

Entre aproximadamente 1770 e 1780 surge uma variante da guitarra de cinco ordens que se tornaria hegemônica na Europa por todo o período subsequente. Foi acrescentada uma sexta corda às tradicionais cinco ordens duplas, estas por sua vez substituídas por cordas simples. Para este instrumento, a guitarra (no Brasil chamado de violão) de seis cordas, surgiram obras representativas de uma prática envolvendo também a transcrição. Com ele, começa a história do violão moderno.

Os dois grandes centros europeus que abrigaram a produção violonística desse período (primeira fase do Romantismo) foram Paris e Viena. Na capital do império Austro-Húngaro temos que registrar as presenças de Mauro Giuliani (1781 – 1829), Anton Diabelli (1781 – 1858), Wenzel Matiegka (1773 – 1830) e, um pouco posteriormente, Johann Kaspar Mertz (1806 – 1856).

Já em Paris, podemos mencionar os italianos Ferdinando Carulli (1770 – 1841), Matteo Carcassi (1792 – 1853), Luigi Legnani (1790-1877) e os espanhóis Fernando Sor (1778 – 1839), Dionísio Aguado (1784 – 1849), o italiano Julio Regondi (1820 – 1827), garoto prodígio para quem Sor dedicou uma obra, *Souvenir d'Amitié op. 46* e o francês Napoleón Coste (1803-1886).

Um florescimento muito generoso pode ser suposto por essa lista de interessantes compositores violonistas. Carulli, Carcassi, Mauro Giuliani, Legnani e Regondi seriam os principais, mais comentados e de obra mais longeva, sendo visitada até hoje com muita frequência. Da Espanha, o domínio de Fernando Sor se deu através de uma carreira consumada de concertista, tendo viajado muito pela Europa, deixando resquícios de sua presença de Londres à Moscou. Ele veio a morrer na Paris que o abrigou do exílio e se tornou a sua pátria intelectual e política. Depois ter lutado no exército de Napoleão durante a sua tentativa fracassada de invadir a Espanha, Sor passou o resto de sua vida exilado e nunca mais retornou à seu país natal. Também se transferindo para Paris o madrilenho Dionísio Aguado parece ter se dedicado mais ao ensino, colaborando firmemente com Fernando Sor. Foi para um duo com Aguado que Sor escreveu uma de suas mais interessantes obras, *Les Deux Amis Op. 41*. A presença

desses dois espanhóis em Paris consolidou a cidade como um forte centro de produção violonística. Já dos nascidos na França, deve ser ressaltado o trabalho de Napoleón Coste discípulo de Sor e um dos representantes mais célebres da música francesa para violão do século XIX.

Como exemplo da presença das transcrições nesse repertório, mencionamos obras de dois desses mais famosos criadores, cada um em um dos grandes centros violonísticos: Fernando Sor escreveu as *Seis Árias da Ópera 'A Flauta Mágica' Op. 19*, de Mozart, transcrições bastante próximas ao original. Foram forjadas num procedimento que ilustra a explanação que Sor faz no seu *Méthode pour la Guitarre*<sup>32</sup>, sobre o seu método de redução de partes de orquestra utilizando como exemplo a redução de partes do oratório *A Criação*, de Joseph Haydn (1732-1809). Dessas seis árias de Mozart da ópera de Mozart, uma delas, *Das Klinget so Herllich*, Sor utilizou em uma composição original que se tornou a sua obra mais tocada e conhecida, as *Variações sobre um tema de 'A Flauta Mágica'*, op. 9<sup>33</sup>.

No capítulo 4 incluímos o trecho original de Mozart de *Das Klinget so Herllich* e a o tema como foi usado por Sor no op. 9. Na próxima página, seguem a versão original de Mozart da *Marche Religieuse* e a transcrição de Sor, publicada e, 1823-25 com o título em francês.

---

<sup>32</sup> Editado em Paris, 1830 e traduzido para o português por Guilherme de Camargo em dissertação de mestrado defendida na ECA-USP em 2005.

<sup>33</sup> Uma variação da melodia da parte do glockenspiel dessa mesma ária foi utilizada por Giuliani em outra composição, um tema com variações, sobre a Flauta Mágica para violão Op.118. Já a peça de Sor é baseada em uma derivação da parte dos cantores, o personagem Monostatos e os escravos.



Zweiter Aufzug

Das Theater ist ein Palmenwald, alle Bäume sind silberartig, die Blätter von Gold. 18 Sitze von Ritters; auf einem jeden Sitze steht eine Pyramide und ein großes schwarzes Horn mit Gold gefacht. In der Mitte ist die größte Pyramide, nach die größten Klänge.

Erster Auftritt

Sarastro selbst andere Priestern kommen in feierlichen Schritten, jeder mit einem Palmenzweig in der Hand. Ein Marsch mit Blasinstrumenten\* begleitet den Zug.

Nº 9. MARSCH DER PRIESTER

Flauto *sotto voce*

Corni di Bassotto in F *sotto voce*

Fagotti *sotto voce*

Corni in F *sotto voce*

Tromboni Alto e Tenore *sotto voce*

Trombone Basso *sotto voce*

Violino I *sotto voce*

Violino II *sotto voce*

Viola *sotto voce*

Violoncello e Basso *sotto voce*

\*In Erddruck, mit blasenden Instrumenten\*

Nº 9. DER DREIMALIGE AKKORD

Flauto *Adagio*

Oboi *Adagio*

Corni di Bassotto *Adagio*

Fagotti *Adagio*

Corni in F *Adagio*

Trombe in B *Adagio*

Tromboni Alto e Tenore *Adagio*

Trombone Basso *Adagio*

Sarastro (nach einer Pause).  
Ihr, in dem Weisheitstempel eingeweihten  
Diener der großen Götter Osiris und Isis...  
Mit reiner Seele erkläre ich euch, daß unsere  
heutige Versammlung eine der wichtigsten  
unserer Zeit ist... Tamno, ein Knechtgesoh, an  
zwanzig Jahre seines Alters, wandelt an der  
nördlichen Pforte unseres Tempels und sonst  
mit tugendvollem Herzen nach einem Gegen-  
stande, den wir alle mit Mühe und Fleiß er-  
reichen müssen... Aber, dieser Jüngling will  
seinem nichtlichen Schüler von sich reißen,  
und im Heiligthum des größten Gottes lä-  
chen... Diesen Tugendhaften zu bewachen,  
ist ein Heiligthum, das die Hand zu legen, sei  
heute eine unserer wichtigsten Pflichten.

Erster Priester (setzt auf).  
Er besitzt Tugend?  
Sarastro.  
Tugend!  
Zweiter Priester.  
Auch Verschwiegenheit?  
Sarastro.  
Verschwiegenheit!  
Dritter Priester.  
Ist wohlthätig?  
Sprocher.  
Wenn er nun aber in seiner frühen Ju-  
gend leblos erblühte?  
Sarastro.  
Dann ist er Osiris und Isis gegeben,  
und wird der Götter Freuden früher fül-  
len, als wir (Der dreimalige Akkord wird wie-  
derholt) Man führe Tamno mit seinem  
Beisitzerarten in den Vorhof des Tempels  
ein (zum Sprecher, der vor ihm niederkniet).  
Und ein Freund der Götter durch uns  
zum Verteidiger der Wahrheit bestim-  
men, vollziehe dein heiliges Amt und la-  
re durch deine Weisheit beide, was Pflicht  
der Menschheit sei, lehre sie die Macht  
der Götter erkennen.  
(Sprecher geht mit einem Priester ab, alle Prie-  
ster stellen sich mit ihrem Palmenzweig entgegen.)

Sarastro.  
Wohlthätig!... Halbet ihr ihn für würdig, so  
folgt meinem Beispiele (die klamm dreimal  
in die Höhe) Gerührt über die Sturheit  
eurer Herzen, dankt Sarastro euch im Na-  
men der Menschheit... Mag immer das Ver-  
urtheil seinem Thadel über uns Eingeweihte  
sich weisen... Weisheit und Verunft, verurtheilt  
sich gleich dem Spinnengeweb... Lassen Sie-  
nen erschüttern sie nie. Jedoch, das böse  
Vorurtheil soll schreiden, und es wird schwin-  
den, sobald Tamno selbst die Größe unse-  
rer schweren Kunst besitzen wird... Tamno,  
das sanfte, tugendhafte Mädchen, haben die  
Götter dem holden Jünglinge bestimmt, dies  
ist der Grundstein, warum ich sie der stolzen  
Mutter entziehe... Das Weib dünkt sich groß zu  
sein, hofft durch Ränke und Abgötzen  
das Volk zu  
zerstören. Allein, das soll sie nicht! Tam-  
no, der holde Jüngling selbst, soll ihn mit  
seiner heiligen und als Ringwächter der  
Tugend Lohn, dem Laster aber Strafe sein.  
(Der dreimalige Akkord mit den Hörnern wird wie-  
derholt.)

Sprecher (setzt auf).  
Großer Sarastro, deine weisheitvollen  
Reden erkennen und bewundern wir allein,  
wird Tamno auch die harten Prüfungen,  
so seiner werth, bekämpfen - Verzeih,  
daß ich so frei bin, ihr heiligen Zweifeln  
zu eröffnen! Mich langt es um den Jün-  
gling, denn holden Jünglinge bestimmt, dies  
ist der Grundstein, warum ich sie der stolzen  
Mutter entziehe... Er ist Prinz.  
Sarastro.  
Noch mehr... er ist Mensch!

In Erddruck, "Götter"

1

MARCHE RELIGIEUSE.

Nº 1.

Facsimile da edição original de 1823-25, editada por Brian Jeffery em 1982.

De Mauro Giuliani na capital da Áustria, temos como testemunho da prática da transcrição e do arranjo as seis Rossinianas op.119. Essas últimas estão no contexto de *pout-porrit*, consistindo em arranjos bastante livres, elaborados e virtuosísticos de vários trechos de óperas de Gioachino Antonio Rossini (1792 – 1868), famosas na época. Giuliani reelabora as composições e as apresenta encadeadas, ligadas umas às outras, variadas e exploradas em suas possibilidades musicais e violonísticas. Elas, como muito da obra de Mauro Giuliani, proporcionam um fértil espaço para a exibição virtuosística, que ganharia atenção de um público cada vez mais numeroso a partir do século XIX. Suas obras contrastam com a realização de Sor, mais discreta, rigorosa do ponto de vista do tratamento contrapontístico e por assim dizer, mais polida que o exemplo do seu colega italiano <sup>34</sup>.

Ao chegarmos à geração de Francisco Tárrega (1852 – 1909), encontramos a prática da transcrição ainda arraigada no cotidiano dos músicos em geral, não só dos violonistas. Um exemplo representativo é o de Franz Liszt. Podemos dizer da transcrição em seu trabalho algo parecido que em relação a Tárrega: que esta prática ocupou significativamente a sua vida criativa, tanto quanto a composição de obras originais. Temos aqui a afirmação de Drillon:

“Franz List est lè seul compositeur de tout l’histoire de la musique à avoir consacré la moitié au moins de son énergie à transcriere de la musique et, particulièrement, de la musique d’autres compositeurs, fussent-ils membres (par alliance) de as propre famille!” <sup>35</sup>

No caso de Tárrega, podemos inferir que a transcrição ocupou sua vida criativa em maior quantidade, inclusive. Fosse com propósitos artísticos ou de estudo, elas integram grande parte de sua produção. A partir de uma análise da reedição integral da obra de Tárrega coletamos o seguinte quadro: a reedição das obras de Tárrega realizada pela Chanterelle em 1992 consta de 111 obras, sendo delas (25 do primeiro volume e 46 do segundo volume) 40 originais e 71 obras transcritas. Essa reedição disponibilizou o

---

<sup>34</sup> Não queremos sugerir nenhum juízo de valor, o que seria despropositado para esse ponto do trabalho. Mas as diferenças apontadas nos revelam muito sobre os extremos entre fidelidade (Sor) e recriação (Giuliani) em que a transcrição é realizada e exemplificam a dificuldade em delimitá-la do que seria mais propriamente referido como arranjo.

<sup>35</sup> DRILLON, J.: *Liszt Transcripateur*, Arles, Actes, 1986, p 13.

trabalho dos editores Antich y Tena, Vidal Llimona y Boceta, Sociedad Editorial de Musica e Orfeo Tracio, que editaram a obra de Tárrega em vida e postumamente. Quase setenta por cento da sua obra, portanto, foi dedicada à transcrição. É difícil afirmar que isso pode ser dito da mesma maneira de Liszt, até porque a produção deste último é bem maior. Mas o catálogo de transcrições publicado no trabalho de Drillon tem 15 páginas incluindo 649 títulos, entre paráfrases, arranjos e transcrições. É um número considerável. Liszt está particularmente citado para mencionar um compositor altamente relevante para a história da música em geral de um meio não ligado ao violão. Podemos afirmar, fundamentados na obra de Drillon, que a proporção entre originais e transcrições traduz uma atitude séria e regular em relação à prática da transcrição.

Dessa rápida excursão histórica, colocaríamos algumas observações acerca da finalidade da transcrição no contexto de desenvolvimento do repertório do violão:

1) Cumpriu o papel de fazer circular obras de origens diversas no Renascimento e no Barroco.

2) A partir de uma prática musical integrada e comum essas recriações disponibilizavam as obras corais para estudo e fruição de um repertório que não poderia ser ouvido facilmente se não fosse pela adaptação seja para o violão ou para o piano.

3) Atender a uma necessidade de contato com o público a partir do que seria a sua suposta experiência musical, abordando compositores que gozavam de reputação massiva e que não escreveram para o violão.

Este último item merece um parágrafo de comentário.

Na primeira geração romântica, a prática da transcrição começa a atender a propósitos diferentes ligados a necessidade de reafirmação da viabilidade do violão como instrumento de concerto nas salas visitadas pela nova classe dominante, a burguesia. Essa nova audiência passa a se compor cada vez mais de leigos, e a necessidade, bem como os meios musicais de lograr a comunicação com esse novo público altera sensivelmente a própria prática social da música. Em um longo prazo, sugerimos que se alterariam substancialmente também os próprios fundamentos da produção musical, num movimento em que as vivências coletivas em torno dos objetos artísticos interferem no território de suas poéticas. No tempo de Tárrega, para demonstrar que o violão era capaz de sustentar um argumento musical consistente, do ponto de vista da música de concerto, se transcrevia obras originais para piano, para orquestra e trechos operísticos. Observando as produções de Tárrega e Liszt (que escolhemos como referências aqui) notamos a presença de obras que estavam em moda

na época. No caso de Lizst, existem versões para o seu instrumento de obras de muitos compositores pouco visitados ou completamente esquecidos hoje em dia, como Széchényi, Zichy ou Festetics. O que faz supor, no caso de ambos, a existência de uma certa estratégia de popularidade ao lado do valor artístico intrínseco à uma nova versão de uma obra musical.

Essa estratégia não foi uma exceção. Numerosos compositores recorreram à prática da transcrição para diversas finalidades. Tárrega e Lizst são compositores representativos de mundos musicais muito diferentes, mas que tem a prática da transcrição como elemento comum. São, portanto, um exemplo do que acontecia de maneira ostensiva na época.

#### **1.4: O violão e a transcrição no século XX: três pilares espanhóis.**

Dois dos alunos mais importantes de Francisco Tárrega deixaram uma importante marca na história do violão moderno. Miguel Llobet e Emilio Pujol.

O catalão Miguel Llobet (1878-1938) iniciou seus estudos musicais aos dez anos, aprendendo piano, solfejo e violino na escola municipal de música de Barcelona. Aos onze, em 1889, um concerto que assistiu do violonista Antonio Jiménez Manjón (1866 - 1919) fixou uma forte impressão com a qual Llobet se decidiu pelo violão mais tarde. O encontro com Tárrega se deu em 1892 e ele então se tornou seu mais notado discípulo. Começou a se destacar como concertista aos dezesseis anos. Viveu em Paris entre 1905 e 1914 recebendo apoio na sua carreira de músicos como Isaac Albeniz, Enrique Granados e principalmente pelo celebrado pianista catalão Ricardo Viñes. Foi ouvido por Fauré, D'Indy, Dukas e Debussy.

Llobet teve uma bem sucedida carreira internacional como concertista. Viajou bastante pelas Américas do Sul e do Norte e por todos os grandes centros europeus. Tendo visitado o Brasil, impressionou fortemente a Heitor Villa-Lobos (1887-1959). O mestre brasileiro lhe dedicou a *Valsa Concerto n. 2*, cujo esboço foi encontrado na década de 90 pelo musicólogo e compositor Amaral Vieira. Llobet, segundo Pujol, deu ao violão um repertório e um uso do instrumento diferente de Tárrega, buscando uma variedade orquestral de matizes e uma concepção harmônica arrojada e moderna nos seus arranjos e composições. O *Prelúdio n. 2* de Tárrega, foi dedicado a Llobet. Pelas modulações constantes, errantes, pela utilização dos timbres e harmonias pouco convencionais (sobretudo para o estilo predominante de Tárrega), podemos ver nessa



obra uma homenagem nobre e afetuosa de um mestre às qualidades que diferenciam o trabalho do pupilo em relação a si próprio. As últimas viagens de Llobet foram a Washington em 1931, onde tocou a sua transcrição das *Siete canciones populares españolas* com a soprano Nina Koshetz e foi nomeado Sócio Honorífico da Library of Congress, que encomendou o concerto; e a última a Alemanha em 1933. Desiludido e emocionalmente afetado pela Guerra Civil Espanhola, ele faleceu em sua casa em Barcelona no ano de 1938.

As transcrições que Llobet nos deixou refletem a continuidade da tradição relacionada a elas no século XIX. O violonista que ao lado de Tárrega mais lhe impressionou, Antonio Giménez Manjón (1866 – 1919), tinha o costume de apresentar versões de obras tradicionais do repertório exatamente no mesmo espírito de Tárrega, além de apresentar obras originais, como as sonatas de Sor. Parte dos recitais de Manjón era tocada em um violão de onze cordas, para o qual não existiam muitas obras originais <sup>36</sup>. No caso de Llobet, os arranjos mais conhecidos são os das *Cançons Catalãs*, em que ele expressa suas idéias mais originais em relação ao tratamento da harmonia e da condução de vozes. Sua sólida formação musical e sua preocupação com os aspectos teóricos mais abrangentes da composição, contraponto e harmonia nos fazem lembrar de Sor. Suas transcrições são menos conhecidas que as de seu colega Pujol, já que ele as fazia diretamente para seu uso pessoal e elas não eram editadas imediatamente. Mas há no trabalho de Llobet um precedente para a história dos duos de violões que continua com maior fôlego o encontro de Sor com Aguado e deverá abrir campo para o duo de Sérgio e Eduardo Abreu. Uma notória aluna do violonista, dicionarista e professor Domingo Prat (1886 – 1944) e de Miguel Llobet excepcionalmente talentosa chamada Maria Luiza Anido (1907 – 1996) constituiu com seu segundo mestre um duo que marcou época apesar de ter atuado apenas na Argentina e Uruguai. Para esse duo, Llobet transcreveu obras de Mozart (Minueto da sinfonia n. 39), Brahms, Mendelssohn, Bizet, Tchaikowsky, Falla, Granados, Aguirre, López Chavarri, Villa-Lobos, dentre outros. Ao mesmo tempo um membro da

---

<sup>36</sup> PRAT, Domingo. *Diccionario biográfico – bibliográfico – histórico – crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, lahudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología*. Buenos Aires. Romero e Fernandez, 1934. Reeditado por Editions Orphée, inc., Columbus, Ohio, 1986.

venerável tradição de transcritores do violão e um precedente histórico para os principais duos do século XX.<sup>37</sup>

**EVOCACIÓN**  
De la Suite «IBERIA»

Transcripción para dos guitarras  
por MIGUEL LLOBET

I. ALBENIZ

Allegretto espressivo

6ª en Mi  
dolce

6ª en Ré

sf

Copyright 1964 by UNION MUSICAL ESPAÑOLA Editores MADRID (Espana)

Página inicial da partitura da obra *Evocación* de Albeniz, transcrita por Miguel Llobet. Sem o conhecimento desta versão, Sérgio Abreu realizou outra transcrição por volta dos 16 anos de idade.

Emilio Pujol (1886-1980) foi aluno de Tárrega nos oito anos finais de sua vida e estudou teoria e composição com Agustín Campo, um aluno do célebre violonista espanhol Dionísio Aguado. Isso estabelece uma ligação de descendência quase que direta entre ele e Llobet e o meio violonístico mais avançado do século dezanove, liderado por Sor e Aguado. Pujol deixou 124 obras e 275 transcrições para violão solo e

<sup>37</sup> PUJOL, P.: Tárrega. *Ensayo Biográfico*. Ramos, Afonso e Moita, Lisboa, 1960. pp. 138-140.

em diversas combinações camerísticas. Foi também um dos legítimos pioneiros do movimento musicológico de resgate da música antiga que se iniciou no século XX. Pujol se interessou pelo universo da música para cordas dedilhadas da renascença e disponibilizou, em revisões e edições atualizadas, quase todos os livros principais desse repertório que conhecemos hoje. Em 1934 apresentou em Londres pela primeira vez um dos seis quartetos com violão de Paganini. A sua produção se coloca num contexto caracterizado pelo empenho típico de um musicólogo-pesquisador em oferecer ao violão uma perspectiva histórica mais detalhada do que até sua época, sob seu ponto de vista, havia tido. Com sua segunda esposa, a soprano Maria Adelaide Robert, explorou também o repertório antigo para cordas dedilhadas e voz. Fundou em 1955 o curso de vihuela e guitarra barroca na Accademia Chigiana, em Siena, na Itália.

No que se refere especificamente às transcrições, Pujol deixou uma expressiva quantidade de trabalhos abarcando desde o século XVI até a primeira metade do século XX. Assim, as suas transcrições de autores consagrados colocam à disposição do violonista um acervo de obras do repertório então chamado de “universal”, ou seja, um repertório composto por obras de compositores presentes nas salas de concerto das grandes instituições musicais, o piano, a orquestra e a ópera. Dentre suas transcrições para dois violões, catalogadas em sua biografia escrita por Juan Riera, mencionamos; o *Minueto de l’Arlésienne* extraído de *La Jolie Fille de Perth*, de Georges Bizet (1838-1875); *Danza española* da ópera *La vida breve* e *Danza del miedo* do ballet *El Amor Brujo* de Manuel de Falla, *A Canoa Virou* e *Therezinha de Jesus* de Villa-Lobos, a *Pavane pour une infante défunte* de Maurice Ravel, a *Fuga do Prelúdio e fuga n. 2* do *Cravo bem temperado* vol. I de J. S. Bach, o *Intermezzo* da ópera *Goyescas*, de Granados <sup>38</sup>, dentre muitas outras obras entre transcrições e edições. De especial interesse é a transcrição para violão e cordas do *Concerto para cravo, violino, alto e violoncelo* de Carlos Seixas, bem como de duas sonatas de Scarlatti, a *Pastoral* e a *Sonata n. 104* <sup>39</sup>.

Pujol tem é de um interesse histórico especial no contexto deste trabalho porque as suas transcrições para dois violões foram feitas para o seu uso como camerista. Ele teve um duo, fundamental na história dos duos de violões, com sua primeira esposa

---

<sup>38</sup> Estas duas últimas obras de Bach e Granados, bem como algumas sonatas de Scarlatti transcritas por Pujol foram gravadas pelo duo Abreu, como veremos adiante.

<sup>39</sup> Dizemos de interesse especial porque são autores cujas obras Sérgio Abreu transcreveu mais tarde, para solo e duo.

Matilde Cuervas (1888 – 1956). E as transcrições que efetuou para esse duo, com esta violonista de formação flamenca e origem andaluza foram a base do primeiro repertório dos Irmãos Abreu como veremos adiante. Devido à orientação de Monina Távora, que a princípio era contra transcrições de obras românticas com exceção da música espanhola que evocava o violão (caso de Albeniz), o que foi aproveitado desse repertório de Pujol foi justamente o que funde a sua atuação como transcritor, herdeiro da tradição do violão romântico, com a de pioneiro dos estudos musicológicos ligados a instrumentos de cordas dedilhadas do século XX, que traz ao repertório violonístico obras mestras da era barroca e renascentista.

O próximo violonista referido nessa pesquisa nascido na Espanha, Andrés Segovia (1883-1987), é tido como um continuador da tradição romântica espanhola. Ele provavelmente complementou sua formação com Miguel Llobet, devido a fotografias, relatos e semelhanças interpretativas evidentes entre suas primeiras gravações e as últimas de Llobet. A ligação de Segovia com a tradição que remonta a Tárrega se expressa no convite a Emilio Pujol para trabalhar como professor nos cursos de violão na Accademia Chigiana em Siena, na Itália que Segovia ajudou a fundar. Segovia assim colaborou para abrir caminho para que Pujol lançasse sua influência e contribuição para a musicologia ligada ao violão. Segovia, no início da carreira, continuou a organizar seus programas com muitas semelhanças em relação aos programas típicos do século XIX – e assim marcava a referencia que mantinha em relação aos tarreguianos – com a diferença de incluir número cada vez maior de obras originais devido ao seu trabalho pioneiro junto aos compositores <sup>40</sup>. Mas isso só começa a acontecer a partir dos anos 20. A preocupação com a substituição de transcrições por obras originais é uma meta de vida para Segovia, dentre aquelas apontadas na sua biografia. Podemos recolher o seguinte depoimento do próprio Segovia sobre esse assunto, extraído de sua autobiografia e citado na obra de Usillos sobre o violonista:

“Desde minha juventude, sonhei em levantar o violão do baixo nível artístico em que se encontrava. No começo, minhas idéias eram vagas e imprecisas, mas com o passar dos anos e tornando-se minha intenção mais forte e veemente, minha decisão se tornou mais firme e mais claras minhas intenções.

---

<sup>40</sup> GLOEDEN, E. *O Ressurgimento do Violão no Século XX*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP 1996. Tradução nossa do texto citado em espanhol. Neste trabalho de Edelson Gloeden, há um registro comparativo de programas de concerto do início do século XX de Pujol, Llobet e Segovia que corroboram nossa observação.



Desde então tenho dedicado minha vida a quatro tarefas essenciais:

1. Separar o violão do descuidado entretenimento do tipo folclórico.
2. Dotá-lo de um repertório de qualidade, com trabalhos de valor musical intrínseco, procedentes da pena de compositores acostumados a escrever para orquestra, piano, violino, etc.
3. Tornar conhecida a beleza do violão entre o público de música seleta em todo o mundo
4. Influenciar as autoridades dos conservatórios, academias e universidades para incluir o violão em seus programas de estudo junto com violino, cello, piano, etc.”.

Essa espécie de “credo” que orientou a carreira de Segovia demonstra uma imagem messiânica que fazia de si mesmo. Imagem essa que ele fez de tudo para manter, mesmo à custa do reconhecimento de outras contribuições. Pouco se sabe, por exemplo, sobre os seus professores ou orientadores iniciais, já que ele costumava se declarar como autodidata. Continuaremos a tratar disso nas páginas seguintes, mas podemos dizer que hoje sabemos que o violão não estava tão negligenciado antes dele quanto se fez crer, embora seja certo que nenhum de seus contemporâneos (dos principais: Llobet e Pujol) fez com que tantos recursos simultâneos orbitassem em torno de si quanto Segovia. Essa capacidade transformou-o numa influência muito poderosa no mundo inteiro. Os contatos que fazia possibilitaram empreendimentos que nunca seriam concedidas a outro violonista. Suas gravações foram feitas usando a tecnologia de ponta da época. Suas estratégias de marketing, seu imenso carisma, e, claro, sua assombrosa musicalidade o fizeram, senão o maior, o mais influente violonista do século passado.

Segovia esteve exilado no Uruguai durante os anos da Guerra Civil Espanhola (desde 1936) e nesse tempo foi que chegou a ministrar aulas a Adolfinia Távora, argentina de nascimento, durante cerca de sete anos <sup>41</sup>. Como o peso da influência segoviana não pode ser descartado de sua formação, também não podemos deixar de considerá-la na formação do Duo Abreu, que se formou numa época de transição para um tempo com outros violonistas hegemônicos, mas que ainda se via fortemente referenciado nos paradigmas musicais e violonísticos que Segovia havia lançado. Todas as contribuições posteriores mais conhecidas podem ser pensadas a partir dele e o Duo Abreu não constitui exatamente uma exceção, embora haja muitas diferenças na

---

<sup>41</sup> ASSAD, Sérgio. Entrevista cedida a Luciano César Morais e Fábio Zanon em 22/08/2006. Anexo III.

abordagem musical que são resultado não só de uma época diferente, mas também de uma especificidade que constitui o traço poético característico de Sérgio e Eduardo Abreu.

### 1.5. O trabalho e a influência de Andrés Segovia

Do livro *A New Look At Segovia*, extraímos um relato do jornalista norte-americano William L. Shirer, que dividiu uma casa de verão com Segovia durante um período do ano de 1933:

“The evening invariably wound up with Segovia playing some of the works he had been practicing (sic). These could be compositions from Albéniz, Manuel de Falla and other Spanish composers, but more likely they were transcriptions from Bach and Mozart that he made for guitar. Segovia was the first guitarist, I believe, to play Bach and Mozart. Until you heard him render them you could scarcely imagine them on a guitar, but on his instrument they were magnificent, full of tone colors and subtle nuances.”<sup>42</sup>

Há outros trechos semelhantes nesta obra que atestam a forte impressão deixada por Segovia em seus ouvintes. E é notável que muitos desses relatos sejam acompanhados de observações entusiasmadas sobre as transcrições, como se a realização delas estivesse intimamente relacionada à sua categoria como intérprete. Mas Shirer, não era tão informado, ao tempo desse relato, em relação à pelo menos um aspecto histórico do violão: que a prática de realizar transcrições já fazia parte da história de nosso instrumento desde seus primórdios, como foi demonstrado nos itens 1 e 2 deste capítulo. Podemos até mesmo falar de uma continuidade, uma vez que nenhuma geração de violonistas que conhecemos deixou de cultivar essa prática. O antecedente mais próximo de Segovia seria Miguel Llobet, que já havia realizado muitas transcrições posteriormente incorporadas ao repertório segoviano. Algumas

---

<sup>42</sup>“A manhã encontrava Segovia invariavelmente tocando alguma das obras que ele estava praticando. Estas poderiam ser composições de Albéniz, Manuel de Falla e outros compositores espanhóis, mas a maioria eram transcrições de Bach e Mozart que ele fez para violão. Segovia foi o primeiro violonista, eu acredito, a tocar Bach e Mozart. Até você ouvi-lo interpretá-las você quase não poderia imaginá-las no violão mas em seu instrumento elas soavam magníficas, plenas de colorido sonoro e nuances sutis.” (tradução nossa).

WADE, Graham, & GARNO, Gerard. *A New Look at Segovia, Volume one*. [S. L.]. Mel Bay. 1997. p. 81.

dessas transcrições remontam a Tárrega. Muitas transcrições deste último mais tarde foram refeitas, algumas quase que apenas reeditadas sem muita originalidade em relação à versão de Tárrega e ficaram conhecidas como transcrições de Segovia<sup>43</sup>. Levando em conta toda essa história anterior, é no mínimo incorreto, portanto, supor o pioneirismo de Segovia em relação a isso. Mas a idéia corrente na época do relato de Shirer era a de que Segovia havia inventado uma série de procedimentos, e não continuado um processo histórico do qual pouco se sabia. Longe de ser apenas um caso de desinformação, o depoimento de Shirer reflete uma idéia muito comum entre a mídia e toda a cultura que se formou em torno de Segovia.

Esse caso exemplifica uma pouca disposição de Segovia em creditar as realizações anteriores e consolidar – pelo menos por omissão – uma reputação de pioneirismo que nem sempre era verdadeira.

Fora do universo das transcrições há ainda observações a ser feitas, exatamente por levarmos em conta a enorme importância de Segovia para história do violão no século XX. Não só em relação às transcrições de seus colegas, mas na sua atuação como um todo, Segovia foi fiel a sua poética de uma maneira que definiu o quadro em que o violão foi visto pelo mundo, e o depoimento de Shirer é um exemplo do alcance desse quadro. Segovia deixou algumas lacunas. Ele não só evitou de maneira violenta uma parte importante da pesquisa na composição musical desenvolvida no século XX, incluindo nisso parte da obra de seu amigo Villa-Lobos, selecionando com critérios fechados as obras que ele apresentava, editava, revisava e gravava. Além disso, também cerceou as carreiras de violonistas que trabalhavam numa linha diferente da sua, rejeitando indicações, limitando contatos e mal-dizendo propostas de violonistas diferentes dele mesmo como Augustin Barrios, por exemplo. Temos além de relatos de violonistas que presenciaram esse lado “negro” da atuação de Segovia, o eloqüente e significativo silêncio sobre sua formação com o qual ele procurava se descrever como um ato inaugural, construindo sua imagem romântica apagando qualquer referência a contribuições e influências absorvidas por ele. A sua postura em relação às transcrições de Tárrega e Llobet é apenas um exemplo. Há idéias para outras transcrições das quais ele se apropriou sem mencionar ou divulgar as fontes.

---

<sup>43</sup> Da edição integral: Sonata para violino n. 1, BWV 1001 em sol menor. Transcrita na mesma tonalidade de lá menor como ficou conhecida pelas mãos de Segóvia e Julian Bream. E da *Sonata n. 2, em si menor*, Tárrega transcreveu o *Bourré*, da qual dispomos de uma edição de 1928, reimpressa em 1956 pela editora *Schott's Söhne* feita por Segovia. São transcrições de concepções semelhantes, tanto nos acréscimos quanto nos dedilhados, embora se diferenciem ligeiramente em alguns detalhes.

Uma das conseqüências diretas desse posicionamento poético é que a história do violão perdeu a oportunidade de um envolvimento mais significativo com compositores como Stravinsky, Ravel, Strauss, Schoenberg, Bartók, Hindemith, Webern, Berg e todos os músicos mais próximos de diferentes vanguardas do século XX, em favor de outros que representavam uma escola tradicionalista por vezes reacionária. Não há do que se lamentar, no entanto. Não pretendemos diminuir a importância e a contribuição de nomes como Ponce, Tedesco, Tansman, Torroba e Mompou, dentre muitos outros que foram assíduos e aceitos colaboradores de Segovia. O autor mesmo é intérprete e professor que utiliza obras desses compositores com muita atenção, respeito e reverência. Mas julgamos que seja bastante possível sustentar que Segovia ajudou sobremaneira a limitar as correntes estéticas que participaram da história do violão a um quadro muito pouco variado.

O conteúdo das informações que ele fazia circular se voltava para a construção de um universo de referências centrado nas suas realizações (indubitavelmente importantes) e não de uma história que se faz através de contribuições. Sintomático disso é o profundo silêncio sobre seu aprendizado musical, do qual se sabe muito pouco, especialmente no que diz respeito ao aprendizado específico do violão.

Ressaltamos, entretanto, que a cultura do intérprete como a representação do artista-herói romântico era uma herança do século XIX que Segovia apenas representou no universo do violão. Sem essa aura quase mítica, teria sido talvez mais difícil para ele espalhar a influência de seus trabalhos por tantos lugares quanto ele espalhou. Para isso, notamos o uso marcante de tecnologia de comunicação e utilização do aparato técnico e ideológico da indústria cultural (grandes gravadoras, transmissão de concertos via rádio, divulgação midiática, produção de filmes, etc.), ao lado de suas notáveis qualidades como músico.

#### **1.6. A transcrição e o problema do repertório após os anos cinquenta: uma possível mudança de paradigma.**

Já foi discutido no item 1.2 as diferentes necessidades atendidas pela transcrição, em diferentes épocas. Pela reflexão citada, podemos inferir que a solução de transcrever após os anos cinquenta - quando o processo de “ressurgimento” do ponto de vista do projeto segoviano poderia ser considerado de certo modo concluído - não era exatamente uma saída para o problema da falta de repertório, mas um “reforço”, como o

próprio Sérgio Abreu coloca na entrevista em anexo. Nessa época alguns padrões começam a se alterar e a finalidade da transcrição também se modifica. Um detalhamento desse quadro será útil para situar as transcrições de Sérgio Abreu, num contexto em que esse procedimento estava entrando em discussão. Mas, para elucidar isto vamos a uma explicação mais detalhada à idéia de “conclusão” do processo do ressurgimento, que poderá ao mesmo tempo nos esclarecer sobre esse quadro histórico:

Segundo GLOEDEN, houve um período no século vinte que se poderia chamar de “ressurgimento” que se caracterizou, grosso modo, por um esforço dos maiores violonistas espanhóis da época no sentido de levar o violão de volta às salas de concerto. Esse período se concentra nos anos vinte e contou com a participação de Miguel Llobet, Emilio Pujol e Regino Sainz de La Maza (a quem foi dedicado o *Concierto de Aranjuez*, um dos mais tocados no mundo inteiro) e outros, seguidos por uma atuação mais agressiva e notada de Segovia. Nessa fase, o repertório era dividido entre originais e transcrições, quase com uma predominância destas últimas. Tanto que Segovia sempre tentou se diferenciar, justamente pelas obras originais que ele conseguiu arregimentar de compositores ligados a ele, sustentando a posição de um intérprete que reascendeu o interesse dos compositores a escrever diretamente para o instrumento. Essa não parece ter sido uma preocupação tão intensiva dos outros dois grandes violonistas espanhóis da época, Llobet e Pujol, que trabalharam menos intensa e sistematicamente para encomendar obras originais. Dos músicos que atenderam aos pedidos de Segovia nos anos vinte, um dos primeiros mencionados foi Federico Moreno Torroba (1891 – 1981)<sup>44</sup>. Trinta anos depois, quando alguns desses violonistas estavam falecidos ou um pouco fora da esfera de atuação em concerto de violão (como Pujol, que seguiu uma carreira voltada para o resgate em concertos e edições do repertório renascentista e barroco para vihuela e guitarra barroca aos quais passou a se dedicar), seria natural que o quadro se modificasse. Novos violonistas aparecem em cena, como Julian Bream (1938), Narciso Yepes (1927-1997) e John Williams (1941), todos de uma ou outra forma ligados aos parâmetros de repertório e de interpretação segovianos (que continuou em atividade até o ano da sua morte em 1987, é bom lembrar), mas oferecendo revisões, inovações e apontamentos para outras tendências, cobrindo outros campos poéticos, por assim dizer. No caso de Bream, as principais inovações estiveram

---

<sup>44</sup> Conforme depoimento gravado no vídeo *Segovia: the Song of the Guitar*, realizado por Nuppen em 1976. Mas Segovia silencia, pelo menos nessa ocasião, à *Homenaje pour le tombeau de Debussy*, de Manuel de Falla. Esta obra surgiu em 1920, pouco antes das obras de Torroba, a pedido de Miguel Llobet.

mais ligadas ao movimento musical contemporâneo. Suas encomendas a compositores ingleses, sendo um dos mais notáveis Britten (1913 – 1976), trouxeram obras de compositores que estariam na esteira originária de um suposto e ainda discutido pós-modernismo musical,<sup>45</sup> e esse é mais um aspecto em que sua contribuição se lança para um passo diferente da tradição segoviana, embora com ferramentas parecidas. Nessa linha mencionamos também Narciso Yepes em colaboração com Maurice Ohana. Julian Bream também trabalhou com o “revival” da música antiga historicamente informada em uma linha sensivelmente diferente da de Pujol. O célebre violonista britânico se concentrou em obras inglesas do repertório para a o alaúde, embora tenha também tocado e gravado muitas obras para os instrumentos antigos da Espanha. O trabalho de Bream junto aos compositores “pós-modernos” se intensifica um pouco mais tarde, entre o final dos anos cinqüenta e início dos anos sessenta. Tudo isso colocado, podemos agora ponderar como a transcrição realmente muda de finalidade, bem como a razão de colocar como marco histórico para essa mudança o final dos anos cinqüenta<sup>46</sup>.

Em um texto de 24 de janeiro de 1949, publicado no jornal “Chicago Maroon” (16 anos após o depoimento de Shirer) do jornalista norte-americano James Goldmon podemos observar um ponto de vista sensivelmente diferente, mais crítico do que favorável, à prática da transcrição. O comentário é sobre a *Chaconne* da 2ª Partita para violino solo de Bach, que Segovia apresentou no concerto comentado. Ele registra que as transcrições ocuparam “a maior parte do programa, sendo tocadas de maneira tão persuasiva que a ocasional incompatibilidade das obras com o violão fica ao final obscurecida”. No relato, há uma referência elogiosa às obras de Milan e Dowland, que estariam muito mais próximas do violão do que uma peça pensada para violino, por exemplo, como é o caso da *Chaconne* de Bach. Ou seja, há já uma clara preferência pela obra original. O crítico continua afirmando uma preferência pela versão para o instrumento original, sem deixar de mencionar o interesse por ouvir a obra em um outro meio, nem a alta qualidade de Segovia como músico<sup>47</sup>, como se isso “desculpasse” o uso da transcrição. De qualquer modo e seja qual for a representatividade desse

---

<sup>45</sup> BUCKINX, B. *O Pequeno Pomo, ou a história da música do pós-modernismo*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1988 (escrito em 1994) p 27.

<sup>46</sup> Os anos do pós-guerra foram um divisor de águas em muitos aspectos da vida social e política do século XX. KERMAN, 1985. p. 81.

<sup>47</sup> WADE, Graham, e GARNO, Gerard. *A new look at Segovia*. Pacific. Mel Bay, 1997. Página 489.

depoimento, as datas e as referências colocadas são um indício de que a prática de realizar versões de obras para outros instrumentos parece perder seu “charme” por volta dessa época. Haveria necessidade de repensar as necessidades e as finalidades musicais dessa prática na chamada pós-modernidade musical (após os anos sessenta) para entender a sua recorrência no trabalho de um violonista tão voltado para o seu tempo, como Sérgio Abreu<sup>48</sup>.

### 1.7. Sérgio Abreu e a transcrição no contexto pós-anos cinquenta.

Porque então, Sérgio Abreu se envolveria com a prática da transcrição, num momento em que ela parecia estar sendo questionada e com tantos indícios de que era um elemento secundário de sua atividade musical?

Na página 10 da entrevista de que dispomos podemos conferir o relato que atesta a ênfase dada pela Professora Adolfina para obras originais, até aqui perfeitamente de acordo com a tendência da época localizada no tópico anterior.

“Não, ela sempre aconselhava usar o que fosse possível de músicas do repertório violonístico. Tinha muita coisa que ela saía “fuçando” e descobria que não era tocada. Ou então do repertório do alaúde. Os primeiros recitais que a gente deu ela fazia questão de botar no programa: ‘Todas as obras do programa foram originalmente escritas ou para violão ou para alaúde’. Não tinha nenhum arranjo de outro instrumento” (Sérgio Abreu, entrevista de 2005, anexo 1).

Mas na página 6 podemos ver a menção a uma *Courante* de Bach (ou seja, uma transcrição) num contexto da entrevista em que se fala de trabalho com técnica. E na entrevista de Jodacil Damasceno, há uma menção a uma peça constando como obra de prática diária da Professora Adolfina, mencionada por Damasceno como a *Courante* da terceira suíte (para violino) de Bach.<sup>49</sup> Ou seja, mesmo sendo a princípio contrária às transcrições, ela não se negava a cultivá-las, dentro de certas circunstâncias.

---

<sup>48</sup> De uma análise do repertório de suas gravações, podemos inferir que ele sempre se interessou pela música moderna e deu atenção à produção original do século vinte. Fez as estréias brasileiras do *Nocturnal, op. 70* de Benjamin Britten, dos *Drei Tentos* de Hans Werner Henze e, com seu irmão, alguns dos *Prelúdios e fugas de Les guitares bien temperes* de Mario Castelnuovo-Tedesco. Eduardo, a seu turno, apresentou a primeira execução brasileira da *Sonatina op 51* de Lennox Berkeley (1903-1989).

<sup>49</sup> DAMASCENO, Jodacil: Entrevista op. cit., p. 12.

Disto podemos deduzir uma atitude de preferência, mas não exatamente peremptória, por obras originais. Seria, de qualquer modo, difícil abandonar completamente uma prática desenvolvida por séculos a fio, conforme demonstrada pela pequena incursão histórica das páginas anteriores.

Outro aspecto é a formação de Sérgio Abreu ter ocorrido num ambiente musical em que o violão não ocupava o centro absoluto:

*“Podemos dizer que você cresceu num ambiente musical não violonístico.*

*Com certeza, minha mãe tocava piano...*

*Ela era pianista profissional?*

*Não. Só amadora, mas tocava bastante bonitinho, gostava muito de música. Quando crescemos, começamos a ir aos concertos, continuamos a comprar mais discos... Naquela época tinha muito disco aqui que não se achava e a Monina tinha uma discoteca fantástica. Ela emprestava muitos discos pra gente e por isso arrumamos um gravador de fita começamos a gravar os “lps” dela.”<sup>50</sup>*

Quando observamos que a trajetória do violão foi conduzida no Rio de Janeiro por músicos que tiveram dificuldade em desenvolver uma formação musical formal, como é o caso de Jodacil Damasceno e de seus colegas, Turíbio Santos, Hermínio Belo de Carvalho e outros, percebemos que certas preocupações estavam ausentes da vida do duo Abreu, justamente por terem começado desde crianças com um direcionamento bem definido do que poderia ser o violão dentro da música erudita. Como a professora Adolfina era descrita como uma dama da alta sociedade que não tinha preocupações financeiras relacionadas ao violão, nos parece razoável supor que o violão foi apresentado a Sérgio e Eduardo Abreu como um instrumento acabado, pronto, com uma história e uma escola madura da qual ela mesma pode ser considerada uma representante importante. Não havia a preocupação de abrir espaço para o violão no mundo que circundava a professora Adolfina Távora. Esse mundo já estava aberto, ela não participava da luta pelo violão nas salas e concerto do Brasil, que sempre aparece relacionada aos condutores do violão em recitais, e círculos de ensino privado da geração que atuou nos meados do século XX, a saber: Antonio Rebello, Isaías Sávio, Turíbio Santos, Jodacil Damasceno, e outros que estiveram envolvidos na muitas vezes

---

<sup>50</sup> ABREU, Sérgio: Entrevista op. cit., p. 8.



conturbada história da criação de cursos formais de violão em conservatórios e universidades brasileiras.

Em meio a um estudo a salvo dessa “luta”, e a um ambiente musical amplo em que o violão era um meio e não um fim (como era necessário que fosse levado pela geração de adultos atuantes nos tempos em que os irmãos Abreu desenvolviam suas aptidões) seria de se esperar que desabrochasse um interesse por obras escritas para outros instrumentos, especialmente devido ao acesso ao repertório barroco e renascentista para instrumentos de cordas dedilhadas no Rio de Janeiro dos anos cinquenta e ao interesse artístico genuíno por obras que podiam potencialmente soar bem ao violão. Comentando uma celebrada transcrição hoje registrada em uma gravação ao vivo, Sérgio Abreu registra como, a partir de um interesse por uma poética não disponível para o violão, mas ainda assim ligada remotamente a ele, aparece a idéia de usar a transcrição como um apoio ao repertório, trazendo variedade e contraste aos programas montados segundo uma ordem pré-estabelecida cronológica e esteticamente que era vigente nos recitais da época (vide pp. 10-11 da entrevista).

Entendemos, depois de uma exegese do depoimento coletado que, de maneira simples e direta, Sérgio Abreu sintetiza a sua breve, embora recorrente incursão ao mundo das transcrições deixando claro tratar-se de um processo que serve ao interesse artístico e musical.

Os parâmetros estéticos da obra abordada, as possibilidades do violão e a concepção poética de repertório desenvolvida por ele a partir da orientação de Adolfina Távora permanecem no centro das preocupações, algo como um pilar triplo que constituiu um eixo gerador do seu trabalho como intérprete. Esse eixo é discutido com maior profundidade no capítulo 5. Parece ter sido a partir desses elementos que ele pensou as suas transcrições. Respondendo à pergunta de como a transcrição serviu do ponto de vista histórico para o desenvolvimento do violão, ele coloca: “Bom, como um reforço, né? Sem dúvida nenhuma.”<sup>51</sup>. Sugiro que se possa entender essa sutil resposta como uma confissão artística de sua própria utilização do procedimento de transcrever. Ora, a palavra “reforço” num contexto artístico, refere-se a pontos de reflexão, impacto estético, referências que enriquecem os aspectos normativos e abrangem os aspectos

---

<sup>51</sup> ABREU, Sérgio. Entrevista op. cit., pg. 13.

especulativos da produção artística (entendida aqui no sentido do grego, *Poyesis*, produzir, que origina a palavra poética). Há, portanto, elementos constituintes de uma poética, no sentido usado por Luigi Pareyson<sup>52</sup>, que será discutida posteriormente.

---

<sup>52</sup> PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo. Martins Fontes. 1996.

## CAPÍTULO 2 – SÉRGIO ABREU: UM PERFIL BIOGRÁFICO.

Sérgio Rebello Abreu nasceu em 5 de junho de 1948, é neto e filho de violonistas. Seu irmão, Eduardo Abreu, nasceu em 19 de setembro do ano seguinte. O avô materno desses dois grandes violonistas brasileiros foi Antonio Rebello (1902 – 1965), uma figura importante para a consolidação do violão como instrumento de concerto no Rio de Janeiro e por consequência no Brasil. Rebello é português, vindo da ilha dos Açores na década de vinte. Na capital carioca tornou-se muito amigo de Isaías Sávio (1900-1977), com quem desenvolveu intenso trabalho pedagógico até a ida de Sávio para a capital paulista em 1941. Sua filha, Maria de Lourdes Rebello Abreu (1928 –2002), casou-se em 3 de setembro de 1945 com Osmar Salles Abreu (1912 - 1983). Osmar era bancário e professor de violão. Sérgio Abreu não se lembra exatamente quem, se Isaías Sávio ou se Antônio Rebello, acompanhou a formação violonística de seu pai mais de perto, mas lembra-se com mais segurança que seu pai foi aluno de Dilermando Reis (1916 – 1977).

A referência de Dilermando, entretanto, foi se diluindo com o tempo. Uma referência mais forte ligada ao violão popular é Jacob do Bandolim, ou Jacob Pick Bittencourt (1918-1969), pelo qual Osmar Abreu tinha grande admiração e amizade, e que organizou um concerto para o Duo Abreu no Rio de Janeiro. Sérgio Abreu relata ter muita admiração por Jacob, reputando-o como um dos grandes instrumentistas brasileiros, em qualquer estilo.

A influência paterna não pode ser menosprezada na formação de Sérgio e Eduardo Abreu por outros motivos. Osmar Salles Abreu é lembrado em termos elogiosos por Jodacil Damasceno<sup>53</sup>. E Sérgio Abreu relata que seu pai manteve estudos de teoria, harmonia e análise com um importante professor chamado Florêncio de Almeida Lima<sup>54</sup>. Ele relata que Florêncio foi uma referência de ensino considerável para ele e para Osmar Abreu. Tanto que, por recomendação do pai, os dois jovens estudaram com este professor.

---

<sup>53</sup> DAMASCENO, Jodacil. Entrevista cedida a Luciano César Morais em 11/04/2005. Anexo I p. 9.

<sup>54</sup> Vide glossário.



Da esquerda para a direita: Jodacil Damasceno, Osmar Abreu e Antônio Rebello em 1954.<sup>55</sup>



Antonio Rebello e alunos na Escola Nacional de Música. Rio de Janeiro, 1955 (*acervo particular de Jodacil Damasceno*).

<sup>55</sup> Todas as fotografias constantes neste capítulo são do acervo pessoal de Jodacil Damasceno, que gentilmente nos cedeu para ilustração deste trabalho.



Recital na Escola Nacional de Música. Rio de Janeiro, 07 dez.1956.  
(*acervo pessoal de Jodacil Damaceno*)

1º plano: Antonio Rebello com seus alunos. Um pouco atrás a sua direita, Isaias Sávio, tendo à direita o compositor folclorista Waldemar Henrique. 1º plano, 5ª senhora: Maria de Lourdes, filha de A. Rebello e esposa de Osmar Abreu. Último plano, primeiro da direita, Jodacil Damaceno.



Foto tirada por ocasião do 1º Concurso Nacional de Violão em Niterói, em agosto de 2002 no Teatro Municipal dessa cidade. Jodacil Damaceno, Larissa Freitas, Sergio Abreu e Sandra Alfonso.

I PARTE		II PARTE	
<i>Serenata</i> Conjunto	Antonio Rebello	<i>Del Ayer</i> Jones Ferreira	Abel Fleury
<i>Minuet e Musette</i> (Arr. de Jodacil Damasceno) Maria de Lourdes Rebello Abreu Jodacil Damasceno	J. S. Bach (Do livro de Anna Madalena Bach)	<i>Andantino</i> Carlos Eduardo Coelho	Napoleon Coste
<i>Prece (Piedade Senhor)</i> (Arr. de Eduardo Zoega) Joaquim de Assis Ribeiro Eduardo Zoega	A. Stradella	<i>Una Lagrima</i> Maria Luiza da Costa Guimarães	Gaspar Sagreras
<i>Andante con Moto</i> Aristo Mendes dos Reis Esther Lara dos Reis	Isaias Savio	<i>Minueto</i> Waldemiro Gonçalves de Oliveira	F. Sor
<i>Habanera</i> Anita Yolanda Moraes Rego Maria Luiza da Costa Guimarães	C. Garcia Tolza	<i>Cênas Infantís</i> Eduardo Zoega	Eduardo Zoega
<i>Mazurka</i> Ana Augusta de Medeiros Vera Lucia Gasparoni	Isaias Savio	<i>Choro N.º 1</i> Ana Augusta de Medeiros	Villa-Lobos
<i>Serenata Morisca</i> Turibio dos Santos Jodacil Damasceno	Chapi	<i>Asturias</i> Emilia Cury	Isac Alleniz
<i>Recuerdos de la Allambra</i> Conjunto	F. Tarrega	<i>Variaciones (Sobre um tema da Flauta Magica de Mozart)</i> Turibio dos Santos	F. Sor
		<i>Fantasia (Sobre um tema Açoreano)</i> Jodacil Damasceno	Antonio Rebello
		III PARTE CONJUNTOS	
		<i>Tristesse</i>	F. Chopin
		<i>Brejeiro</i>	E. Nazareth
		<i>Odeon</i>	E. Nazareth
		<i>Batuque</i> (Arr. de Eduardo Zoega)	Najla Jabor
		<i>Olhos Pretos</i>	Folclore Açoreano
		<i>Casinha Pequeninna</i> (Arr. de Eduardo Zoega, baseada numa Harmonisação de J. Octaviana)	Autor Desconhecido
		TOMAM PARTE NO CONJUNTO: Ana Augusta de Medeiros, Anita Yolanda Moraes Rego, Adir Fogaga, Aristo Mendes dos Reis, Carlos Eduardo Coelho, Eduardo Zoega, Esther Lara dos Reis, Emilia Cury, Jodacil Damasceno, Jones Ferreira, Joaquim de Assis Ribeiro, Maria de Lourdes Rebello Abreu, Maria Luiza da Costa Guimarães, Mary de Faria, Turibio dos Santos, Waldemiro Gonçalves de Oliveira, Vera Lucia Gasparoni e prof. Antonio Rebello.	

Programa de uma audição dos alunos de Antônio Rebello. No canto inferior direito, a relação dos nomes traz a mãe de Sérgio e Eduardo Abreu, Maria de Lourdes Rebello Abreu, Jodacil Damasceno e Turibio Santos.

Antes da iniciação ao violão de Sérgio Abreu em 1959, ele teve uma outra experiência musical que é pouco comentada. Aos cinco anos, aproximadamente, o jovem Sérgio começou a ter aulas de piano com uma professora chamada Musmée Wagner. Essa senhora foi apresentada ao avô de Sérgio Abreu, Antônio Rebello, que o levou para tocar para seu amigo Francisco Mignone em busca de uma recomendação de uma professora de piano para uma criança tão pequena, pois Sérgio Abreu aparentemente revelou por essa época certa precocidade no manuseio do piano. A primeira esposa de Francisco Mignone, a senhora Liddy Mignone – que faleceu em um acidente aéreo poucos dias após ter organizado o recital no qual tomaram parte os jovens Sérgio e Eduardo Abreu, em 1962 – indicou então a sua assistente, a senhora Musmée. Sérgio Abreu chegou a participar de um recital de alunos no Conservatório Brasileiro de Música por volta de 1953-54. Acompanhando o pequeno Sérgio às aulas de piano, sua mãe se encontrava às vezes com uma distinta senhora cujo filho estudava



com a professora Musmée no horário seguinte. Tratava-se, nas palavras de Sérgio Abreu, da “fabulosa violonista de que meu avô falava tão bem e com quem meu pai havia tido algumas aulas”, Adolfina Raitizn Távora (1921), que mais tarde seria a orientadora de Sérgio e Eduardo Abreu. Um contato fugidio entre mestra e discípulo aconteceu, pois, muito antes da iniciação ao violão dos dois meninos <sup>56</sup>.

Ao que consta, uma separação dos pais de Sérgio e Eduardo Abreu os levou a passar grande parte do tempo de sua infância no Colégio Pedro II. Trata-se de uma instituição tradicional, fundado em 1837 e sediado nas proximidades da residência dos Rebello na época. O violão surgiu na vida dos meninos como um complemento das atividades educacionais que eles mantinham nesta escola durante a semana (em regime de semi-internato, segundo Damasceno). Foi sugerido por Antônio Rebello aos jovens Sérgio e Eduardo por volta dos oito e sete anos de idade. Os fins de semana eles passavam na casa do avô e da mãe onde os contatos com o violão prosseguiram através da observação dos alunos de Antonio Rebello. Especialmente de Jodacil Damasceno, que freqüentava a casa de Antônio todos os domingos para estudar violão, ter aulas e ouvir música.

Jodacil Damasceno é inclusive uma outra personalidade, além do avô e do pai que devemos mencionar nesses anos de formação dos Irmãos Abreu. Ele teve grande importância na vida privada dos Abreu, pois foi um dos seus mais assíduos alunos até a morte de Antônio Rebello em 1965. Chega a ser referido em alguns lugares, mais do que um aluno, como um assistente. Recolhemos o seguinte depoimento de Sérgio Abreu sobre Jodacil Damasceno, constante no trabalho de Sandra Alfonso:

“Não tenho muito a acrescentar ao excelente trabalho de Sandra Alfonso sobre a vida e a carreira musical de Jodacil Damasceno, sem dúvida alguma uma das grandes personalidades do violão no Brasil. Certamente não me recordo da primeira vez que encontrei o Jodacil, pois eu devia ter 3 ou 4 anos de idade quando ele e a Inês começaram a freqüentar a casa de meus avós e meus pais e só consigo realmente me lembrar deles quando já praticamente faziam parte de nossa família. No entanto foi quando eu e meu irmão começamos a

---

<sup>56</sup> APRO, Flávio. *Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, 2004. P. 195, anexo, entrevista com Sérgio Abreu.

estudar violão que nós dois passamos a desenvolver uma grande e estreita amizade com o casal Damaceno, que adorávamos visitar sempre que tínhamos uma oportunidade. Hoje, algumas décadas depois, me dou conta de que o passar dos anos apenas reforçou o grande carinho e a grande admiração mútua que sempre houve entre nós”<sup>57</sup>.

Damaceno passava muitos fins de semana na casa de Antônio Rebello e conviveu com os irmãos Abreu desde a primeira infância.

Como os jovens residiam com o avô Rebello, coube a este e a Osmar Abreu uma parte importante do aprendizado violonístico inicial – a partir de 1959 – e também a apresentação deles à Adolfinia Raitzin Távora em 1961. Essa notável violonista argentina, que se desenvolveu muito precocemente no violão, foi aluna de Segovia e de Domingo Prat – que por sua vez foi aluno de Miguel Llobet – e que conheceu Antônio Rebello em um recital dado por ela no Rio de Janeiro na década de 50, se responsabilizou por toda a formação técnica e musical de Sérgio e Eduardo Abreu a partir de 1961. Foi a direção mais importante do Duo Abreu, fornecendo orientação musical, técnica, planejamento de repertório e orientação de carreira através de contatos importantes que ela possuía em várias instâncias de produção musical. A influência de Antônio Rebello e Osmar Abreu passou a se constituir em entusiasmo e incentivo, que sempre foi abundante, segundo o próprio Sérgio Abreu. Outra referência de aprendizado foi o compositor Guido Santórsola (1904-1994), que, segundo Sérgio Abreu “ofereceu valiosos conselhos” em aulas informais por ocasião de suas vindas ao Rio de Janeiro, quando ficava hospedado na residência dos Abreu. “Foi também uma influência importante”, relata o biografado<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> ALFONSO, Sandra: *JODACIL DAMACENO uma referência na trajetória do violão no Brasil*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Uberlândia, 2005.

<sup>58</sup> E-mail enviado por Sérgio Abreu ao autor, comentando pontos de uma versão anterior deste capítulo.





Antônio Rebello, Eduardo Abreu, Dona Ilda Rebello (esposa de Antônio Rebello) e Sérgio Abreu em data não especificada, provavelmente anterior a 1958.

Os irmãos Abreu moravam muito próximos à residência de Francisco Mignone e se tornaram amigos dele e de sua primeira esposa, Liddy Mignone, como o episódio sobre a breve iniciação pianística de Sérgio pode demonstrar. A estréia pública oficial do Duo Abreu foi em 1963, mas houve a referida aparição no recital organizado pela esposa de Francisco Mignone, Sra. Liddy Mignone, no Conservatório Brasileiro de Música em 1962. “Foi, porém, uma participação curta, talvez uns 10 ou 12 minutos”, conta Sérgio Abreu.<sup>59</sup> A carreira do duo se desenvolveu a passos lentos e seguros. Uma amiga deles que se tornou empresária, senhora Sula Jaffé, os colocou em contato com as séries de música de concerto mais importantes do momento. Essa senhora foi, na época, empresária de concertistas muito conhecidos hoje como Antônio Menezes, Nelson Freire e John Neschling. Outro empresário que trabalhou com os concertos do Duo no Brasil foi Walter Santos.

---

<sup>59</sup> E-mail enviado ao autor deste trabalho.

A despeito dessa auspiciosa atividade inicial, o número reduzido de concertos do Duo Abreu acontecia em épocas espaçadas e esse fator possibilitava o amadurecimento do repertório em longo prazo, como prescrevia a professora Adolfina Távora. Os concertos aconteciam sem que constituíssem uma necessidade, deixando bastante espaço para desenvolvimento musical dos jovens prodígios, até que houve uma estréia na capital da Inglaterra no ano de 1968. Nesse tempo, o duo já tinha um compromisso com a CBS do Brasil para gravação de um disco. Mas, no interesse de aproveitar a boa repercussão causada pela estréia londrina, a gravadora acabou por permitir que o disco fosse feito pela CBS de Londres no ano seguinte.

Um outro grande impulso na carreira do duo foi dado devido às premiações de Sérgio e de Eduardo Abreu no Concurso Internacional de Paris. Esse era um dos mais prestigiados concursos de violão no mundo <sup>60</sup>. Sérgio recebeu o primeiro prêmio em 1967 e seu irmão recebeu o segundo em 1968.

Nessa época, portanto, fim dos anos 60, começa a carreira internacional do Duo, alçado rapidamente a categoria de celebridade no meio violonístico. As turnês aconteceram principalmente na Inglaterra, Austrália e nos Estados Unidos. E os registros que trazem listas dos músicos participantes das temporadas de concertos em que eles figuravam nos dão a idéia de que o Duo pertencia a um grupo musical muito seletivo. Nomes como os violonistas Julian Bream, Alexandre Lagoya e Narciso Yepes (esse último conheceu os irmãos Abreu em uma visita à casa de Antônio Rebello e se lembrava deles até a ocasião de um encontro com Sérgio Abreu em 1981 <sup>61</sup>), o cravista Alan Curtis; os cantores Plácido Domingo, Montserrat Caballe, Gundula Janowitz e Maureen Forrester; os pianistas Alfred Brendel, Nelson Freire, Martha Argerich e Paul Badura-Skoda; os violoncelistas Mischa Maisky e Mstislav Rostropovich; o Beaux Arts Trio e os regentes, Pierre Boulez e Aldo Ceccato são nomes que aparecem lado a lado ao dos irmãos Abreu em diversas temporadas.

Podemos mencionar também os empresários que trabalharam com o Duo Abreu no agenciamento de concertos nos países do exterior. No Brasil, como dissemos, eles trabalhavam com Walter Santos e Sula Jaffé. Para a Inglaterra e Europa o duo contava com Basil Douglas. Para a Austrália, Douglas Saunders. E quando Sérgio Abreu se

---

<sup>60</sup> Turíbio Santos, também obteve grande projeção internacional após vencer a edição de 1965 desse mesmo concurso. DAMASCENO, Jodacil. Entrevista cedida a Luciano César Morais em sua residência em 11/04/2004, anexo I, p. 6.

<sup>61</sup> ABREU, Sérgio. Entrevista cedida a Luciano César Morais em 10/04/2004. Anexo I p. 5.

dedicou à carreira solo após a mudança de carreira de seu irmão, Nonty Byers operou as suas aparições nos Estados Unidos e no Canadá. O empresário talvez mais proeminente que trabalhou com eles foi Harold Shaw, para os Estados Unidos. Ele foi empresário de muitos músicos conhecidos mundialmente, como Juliam Bream, John Williams e Vladimir Horowitz. A carreira internacional do Duo, do ponto de vista da estrutura logística, estava solidamente formada quando eles contavam pouco mais de vinte anos.

Algumas apresentações de que temos registro impresso merecem menção, como uma na temporada inaugural do “The Concert Hall of the Sidney Opera House”, de 11 de abril de 74: uma série de recitais com dois programas incluindo as obras através das quais conhecemos as suas gravações, como a *Toccat*a de Willy Bukhardt, *Le Encouragement* de Sor, a *Sonata em Ré* de Christian Gottlieb Scheidler, e a transcrição de Sérgio Abreu de *El Puerto* de Isaac Albéniz. No mesmo programa anuncia-se um concerto com a orquestra do Conservatório de Sydney sob a regência de Robert Pikler. Ao lado da famosa Ária da Terceira Suíte Orquestral de Bach e de uma obra de autoria do regente escrita especialmente para a orquestra (*Hungarian Rhapsody*), os violonistas executaram os concertos para violão e orquestra de Mauro Giuliani (Eduardo Abreu como solista), o Concerto de Villa-Lobos (Sérgio Abreu como solista), o *Concerto para dois bandolins* de Vivaldi e o *Concerto para dois violões* de Castelnuovo-Tedesco.

Esses programas eram montados através de muitos anos de estudo, sendo possível acompanhar uma mesma obra fazendo parte de diversas audições, de onde percebemos nas suas gravações a razão de um amadurecimento peculiar. Como parte dos princípios gerais que norteavam o estudo, uma obra não podia ser abandonada, se na expressão de Sérgio Abreu, “funcionasse” no repertório solo e do duo. Uma vez atendido o critério de funcionalidade e estando os intérpretes convencidos do valor musical da obra, ela poderia acompanhar quase toda a carreira do duo. Isso não significa que o repertório era limitado, como pode ser demonstrado por uma consulta à lista de obras tocadas por eles. Simplesmente as obras passavam por um período grande de maturação e não eram abandonadas, mas re combinadas e aproveitadas nos ciclos de recitais que realizavam em lugares diferentes pelas Américas do Sul e do Norte, Austrália e Europa.

É de se notar também o interesse do duo pela pesquisa de obras originais. Sérgio e Eduardo Abreu mantinham-se informados sobre a produção violonística da época, tendo apresentado primeiras audições da *Sonata a Duo n° 1* e do *Concerto para dois violões e orquestra* de Guido Santórsola (1904 – 1994). A *Toccat*a de Burkhart foi outra

obra apresentada em primeira mão no Brasil. A *première* brasileira do *Nocturnal op. 70* de Britten foi dada por Sérgio e seu irmão Eduardo foi responsável pela primeira execução brasileira da *Sonatina* de Lennox Berkeley em um mesmo concerto, realizado em 1968 na Sala Cecília Meireles. Essas importantes estréias aconteceram apenas cerca de seis e dez anos, respectivamente, após a conclusão das composições Temos em nosso poder um outro programa de 1969 realizado no Queen Elizabeth's Hall, em Londres, constando dessas duas obras, que posteriormente se tornaram paradigmas do repertório para violão solo. Ou seja, eles se mantiveram muito atualizados com o que acontecia de importante em relação ao repertório para violão.

Já foi amplamente comentada a opção pelos irmãos Abreu de abandonarem a atividade de concertos. Lamentada por seus admiradores, essa opção não diminuiu o entusiasmo despertado pelas suas gravações, que continuaram a inspirar e servir de parâmetro a músicos de muitas partes do mundo. Em uma entrevista dada a Flávio Apro, Sérgio Abreu comenta a sua decepção “com o público, com o instrumento e com a técnica”<sup>62</sup>. No que consistiria a causa dessa decepção só podemos especular a partir da observação de que a forma de tratar o instrumento pelos irmãos Abreu era radicalmente diferente do panorama do violão de sua época. Segundo Fábio Zanon, em depoimento gravado no documentário *Violões do Brasil*, dirigido por Sérgio Roizenblit, o que chama a atenção nas gravações de Sérgio, destacando-o do panorama geral, são:

“Primeiro uma coisa com um acabamento técnico superior. E segundo, uma coisa assim com uma aura clássica muito forte. O Sérgio sempre foi um violonista muito aristocrático”.

Abordaremos mais detalhadamente o que pode ser essa “aura clássica”, ou “aristocrática” no capítulo destinado à crítica dos registros fonográficos do Duo (capítulo 5). Mas para o momento, podemos inferir um grau de exigência em relação aos resultados alto o suficiente para sobrecarregar a atenção e a dedicação ao instrumento. É Sérgio Abreu que comenta que:

“Hoje, ao ouvir minhas gravações, o resultado não combinava com o que gostaria de fazer...”<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> In: *Cover Guitarra*, n. 60, novembro de 1999, p. 46.

<sup>63</sup> *Idem, ibidem*.

Em relação a seu irmão, Sérgio Abreu comenta:

“Acredito que o resultado dele era mais próximo do que pretendia fazer (...). Muitos afirmam fazer exatamente o que desejam. É o caso da nossa professora, Adolfina Távora, que diz ter gravado exatamente o que queria fazer. Quanto a mim, nunca tive essa sensação”<sup>64</sup>.

Essa sobrecarga profissional a qual os jovens irmãos foram submetidos muito cedo (em 1968, ano da estréia internacional do Duo Abreu, Sérgio e Eduardo Abreu tinham 20 e 19 anos de idade, respectivamente) pode ter sido responsável por uma gravitação na direção de atividades, digamos, menos expositivas midiaticamente e para as quais já havia uma inclinação natural. Eduardo Abreu rompeu com a atividade musical profissional como um todo por volta de 1977 e se tornou engenheiro eletrônico, área onde tem desenvolvido trabalhos bastante relevantes. Reside hoje no estado da Pennsylvania nos Estados Unidos. Sérgio Abreu prosseguiu a atividade de concertista como solista e camerista. Ao lado dos concertos solo, entre 78 e 80, ele se apresentou muitas vezes com a celebrada soprano Maria Lucia Godoy, com a qual gravou parte de um disco, e com o eminente flautista – posteriormente regente – Norton Morozovicz.

No início dos anos 80, Sérgio abandona paulatinamente a carreira de concertista para se dedicar cada vez mais exclusivamente à atividade de construtor de violões. Ele, ao contrário de seu irmão, se manteve em relativa proximidade com o universo do violão, como luthier. No mesmo documentário citado acima citado, ele relata que:

“Eu desde que comecei a tocar gostava muito dessa parte de construção. Interessava-me muito por essa parte de construção do violão. Gostava de visitar as oficinas dos luthiers e tinha vontade de fazer. Quer dizer, eu gostava de música, mas gostava muito da parte de ficar em casa tocando. A parte de sair viajando, parte de publicidade, televisão, detestava isso. Então foi uma transição bem natural. Chegou um ponto que eu... Ah... gosto muito mais de trabalhar construindo um violão do que... Eu fiz as duas coisas durante certo período, e aí realmente era uma coisa que me incomodava muito, ter que largar tudo para fazer mala e viajar. Então eu eventualmente fiz a escolha e larguei a carreira de concertista.”

---

<sup>64</sup> Idem, ibidem.

Em 1981, Sérgio Abreu realizou seus últimos concertos, do qual não mantêm lembranças especiais, numa época em que já não se interessava mais pelo violão como concertista. O interesse mais do que passageiro pelos aspectos profundos da construção de violões foi tomando conta de seu tempo. Em conversas informais, Sérgio Abreu coletou e apreendeu procedimentos de construção com os luthiers David Rubio e Paul Fischer <sup>65</sup>. Em 1981 – na época em que ainda atuava como concertista – Sérgio já havia construído alguns violões. Abandona a atividade de concertista no ano seguinte, se dedicando exclusivamente à lutheria.

O sétimo violão que ele construiu foi presenteado a Adolfina Távora em 1983. Ele mantém em seu poder ainda hoje para referência de construção e para acompanhar o amadurecimento de um instrumento ao longo dos anos. Esse instrumento experimental, que tivemos oportunidade de manusear, é uma cópia dos Hauser que Sérgio Abreu possui na sua coleção. Trata-se de um interessante protótipo dos instrumentos de alto nível que hoje ele constrói, num enfoque tradicional da construção referenciada nos modelos de Antonio Jurado Torres (1815 – 1892) e de Hermann Hauser (1882 – 1952). Desde essa época Sérgio Abreu desenvolve seu trabalho como luthier, ganhando crescente reconhecimento internacional. Seus instrumentos atingiram hoje um patamar de qualidade altamente considerável, identidade, estabilidade, variedade de timbre, projeção e flexibilidade sonora e são baseados nos violões que ele julgava como os mais expressivos que teve a seu dispor, um Hauser I de 1930 (que pertenceu a Segovia e depois a Adolfina Távora, usado por Sérgio Abreu na maioria das gravações <sup>66</sup>), outro Hauser de 1952 e um Santos Hernandez (1873-1943) de 1920 (usado por Eduardo Abreu nas gravações em duo). Incluímos a seguir o comentário de Sérgio Abreu sobre esses instrumentos, que estão na raiz de sua atividade como luthier e que acompanharam a história da atividade musical do Duo Abreu:

“O violão que construí para a D. Monina foi baseado no Hauser I de 1930, que pertenceu a Segovia por curto período de tempo e depois à D. Monina até 1977, e está comigo desde então. A D. Monina nos emprestava

---

<sup>65</sup> Idem, ibidem.

<sup>66</sup> A colaboração de Hermann Hauser I com Segovia começou em 1924. Em 1931 Hauser apresentou a Segovia um dos dois instrumentos (o segundo seria finalizado em 1937) que seriam largamente utilizados pelo concertista espanhol. O violão de propriedade de Sérgio Abreu é datado do ano anterior, portanto do período em que o luthier alemão estava envolvido com suas pesquisas ao lado de Segovia. O neto de Hauser, assim como o fez seu filho, continua hoje na mesma carreira de seu avô.

esse Hauser (bem como o Santos Hernandez de 1920, que também está comigo hoje) para as turnês, e esses instrumentos foram usados nas gravações dos 3 LPs do duo bem como num recital gravado para a BBC em 1970. Eu usava esse Hauser para os solos e os duos, o Eduardo usava também o Hauser para os solos e passava para o Santos Hernandez quando tocava em duo. Quando começamos a tocar nos Estados Unidos, o clima demasiado seco de lá era extremamente adverso e perigoso para esses instrumentos. A partir de 1973 eu passei a usar um Rubio de 1965 e Eduardo um Fischer de 1972. Em 1975 eu adquiri outro Hauser I, de 1952, ano de sua morte. Esse passou a ser meu instrumento principal até parar de tocar, mas ocasionalmente usei também 2 violões Rubio/Fischer de 1974.

Os 6 primeiros violões que eu construí foram baseados nesse Hauser de 1952. Quando decidi fazer um violão para D. Monina, não tive dúvidas de que o Hauser de 1930 seria um modelo mais apropriado para ela”.<sup>67</sup>

A biografia de Sérgio Abreu nos faz refletir em algumas questões. Para um violonista profissional é um motivo de lamentação que um dos maiores violonistas do mundo nos anos 60-70 tenha abandonado a plataforma de concertos e gravações. Evidentemente, o mesmo pode ser dito de Eduardo Abreu. Eles sempre tiveram uma condição musical fora do comum e tiveram a orientação de Adolfinia Távora, uma violonista prodígio<sup>68</sup> que trazia consigo os elementos de uma verdadeira escola, cujos princípios musicais, poéticos e técnicos remontavam diretamente a Tárrega, passando por Domingo Prat, Llobet e Segovia. Ela trazia também a contribuição da escola espanhola de piano, tendo sido aluna de Ricardo Viñes, o grande pianista que ofereceu as *premierés* de obras de compositores como Ravel, por exemplo. Os irmãos Abreu tiveram um respaldo familiar, um preparo pedagógico, planejamento de carreira e uma estrutura de trabalho bastante favorável para o desenvolvimento de uma carreira musical superior, que atingiu níveis raríssimos mesmo para os maiores violonistas em evidência no cenário mundial. No entanto, sua carreira foi interrompida devido a opções de vida que não se coadunavam com a atividade da música de concerto profissional. A estrutura de viagens, compromissos, públicos, e tudo o mais que há nesse universo aparentado com um mercado de música parece ter sido o que afastou os jovens Sérgio e Eduardo Abreu do envolvimento inicial com o violão, que foi mais intimista, mas nem por isso menos intenso e profundo.

Mas para além desse tipo de observação óbvia, também é importante ressaltar que o processo através do qual eles se desenvolveram pode oferecer parâmetros para a formação de novos concertistas, ou mesmo pra o estabelecimento de um nível de referência na crítica e no ensino do instrumento, independente de se optar ou não pela

---

<sup>67</sup> E-mail enviado ao autor.

<sup>68</sup> Vide glossário.

carreira de concertista. As habilidades musicais não podem ser adquiridas por atalhos, e mesmo os músicos mais talentosos e precoces têm na sua bagagem uma história e uma tradição através da qual se transmite o interesse pela música, ou mesmo uma forma de se fazer música em particular. Essa bagagem estruturante é um elemento fundamental na continuidade das diferentes atividades musicais, porque é o que fornece a referência e a hierarquia de importância durante o trabalho cotidiano com o violão e com qualquer outro instrumento ou atividade musical. É essa bagagem que comumente se denomina tradição. Ela também delinea as escolhas e os recortes através dos quais os critérios musicais e bases de pensamento se tornam um repertório, uma carreira, uma vivência musical. Neste breve relato biográfico, tentamos esboçar de maneira mais descritiva os elementos principais de um percurso de vida que, acreditamos, tem muito a contribuir para a história do violão. Manter viva essa contribuição é um movimento que depende da profundidade da crítica que cada músico for capaz de fazer diante do impacto causado pelo material deixado pelo Duo Abreu – basicamente as suas gravações e, talvez agora em uma medida um pouco maior, as suas transcrições – e o empenho em levar adiante uma tradição musical que lhe sirva de referência. Descortinar em que consiste essa bagagem musical, como os elementos musicais se corporificam, enfim, pôr em movimento e em diálogo tudo o que podemos apreender da experiência musical de um concertista, essa é uma maneira pela qual acreditamos ser possível constituir o movimento da crítica de uma forma fértil para novas experimentações e novos desenvolvimentos, por uma interpretação cada vez melhor da música. Mais uma vez é Joseph Kerman que nos impele a esse movimento, exemplificando um método e um modo de operar e entender a musicologia. Comentando um trabalho de Malcom Bilson, Kerman se refere a um possível objetivo comum para todos os estudos desenvolvidos na Academia:

“Parece-me difícil que essa posição seja abalada. ‘Uma interpretação cada vez melhor da música’: é para isso que os críticos trabalham, assim como os músicos, e para o que os musicólogos também deveriam trabalhar. Como objetivo final, certamente anima igualmente a todos os intérpretes: a maioria que se concentra na música do repertório corrente, o quadro de especialistas em música contemporânea e os intérpretes históricos que se especializam no período medieval, no renascentista e no barroco, assim como no clássico e no romântico”.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes, 1987 (1ª Edição em 1985) pp. 305-306. Interessamos-nos aqui pela observação do próprio Kerman, mas o artigo de Bilson em questão é “*The Viennese Fortepiano of the Late 18th Century*”, publicado na revista *Early Music* n. 8, de abril de 1980, pp. 158-62. Não foi mencionado na obra de Kerman o local da publicação.



Revelando com mais profundidade os elementos internos de uma bagagem histórica, cultural, musical, essa forma de crítica permite uma compreensão do fenômeno musical e da experiência artística fundamental.<sup>70</sup> É nesse sentido que está direcionado todo o nosso esforço em compreender, com o escopo teórico que encontra sua guarida na Academia, o processo histórico da construção de uma poética musical expressiva, fortemente enraizada em uma rica tradição musical, cuja trajetória biográfica foi brevemente apresentada aqui. No próximo capítulo, serão discutidos alguns elementos internos à poética que se construiu no contexto dessa tradição.

---

<sup>70</sup> KERMAN, op. cit.. P. 170: “No modelo de musicologia que eu estava e ainda estou defendendo, o movimento flui dos vários ramos e metodologias da história musical para a própria música”.

### **Cap. 3 - O duo Abreu e a transcrição contextualizada: uma breve análise histórica comparada.**

Neste capítulo, refletiremos sobre aspectos da formação musical de Sérgio e Eduardo Abreu que podem justificar a realização de um trabalho sobre a contribuição deles – e especialmente de Sérgio Abreu, que trabalhou mais tempo com o violão de concerto – para a história do violão. Esses elementos são refletidos especialmente do ponto de vista estético e técnico-musical no contexto de alguns aspectos da sua formação musical. No entanto, refletir sobre categorias ou elementos técnicos e musicais com o objetivo de compreender um fenômeno artístico dessa envergadura é também considerar aspectos da história de vida e do contexto social em que a arte era vivenciada no período e local de formação dos intérpretes em questão, porque esses elementos fazem parte da constituição da imagem que desenvolveram da música e do violão, interferindo diretamente na qualidade da música que faziam. Esses elementos técnicos, com o devido respaldo das considerações contextuais (as de ordem social e histórica), fazem parte do contorno e do trajeto poético específico de Sérgio Abreu, que pretendemos fazer aparecer a partir das reflexões apresentadas, como uma interpretação do material coletado nas entrevistas. E o aparecimento desse contorno pode abrir, esperamos, perspectivas de compreensão e entendimento sobre a materialidade de seu trabalho como violonista. Ao falar em seguida sobre as suas transcrições, poderemos especular sobre as diferenças históricas entre o seu uso e objetivos que se apresentaram a Sérgio Abreu, comparando com o uso e objetivos gerais deduzidos sobre as transcrições de épocas passadas. Assim, justificariamos nossa atenção às suas transcrições perante uma relativa despreocupação do próprio Sérgio Abreu em relação elas, construindo um discurso em que a sua relevância possa se mostrar. Em seguida a essa contextualização, listamos quatro diferenças essenciais entre a transcrição histórica (anterior ao século vinte) e as transcrições do nosso ilustre contemporâneo.

Sugerimos neste capítulo, que o trabalho de Sérgio Abreu como transcritor para violão deva ser colocado num contexto específico que leve em conta os aspectos essenciais de sua formação musical, o direcionamento dessa formação à atividade de concertista e as linhas de interesse que nortearam a sua produção. Como pudemos apreender a partir do material coletado em entrevista, a sua formação musical se desenvolveu fora da esfera da formação violonística geral da época. Por “formação

geral”, entende-se o resultado de um ensino não reconhecido pelas instituições estabelecidas de educação musical, um ensino ligado à prática da música popular<sup>71</sup> e espontânea, com poucos elementos de metodologia e repertório padronizados e estabelecidos, o que caracterizaria um ensino musical informal. Essa seria uma situação comum entre os violonistas de sua geração<sup>72</sup>. A formação de Sérgio Abreu se desenvolveu em meio aos concertos trazidos pela Sociedade de Cultura Artística, dados por grandes nomes do cenário musical que passavam pelo Rio de Janeiro a caminho de Buenos Aires, o que tornou o Rio um grande foco de fruição musical<sup>73</sup>. Em meio a essa referência, foi não só necessário como propício o desenvolvimento de um conceito sobre o violão que se distanciava da prática corrente ligada a esse instrumento. Outro ponto importante de sua vivência musical foi o fato de ter sido baseada em gravações de grupos de música de câmara, música antiga, orquestral e instrumental além da música popular, o que o colocava numa relação um pouco afastada da música violonística cultivada na época, de referências provavelmente mais restritas do ponto de vista musical. Sérgio Abreu também recebeu uma formação infantil como pianista a partir dos cinco anos de idade, antes de se iniciar ao violão com seu avô e seu pai.

Esses foram, a nosso ver, os elementos contextuais constituintes dos traços específicos de Sérgio Abreu como músico, elementos que constituem uma espécie de referência matricial da maneira de entender o violão na época de sua formação como instrumento intermediário de uma vivência musical ampla, enriquecida independentemente do instrumento: o violão entrou desde cedo na sua vida como uma forma de vivenciar a própria experiência musical como um todo.

Outro elemento a ser considerado nessa contextualização é o fato de o repertório do duo e dos programas de Sérgio e Eduardo Abreu terem sido constituídos por obras “garimpadas”, isto é, selecionadas através de uma busca, sem um cânone determinado da maneira que talvez tenhamos hoje e que tínhamos, por exemplo, no repertório para

---

<sup>71</sup> No sentido *lato*: sem respaldo oficial, institucional, acadêmico ou escolar.

<sup>72</sup> DAMASCENO, Jodacil. Entrevista cedida a Luciano César Morais em sua residência em 11/04/2004. Jodacil Damasceno, mais uma vez, é tomado como testemunha do movimento violonístico no Brasil e no Rio de Janeiro em particular do período entre os anos 40 e 70. E este período, por sua vez, é delimitado em função dos eventos que podemos considerar capitais para o desenvolvimento do violão de concerto no Brasil: das primeiras vindas de Segovia, o início do aprendizado de Damasceno no contexto em expansão do trabalho pedagógico de Antonio Rebello e Isaías Sávio, a procura por um ensino musical formal da parte de Damasceno e seus colegas junto à Escola Nacional de Música, até a inclusão dos primeiros cursos superiores de violão em universidades nos anos 70. No anexo I parte dessa história é contada.

<sup>73</sup> ABREU, Sérgio. Entrevista concedida a Luciano César Morais em 10/04/2005. Anexo I p. 4.

piano desde o século dezenove <sup>74</sup>. Isso confere à escolha de repertório para o violonista um caráter de pesquisa que pressupõe um grau considerável de desenvoltura no domínio da linguagem musical. Porque nesse caso é necessário que se façam leituras imediatas e experimentações ágeis – no caso de obras originais, de dedilhados e opções musicais; no caso de transcrições, de ação muito mais complexa, de tonalidades, obliterações, acréscimos, etc. – a fim de que se obtenha rapidamente uma visão geral da obra que justifique para o intérprete a escolha de incluí-la ou não no repertório. No caso de Sérgio e Eduardo Abreu, as obras eram desenvolvidas através de muitos anos de trabalho, o que fazia de cada escolha um ato cuidadoso que requisitava um firme conhecimento musical. O trabalho meticuloso que eles aprenderam com Adolfinia Távora <sup>75</sup> possibilitava que se desenvolvesse um grau superior de afinidade e intimidade musical com as obras. Esse trabalho foi pensado sempre como um processo desenvolvido em longo prazo e é conseqüência de critérios musicais rigorosos com vistas a audições públicas. As transcrições foram possibilitadas por essa perícia técnica e musical, com objetivo de reforçar o repertório para o violão que não tinha, como dissemos, um cânone estabelecido nos anos cinqüenta do Rio de Janeiro. Sugerimos que essa situação de formação musical intensa e separada da vivência violonística da época e o contato com a atividade musical, a falta de um repertório fechado e definido leva a duas situações:

a) Força, por assim dizer, o apuro das habilidades técnicas e cognitivas necessárias a um violonista pesquisador, como, por exemplo: leitura, percepção, imaginação musical, planejamento interpretativo, trato com a escrita e prática do arranjo, etc. Podemos inferir que o desenvolvimento dessas habilidades é importante para levar o estudante a pensar a música de uma maneira diferente da do intérprete “super-especializado” que lida diretamente com um texto musical pronto <sup>76</sup>, na maior parte do seu tempo de trabalho;

b) Proporciona como seria de se esperar, um vislumbre da possibilidade de trazer para o repertório violonístico obras de outros instrumentos (e, portanto de poéticas

---

<sup>74</sup> Aparentemente a origem desse cânone é o programa para os conservatórios de Moscou e Paris (este último organizado por Rubinstein) desenvolvidos após a Revolução.

<sup>75</sup> ABREU, Sérgio. Entrevista concedida a Luciano César Morais em 10/04/2005. Anexo I pp. 5-7.

<sup>76</sup> BEAL, Ana Denise Donadussi; FRANÇA, Cecília Cavalieri. Redimensionando a Performance Instrumental: pesquisa-ação no ensino de piano de nível médio. Publicado na revista *Em Pauta*. Porto Alegre. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. v. 14, n. 22, pp. 65-84, junho de 2003.

diferentes das relacionadas ao meio violonístico) que instigassem o campo de interesse de Sérgio Abreu.

Para reafirmar a idéia de que o Duo Abreu foi um acontecimento musical à parte, conseqüência de uma postura pedagógica específica com uma base ontológica e filosófica distinta, já que tratamos aqui de uma contextualização da prática da transcrição na vivência específica de Sérgio Abreu, lembraremos que sua mestra Adolfina Távora se situava também em uma situação muito rara no que se refere a suas capacidades musicais. Adolfina Raitzin Távora, como passou a se chamar depois de casada, foi uma criança prodígio do violão, e foi citada no *Diccionario de Guitarristas* de Domingo Prat quando ainda contava treze anos de idade <sup>77</sup>. Além de uma formação violonística com um dos maiores violonistas do século, Andrés Segovia, teve também formação como pianista, estudando com Ricardo Viñes <sup>78</sup>. Esse celebrado pianista espanhol trazia uma enorme bagagem musical, tendo sido discípulo de Albéniz e executante de algumas *premiéres* importantes de compositores dentre os quais se destaca Ravel. Das poucas informações que nos restam sobre as recomendações de Adolfina Távora, podemos incluir um incentivo forte para conhecer outros repertórios, que não os de violão, sendo que ela mesma não participava ativamente dos eventos relacionados a esse instrumento. O fato de ela ter se colocado fora da arena pública do violão, por assim dizer, na qual nomes como Jodacil Damasceno e Turíbio Santos abriram campo para o instrumento em centros oficiais de ensino, sugere uma linha de interesse diferente da dos violonistas. Segundo Jodacil Damasceno, ela não comparecia com freqüência a concertos de violão, como se estivesse se colocando numa situação apartada do meio. Isso pode ter a ver com a sua escolha poética, destacada da forma como o violão era pensado no Rio de Janeiro de então.

Consideramos então esses elementos, que podem ser resumidos como se segue:

- 1) Formação violonística baseada em referências musicais mais amplas e mais voltadas para a música fora da esfera do violão.
- 2) Conhecimento de um repertório musical de outros instrumentos que reforçavam essa formação violonística diferenciada.
- 3) Necessidade de criar seu repertório a partir do manuseio direto de práticas que exigem mais do estudante em termos de leitura, escrita, reflexão, experimentação e

---

<sup>77</sup> Ver no glossário, informações sobre esse verbete do *Diccionario*.

<sup>78</sup> A referência para o fato é um e-mail pessoal de Sérgio Abreu enviado para o autor.

crítica, mobilizando amplamente as possibilidades e as diferentes formas de atividade musical.

Com esses elementos, teremos um quadro que poderia explicar, não só a diferença puramente musical notada no Duo Abreu como também a existência de transcrições entre suas atividades.

A lista de obras que Sérgio Abreu transcreveu, disponível do anexo II tem predominância de música barroca, especialmente de obras de Domenico Scarlatti (1785-1757). Ele lidou com um número maior de obras anteriores ao advento do violão moderno, para o qual já havia um repertório original. Esse fator nos leva a propor outra observação, essa de caráter histórico.

Podemos sugerir que o trabalho de transcrição estudado aqui se desenvolveu muito mais no sentido de conferir ao violão o contato com o repertório de música antiga, anterior ao advento da guitarra de seis cordas simples <sup>79</sup>. Não há trabalhos de Sérgio Abreu em transcrições que envolva uma quantidade significativa de obras mais recentes do que o romantismo, e quando há são exceções pontuais, como a obra de Schubert, Mendelssohn ou a de Debussy, as duas últimas, aliás, transcritas por outros violonistas anteriormente <sup>80</sup>. A obra de Debussy inclusive já contava com uma transcrição tocada por Segovia, e a primeira foi gravada por Julian Bream em arranjo provavelmente de Tárrega. Essa postura pode se dever a uma conscientização – advinda da pesquisa e de uma profunda atualização de informações – da existência de um repertório original, e uma disposição, bem como acessibilidade de explorar esse repertório, trazendo para o seu trabalho obras que evidenciam a emancipação do violão como instrumento constituído nas salas de concerto. Ou seja, do ponto de vista das transcrições, Sérgio Abreu nos parece extrair o máximo de resultado de uma postura, por assim dizer, conservadora em relação a, por exemplo, Llobet. As transcrições de obras modernas não seriam mais possíveis, por ter a história da música levado o conceito de obra a se desenvolver no sentido de levar em conta muito mais especificamente o timbre de cada instrumento, nem necessárias, por ter o século XX assistido ao florescimento de um repertório original para violão que, se foi conservador e à margem das experimentações estético-poéticas da vanguarda, era igualmente tão natural e idiomático do ponto de vista da instrumentação quanto bem aceito entre o

---

<sup>79</sup> Ocorrido por volta de 1780.

<sup>80</sup> Cf. Anexo I, p. 126.

público que presenciou o estabelecimento do violão nas salas de concerto <sup>81</sup>. Os Irmãos Abreu iniciaram sua carreira exatamente no momento em que o repertório do violão estava começando a ser explorado por compositores da vanguarda musical daquele momento, sob a salvaguarda principal de Julian Bream, e Narciso Yepes e, sobretudo da atividade do compositor e violonista cubano Leo Brouwer (1939).

Comparando essa postura e esses elementos contextuais da atividade musical e da feitura de transcrições de Sérgio Abreu com os elementos que podemos confrontar – pela pequena extensão apresentada nesta pesquisa – em relação às transcrições desenvolvidas em gerações anteriores, notamos as seguintes diferenças:

1. Os arranjos das gerações de Sor, Giuliani e Tárrega, parecem estar todos no contexto de um diálogo do violão com o repertório de obras famosas na época. Eram arranjasdas obras ou compostos temas com variações baseados em melodias que estivessem no repertório de referências musicais do público burguês de então, e que tinham por isso, maior chance de provocar uma reação favorável desse público. Esse critério não é observado nas transcrições de Sérgio Abreu.

2. Nas gerações referidas, principalmente na de Tárrega, existe ainda o imperativo de comprovar a viabilidade musical do violão, que era cultivado fora dos círculos musicais da música de concerto, e por isso, pouco conhecido. No tempo do autor de *Recuerdos de la Alhambra*, não havia um conglomerado comercial e editorial envolvendo composições e difusão do violão por indústrias influentes, como aconteceu em relação ao piano <sup>82</sup>. O violão, embora nunca tenha desaparecido de fato da cena musical, e isso pode ser comprovado pela ininterrupta – embora pequena – publicação de métodos, partituras, revistas e pela presença de intérpretes famosos em todo o século dezenove, além de obras descobertas recentemente, parece ter constituído uma exceção

---

<sup>81</sup> Podemos citar como exemplos desse repertório as obras abordadas pelo duo Abreu: os *Prelúdios e Fugas* de Castelnuovo-Tedesco, a *Tonadilla* de Rodrigo ou a transcrição para duo de violões da peça *El Puerto*, da *Suíte Ibéria*, de Albéniz, o *Allegro em Lá Maior* da *Sonata mexicana*, obra de Manuel Ponce que encerra um recital solo de Sérgio Abreu em 1976, a *Sonatina Meridional* do mesmo autor, gravada por Eduardo Abreu, o *Fandango* de Joaquin Rodrigo das *Tres piezas espanholas* no repertório de Sérgio Abreu, etc.

<sup>82</sup> Há indícios de que turnês de Liszt e Rubinstein tenham sido patrocinadas pela indústria de pianos Steinway, o que nos abre muita reflexão sobre a relação entre uma indústria cultural nascente e a possibilidade dos surgimentos de obras pianísticas difundidas entre as casas da alta sociedade de então.

na música de concerto desde o final do século dezoito <sup>83</sup>, devido a essa sobrevivência num contexto que o ignorava oficialmente nos conservatórios e instâncias de ensino formal. A presença dessa exceção do violão nas salas de concerto era justificada por um diálogo, nos programas, entre o repertório do violão e as referências ao repertório orquestral, operístico e popular, incorporadas aos programas de recitais em que o violão aparecia. Que o violão pudesse mencionar, através de seu repertório essas referências musicais da alta burguesia, era uma situação possível pela prática do arranjo e da transcrição. Ao lado das composições, a transcrição torna-se então uma espécie de *tour de force* sustentando e dando impulso às carreiras dos concertistas do século XIX. No caso de Sérgio e Eduardo Abreu, a notoriedade do violão já estava estabelecida o suficiente para que eles não tivessem que se preocupar com essa espécie de “cruzada” para demonstrar as capacidades do violão e ao mesmo tempo oferecer ao público um repertório familiar.

3. A formação dos violonistas no período anterior ao século vinte, e isso é possível de ser afirmado sobre a prática musical em geral, estava mais circunscrita ao ambiente geográfico onde se encontrava o músico. De maneira que antes da globalização se tornar um paradigma podemos perceber diferenças muito grandes entre as formulações teóricas dos métodos de um autor para outro. Muito diferente da tendência à unificação generalizada da atualidade, que expressa certa tendência totalitária respaldada pela síntese entre diversas formas de pensar a técnica e a música conhecida por muitos músicos em todas as partes do mundo. Os métodos, escolas e programas de trabalho localizados são conhecidos mundialmente, violonistas são influenciados indiretamente por outros músicos de países distantes, sustentando um projeto de universalismo que percebemos hoje devido à fluência dos meios de comunicação. Recuando do Classicismo para o Barroco, por exemplo, perceberemos radicais diferenças entre a forma de escrever e executar música segundo os estilos francês, alemão e italiano, diferenças essas conhecidas e exploradas pelos compositores, que deliberadamente utilizavam os elementos desses estilos em suas obras <sup>84</sup>. As

---

<sup>83</sup> Este período foi delimitado aqui por ser nele que aparece a *guitarra romântica*, que é o instrumento mais próximo com o violão de hoje, com o qual é possível estabelecer uma relação de continuidade histórica.

<sup>84</sup> HARNONCOURT, Nicolaus. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1982. No capítulo 1 dessa obra há uma ampla explanação sobre os diferentes significados da notação musical em vários países durante o período pré-revolução francesa (da Renascença ao fim do século dezoito).



diferenças de tratados sobre interpretação são ainda mais marcantes. No século XIX, por exemplo, seria impensável que um violonista na Espanha influenciasse de maneira tão decisiva estudantes no Brasil, como foi o caso de Segovia em relação aos Irmãos Abreu, aos Irmãos Assad, e a tantos outros violonistas que fizeram das gravações de músicos estrangeiros elementos importantes na constituição de suas referências musicais nos anos de formação<sup>85</sup>. Isso significa que a transcrição e a composição em cada contexto musical local desempenharam provavelmente o papel que a pesquisa de repertório terá na segunda metade do século XX. Hoje, dá-se muita ênfase à necessidade de conhecer a produção musical numa escala mundial e trans-temporal. Esse tipo de conhecimento enciclopédico e caudaloso era, podemos ponderar, mais difícil no século XIX, por exemplo. Isso mantinha aberto e talvez até tornasse necessária a existência de um espaço para a criação, seja de arranjos, seja de composições, mantendo os músicos em contato com atividades musicais mais diversificadas. A finalidade de pesquisa, no entanto, se perde no momento em que o quadro social e a rapidez nas comunicações facilitam o conhecimento e o manuseio de obras cujo acesso antes não seria possível. Para uma compreensão da finalidade do arranjo no contexto de formação das carreiras de Sérgio e Eduardo Abreu é preciso levar em conta esse traço histórico de distinção.

4. Poderíamos sugerir outra observação constitutiva da diferença entre as práticas envolvendo a história dos arranjos para violão, na qual pretendemos incluir o trabalho de Sérgio Abreu. A de que os compositores sempre trabalharam com os meios instrumentais para os quais estavam mais preparados do ponto de vista de sua formação pessoal. Para ilustração, observemos que nem foi interessante para Wagner escrever numerosa música para piano, pois não era o instrumento que ele dominava, nem que Liszt escrevesse numerosas óperas, pois não era nesse contexto de atuação que se localizava seu campo de atividade musical. Vejamos o exemplo também de Beethoven, que escreveu muito mais música para o seu instrumento (32 sonatas e outras tantas peças para piano solo: muito mais do que ele tenha escrito para orquestra ou formações camerísticas) do que para qualquer outro que tenha abordado. O mesmo vale para Sor, Giuliani, Aguado, Tárrega e Regondi, exemplos que confirmam a prática corrente de se abordar preponderantemente o instrumento específico que cada compositor dominava. As composições e os arranjos para violão, seguindo esse princípio, partiram

---

<sup>85</sup> Julian Bream, no documentário *A life in music* de 2004, conta que a primeira referência que teve de Segovia foi através de um disco.

predominantemente de violonistas, que tiveram que se encarregar, eles próprios, de escrever a história de seu instrumento. Recorrer à colaboração de compositores não violonistas é um conceito e uma prática característicos do século XX a partir de Llobet, Pujol, Sanz de La Maza e principalmente Segovia. Essa prática reflete a tendência à alta especialização dessa época divisora de águas entre a tradição secular do compositor intérprete e o advento do compositor não violonista. Começa com essa prática um novo tipo de relacionamento entre compositores e intérpretes que não havia antes. Há em muitos casos, uma distinção clara, uma espécie de “divisão de trabalho” entre compositores e intérpretes a partir desses nomes. A formação musical incluía sempre a composição e a interpretação antes do século XX. Sendo assim, as atividades dos violonistas seguiram como era de se esperar, no sentido de explorar seus próprios meios ao invés de comissionar obras de outros autores, por mais relevantes que eles possam nos parecer hoje. Os arranjos no século XIX, por sua vez, devem ser analisados do ponto de vista dos intérpretes compositores. Diferentemente, no contexto da segunda metade do século vinte, seria outro o ponto de vista: o dos intérpretes pesquisadores. É aí que situamos Sérgio Abreu e é no sentido de uma pesquisa sobre a sonoridade de uma obra e seu interesse na mudança de roupagem timbrística que percebemos a necessidade de realização das transcrições deste. Ele próprio resume esse interesse, que aqui nós diferenciamos do interesse do século dezenove, qualificando a transcrição dentro da história do violão como um “reforço <sup>86</sup>”.

Assim, estando caracterizadas e explanadas essas quatro diferenças que percebemos entre as finalidades das transcrições do século dezenove e as desenvolvidas por Sérgio Abreu, seguiremos com uma análise descritiva de algumas delas, selecionadas no capítulo seguinte.

---

<sup>86</sup> ABREU, Sérgio. Entrevista op. cit. p. 13.

#### 4. ANALISE DAS TRANSCRIÇÕES

Neste capítulo, analisaremos algumas transcrições de Sérgio Abreu, no intuito de nos aproximarmos de detalhes do seu procedimento musical no momento de abordar uma obra escrita para outro instrumento. Esses procedimentos estão ligados à totalidade das habilidades musicais do transcritor, desde as mais técnicas como leitura e percepção, às mais sutis, como imaginação musical, planejamento estrutural e senso de forma.

As obras analisadas são: Um arranjo livre para três violões das *Variações sobre um tema da Flauta Mágica, de Mozart*, de Fernando Sor, uma *Fantasia* de Bach, catalogada com o BWV 906, as seis peças de Jean-Philippe Rameau que Sérgio Abreu reuniu em forma de suíte, além de um pequeno comentário sobre a transcrição de dois movimentos da *Suíte Ibéria* de Albéniz.

Não dispomos da partitura do arranjo livre de Sor, que foi vetado para publicação pelo próprio Sérgio Abreu, por ser considerado por ele insipiente. Incluímos a análise e a partitura original, esperando que o detalhamento da nossa análise seja suficiente para um vislumbre de seus procedimentos em um terreno mais livre como arranjador. Esse trabalho permanece inédito, aguardando uma revisão de Sérgio Abreu.

A obra de Bach está incluída com a partitura original e a do arranjo, assim como as seis peças de Rameau.

Já as obras de Albéniz, permanecem apenas com a partitura da transcrição

##### 4.1. Fernando Sor: Variações op. 9

Fernando Sor viveu entre 1778 e 1839. Tinha, portanto, 11 anos no ano do marco simbólico da Revolução Francesa (estabelecido com a revolta de 1789). Foi uma época crucial para o estabelecimento de diversas instituições políticas, culturais, econômicas e sociais que modificariam profundamente o quadro da Europa em relação ao período anterior. O classicismo musical europeu foi um movimento histórico que ocorreu num contexto de notáveis modificações nos meios de produção, nas idéias sobre identidade e nacionalidade e na própria idéia de cultura. Foi também o período das guerras napoleônicas, do início do desenvolvimento do nacionalismo, da unificação dos

Estados europeus, da expansão massiva da atividade colonial, da consolidação do capitalismo como modo de vida, das convulsões sociais que ensaiaram a experiência comunista realizada no século vinte e do industrialismo tornado paradigma inescapável das cidades onde se desenvolveu o conceito e a vivência de produção em massa, conceito que mais tarde se apropriaria da cultura como um todo.

Sor viveu na Espanha, onde estudou música em um mosteiro debaixo da rígida música sacra. Parece ter recebido uma formação sólida não só musical como também intelectual, pelo que podemos entender da preocupação, explícita em suas obras, com os rigores da harmonia e do contraponto, com uma orientação enciclopedista. Seu professor no Monastério de Montserrat, onde ele estudou desde os 11 anos, foi o maestro de capela Anselm Viola (1738-1798). Nesse mesmo mosteiro Sor travou contato com a música sacra, as obras de Haydn (1732-1809), a música popular espanhola (*villancicos e gozos*) e a música vocal francesa, que seriam os pilares da sua criação musical. A Espanha foi um dos países que resistiu à expansão do Império Napoleônico e Sor, ardoroso defensor dos ideais que Napoleão representava, se alistou no exército invasor. A consequência disso após a derrota francesa foi seu exílio em Paris, de onde ele partiu para períodos em que residiu em outras cidades da Europa, como Londres e Moscou. Retornou mais tarde à capital da França onde faleceu, ao que consta, em condições precárias de vida <sup>87</sup>.

Sua obra em geral é conservadora, desenvolvida em consonância com os princípios reguladores de uma harmonia tonal clássica, trazendo em alguns momentos sinais de um expansionismo algo romântico na confecção das melodias (por exemplo, no Estudo op. 6 n. 11), na dramaticidade na forma, no uso de ornamentos e na textura (Fantasia Elegíaca op. 59, Andante largo op. 5). Ele conhecia bem a escrita operística. Sua primeira obra de envergadura foi *Telêmaco na Ilha de Calypso*. Sor compôs também balés. Ganhou a vida por um período como professor de canto e viajou por toda a Europa, tendo escrito e encenado um balé de sua autoria na Rússia, *El Cendrillon*. Fatores com a influência das extensas viagens e da dificuldade de estabilizar seus meios de subsistência podem ter conturbado seu processo criativo resultando em uma irregularidade de produção. Entretanto, como sua experiência é consideravelmente mais rica do ponto de vista musical e cultural do que a de outros compositores ligados ao

---

<sup>87</sup> AFFONSO, Guilherme de Camargo Barros. *A Guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilísticos-históricos a partir da tradução comentada e análise do "Método para Guitarra" de Fernando Sor*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, São Paulo, 2005.

violão – que em sua maioria permaneceram compondo e ensinando violão, fixados nos mesmos lugares – esses fatores também colaboraram para que ele se desenvolvesse como um compositor de transição, não só pelo momento histórico em que viveu como também pelas opções poéticas que abraçou. Embora sua música não reflita as pesquisas, experimentações metalinguísticas e expansões radicais que caracterizariam, por exemplo, o grupo de compositores-pianistas denominado por Charles Rosen de “A Geração Romântica”<sup>88</sup>, Sor pode ser considerado uma referência fundamental da música clássica para violão bem como uma referência para compositores mais propriamente românticos ligados ao instrumento, como seu amigo Aguado, Regondi, e seu discípulo Napoleón Coste.

#### 4.1.1. A Obra Original

Provavelmente se possa dizer do op. 9, de Sor, as “Variações sobre um tema da ópera ‘A Flauta Mágica’ de Mozart”, que seja a sua obra mais conhecida. Inúmeras vezes gravadas, por muitos dos violonistas mais famosos do século XX (Segovia, Bream, Williams, Yepes, Barrueco, De La Torre, etc.). Foi publicada em Londres em 1821<sup>89</sup>.

É interessante que uma das transcrições mais surpreendentemente ousadas do acervo de Sérgio Abreu seja justamente de uma obra para violão solo consagrada no repertório referencial do instrumento. Este trabalho é uma reconsideração de todo o material musical original de Sor, constituindo mais apropriadamente o que caracterizamos no primeiro capítulo deste trabalho como “arranjo”. Uma bem-vinda irreverência subversiva, por assim dizer.

A obra original de Sor consiste em uma Introdução, o tema e cinco variações finalizadas por uma *coda* de 23 compassos (levando-se em conta a indicação da edição original de que a *coda* começa na casa 2). O tema escolhido para a variação é uma transformação de um trecho ouvido no compasso 293 ao do finale do primeiro ato.

---

<sup>88</sup> “(...) compositores cujas características estilísticas foram definidas nos finais da década de 1820 e nos inícios da década de 1830 (...)”. Fala-se aqui de Schumann, Chopin e Liszt. ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo. Edusp. 2000. Trad. Eduardo Seincman, p 14.

<sup>89</sup> AFFONSO, Guilherme de Camargo Barros. *A Guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilísticos-históricos a partir da tradução comentada e análise do “Método para Guitarra” de Fernando Sor*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, São Paulo, 2005, p. xx.

Nessa cena, um dos personagens centrais da Ópera, Papageno, encanta o vilão Monostatos e os escravos com o som do Glockenspiel.

**DAS KLINGET SO HERRLICH**  
W. A. Mozart (1756-1791)

293

Violin I

Violin II

Viola

Glockenspiel  
Instrumento d'acciaio  
(Papageno plays his bells)

Strings

Voices

Voices

Cello, Bass

298

Vln. I

Vln. II

Vio.

Glock.

Str.

MONOSTATOS und Sklaven (Monostatos and the slaves dance and sing)

Voi.

Das klin-get so herr-lich, das klin-get so

Voi.

Das klin-get so herr-lich, das klin-get so

Cel., B.

Partitura do início da ária “Das Klinget So Rerrlich”, final do 1º ato da ópera “A Flauta Mágica”, utilizada por Sor, na composição das suas Variações Op. 9<sup>90</sup>.

<sup>90</sup> WADE, Graham. *A new Look at Segovia: His life; his music*. Pacific, MO, 1997. p. 357.

Início do tema como foi trabalhado por Sor em suas Variações op. 9. Esta apresentação já constitui uma elaboração do tema original <sup>91</sup>.

Todas as variações seguem a estrutura harmônica do tema com precisão e clareza; A primeira é uma variação ornamental. A segunda, em tom menor, pode ser considerada melódica e harmônica, explorando o contraste advindo do tratamento do modo menor em uma variação de um tema original no modo maior. A terceira variação segue a estrutura harmônica do tema enfraquecendo as tensões tradicionais de tônica-dominante pelo uso dos acordes de dominante fora do seu estado fundamental. Esse abrandamento harmônico dá espaço a um trabalho mais sofisticado de variação melódica. Na quarta, retorna a idéia da variação ornamental, agora de caráter virtuosístico. A idéia de variação melódica se mantém e se desenvolve na quinta variação, em que a textura de terças da região aguda do violão sobre um pedal freqüente das cordas soltas si (dominante) e mi (tônica). A *coda* abre o registro do violão com um pedal da sexta corda solta mi (tônica) intercalando novas e diretas idéias melódicas de caráter conclusivo a um acompanhamento notavelmente sonoro que confirma a idéia de um crescendo geral na obra inteira.

Esta peça, famosa entre todas as de Sor, é um exemplo típico do seu equilibrado senso de proporção e da sua diligência em relação ao que se considerava as “regras” da música segundo uma concepção iluminista na qual esta era definida como a própria

<sup>91</sup> Editado em *fac-simile* por JEFFERY, Brian. *The Complete Works for Guitar in Facsimiles fo the Original Editions: Fernando Sor*. Volume 3. Tecla Editions. London. 1982. Reimpresso em 1987 por Editio Musica Budapest.

ciência corporificada na arte de combinar os sons<sup>92</sup>. Essa idéia, esse princípio poético, que se reitera diversas vezes no tratado de Sor, é a chave para a compreensão de muitos elementos característicos de suas obras: texturas transparentes, economia de meios, cuidado e correção na condução de vozes seja do ponto de vista da harmonia ou do contraponto sutil característico do classicismo tradicional ou o tratamento das vozes segundo os princípios aceitos da harmonia coral. Pelo grau de comunicação que essa peça estabeleceu com a sensibilidade iluminista e pelas oportunidades seguras que oferecem ao solista para demonstração de suas habilidades técnicas e inteligência musical, essa obra tem integrado o repertório de numerosos violonistas com justa insistência. O arranjo de Sérgio Abreu pode ser visto como uma homenagem e uma reverência ao gênio de Sor, numa obra que ele não chegou a apresentar em público, mas que tratou de contribuir, como arranjador, para uma nova forma de experienciá-la.

#### 4.1.2. O Arranjo: análise descritiva

O manuscrito do arranjo de Sérgio Abreu traz a indicação “Arranjo livre para 3 violões”. De fato, uma pequena comparação de proporções pode justificar o termo “livre”.

Em primeiro lugar, a tonalidade é transposta de mi maior para sol maior, que é o tom original da ária de Mozart. Ao mesmo tempo, essa tonalidade, ao levar para uma região sutilmente mais aguda todo o argumento musical central, possibilita uma melhor espacialização da tessitura, abrindo espaço para uma maior liberdade nos graves, já que o violão que estiver tocando no agudo não precisará sustentar sozinho todo o acompanhamento. A região grave, por sua vez, é estendida pela scordatura dos violões 2º (que utiliza a sexta corda afinada em dó, uma terça abaixo da nota normal) e 3º (sexta em ré), possibilitando a utilização de uma tessitura consideravelmente ampla. É como se no original, tivéssemos um violão com um lá abaixo do mi grave.

A obra original tem 24 compassos de introdução, mais 115 compassos das variações somadas à *coda* de 23 compassos. O arranjo de Sérgio apresenta uma expansão da música original com 189 compassos no total (173 se considerarmos que uma das variações tem seu ritornelo reescrito por extenso para dar lugar a uma repetição

---

<sup>92</sup> AFFONSO, Guilherme de Camargo Barros. *A Guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilísticos-históricos a partir da tradução comentada e análise do “Método para Guitarra” de Fernando Sor*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, São Paulo, 2005.



variada), além dos 24 de introdução, sendo que a *coda* é ligeiramente expandida para 26 compassos.

Os comentários a seguir estão feitos comparativamente tendo como referência primeira sempre a versão para três violões, para que se evidencie de onde partiu Sérgio Abreu para a criação de um arranjo que transcende os limites estabelecidos pela obra de Sor a partir de uma concentração rigorosa do material original.

Na introdução, o material original é tratado mais literalmente. Os três violões sobrecarregam a textura com acordes de quatro notas cada um, possibilitando uma execução tanto em bloco quanto arpejada (o arpejo é indicado por Sérgio Abreu somente no primeiro acorde). O mi, semicolcheia que faz a anacruse do primeiro para o segundo compasso e transformado em um acorde repetido, o que confere mais energia dramática para esta abertura. A semicolcheia do segundo compasso do original é substituída por uma semínima, ligando a nota do quinto grau ao compasso seguinte. E a condução de vozes do compasso 3 é alterada, tendo Sérgio Abreu optado por uma textura mais transparente – e portanto mais contrastante com os acordes da abertura – do que o que soa na versão original.

Ao iniciar a progressão diatônica (compasso 9) Sérgio Abreu dobra a voz soprano e acrescenta um pedal de dominante no acompanhamento. A textura é distribuída entre os três violões e o arranjador acrescenta indicações interpretativas que não constam do original, mas que tem muito sentido com o que Sor escreveu: uma linha de frase a cada dois compassos (9 a 12) e uma indicação *forte* no compasso 12 que seria o ponto culminante da progressão. A resolução é indicada por um breve *decrescendo*.

A frase seguinte (13 a 16) tem sua melodia dobrada em oitavas no primeiro violão, o baixo oitavado (em relação ao que seria a transposição literal) no terceiro e o contracanto em tercinas alterado de modo interessante. A nova idéia inicia-se literalmente como no original, mas no terceiro tempo do compasso 13 realiza o desenho motivico a uma quarta aumentada abaixo do que seria a transposição literal do original, concluindo na sensível no compasso 14. Em seguida o contracanto desce para a tônica em grau conjunto, um movimento melódico tradicional de conclusão que antecede uma escala cromática ascendente (segunda metade do compasso 14 e todo o compasso 15). Essa opção pode ser vista como uma ampliação da tensão dramática da peça, acompanhada por um baixo oitavado nos dois compassos finais do trecho. De 16 a 22 o material é apresentado segundo a idéia original, sendo a melodia principal dividida entre o segundo e o primeiro violões. As duas últimas aparições da *tercina* de

acompanhamento são ouvidas no terceiro e segundo violões (compassos 21 e 22) aproveitando a rara alteração de afinação (6ª em dó) do segundo violão para fazer ouvir o motivo em sua aparição na região mais grave do trio. Os dois acordes finais são enriquecidos em suas vozes internas e sua tessitura é ampliada, mas é escrita literalmente conforme o original.

Sérgio Abreu considera o tema anunciado por Sor já como a primeira variação, escrevendo isso expressamente no início do que seria o tema de Sor. De fato, a apresentação do tema no original já não é literal com relação ao tema de Mozart e nem mesmo à transcrição que Sor fez dessa ária em seu op. 19 (*Six Airs from The Magic Flute*, peça n. 4, publicada em cerca de 1823-1825<sup>93</sup>), com o título em italiano de “*O Cara Armonia*”. O início deste “tema-variação” segue fielmente o original de Sor, com pequenas pontuações harmônicas do terceiro violão, que se tornam uma reiteração do motivo inicial do tema, como no compasso 4, 6, 12 e 20. Mas a apresentação do trio enquanto organismo de música de câmara é modesta e obediente à relação com o seu material de origem. A idéia do arranjo, como veremos na análise, parece ter sido a de confirmar o crescendo da obra original em uma espécie de crescendo camerístico em que o grupo se desenvolverá numa configuração sonora cada vez mais exigente tecnicamente e harmonicamente densa até o final. Na variação II, ficará estabelecido o rumo do trabalho, um adensamento da obra original a partir de idéias fornecidas pelo próprio material de Sor, como se a obra estivesse sendo conceitualmente amplificada.

A variação I, indicada por Sérgio Abreu como a segunda, sofre radicais alterações de textura, porque a figuração ornamental do original é somada e sobreposta por comentários quase sempre de todo o trio de violões, transformando a transparência original (escalas e arpejos em melodias desacompanhadas) em uma filigrana densa de figurações em movimento contrário. A melodia principal passa de um violão para o outro, num efeito de espacialização acústica e de quase inevitável mudança de timbre que enriquece a referência da idéia musical de Sor ao mesmo tempo em que equilibra as atividades dos três violonistas. O resultado é que se ouve a melodia principal percorrendo o grupo rapidamente, enquanto outros elementos de acompanhamento (que o são, ainda que retirados da melodia principal), também passam de um violão para o outro. De difícil realização, esse trecho é de extrema agilidade camerística, porque é

---

<sup>93</sup> JEFFERY, Brian. *The Complete Works for Guitar in Facsimiles of the Original Editions: Fernando Sor*. Volume 3. Tecla Editions. London. 1982. Reimpresso em 1987 por Editio Musica Budapest.

necessário uma compreensão e um domínio do significado de cada parte, que muda praticamente a cada colcheia.

Na terceira variação a indicação *molto cantabile*, sugere não uma substituição da variação II (*minore*, do original) por uma versão da variação V de Sor, visto que a figuração de base desses trechos de Sor e de Abreu é a mesma. A indicação parece se reportar uma referência histórica: a de que as segundas variações dos temas variados do classicismo tradicional geralmente são variações de caráter mais *cantabile*, lentas ou moderadas, muitas vezes em tom menor. Sor opta pela variação em tom menor. Sérgio Abreu modifica a estrutura da obra ao se propor a encaixar uma nova variação, que na verdade é o tema original em um arranjo que utiliza os harmônicos do violão. Supomos, pelo estudo formal desse arranjo, que a reorganização que ele julgou necessária para que justificasse essa nova “variação” pedia outra variação *cantabile* no lugar do que seria a segunda e a opção foi reescrever a variação V de Sor, com elementos que a transportassem para o caráter musical pretendido. Assim é que a indicação *PP* para o 1º violão (que está com a parte original transposta literalmente) transforma o que seria primordial na versão original em um acompanhamento para uma sutil melodia dividida entre os violões 2 e 3 indicada com *P*. Esta melodia é um dos poucos materiais que podem ser considerados realmente novos e é construída à maneira de muitas melodias encontradas no período clássico: arpejos no modelo pergunta-resposta por movimento contrário entre os violões 2º e 3º. O inciso inicial, que Sérgio Abreu faz comentar diversas vezes, reaparece na anacruse para o compasso 46, em seguida do qual os violões 2 e 3 transformam a pergunta-resposta numa melodia de conclusão. A parte B dessa variação (pg. 9) reúne essa idéia para a nova melodia (o diálogo entre os dois violões) com a idéia de adensamento do material original, sobrepondo as tercinas em semicolcheias à textura já por si bastante densa, do 1º violão. A melodia que Sérgio escreve originalmente para essa variação ressurge no compasso 53 (após novo comentário do inciso inicial da peça, e de outra aparição dele na anacruse para o compasso 54<sup>94</sup>) com o mesmo violão realizando a pergunta (compasso 53), a resposta (compasso 54) e a reunião de ambas as vozes (compasso 55), enquanto ao terceiro é dada a tarefa de adensar a textura com as sobreposições dos arpejos e escalas em tercinas em fase com o 1º violão. Aqui, a complexidade do material musical do arranjo aumenta consideravelmente em relação às variações anteriores.

---

<sup>94</sup> Mesmo no momento de acrescentar idéias originais, há a preocupação do arranjador em construir coerência em relação ao material arranjado. Esse trecho é emblemático dessa postura.

Em seguida, o que seria a variação IV, é apresentado simplesmente como o tema de Mozart.

A variação apresentada como IV é o arranjo para a variação II de Sor, *minore*. A primeira frase (de 85 a 92) é a transposição literal do original com algumas variantes de oitava dos baixos (aproveitamento e expansão, dada pelas possibilidades da *scordatura* e da nova tonalidade) e de harmonia (compasso 89) para o terceiro violão. O grupeto do compasso 35 do original é suprimido inicialmente no compasso equivalente do arranjo, o 88 e escrito na repetição variada da frase, no compasso 96. A idéia de haver um ornamento escrito no original pode ter encorajado o arranjador a refazer esta variação ao invés de repeti-la, elaborando a harmonia e a textura nos ritornelos, sempre mantendo presente a idéia de adensar a textura (compasso 94) e reiterar o inciso inicial da obra (compassos 93 a 98, 110 a 112 e 115). Notar o acompanhamento em movimento contrário do compasso 109. Nesta variação, fica mais evidente a desenvoltura de Sérgio em trabalhar e elaborar o material musical de novas formas, o que é um procedimento característico da atividade de composição.

A variação V, *dolce espressivo*, segue estruturalmente a idéia original da sua equivalente, a variação III do original de realizar as repetições literalmente. Há uma figura de acompanhamento que se inicia no compasso 117 que passa do 2º para o 3º violão no compasso 119 e conclui no compasso 120, que ao lado de uma reformulação discreta na forma como se chega ao ré agudo como ponto culminante da frase (compasso 117) torna essa variação afastada do tema de uma forma contrastante ao que foi feito com a variação *minore*. A melodia da parte B é escrita alternadamente entre os violões 2º e 3º, enquanto o apoio do 3º violão alterna um harpejo mais movido e um acorde retirado da escrita original, realizando ritmicamente no acompanhamento o que pode ser entendido do original de Sor como uma idéia de tensão e relaxamento.

A variação VI, análoga à variação IV da obra original, se afasta mais da idéia original: substitui as tercinas oitavadas por uma diminuição da idéia rítmica inicial da peça e os arpejos que no original se alternam com as tercinas (às vezes em oitavas, terças ou sextas) são substituídos por escalas descendentes oitavadas entre o 3º e o 2º violão. Na instrumentação, o segundo violão tem então a função de se equilibrar alternadamente com o 1º e com o 3º numa fração de tempo muito curta, lembrando o procedimento de usar um alto grau de virtuosidade camerística e de espacialização do material num contexto de grande agilidade musical. A analogia é com a variação II do arranjo (descrito na página 6 desta dissertação). O compasso 147 contém uma diferença

importante em relação ao original de Sor, que é tirado da forma como o tema original conclui, com colcheias ao invés de uma continuidade do jogo de pergunta e resposta entre os motivos apresentados por Sor (compasso 76 do original).

A variação VII, que na verdade já é a oitava elaboração do tema, nos parece ser a que propões um padrão de instrumentação mais complexo, apesar de que a estrutura que predomina na variação inteira seja mais clara e reiterada até o fim da mesma maneira. Essa variação ornamental é motivica, não havendo nela modificações na textura, que permanece a mesma até o fim, transmitindo suas características para a *coda* que vem a seguir. Mas a maneira que Sérgio Abreu escolhe para instrumentar essa variação é de uma lógica e coerência que homenageiam sutilmente a lógica da construção musical clássica. A melodia principal é tocada sozinha por um violão e oitavada por outro que irá reproduzir quase literalmente a variação original de Sor, transposta uma sexta abaixo, aproveitando inclusive o efeito original de alternar notas ligadas à corda solta que soa na dominante da tonalidade. No compasso 152 a anacruse é escrita de outra forma, que deixa transparente o inciso inicial. Mas até o final, a parte permanece literalmente a mesma exceto no compasso 155, análogo ao compasso 84 do original: a terça ascendente da segunda parte do primeiro tempo (na qual Sor provavelmente tinha em mente uma corda solta, sugerida pela haste para cima nas duas notas “mi” do original) é substituída no arranjo por uma terça descendente. Há duas razões possíveis: um erro de revisão, talvez apresentado pela partitura fonte, que não dispomos; ou uma opção para manter os rigores da coerência motivica. Optamos por interpretar isso como a segunda possibilidade. O papel do 3º violão nesta variação é fazer presente em toda ela o inciso inicial, escrito e repetido em uma ampla extensão, circundando a tessitura abarcada pelos outros violões. Ironicamente, o terceiro violão, mais grave, termina cada seção desta variação com um harmônico de sol 4, a nota extrema aguda da variação e de toda a obra. Pela coerência e pela forma como o motivo é reiterado no 3º violão, dando sentido e ancorando os outros acontecimentos dos violões 1º e 2º, sugerimos que essa variação chega a ter um caráter beethoveniano, o que lembra a interpretação de Sérgio Abreu da música de Sor, sempre dando ênfase ao seu caráter de transição pré-romântica.

Ignorando as três “batidas”, por assim dizer, do som fundamental com que Sor faz anunciar a *coda* (opção que estamos inviabilizados em criticar, devido à impossibilidade de experimentar empiricamente o resultado desse trecho específico), Sérgio no seu arranjo pede o mesmo compasso (sem o salto para o compasso alternativo da segunda vez, como no original), indica apenas uma diferença na dinâmica (*pp* para a

primeira vez e *cresc* para a segunda vez em que o compasso é tocado) e faz com que o anacruse anuncie novamente o inciso inicial. As tercinas descendentes e o pedal de baixo fundamental se mantêm deixando o segundo violão livre para cantar a voz mais aguda, separada do arpejo, possibilitando inclusive o reforço do toque com apoio<sup>95</sup>, o que no original não é uma saída viável. Em 168 temos um salto de oitava no terceiro violão reforçando o caráter enérgico e conclusivo numa demonstração de entendimento do espírito e da idéia de uma *coda* clássica. O arpejo do compasso 101 do original é fragmentado e distribuído alternadamente para todo o trio como foi escrito por Sor. Os acordes repetidos de tônica com sétima do compasso 106 são substituídos por uma figuração harmônica caminhante no compasso equivalente, o 177. De 180 ao final, a *coda* é toda nova, desistindo da escala em ligados ascendentes do compasso 109 em diante do original por uma elaboração que dá destaque ao terceiro violão enquanto os violões 2º e 3º reiteram a tonalidade sempre com o inciso inicial. Em 184 começa uma espécie de *coda da coda*, onde o discurso tem caráter mais conclusivo, a harmonia se repetindo entre os acordes “fortes” da tonalidade, tônica e dominante, indicando mais contundentemente segundo a convenção nesse estilo, os momentos finais da peça. O inciso inicial é ouvido pelas duas últimas vezes, a última em 185. Uma escala ascendente oitavada que lembra a tercinas da última variação e *coda* com outra escala descendente do 3º violão finalizam a peça, no estilo das obras de bravura da qual a obra de Sor na versão original é um bom exemplo. Nos três compassos finais, Sérgio Abreu escreve a indicação *cresc*, indicando sem nenhuma dúvida a sua escolha de uma solução para o final que é já uma postura interpretativa. É possível entender a conclusão em obras do classicismo como um relaxamento de tensão harmônica, portanto, como um decrescendo. É essa opção a escolhida, por exemplo, por Manuel Barrueco para a sua interpretação desta obra: o último acorde em *piano*. Sérgio Abreu opta pela idéia do crescendo até o final.

Entendemos essa opção da marcação de dinâmica como um sinal, somado a muitos outros, desde declarações dele sobre a situação de transição pré-romântica da obra de Sor ao uso de conceitos musicais beethovenianos em seu arranjo (como na

---

<sup>95</sup> Técnica de toque específica do violão em que o dedo que pulsa a corda o faz de uma direção que o leva a apoiar na corda imediatamente superior, possibilitando um ataque mais amplo do ponto de vista da amplitude do movimento e numa projeção do vetor da energia conferida à corda de um ângulo diferente do toque normal. Na maioria dos casos, acaba ocasionando um maior volume. Esse toque não pode ser usado quando há notas soando simultaneamente na corda de cima, razão pela qual tem sérias limitações de uso. Por isso sugerimos que a técnica normal de produção de som deve ter o som do toque com apoio como parâmetro.

variação VII), da forma como o arranjador nota e percebe a música arranjada. A confirmação disso são as próprias gravações das obras de Sor feitas por Sérgio Abreu: uma aura de equilíbrio, um tempo e uma sonoridade firmemente controlados, aliadas a uma expansão agógica e dinâmica que foge ao que seria uma idéia de interpretação de um autor mais apropriadamente clássico, como Carulli, por exemplo <sup>96</sup>. A versão de Sérgio Abreu da obra de Sor, seja neste arranjo ou como executante, possui elementos interpretativos que apontam para o que é ouvido na sua gravação da versão para violão solo da Grande Sonata para Violão e Violino de Paganini <sup>97</sup> (cujo arranjo também foi feito por ele a partir de uma junção entre as idéias do violão e do violino), uma obra mais francamente romântica, no seu virtuosismo lisztiniano. Esses elementos nos fazem pensar em Sérgio Abreu como um intérprete preocupado com nuances de estilo muito sutis, como diferenciar radicalmente autores que poderiam ser considerados estilisticamente próximos, como é o caso de Paganini e Sor. Na parte de crítica fonográfica, comentaremos a respeito dessa diferenciação estilística.

A tabela a seguir descreve os traços essenciais do trabalho sobre o op. 9 de Sor e apresenta alguma comparação formal.

---

<sup>96</sup> Para não-violonistas, sugeriremos um paralelo entre o classicismo de Carulli e compositores mais conhecidos, como o primeiro Beethoven, Haydn, ou Boccherini.

<sup>97</sup> Esta peça é realmente para solo de violão com acompanhamento de violino. Uma configuração pouco usual que suscitou lendas a respeito da colaboração entre Paganini e Legnani, que foi seu violonista acompanhador. De qualquer maneira, o violão recebe destaque tão evidente em relação à parte do violino, ao contrário do que acontece em todas as outras sonatas para violino com acompanhamento de violão, que muitos intérpretes dispensam um violinista, tocando uma versão que adapta o material musical numa leitura para violão solo. Sérgio Abreu também fez a sua, que não comentaremos aqui em detalhe por não julgarmos que se trata de um trabalho representativo de sua inventividade, como o que ele fez com o op. 9 de Sor. Não obstante, a sua versão para esta sonata – gravada em 1977 – deve ser considerada com respeito pela correção e enorme funcionalidade violonística.

**Tabela comparativa entre o original de Sor e o arranjo de Sérgio Abreu.**

**Fernando Sor**  
**(Original)**

**Sérgio Abreu**  
**(Arranjo)**

Introdução	Estruturalmente literal
Tema	Em SA, Variação I
Variação I	Em SA, Variação II (ornamental)
Variação II ( <i>minore</i> )	Em SA, Variação III (arranjo da Variação 5 do original)
Variação III (arpejos, harmonia fora da fundamental)	Variação IV (não numerada), transcrição em harmônicos do tema original).
Variação IV	Variação numerada como IV. SA coloca aqui uma versão sua (estruturalmente fiel) da variação II de Sor. As repetições são reescritas com ornamentações e diferenças.
Variação V (3as em tercinas com 0 pedal si).	Variação V (na verdade, seria a VI). Versão da variação original III
<i>Coda</i> (23 compassos)	Variação VI (na verdade, seria a VII), é Versão da variação original IV.
-	Variação VII (na verdade, seria a VIII): reinstrumentação da variação V de Sor e da sua própria variação III
-	Finale, versão da <i>coda</i> ligeiramente estendida em 26 compassos.



## 4.2. Johann Sebastian Bach: Fantasia BWV 906

Johann Sebastian Bach dispensa maiores apresentações. Um dos pilares da música no ocidente, esteve entre os principais parâmetros de referência de muitas gerações de músicos, desde Mozart e Beethoven até Shöenberg e Webern.

A redescoberta de suas obras e sua adoção no repertório de concerto teve como marco histórico o ano de 1829, quando Félix Mendelssohn organizou uma audição da Paixão Segundo São Mateus, a primeira desde sua estréia, cem anos antes. É reconhecido que Bach levou ao apogeu todos os gêneros musicais de seu tempo, e ele abordou todos eles com exceção da ópera, simplesmente devido ao afastamento desse gênero de toda a cultura musical germânica. Ele foi um dos últimos compositores a abordar o alaúde em algumas obras originais que são lapidares no repertório para o instrumento. Essas obras, bem como as originais para instrumentos de arco solo foram largamente aproveitadas pelos violonistas em transcrições e adaptações que começaram a aparecer no final do século XIX, na esteira do seu *revival*.

Bach foi um virtuose do cravo e do órgão, e escreveu uma parte substancial de sua obra para esses instrumentos. Dentre as mais conhecidas estão os ciclos *Invenções e Sinfonias*, *O Cravo Bem Temperado*, as *Suítes* para cravo, os *Prelúdios corais* para órgão, dentre uma infinidade de obras sempre presentes no repertório dos concertistas.

A partir da bem sucedida versão para duo de várias sonatas de Scarlatti e do trabalho com o 3º prelúdio do 1º volume do Cravo Bem Temperado, Sérgio Abreu acabou por abordar essa *Fantasia*, catalogada com o BWV 906. Trata-se de uma fantasia seguida de uma fuga que permanece inacabada no manuscrito de Bach que chegou aos nossos dias. A Fantasia tem um porte mais substancial do que seria de se esperar de uma de introdução a uma fuga. Escrita em forma bipartida, convence perfeitamente como uma obra independente. Essa transcrição foi gravada em um recital registrado na Rádio BBC em outubro de 1975, momentos finais do trabalho do Duo, portanto.

#### 4.2.1. O original

Uma característica marcante dessa peça é a utilização não ostensiva do que se costuma chamar de *moto perpetum*<sup>98</sup>, em quiálteras de 6 que justificariam uma leitura da obra em compasso 12 por 8, de arpejos e escalas percorrendo uma ampla tessitura, nas quais se apresentam os motivos principais.. O resultado é que a melodia principal sempre passa de uma mão a outra. Vamos utilizar, nessa breve análise, o termo “registro” para nos referirmos a essas mudanças. A nota mais grave da obra é um dó1 que é ouvido no primeiro compasso, oferecendo a nota mais grave da peça numa abertura incisiva. Essa nota grave extrema será ouvida de novo somente na recapitulação. A nota mais aguda é um dó5, extremo agudo da obra ouvido junto com o extremo baixo. Portanto, uma obra que define de início os extremos de registro, sendo importante estabelecer, para a transcrição, qual será a tonalidade no violão em que um espaço equivalente de tessitura poderia ser apresentado.

A peça foi escrita nas claves de fá para a mão esquerda e dó na primeira linha para a direita. Compasso quaternário simples em dó menor, a obra está estruturada como um movimento bipartido, como nas suítes de dança. A primeira parte tem 16 compassos e expõe os principais materiais temáticos. A segunda tem os 24 compassos restantes de um total de 40.

O primeiro elemento temático é um harpejo descendente trocado entre a mão esquerda e a direita. O segundo, no compasso 3 é uma transformação desse motivo para a forma escalar. O terceiro é um arpejo repetido, que é apresentado no compasso 9. Todos esse elementos podem ser apresentados invertidos e constituem o material principal.

No terceiro compasso, as colcheias que acompanham o tema no início da peça seguem enquanto a linha do baixo desenvolve o movimento escalar derivado do tema. No compasso 4 a parte aguda segue o movimento escalar, mantendo a idéia de transferir o discurso em tercinas de semicolcheias de um registro para outro (ou de uma mão para outra). No compasso 7, após um trinado sobre semicolcheias repetidas (sem a quiáltera de três dessa vez, única vez em que aparece essa divisão) uma idéia em ciclo de quintas começa no acorde de mi maior com nona abaixada sem a fundamental: o famoso acorde diminuto com o qual Bach confere um movimento modulante para as seções de desenvolvimento de muitas obras. A progressão estaciona em mi maior no meio do compasso 12, mantendo o movimento em semicolcheias na mão direita enquanto o acompanhamento marca a nota fundamental em torno (duas

---

<sup>98</sup> Literalmente, “movimento perpétuo”, é quando temos um fluxo rítmico contínuo, igual e incessante, se apresentando como um movimento constante e ininterrupto.

colcheias no grave, outras duas no agudo) dos arpejos da mão direita. A partir do compasso 14 o que seria uma cadência afirmativa da tonalidade utiliza escalas cromáticas trocadas entre os registros, desestabilizando o modo (porque o aparecimento dos sons característicos do modo menor impõem uma predominância deste) e cedendo espaço a uma cadência em sol menor com picardia no compasso 16, do ritornello. Afirma-se dessa maneira a opção pela predominância do modo menor em toda a obra, apesar da finalização em maior, que por isso soa como uma picardia.

A parte B, recorda a abertura da Fantasia, evidentemente no tom da dominante. A partir de 19, há uma passagem canônica (com início na mão direita), uma espécie de desenvolvimento ou divertimento que transfere a cada dois tempos as tercinas para uma das mãos. De 21 a 24 há uma progressão interessante, possibilitada pelo uso do cromatismo. A aura harmônica deste trecho é bastante peculiar, oferecendo uma progressão baseada em passagens harmônicas que utilizam relações cromáticas e de mediante: Passamos de mi bemol maior para sol menor/maior, em seguida lá bemol maior para dó menor, depois de ré bemol maior para fá menor e dó maior para dó sustenido diminuto. Esta classificação é uma forma de leitura de um acorde de lá maior sem fundamental com a nona abaixada. Essa leitura do acorde sobre dó sustenido é possível já que ele de fato serve de dominante para o seu quarto grau, o si bemol menor em que se resolve no terceiro tempo do compasso 25. Esta resolução abre uma nova frase que apresenta o material ouvido inicialmente no compasso 9, também em ciclo de quintas com a mesma configuração de acompanhamento deste compasso, e a utilização das dominantes diminutas. Os acordes de tensão dessa idéia que segue até o compasso 26 estão na parte forte do compasso, com sua resolução na parte fraca. O lá bemol maior do terceiro tempo do compasso 28 cadencia a breve seção. Daí vamos diretamente para um ré bemol maior com a sétima, de polaridade bastante enfraquecida pela ambigüidade modal apresentada. Em seguida vamos para a dominante da dominante do tom principal (que seria o ré diminuto do terceiro tempo do compasso 29), indo para fá menor – aproveitando a nota fá como eixo para essa incomum passagem harmônica – com quinta no baixo em 30 e sol maior no terceiro tempo de 30. A quinta de fá no baixo (aqui um dó central) é um ponto importante de movimento harmônico, pois que ao mesmo tempo enfraquece o acorde de fá como cadência e a possibilita a confirmação do cromatismo ao levar esse baixo cromaticamente para a terça de sol no terceiro tempo de 30. Em 31, um divertimento em ciclo de quintas emoldura um fechamento do registro, com as duas mãos chegando a dividir um espaço de uma estreita quarta (compasso 32) até que um súbito afastamento de tessitura entre as duas vozes num dos poucos momentos em que as duas mãos estão em fase (ao final deste

tópico comentaremos o resultado dessa configuração, colocada em dois momentos absolutamente estratégicos para a estrutura da obra) faz chegar à dominante e à reapresentação do motivo inicial da obra em 34. Uma cadência evitada em 37 prolonga o que seria a *coda* conclusiva em um ciclo de quintas. Este por sua vez é elaborado e disfarçado por um movimento cromático que caracteriza o tratamento harmônico da obra. Reunindo essas duas idéias (a progressão cromática e a progressão por quintas, com o motivo do compasso 9 apresentado em um ritmo deslocado unificando-as), Bach parece sugerir um resumo do tratamento temático da obra. Atinge-se dessa maneira um sentido realmente retórico, discursivo na sua argumentação conclusiva, na mais característica definição barroca de finalização.

A cadência final do compasso 39, comentada entre parêntesis no final da página anterior, é apresentada com as duas mãos em fase pela segunda vez na obra conferindo uma textura mais densa e uma sonoridade que podemos supor bem mais opulenta no instrumento original. No cravo, onde os recursos dinâmicos são limitados, o efeito tem um colorido diferenciado e deve ser notado em uma versão para instrumentos modernos de teclado ou para qualquer instrumento, o que é feito de forma clara pela execução do duo Abreu, como veremos a diante. O movimento escalar que em outros momentos foi ouvido em desenhos cromáticos, desta vez se apresenta estritamente dentro da tonalidade inicial. A peça finaliza com um arpejo descendente de mão direita e um ascendente de mão esquerda, cada uma delas em seus registros habituais, grave e agudo, deixando soar uma oitava central (as duas notas centrais da tessitura total da peça) para a conclusão da obra.

#### 4.2.2 A transcrição

Seria de se esperar que em uma transcrição para duo de violões desta obra, se mantivesse uma idéia fundamental para a especificidade da peça que a análise anterior acabou sugerindo ser o diálogo entre as duas mãos. No caso de um instrumento de teclado, essa idéia implica no diálogo entre duas tessituras suficientemente afastadas para dar a idéia da tradicional oposição pergunta-resposta. Uma dificuldade que surge imediatamente do estabelecimento desse ponto de partida para uma transcrição, é o registro do violão tradicional de seis cordas, bastante reduzido em relação ao instrumento para o qual esta obra foi escrita. Portanto, no momento de fazer dialogar os materiais, a princípio o aspecto da estereofonia

conta mais do que o da tessitura. Como isso pode ser feito sem que as necessárias inversões e transposições não descaracterizem as feições harmônicas da obra (a relação entre as vozes extremas, a posição dos acordes, etc.) seria uma das principais dificuldades metodológicas para o arranjador.

A primeira solução a ser encontrada é a localização de uma tonalidade em que o violão pelo menos sugira certos aspectos do original (espacialidade e separação de vozes na relação de registro certa, quando necessário) com uma relativa fidelidade, já que se trata de uma transcrição que se reporta intimamente à obra original e não um trabalho de criação livre sobre uma obra, como é o caso do arranjo. Sendo o mi a nota mais grave do violão, e o dó1 a nota mais grave da obra original, o arranjo foi naturalmente estruturado na tonalidade de mi maior. Essa é uma das tonalidades possíveis em que se dá o diálogo entre uma parte aguda ainda nos limites do violão e um som grave que tenha a profundidade necessária para evocar a configuração original, o que não pode ser obtido com uma corda muito abaixada, já que ela perde a resistência e com isso a consistência do som.

Não obstante essa idéia de fidelidade ao texto original, muitas mudanças estruturais são observadas. O diálogo entre tessituras no primeiro compasso da obra é substituído pelo efeito de simples troca da idéia motívica de um violão para outro. O efeito estereofônico nesse caso deve ser suficiente, porque respeita ainda a relação entre a nota mais grave e a mais aguda proposta pelo original de Bach, sem ocasionar uma inversão da harmonia, o que neste caso teria conseqüências muito fortes e talvez indesejadas.

O trinado do final do primeiro e do segundo compasso é tocado no violão para o qual não foi escrita a melodia aguda, dando a idéia de que é um acontecimento independente da voz soprano. Esse pequeno detalhe optado pelo arranjador já é reflexo de uma interpretação da partitura original. A separação dessa frase, que na verdade está ligada justamente por esse trinado, pode ser razoavelmente difícil de ser obtida por um tecladista. Na transcrição para duo de violões, essa separação se apresenta quase naturalmente ao mesmo tempo em que possibilita uma execução mais direta, mais *in tempo* dessa passagem.

Em que pese toda a preocupação com a fidelidade ao texto original descrita acima, o que acontece na maior parte da transcrição é um abaixamento proporcional da mão direita de uma oitava em relação à mão esquerda. Ou seja, a mão esquerda do teclado foi basicamente transposta para uma terça maior acima. A mão direita foi ao contrário abaixada em uma sexta menor. No compasso 4, por exemplo, a distância original entre o baixo e o soprano era de uma décima (la2-do4) e no arranjo é de uma terça (do3-mi3). Aposta-se que a apresentação espacial das vozes cuide de confirmar o efeito de diálogo de tessituras, contanto que o baixo

mantenha sua função ocupando o registro mais grave da transcrição. Esse cuidado é notado na transcrição de Sérgio Abreu.

Essa “aproximação” entre as vozes das mãos esquerda e direita do teclado tem outras conseqüências notáveis. No segundo tempo do compasso 5, o intervalo de nona do original (do3-re4) se torna uma segunda (mi3-fa) na transcrição, criando uma proximidade que no entanto é disfarçada pelo fato da continuidade da linha melódica se dar em outro violão (outro exemplo é o compasso 25, em que os dois motivos são apresentados separados por uma oitava no original e de apenas um uníssono na transcrição). Esse efeito de “perseguição” acaba por se impor na idéia ouvida em toda a versão e a obra vai ganhando consistência persuasiva a cada vez em que esta configuração é ouvida. Ou seja: Dois fatores, a nosso ver, contribuem para que a transcrição obtenha convencibilidade. A espacialização acústica dos elementos musicais em dois violões e a insistência em uma idéia coerente, ao invés de fazer a espacialização original de registro apenas quando for possível e cair em uma inevitável incoerência musical.

Veremos agora que algumas inversões de oitavas são escolhidas para se manter esse mesmo princípio de coerência, e a ele está submetida uma possível literariedade, que trairia a própria fidelidade ao original. No compasso 19 o baixo é colocado a uma oitava abaixo do que estaria na transposição natural (uma terça maior acima). Isso dá espaço para o harpejo temático se desenvolver sem descer para mais grave do que o baixo estabelecido pelo segundo violão (ré sustenido), já que a mão direita foi transposta sempre para uma sexta menor abaixo, criando o risco permanente de um cruzamento de vozes. Então a resposta seguinte, o harpejo ascendente da mão esquerda, acontece a partir de um salto apenas de uma terça, já que a parte anterior já estava mais grave que o original. O salto de oitava em dó, do terceiro tempo do compasso 19 se torna um salto de duas oitavas na transcrição, o que possibilita ouvir a espacialização de registro original por um breve momento pelo abaixamento de uma oitava no baixo. A voz soprando continua seu discurso na região média do primeiro violão e não na super aguda, como seria em uma transposição literal. No compasso 20 é que voltamos para a configuração mais “comprimada” optada pela maior parte da transcrição, pelo salto descendente de terça ao invés de décima do original que o segundo violão realiza entre o primeiro e o segundo tempos.

Nesse mesmo compasso, tempos 3 e 4, aparece de novo a mesma idéia de aproveitar momentos em que o baixo original está oportunamente em uma região média da clave de fá para oitavá-lo e criar uma espacialização mais aberta entre o primeiro e o segundo violão. No compasso 20 isso é obtido mediante um artifício que deveria ser comentado no capítulo de

crítica musical do duo e de Sérgio, porque requer uma noção de conjunto particularmente integrada que sobressai de maneira muito natural na gravação, passando despercebida. Sérgio Abreu pede uma scordatura (sexta corda em ré) para o primeiro violão, contraditoriamente o violão que realiza as vozes mais agudas. Na metade do terceiro tempo é que uma das razões para isso aparece, já que no procedimento de oitavar a figura do baixo para proporcionar a espacialização, sai-se do limite do violão. A nota fora da tessitura é tocada pelo primeiro violão, como uma resolução do baixo dó sustenido que foi tocado pelo segundo violão na cabeça do compasso 20. A noção de condução de linha melódica aqui transcende a habilidade requerida para um solista, porque é necessário manter uma relação de coerência timbrística, dinâmica e do próprio peso do toque – ou seja, o estabelecimento de uma identidade que vai além da mera igualdade de sonoridade – com um som que está sendo produzido de fora, por outro violão. Ainda no compasso 20 a relação entre a primeira nota do primeiro e do segundo tempo é outro exemplo marcante dessa habilidade camerística. O primeiro dó sustenido é um ponto de tensão, o segundo um ponto de chegada da linha descendente do primeiro violão. Esse segundo dó é ouvido junto com o lá do segundo violão que é o ponto de partida para outro harpejo, em uma progressão de quintas que vai do compasso 19 ao 21. Na gravação que temos, não se ouve claramente o lá do segundo violão. Como se ao mesmo tempo ele estivesse abrindo espaço para se ouvir o dó sustenido do primeiro, que é tocado com um sutil decrescendo em relação a mesma nota anterior (tocada pelo segundo violão) e ao mesmo tempo partindo de uma dinâmica em *piano* para obter mais resultado na idéia do crescendo de condução do harpejo ascendente. Esse tipo de equilíbrio entre os dois violões é uma característica marcante da coerência interpretativa que passa ao largo de uma idéia de “tirar o mesmo som” ou simplesmente de tocar o mais junto possível. Entender em detalhe esse tipo de trabalho é fundamental para uma avaliação do preciosismo técnico-interpretativo e do cuidado deles com cada pequeno aspecto do som <sup>99</sup>.

Nos compassos 9 e 25 ouvimos o motivo de troca de tessituras que acompanha o harpejo da mão direita do teclado sendo mantido com um dos violões enquanto que o outro mantém o harpejo constante. Há aqui um exemplo da preocupação de Sérgio Abreu em tratar os dois violões igualmente, apesar de especializá-los na tessitura e cuidar da sonoridade, relacionando a scordatura para o violão que tocará menos material na região grave <sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> Passagens como esta nos faz entender porque o professor Antônio Rebello considerava a atividade de música de câmara como um fator disciplinador. Essa foi uma das intenções iniciais que levaram os jovens Sérgio e Eduardo Abreu a praticar música de conjunto.

<sup>100</sup> ABREU, Sérgio. *Encarte do CD Quaternaglia*. Gravação de 1995.

Os exemplos poderiam se multiplicar, mas consideramos que seria supérfluo, recomendando a audição do arranjo e a atenção especial a esses pontos de coerência da transcrição levantados nesta análise. Os pontos a que nos referimos são: Manutenção da linha do baixo como baixo e insistência nas idéias alternativas apresentadas.

### 4.3 – Seis Peças de Jean Philippe Rameau

Viveu entre 1683 e 1794, na França. Compositor do iluminismo, trabalhou com Voltaire na composição de algumas óperas e balés, como *Hipollyte et Aricie*, desde sua transferência a Paris em 1723. Rameau é citado ao lado de Bach no estabelecimento do sistema temperado, tendo editado seu *Traité de l'harmonie* em 1722, mesmo ano da publicação do primeiro volume de *Das wohltemperierte Clavier* do mestre alemão.

A seis obras desse importante compositor que Sérgio Abreu transcreveu foram tocadas muitas vezes e gravadas em um recital registrado pela BBC de Londres em 1970. Trata-se de uma compilação de obras constantes nos seus livros de peças para cravo. Essa “suíte” foi montada no espírito da compilação de Raymond Leppard, conforme consta na entrevista de Sérgio Abreu no anexo I <sup>101</sup>.

Nesta análise, descreveremos ao mesmo tempo o original e a transcrição, por se tratar de peças curtas e mais diretas, como realização de transcrição, mas nem por isso menos interessantes no conjunto. A partitura original de que dispomos para a análise é das obras completas de Rameau editada pela Dover. As gravações utilizadas são do próprio Duo Abreu, em recital gravado pela BBC em 1970, e a gravação integral de George Malcom de 1967. Consultamos também a gravação de José Eduardo Martins, de 1997, da integral de Rameau que foi gentilmente cedida para esta pesquisa por intervenção de Edelson Gloeden.

#### 4.3.1 – Allemande

Da suíte em Sol Maior, de 1724-31. O original está em mi menor, com uma tessitura de sol 1 a si 4, quatro oitavas e uma sexta, portanto. Foi transposta para si menor,

---

<sup>101</sup> ABREU, Sérgio. Entrevista cedida a Luciano César Moraes em sua residência em 10/04/2004. p. 10



possibilitando a utilização da região do violão compreendida entre o re 1 e o fá 3, três oitavas e uma terça. Essa redução de tessitura é compensada, mais uma vez, por uma espacialização do material musical, da mesma maneira como acontece na peça de Bach. A divisão de trabalho é tradicional, como sugerida pela divisão no original: cada violão realiza uma mão do teclado quase que por todo o tempo inclusive ao longo mesmo das outras cinco peças. A distância entre a parte do primeiro e do segundo violão permanece quase sempre a mesma que a das duas mãos na versão original. No compasso 11 há um exemplo de inversão de oitava para adequação na tessitura do segundo violão, que obviamente terá que transpor algumas notas da região grave. Mas esse é um ponto que deixa clara a possibilidade de efetuar esse tipo de alteração sem comprometer o discurso. Basicamente, se trata de escolher as finalizações de frase ou de motivo para realizar a transposição.

Notamos uma omissão de duas notas compasso 3 tanto na versão de Sérgio Abreu quanto na versão gravada por George Malcom. Não tivemos acesso à fonte escrita utilizada por nenhum deles. Porém consideramos oportuno observar que o estilo *inegalité* adotado por Malcom não é seguido pelo Duo Abreu, que opta por manter as proporções rítmicas iguais. A gravação de José Eduardo Martins também mantém o tempo constante, apesar de se permitir uma série de liberdades no andamento. O resultado é um movimento mais severo e comedido, no caso do Duo Abreu, que opta por uma versão mais rigorosa quanto à agógica.

Esta transcrição é quase auto-normativa, uma vez estabelecida a tonalidade. Um caso em que a escolha da obra é fator determinante do sucesso da transcrição.

#### 4.3.2 – Le Rappel des Oiseaux

Retirada do mesmo livro da *Allemande* anterior, “A reunião dos pássaros”, como poderia ser traduzido título desta obra não faz referência a nenhum movimento de dança em particular. A relação de transposição é a mesma da peça anterior, ou seja, de uma quarta abaixo. Com a tessitura semelhante ao original, inclusive com as oitavas de reforço do compasso 23 em diante, a peça segue sem muitas novidades na transcrição até o compasso 43, em que o segundo violão ataca as notas uma oitava abaixo do que seria de se esperar, criando um efeito de novidade e aproveitando melhor a tessitura do duo de violões. Notamos um pequeno erro de contagem: o compasso 6 da transcrição é repetido na execução ds Irmãos Abreu, em conformidade com o original e com a gravação de Malcom. Trata-se de um lapso, que não precisou ser corrigido pelo transcritor, e a versão seguiu sendo estudada da maneira correta. Note-se, na cópia da transcrição, indicações de dinâmica em traços fortes feitos por

Adolfina Távora compassos 3, 14, 17, 23, 35, e uma recomendação escrita no final da peça para Eduardo Abreu. Os acentos nos tempos fortes pedidos nesta partitura – que serviu de estudo para o duo – não são ouvidos de maneira exagerada, mas apenas pressuposta, bem como todas as variações de dinâmica e de andamento pedidas. É um exemplo de controle de diferenças sutis observado nas gravações do Duo Abreu.

Comentamos a diferença de tratamento da dinâmica do Duo Abreu em obras de diferentes períodos no capítulo 5, item 5.2. Por agora, basta dizer que as variações de dinâmica são mais sutis e equilibradas, do que o que se ouve na interpretação do Duo Abreu de obras modernas. Essa especificidade de tratamento evidencia o papel da articulação e do timbre, diferenciando estilisticamente cada obra abordada. Esse é um dos sentidos em que se pode dizer que o Duo Abreu se mantinha à frente de seu tempo em termos de abordagem estilística.

#### 4.3.3 – Rigaudon I e II

O Rigaudon é uma dança originária da região do Languedoc ou da Provence, muito divulgada a partir do século XVII. De caráter vivo e marcante, é composto por três seções, a segunda em tom maior e a terceira como um *double* da segunda, uma repetição ornamentada.

A peça está transcrita literalmente, seguindo a transposição escolhida para si menor. A novidade é que ouvimos a nota fundamental (neste caso, um si 1) na mesma relação de tessitura obtida no original por um dobramento de baixo, no início do segundo Rigaudon. O resultado, no violão, parece imitar o efeito das cornamusas ou gaitas de foles, utilizadas na música popular da Gália. É interessante nesta transcrição que, na versão original, essa nota fundamental é ouvida na conclusão do Rigaudon anterior. Na transcrição de Sérgio Abreu, a entrada do segundo Rigaudon, além da apresentação em modo maior, reforça a fundamental com a adição da oitava inferior, o âmbito de tessitura ajudando a criar um contraste marcante entre as duas danças. O primeiro violão é o que produz essa nota, completamente fora da tessitura ordinária do violão, através de uma scordatura rara, quase nunca utilizada em obras solo, por desequilibrar a tessitura do instrumento: a sexta corda é afinada em si 0. Como é o violão que realiza as notas mais agudas, Sérgio Abreu deixa para que ele reforce essa fundamental.

Esse é um caso e que o planejamento anterior à realização da transcrição é importante para que se prepare os instrumentos da maneira coerente com os efeitos sonoros desejados, uma vez definida a importância de cada um deles para a estrutura da peça, da interpretação e

da transcrição. A ausência de uso da região grave do primeiro violão pode se dever a esse efeito pretendido, uma vez que esta é uma scordatura que demora muito a se estabilizar, comprometendo muito facilmente a afinação. Não é um recurso que pode ser usado sem planejamento.

O primeiro Rigaudon é ouvido novamente para concluir a peça.

#### 4.3.4 – Musette em Rondeau

Uma das peças mais expressivas de toda a compilação, esta Musette utiliza largamente o pedal de si 1 obtido com a scordatura mencionada acima, por quase toda a peça, mantendo a espacialização original. Um contracanto na região média-grave do segundo violão acompanha a melodia discreta do tema – primeira parte até o ritornello – que se desenvolve de maneira simples, quase estática em uma tessitura de uma sexta na primeira parte, estendida para uma região mais aguda nas coplas. A melodia nessas coplas é tocada pelo segundo violão, o que deveria ter produzido uma interessante novidade sonora em uma audição ao vivo. São raros os momentos em que isso acontece, na maior parte das peças, o segundo violão se ocupa da região grave. Neste caso, uma idéia muito simples pode revelar a engenhosidade da intervenção do transcritor com mais clareza.

Há uma coda relativamente extensa de 25 a 36 em que um motivo conclusivo é acompanhado de uma figura descendente no segundo violão, produzindo um interessante contraste, levando a uma espécie de clímax da peça toda em 31, onde as duas mãos em terças executam um trecho quase recitado, de grande dificuldade camerística.

O tema é ouvido novamente na conclusão.

#### 4.3.5 – Le Lardon (Menuet)

Até aqui a seleção de Sérgio Abreu colocou em seqüência quatro peças do livro *Pièces de Clavecin* (nos 7 a 10). Buscando provavelmente um contraste de tonalidade e caráter, o transcritor nos faz ouvir uma obra colocada muito adiante no livro de Rameau, o minueto intitulado “O toucinho”. No original, uma nota diferente dos acordes repetidos é rebatida pela mão esquerda na pausa da mão direita, dando um bonito efeito de arpejo saído do interior de um acorde. O apelo estereofônico dessa idéia é evidente e Sérgio Abreu a explora. Na execução do duo, a exatidão na articulação e a unidade dinâmica e timbrística é impressionante, mantendo a interpretação em um nível alto de equilíbrio entre contraste e

unidade. Esta realização permanece mantendo a idéia de transcrever a parte da mão esquerda para o segundo violão e a parte da mão direita para o primeiro, mas nos ritornelos há uma indicação de inverter as partes nas repetições, visando mais uma vez ao aproveitamento da estereofonia e a um contraste de timbre.

As indicações de Adolfina são perceptíveis também aqui. Uma recomendação de *pp* para Eduardo Abreu (ou para o violonista que executa o arpejo no contratempo) no início da peça e outra indicação de *tempo de minueto* para o violão mais agudo. O que significaria essa expressão no tratamento cotidiano das aulas do Duo Abreu é algo que só podemos especular, mas este é outro trecho em que se evidencia a preocupação com caráter e estilo.

#### 4.3.6 – Les Cyclopes

Original está em ré menor, transposto na transcrição para si menor, mantendo a tonalidade das outras peças. A compilação de Sérgio Abreu se encerra com esta que é a penúltima peça do livro de onde foi extraída. No original ela aparece antes do Minueto *Le Lardon*. A idéia talvez seja a de encerrar a suíte com uma peça mais movida e enérgica, tradicionalmente encontrada em um movimento de finalização. A forma da peça é a de um Rondó livre, escrito sem as repetições. Sérgio opta por apresentar a transcrição com indicações de repetição e de salto, daí a diferença de numeração entre o original (175 compassos) e a transcrição (que finaliza no compasso 125). Essa disposição do material inviabiliza seu uso no palco de um recital, onde é impossível manusear as viradas de página. Isso significa que a fonte de que dispomos não era usada em concertos. O Duo Abreu executava seus programas de cor e esta partitura provavelmente se destinava à Adolfina Távora para a orientação durante as aulas, como mostram as indicações.

Não há elementos particularmente novos nesta transcrição, que não tenham sido comentados no espaço dedicado às transcrições anteriores. Um comentário sobre a relação entre a transcrição escrita e a audição. Para nós, não fica evidente o que de fato está acontecendo nos compassos 8 e 12, que tipo de distribuição está sendo feita, porque as notas parecem ser mais cheias do que o indicado na partitura do arranjo. Talvez haja um dobramento de reforço aqui, não especificado na partitura, salvo engano nosso.

Chamamos a atenção, no entanto, para a figuração do compasso 15, pela dificuldade de montagem da textura em um contexto camerístico. Há basicamente três elementos, uma vez que se trata de tríades progressivas: o baixo, uma melodia na colcheia e os contratempos que ligam esses dois elementos. Duas semicolcheias de cada tempo são executados pelo

segundo violão, as que aparecem nas partes fortes do tempo, e duas pelo primeiro, que toca sempre no contratempo. À parte a dificuldade de encaixe de articulação e intensidade, em alguns momentos nota-se uma melodia ouvida pela composição das segundas e terceiras semicolcheias de cada tempo, e outra ouvida nas terceiras e quartas semicolcheias. Mas essas notas são alternadas entre os dois violões, o que torna mais surpreendente que sejam ouvidas com tanta definição e clareza. Aqui, a escrita escolhida pelo transcritor não é deduzida na audição e isso se deve ao nível de controle sonoro e de articulação que será discutido e analisado no capítulo 5. Uma textura que soa como um exercício de alternância de dedos sobre as mesmas teclas na versão original se torna uma nova forma de pensar a articulação no contexto da transcrição para o Duo Abreu.

#### **4.4 – Breves palavras sobre duas outras transcrições importantes de movimentos da Suíte Ibéria, de Albeniz: *Evocación* e *El Puerto*.**

Estas transcrições foram feitas por Sérgio Abreu quanto ele contava por volta de 16 anos e foram largamente tocadas além de gravadas nos dois primeiros discos do duo. Por razões de espaço e tempo de trabalho, não comentaremos em detalhe essas transcrições específicas, deixando as gravações da versão original e da transcrição gravada pelo duo Abreu para a apreciação dos interessados, bem como as respectivas partituras. O comentário detalhado dos procedimentos da transcrição dessas obras será realizado em uma ocasião posterior. Mas consideramos de fundamental importância mencionar alguns pontos dessas duas transcrições, porque elas constituem uma exceção em vários aspectos, além de terem uma importância muito grande no repertório do Duo Abreu.

Primeiro, a aprovação da professora de Sérgio Abreu, Adolfina Távora, que sugeriu a realização dessas transcrições<sup>102</sup>. A princípio contra a realização transcrições, a de *El Puerto* foi indicada por ela de forma entusiasmada para um editor da Guitar Review, nos Estados Unidos. Ao que parece, o estilo de Albéniz era por ela considerado apropriado para o violão, e a transcrição foi aprovada como um projeto artisticamente válido.

Essas duas obras são consideravelmente elaboradas do ponto de vista da forma e da harmonia. Antes de Sérgio Abreu, *Evocación* despertou o interesse de Miguel Llobet (que também a transcreveu para dois violões em lá menor, um tom abaixo da versão de que

---

<sup>102</sup> ABREU, Sérgio. Entrevista cedida a Luciano César Moraes em sua residência em 10/04/2004. p. 9.

tratamos), que era um fascinado pelas harmonias modernas, cuja versão Sérgio Abreu não conhecia. *El Puerto* e *Evocación* foram apresentadas pelo duo Abreu em programas diferentes, geralmente encerrando o recital (como no caso de *El Puerto* que encerra a gravação primeira de 1968) ou preparando a peça de encerramento (como no caso de *Evocación*, que foi gravada antes da peça de encerramento do disco de 1969, *La vida breve*, de Manuel de Falla <sup>103</sup>). A inventividade para a criação de atmosferas sonoras diferentes das do original possibilitou a Sérgio Abreu a criação de um discurso violonístico próprio que mantém a sua autonomia em relação à versão para piano. Isso é o que convém a qualquer boa transcrição, mas esperar este grau de maturidade e inventividade musical de um jovem de 16 anos não é exatamente algo comum. Deixamos à experiência da audição o contato com esse trabalho de Sérgio Abreu, esperando que as análises anteriores tenham sido suficientes para elucidar alguns de seus procedimentos operacionais, que seriam redundantes se repetidos aqui. Para o ouvinte, entretanto, o resultado e as soluções apontadas soarão muito diferentes das transcrições barrocas, devido à já comentada diferenciação de estilo que o Duo Abreu estabelecia de forma muito clara.

Esperamos aqui ter esboçado uma análise das ferramentas de construção interpretativa das transcrições que, no contexto relacionado à poética musical de Sérgio Abreu como intérprete, constituam parte dos elementos em que reside a “funcionalidade” a que ele se refere como um critério para escolha e realização das transcrições <sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> Em arranjo de Pujol.

<sup>104</sup> ABREU, Sérgio. Entrevista cedida a Luciano César Moraes em sua residência em 10/04/2004. p. 12.

## CAPÍTULO 5: APRECIÇÃO CRÍTICA DAS GRAVAÇÕES DE SÉRGIO E EDUARDO ABREU

A palavra “crítica” está sendo usada aqui no sentido de entendimento, compreensão ou apreciação estética. Propomos uma possibilidade de entendimento da obra dos intérpretes estudados para que haja não só uma compreensão, mas também a abertura de uma possibilidade de que essa compreensão possa se tornar um caminho para a reflexão geral sobre a poética musical, além de uma crítica musical. Nesse sentido, entendemos a crítica como o movimento reflexivo voltado para a apreciação dos elementos individuados no artista ou na obra <sup>105</sup>. Apenas nesse sentido, a palavra poderia ser de uso mais apropriado na área de crítica filosófica. Mas por termos assumido nossa condição de intérprete desde o início deste trabalho, outras posturas relativas à interpretação precisam ser elucidadas, devido à sua relevância contextual. Assim, ao longo deste capítulo procuraremos construir uma apreciação da poética do Duo Abreu, discutindo suas escolhas e procurando contextualizar os resultados musicais e interpretativos obtidos por eles. Tentaremos colocar em terreno de apreciação também os elementos técnicos que seriam importantes para a obtenção dos resultados musicais específicos, ou seja, haverá neste capítulo uma análise do processo de produção que foi entendido aqui como um “modo de ver” (vide citação a baixo), como processo poético. Como tal, essa análise tocará em uma experiência estética, diretamente conectada com um entendimento do resultado da interpretação musical de que nos ocupamos. Esta será vista aqui como um objeto artístico em si, porém sem desconsiderar a obra que está sendo interpretada, já que se trata de uma interpretação.

### 5.1. Aspectos técnicos: base reflexiva.

O ator e pesquisador Renato Ferracini, dando continuidade à proposta poética de Luís Otávio Burnier <sup>106</sup>, define a técnica para o ator como a possibilidade de articulação do discurso artístico. Concordamos com essa definição e a aceitamos dentro do contexto musical

---

<sup>105</sup> PAREYSON, Luigi. *Estética. Teoria da Formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Vozes, 1993. p. 19.

<sup>106</sup> FERRACINI. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas. Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado. 2001.

não só por considerarmos relevante o resultado do trabalho artístico de seu grupo <sup>107</sup>, mas também por causa de uma referência ao conceito de técnica que coloca esse termo em uma situação muito diferente do uso corrente e em conexão com a vivência artística e apropriada à reflexão que tentamos desenvolver neste trabalho. No senso comum a técnica é entendida como o meio pelo qual se obtém ou se realiza algo, é a aplicação de uma teoria ou de um princípio pressuposto com vistas a um objetivo. É um termo aparentado à tecnologia, que é o estudo ou o contexto envolvendo diferentes técnicas, pensadas como meios orientados a fins. É assim que podemos aplicar esse conceito desde a fabricação de computadores e aviões até à produção de utensílios e arranjos decorativos.

No entanto, ao nos aproximarmos dos contextos artísticos a questão se torna mais complexa, porque passa a importar em um grau diferente a individualidade do operador da “técnica” ou “tecnologia”. Em termos gerais, não importa exatamente quem é o operador de sistemas de uma rede empresarial de computadores, mas as produções artísticas carregam a marca de um sujeito e sofrem mais diretamente a sua influência específica. Isso não se confunde com a idéia individualista desenvolvida e celebrada pela tradição romântica, mas também não se compara ao contexto de uma indústria automotiva ou de uma corporação empresarial. O sentido do termo necessita então de uma revisão ou de um aprofundamento. A racionalidade tecnicista, de meios orientados a fins, não parece ser suficiente para seu entendimento no contexto da criação artística, seja do compositor, seja do intérprete. Por ser a arte do ator considerada por nós bastante próxima da arte do músico intérprete, buscamos uma corroboração no discurso de um ator pesquisador do LUME no momento em que fala sobre essa relação peculiar entre técnica e arte:

“A arte, enquanto ofício, busca um equilíbrio entre criação e técnica como partes essenciais do trabalho artístico. A redescoberta do caráter “artesanal” da arte reaproxima atores, músicos e palhaços dos sapateiros, lavradores, pintores, escultores,

---

<sup>107</sup> Trata-se do LUME, sediado na Unicamp, que desenvolve numerosas co-participações com atores e instituições teatrais internacionais, desde o *Odin Teatret* da Dinamarca (Eugenio Baba), a *Commedia dell'Arte* (Nani Colombaioni) italiana até o teatro *Butô-Ma* japonês (Tadashi Endo). Desde sua fundação, em 20 de março de 1985, o grupo desenvolveu um repertório de espetáculos instigantes que procuram aprofundar a concepção das possibilidades do fazer teatral. Pela sua produção teórica fortemente embasada na pesquisa e no conhecimento histórico do teatro, e pelo forte impacto causado no autor pelos resultados de suas pesquisas, adotamos a sua definição de técnica relacionada à arte como ponto de partida para uma especificação do termo, o que nos leva quase diretamente ao conceito de técnica como foi pesquisado na obra de Heidegger, citado logo adiante. A partir daí o passo para a poética como colocada por Pareyson foi, para nós, incontornável.



etc. Este raciocínio é pouco usado hoje em dia, já que a arte é vista mais comumente como uma atividade intelectual”.<sup>108</sup>

Trazemos para nossa reflexão o trabalho do filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), que caminha no sentido de possibilitar um diálogo justamente com essa concepção de arte. Ele esclarece o termo do qual derivou a palavra “técnica” no sentido usado pelos gregos antigos, que nomeavam com a mesma palavra o artesão e o artista, o que nos lembra a aproximação notada pela fala de Puccetti. O filósofo alemão autor de *Ser e Tempo* situa as semelhanças entre esses dois tipos de trabalho – a manufatura e a obra de arte – no “agir de manufatura”, ou seja, na técnica com o sentido exposto acima. E em seguida refuta o lugar comumente aceito dessa semelhança revisando o conceito de técnica que os ligaria, em um movimento de desconstrução do saber ordinário muito característico de seus textos. Heidegger realiza um afastamento do conceito original antigo do atual tanto de arte quanto de manufatura, forçando-nos a repensar a relação entre esses dois movimentos, se é que subsiste alguma:

“Por mais convincente que possa parecer, a referência à denominação grega com a mesma palavra *tecné* para obra de manufatura e de arte, permanece, todavia, errado e superficial; pois, *tecné* não significa nem manufatura, nem arte e, ainda menos, trabalho técnico no sentido atual; sobretudo, nunca quer dizer um gênero de realização prática.

A palavra *tecné* quer dizer muito mais um modo do saber. Saber quer dizer: ter visto, no sentido lato de ver, que indica: apreender o que está presente enquanto tal. A essência do saber repousa, para o pensar grego na *alethéia* (desvelamento, verdade como desocultação), a saber, é um produzir do ente, na medida em que traz o presente como tal, *da* ocultação *para* a desocultação do seu aspecto; *tecné*, nunca significa a actividade de um fazer (*Machen*).”<sup>109</sup>

Maravilhosamente adequada à experiência técnica do artista, esse modo de ver a técnica foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho de Heidegger, que fala a final da especificidade da obra de arte, se envolvendo para isso nos conceitos de relacionados à ela: coisa, apetrecho, obra, verdade, etc.

---

<sup>108</sup> PUC CETTI, Ricardo. O riso em três tempos. *Revista do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais*, Campinas, Unicamp n 1, p. 74 outubro de 1998.

<sup>109</sup> HEIDEGGER, Martin: *A origem da obra de arte*. Tradução: Maria da Conceição Costa. Lisboa, Edições 70, 2005, p. 47. (primeira edição: 1977. Publicado pelo autor em 1950).

Desse modo, podemos entender porque a racionalidade orientada a fins não parece satisfazer a produção artística. É como se, nesse contexto, fins e meios se fundissem. A técnica é então algo muito diferente de uma seleção de exercícios para se obter, no caso da música, habilidades como velocidade, agilidade ou uma determinada sonoridade. O controle de um instrumento musical almejado pela técnica só pode realmente interessar, no contexto de uma obra de arte, articulado a um discurso musical e é nesse sentido que a técnica, entendida antes como domínio de um instrumento, passa a se articular com a própria revelação do discurso da obra de arte no tempo. O conceito é assim enriquecido. O que distingue e define as artes do tempo, a saber, a música, o teatro e também o cinema, é esse discurso no tempo, que constitui o lugar do seu acontecimento. Para o acontecimento de um discurso específico no tempo é que se prepara toda a técnica do músico, bem como do ator e é com vistas na clareza desse discurso que o cineasta prepara e ordena o material áudio-visual.

O significado interpretado por Heidegger da palavra “técnica” a partir do significado na filosofia da Grécia Antiga ecoa em outras concepções de técnica e de outro elemento caro aos artistas, o exercício:

“Os exercícios são como amuletos que o ator traz consigo, não para exibir, mas para extrair determinada qualidade de energia da qual lentamente se desenvolve um segundo sistema nervoso. Um exercício é feito de memória do corpo. Um exercício se torna memória e age através do corpo inteiro”<sup>110</sup>.

Consideramos essa definição pertinente para a arte do tempo de que tratamos: a música e o seu trato com a técnica e o instrumento.

Como a questão toda da técnica pensada dessa maneira é percebida no contexto de uma audição do Duo Abreu?

Na esteira do pensamento musical do ocidente não há muitas outras maneiras de pensar a técnica musical, em qualquer sentido, quanto mais o que consideramos aqui, sem uma atenção intensa à sonoridade. É mais uma vez Martin Heidegger que nos guia filosoficamente na concepção desta forma de conceber o ponto de partida para pensar a música e a poética que está em construção:

---

<sup>110</sup> BARBA, Eugenio. Um amuleto feito de memória. Significado dos exercícios na dramaturgia. *Revista do LUME*. Campinas. VI. I n. 1, pp. 30-36, outubro 1998. (sem indicação de tradutor).

“O apetrecho utiliza a matéria de que se compões, porque é determinado pela serventia e pela utilidade. A pedra é usada e consumida na fabricação (Anfertigung) do apetrecho, por exemplo, machado. Esvanece-se na serventia. A matéria é tanto melhor e mais adequada quanto menos resistência oferecer ao seu desaparecimento no ser-apetrecho do apetrecho. Pelo contrário, a obra-templo, ao instalar um mundo, longe de deixar esvanecer a matéria, fá-la pela primeira vez ressair (hervorkommen), a saber, no aberto do mundo da obra: a rocha passa a jazer e a estar imóvel e, só então, é rocha; os metais passam a resplandecer; as cores ganham luminosidade; o som adquire ressonância; a linguagem obtém o dizer. Tudo isto ressaí na medida em que a obra se retira na massa e no peso da pedra, na dureza e na flexibilidade da madeira, na dureza e no brilho do metal, no esplendor e na obscuridade da cor, na ressonância dos sons e no poder nomeador da palavra.”<sup>111</sup>

O som é assim o lugar para onde se retira a obra musical, ou seja, é o campo de atuação do músico. A atenção dada à sonoridade tem esse caráter essencial, a partir do qual podemos começar a construir ou apreciar – mas nos dois casos, pensar – uma poética. A seguir, procurando responder à pergunta que formulamos acima – como a questão toda da técnica pensada dessa maneira é percebida no contexto de uma audição do Duo Abreu? –, procuraremos levar a um caminho em que se evidencie a necessidade de uma transcendência do conceito corrente de técnica.

## 5.2. Aspectos técnicos: base poética

Todas as diferentes maneiras de se abordar os aspectos técnicos como: postura, comprimento das unhas, tipo de movimento empregado, etc., têm conseqüências diretas na sonoridade. E a sonoridade, seguindo a tradição racionalista em que estamos circunscritos, é aqui pensada como uma entidade composta por quatro dimensões perceptivas que são:

Timbre – Intensidade – Duração – Altura

---

<sup>111</sup> HEIDEGGER, op. cit. p. 36. Mais adiante nesse trecho, deixamos para reflexão esta bela passagem: “Para onde a obra se retira e o que ela faz ressair, neste retirar-se, eis o que chamamos a terra (Erde). Ela é o que ressaí e dá guarida (das Hervorkommend-bergende). A terra é o infatigável e incansável que está aí para nada. Na e sobre a terra, o homem histórico funda o seu habitar no mundo. Na medida em que a obra instala um mundo, produz a terra. O produzir deve aqui pensar-se em sentido rigoroso. A obra move a própria terra para o aberto de um mundo e nele a mantém. *A obra deixa que a terra seja terra*”. (Grifado na edição).

### 5.2.1. Timbre

O timbre é diretamente ligado ao material que entra em jogo no momento de se tocar um instrumento: qualidade das cordas, do violão, da sala em que se escuta, etc. O elemento mais modelável é o toque dos dedos da mão direita, porque está mais perceptível no momento exato da execução. Qualquer coisa que diga respeito à técnica do instrumentista está relacionada a este procedimento. Nas escolas atuais, este toque é efetuado com o uso do contato das unhas junto com a pele da ponta dos dedos. Domingo Prat, se referia ao toque na escola moderna de violão como execução com *yema-uña*<sup>112</sup>.

Já temos muitos dados que nos informam a respeito das unhas e não pretendemos nos aprofundar nesse assunto. Consideramos relevante dizer apenas, para exemplificar, que o violão era usado sem unhas por Sor e com unhas por Aguado e Giuliani, e que mesmo os que faziam uso delas prescreviam uma unha muito curta. E predominantemente, percebemos a técnica sem unhas como regra geral aceita no universo dos instrumentos de cordas dedilhadas do Barroco e Renascimento. Já que é percebido um ruído característico do choque de uma área de unha muito grande com a corda no momento do toque, a unha curta possibilita a redução desse ruído. A redução do tamanho da unha ao máximo proporciona ainda uma firmeza maior da pele da ponta dos dedos, que ficam então mais resistentes à corda e o toque, por conseqüência, mais exato. A ponta dos dedos é que deve ser então o ponto de contato inicial que se torna mais preciso, pois o dedo torna-se mais firme com a contrapressão da unha, ao contado com a corda. Isso pode ser notado na técnica (forma de tocar) de violonistas de várias origens. O som é produzido com um material flexível, porém firme: a ponta dos dedos encapada por uma pequena área de unha.

Essa forma de pensar o uso das unhas remonta a Llobet e Segovia, sendo transmitida para Adolfinia Távora que a formulava da seguinte maneira, na lembrança de Sérgio Abreu:

*“... E neste caso, neste aspecto da sonoridade, ela cobrava muito em relação a, por exemplo, formato de unha, tipo de toque?”*

---

<sup>112</sup> PRAT, Domingo. *Diccionario biográfico – bibliográfico – histórico – crítico de guitarras (instrumentos afins), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, lahudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología*. Buenos Aires. Romero e Fernandez, 1934. Reeditado por Editions Orphée, inc., Columbus, Ohio, 1986. Na p. 264, no verbete sobre Josefina Robledo, ele menciona-a como uma exceção por tocar sem unhas à maneira do segundo Tárrega, como se o toque referido com *yema-uña* fosse uma regra aceita, o que não deixa de ter sua razão de ser.

Não. Isso aí deixava por conta da gente. Ah, ela só reclamava quando a unha começava a ficar grande e o som ficava espetado. Ela sempre (falava) “Deixe a unha o mais curta possível”.<sup>113</sup>

O toque, no que se refere ao timbre, tem uma ampla gama de possibilidades de variação. Outro fator que interfere no timbre, além da qualidade, textura, tamanho e formato da unha, é a própria corda em que se produz o som. No violão, cada corda é feita com uma espessura, uma tensão e com dois materiais muito diferentes uma da outra em textura e plasticidade. Os três bordões são recobertos com cobre e respondem de um modo bastante diferente das primas, de nylon puro. Os bordões exigem um toque com o mínimo de atrito, sobre o qual falaremos adiante. Consideramos que a variação timbrística é uma variação no balanceamento entre os harmônicos graves e agudos. Consideramos também que os diferentes matizes de som podem ser obtidos através dos seguintes fatores:

- a) Mudanças na angulação do dedo e na proporção, permitida no toque, de um maior ou menor contato com a unha;
- b) Região da corda em que se toca,
- c) A (s) corda (s) que se está usando.

Essas variações, tanto inerentes à corda quanto ao toque, modificam o som no sentido de ser este mais aberto, brilhante, claro, pontiagudo (predominância de harmônicos agudos) ou mais fechado, opaco, escuro, redondo (predominância de harmônicos graves)<sup>114</sup>. São variações de timbre que podem ser obtidas de diferentes maneiras: utilizando uma região diferente da corda, ou utilizando uma corda com timbre mais aberto, ou um toque que ponha mais ou menos unha em contato com a corda dependendo da angulação ou da profundidade do toque na corda. Além destas possibilidades temos as várias combinações possíveis entre elas, o que transforma o trabalho de escolha de timbres do violonista em um procedimento altamente imaginativo e sensitivo, quase que análogo ao de um orquestrador, em função da realização de todos os aspectos do discurso musical.

Considerando tudo isso, podemos inferir que o violonista atento a esses fatores, seja intuitivamente seja racionalmente, pode ter um controle muito detalhado sobre o timbre produzido pelo seu instrumento. Esse controle é fundamental para que se possa, por exemplo,

---

<sup>113</sup> ABREU, Sérgio. Entrevista concedida a Luciano César Morais, op. cit, p. 7

<sup>114</sup> Terminologia usada no cotidiano do trabalho com o violão.

seguir pelo timbre uma determinada voz, e para que esta não seja submetida a mudanças bruscas de timbre devido à mudanças de corda ou de região de corda, ou ainda de ângulo de ataque, se não são mudanças desejadas pelo intérprete na construção do discurso musical.

No caso dos Irmãos Abreu, esses fatores acham-se controlados a ponto de ser difícil, mesmo para um violonista, perceber que digitação ou corda está sendo usada nas gravações. Para um violonista profissional, isso não é difícil de perceber em gravações da imensa maioria dos violonistas, mesmo dos mais conceituados e famosos. Essa habilidade no Duo Abreu aparece notadamente acentuada no decorrer do tempo, conforme registrado em suas gravações.

O atrito dos dedos da mão direita com a corda gera um ruído que é percebido quando usamos um toque que não define precisamente o ponto de desligamento do dedo em relação à corda. Essa indefinição transforma o ataque em um deslizamento e produz um ruído anterior ao som da nota cuja presença precisa ser controlada, avaliada e decidida pelo violonista. No caso do Duo Abreu, exatamente pelo uso da unha muito curta e pela precisão do toque esse ruído é ausente nas gravações. O resultado é uma sonoridade livre de ruído no momento do ataque que no jargão do violão costumamos chamar de “cheia” ou “redonda”. No fim das contas esse som é simplesmente a nota mais pura possível, sem ruídos estranhos aos aspectos constituintes do som. Um ideal apolíneo de sonoridade que se aproxima muito do som limpo e claro obtido no piano pelos grandes pianistas. Como Adolfina Távora também tocava esse instrumento, sob a orientação de Ricardo Viñes<sup>115</sup>, podemos supor que a sua clareza e pureza de som estava no seu ideal de sonoridade violonística. Em todo o caso, também é um tipo de som cuja referência a Segovia é evidente, uma sonoridade marcadamente referenciada na tradição vinda de Tárrega.

### 5.2.2. Intensidade

A intensidade é um elemento que está relacionado ao domínio do instrumento, pois em cada obra exige-se esse controle de forma diferenciada. Assim, no *Estudo n. 1* de Villa-Lobos, por exemplo, a gravação que temos de Eduardo Abreu (faixa 3 do cd) chama a atenção pelo controle de dinâmica em grandes espaços, revelando as tensões e resoluções harmônicas de uma maneira muito sutil, raramente encontrada. Eduardo contava apenas dezenove anos na ocasião dessa gravação. A interpretação do Duo Abreu de música barroca é trabalhada com a

---

<sup>115</sup> Ver no glossário, no item sobre Adolfina Távora, a nota com uma breve informação sobre esse grande pianista.

variedade dinâmica de uma maneira, por assim dizer, visivelmente diferente da que ouvimos em obras modernas como por exemplo a *Tocatta* de Burkhardt ou nas obras de Castelnuovo-Tedesco. Nesses casos, o tratamento da dinâmica é mais comprimido, com variações menos amplas entre *piano* e *forte*. Ainda assim, percebemos a condução para os pontos culminantes das frases orientadas principalmente por sutis gradações de dinâmica que levam o discurso musical a estes pontos importantes (por exemplo na Fantasia de Bach, faixa 9 0:14 min.). A questão é o controle da *gradação* da dinâmica dentro de um contexto sonoro em que todos os planos sejam percebidos claramente, sem que soem totalmente iguais e com um equilíbrio entre unidade e variedade de timbre e intensidade. Ou seja, para o Duo Abreu, importa um equilíbrio entre a regularidade de som do ponto de vista do timbre e da dinâmica tanto quanto a capacidade de controlar sutilmente as variações destes elementos. (Faixa 10 do cd, por exemplo).

Outro elemento a ser considerado é o uso do instrumento na sua plenitude de capacidade de produção sonora. Relatos de pessoas que chegaram a ouvir o Duo Abreu, confirmaram sua capacidade em extrair o máximo de sonoridade, mantendo o timbre sob controle. Consideramos que o volume de som é uma relação complexa, relacionada à velocidade do movimento do toque que confere mais peso ao ataque (outra idéia tirada dos nossos encontros com Sérgio Abreu) e a um domínio dos reflexos que é própria de instrumentistas muito ativos, vale dizer, é uma consequência de um convívio muito intenso com uma prática extremamente controlada. Um elemento importante nessa técnica que descrevemos e cuja origem remonta a Tárrega, Llobet e Segovia, é o volume sonoro. Devido à impossibilidade de resolver o problema do pequeno volume sonoro do violão com o paliativo da amplificação até meados do século XX, quando estas começaram se tornaram artisticamente aceitáveis, essa técnica – que colocava toda a responsabilidade da audibilidade do violão na técnica do violonista – parece ter sido um dos caminhos perseguidos pela geração de Segovia. A consequência dessa necessidade para a sonoridade parece ter se mantido no trabalho do Duo Abreu.

Reproduzimos abaixo um trecho que é um dos testemunhos publicados sobre o que o próprio Sérgio Abreu pensou sobre volume. Apesar de ser um parecer auto-explicativo, esclarecemos que o contexto desse texto é sobre construção de violões. O trecho complementa essa questão sobre o volume sonoro do violão:

“Existe aquele preconceito de que o violão é um instrumento de som pequeno e que o volume é o que importa. Acredito que mais importante do que se cantar ou

falar alto é entendermos o que está sendo pronunciado. Já vi atores que não têm a voz tão grande e entendemos tudo perfeitamente, enquanto que outros perdem metade da palavra, apesar do ‘vozeirão’ (sic). O mesmo se dá com o violão. Alguns instrumentos têm um som um pouco maior, mas perde-se metade do que está acontecendo, o som embola todo e ficamos apenas com a ilusão de volume. É uma questão de definição do som. Em alguns casos, a nota soa meio dispersa, e em outros a nota parece ter um centro, um núcleo, com a ressonância em volta. Isso é facilmente identificável, pois ao tocarmos um acorde, ouvimos cada nota com uma ressonância que o une, formando um conjunto. Do contrário, não havendo esse núcleo, o acorde se transforma num ‘bolo’ em que não distinguimos nada além do início do grave e o final do agudo, com uma coisa amorfa no meio. Muitos apreciam isso, mas esse som não me agrada”<sup>116</sup>.

Evidentemente, podemos entender que todos os fatores comentados sobre sonoridade relativos à construção de violões estão sujeitos em algum grau ao controle por parte do instrumentista. Em qualquer caso, se fala de sonoridade.

### 5.2.3. Duração e altura

A análise do tratamento interpretativo relacionado à duração seria, a princípio, supérflua na avaliação da poética interpretativa, uma vez que a partitura fornece a sua especificação através da notação. No entanto, quando elaboramos o nosso nível de percepção e descemos a níveis cada vez mais profundos de detalhes, perceberemos a grande diferença de resultado entre graus sutis de duração que não podem ser entendidos como uma prevaricação da escrita do compositor e sim parte de uma postura interpretativa. Exemplos: Dentro de um tempo constante algumas notas podem ser alongadas ou apressadas. Há assim muitas possibilidades de se realizar um rubato, e há maneiras de se criar a ilusão de um rubato, enquanto o tempo permanece constante; as gradações de articulação são submetidas ao mesmo grau de detalhe, chegando a ser dificilmente perceptíveis. Há várias maneiras de se tocar *stacatto* ou *legato*, o que para um cravista é de essencial importância, porque na ausência de possibilidades muito grandes de variação dinâmica a articulação assume o peso por grande parte da inteligibilidade de condução do discurso musical. Para o intérprete, no entanto, essas sutis e quase abstratas variações na dinâmica, articulação e agógica são todas muito concretas e se revestem de uma materialidade quase palpável. No caso de Sérgio e

---

<sup>116</sup> ABREU, Sérgio: Entrevista cedida a Flavio Apro. In: *Cover Guitarra*, n. 60, novembro de 1999.



Eduardo Abreu, podemos observar a preocupação de levar uma nota até o último instante em que ela quase que se junta a outra ou de utilizar diferentes graus de *stacatto* conforme o que tenha sido definido para a interpretação. No caso do Duo, é interessante ouvir a unidade de articulação quando ambos os violões tem uma passagem em *non legato*.

Ainda falando de duração, outro ponto a ser considerado no caso do Duo Abre é a forma como se obtêm a condução do legato sob o ponto de vista dos aspectos, por assim dizer, mecânicos da técnica. Nesse ponto, a articulação se mostra um sub-assunto do parâmetro duração, como relacionaremos a seguir.

O violão pertence à família de instrumentos de sons descontínuos, o que significa que sempre haverá uma pequena pausa entre uma nota e outra. Por menor que seja, essa pausa se localiza no tempo necessário para que os dedos da mão esquerda se levantem ou se abaixem da corda, e que os dedos da mão direita firam a corda em um movimento que sempre implica em interromper a vibração da corda em questão. Ora, quanto mais ágil e levemente forem feitos esses movimentos, menor será essa pausa e mais próximos estaremos do limite do ouvido humano em perceber o espaço entre uma nota e outra. Aliando-se isso a uma coerência – o que não quer dizer igualdade – de timbre, o resultado é percebido como um som contínuo, uma linha unificada por uma continuidade que pode constituir um fraseado satisfatoriamente *legato*, quando for o caso<sup>117</sup>. A sincronia com que esses movimentos das duas mãos ocorrem colabora para esse resultado. O autor desse trabalho em uma seção de estudo observada por Sérgio Abreu foi testemunha do nível de sutileza com que uma mão pode efetuar seu toque antes ou depois da outra, comprometendo o legato e o cantabile. Esse é um aspecto na forma de tocar dos Irmãos Abreu pouco racionalizado pelos seus admiradores. Daí é que vem a proximidade dos dedos em relação às cordas notada no único vídeo disponível do Duo Abreu, a prontidão do ataque e a precisão de som que caracterizam as suas gravações.

É claro que uma técnica que se desenvolva para obter este grau de controle, pode também obter os vários graus entre o *legato* e *stacatto* necessários à uma execução que elabore com inteligência um discurso musical, fazendo as ferramentas de expressão expandirem-se consideravelmente.

Já o aspecto altura pode dizer respeito ao vibrato ou ao controle da afinação. Em uma das poucas ocasiões de estudo que tivemos com Sérgio Abreu, fomos conscientizados dos vários problemas de percepção sutil e recebemos recomendações de ação da mão esquerda no

---

<sup>117</sup> Esse processo é análogo ao que torna possível que uma seqüência de fotogramas com estágios diferentes de um movimento possam ser interpretados pelo olho humano como uma continuidade: a percepção humana pode completar certas lacunas na representação de um fenômeno visual ou sonoro.

sentido de corrigir desafinações naturais do violão que também passam despercebidas por muitos de nós. Por exemplo, o quanto podem ser ajustadas as oitavas realizadas entre a quarta e segunda cordas, que comumente resultam desafinadas. Sérgio Abreu, durante o referido encontro nos recomendou puxar o dedo 1 para o sentido das tarrachas e empurrar o dedo 4 para o sentido do cavalete, buscando compensar ao máximo possível essa desafinação, alterando a tensão das cordas em sentidos contrários e aproximando as suas alturas. A experiência nos mostrou uma possibilidade de afinar perfeitamente essa oitava. Mas também nos mostrou a magnitude da dificuldade em realizar isso no contexto de uma execução ao vivo, ou mesmo em elaborar essa habilidade em longo prazo.

### 5.3. Aspectos interpretativos

Imaginamos que muitos dos aspectos normalmente colocados sob o rótulo de “interpretativos” tenham ficado claros para o leitor até aqui. Lembramos que a proposta dessa análise é uma observação de como a divisão de trabalho entre técnica e musicalidade pode ser superada a partir da base filosófica sustentada pela explanação de Heidegger.<sup>118</sup> Como elemento de apreciação empírica, temos aqui o trabalho fonográfico do Duo Abreu. Se isso for alcançado, muitos dos aspectos interpretativos já ficaram claros na explanação anterior.

De que maneira então, pode ser justificada a afirmação de que Sérgio e Eduardo Abreu eram violonistas a frente de seu tempo?

A colocação é de nosso orientador, o Prof. Edelson Gloeden, que foi testemunha de vários concertos do Duo Abreu e de Sérgio Abreu como solista. A sua impressão é a de que eles desenvolviam um trabalho com muita riqueza de informação e densidade de conteúdo musical.

Um traço marcante a ser observado diz respeito à abordagem do estilo.

Se ouvirmos gravações de Segovia ou mesmo de violonistas de gerações mais recentes, como John Williams e Julian Bream, por exemplo, veremos que a questão da diferenciação estilística foi um paradigma incorporado muito lenta e sutilmente no pensamento musical dos violonistas. Segovia, como os outros grandes músicos de sua geração, apresentava as obras com molduras interpretativas que o tornavam inconfundível como violonista. Não importa se é uma obra de Sor, Dowland ou Turina, ouvimos sempre os traços característicos da interpretação de Segovia.

---

<sup>118</sup> HEIDEGGER, op. cit.

O paradigma da interpretação historicamente informada é relativamente recente. Os movimentos da pesquisa de repertório, instrumentos e práticas interpretativas do passado remontam a meados do século XIX na Inglaterra <sup>119</sup> e tiveram, pelo menos na história da musicologia relacionada a cordas dedilhadas, um reforço e um impulso com Emílio Pujol durante a primeira metade do século XX <sup>120</sup>. Esses movimentos se intensificaram durante os anos do pós-guerra como consequência ao que Kerman chama de uma “mudança de rumo da musicologia” <sup>121</sup> – período no qual, no contexto do violão, Julian Bream parece ter sido o maior eco do esforço de Pujol – e demoraram um pouco a serem incorporados na forma de tocar dentro do círculo de concertos. O primeiro conjunto musical europeu regular e especializado em interpretação de música antiga historicamente informada remonta ao ano de 1953-54 <sup>122</sup>. Foi a época em que começamos a ter gravações de música antiga além das de pioneiros como Wanda Landowska, Thurston Dart, Frans Brueggen e Julian Bream, por exemplo, que utilizavam informações de tratados antigos e instrumentos históricos. Por essa época, Segovia já tinha passado dos sessenta anos e seria compreensível que ele continuasse mantendo a abordagem interpretativa que o havia colocado como uma referência mundial. O resultado, para os violonistas é que mesmo utilizando instrumentos antigos, a abordagem interpretativa permaneceu muito parecida. <sup>123</sup> Observe-se, por exemplo, a diferença entre uma gravação ao alaúde de Julian Bream e de dois representantes da geração seguinte, de alaúdistas como Paul O’Dette e Hopkinson Smith. <sup>124</sup>

Os desbravadores precisam ser reconhecidos. Faz parte do respeito e do conhecimento pela história, que no caso da interpretação de música antiga, permanece rica de sentido musical até hoje <sup>125</sup>.

---

<sup>119</sup> KERMAN, op. cit. pp. 36-37.

<sup>120</sup> HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons*. Op. cit. pp. 90. Aqui Harnoncourt confirma o “nascimento” da música historicamente informada nos anos 20-30, que coincide com a produção de Emilio Pujol nesse campo. Pujol começa a pesquisar o passado instrumental violonístico em 1923, incentivado por Pedrell, e realiza o primeiro concerto de vihuela no século XX em abril de 1936. RIERA, Juan. *Emilio Pujol*. Artis Estudios Gráficos. Lérida. 1974. pp. 49-50.

<sup>121</sup> KERMAN, op. cit. p. 261.

<sup>122</sup> HARNONCOURT, Nicolaus. *O discurso dos sons*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 1988. (Primeira edição em 1982). Posfácio, p. 254.

<sup>123</sup> “A música barroca e clássica, ainda hoje, é vista normalmente pela ótica do fim do século XIX, e é assim executada”, crítica Harnoncourt em *O discurso dos sons*, op. cit. P. 156.

<sup>124</sup> KERMANN, op. cit. p. 299.

<sup>125</sup> KERMANN, op. cit. p. 273, comentando o insubstituível entusiasmo das descobertas dos pioneiros em interpretação e descoberta de música antiga: “Nenhuma gravação dessa ópera (*L’Incoronazione di Poppea*, de Claudio Monteverdi), espero, jamais me sensibilizará tanto quanto a gravação original de 1953 de Walter Goehr,

O enfoque interpretativo do Duo Abreu, no entanto é notavelmente diferente. Mesmo considerando que o conceito que os orientava na execução da música antiga logo seria enriquecido por informações conflitantes ao que se sabia até os anos sessenta, a diferença entre a abordagem deles da música do Renascimento e do Barroco é muito perceptível em relação à de outros períodos.<sup>126</sup> Assim, é visível, por exemplo, a intenção de imitar a clareza de articulação e a exatidão de ataque do cravo, sem mover muito a dinâmica (Scarlatti, Rameau). Em outros exemplos, é perceptível a idéia de buscar uma referência na flexibilidade do som do alaúde (Weiss), embora em passagens com potencial virtuosístico (Dowland) a referência de timbre e articulação de Julian Bream ainda seja forte.

Ao ouvirmos as gravações de obras modernas como as de Castelnuovo-Tedesco, percebemos que são utilizados ataques e timbres que expandem muito a paleta sonora utilizada. A gama da dinâmica também se torna mais ampla, como se estivesse sendo contada a história da evolução dos instrumentos no sentido de se obter cada vez mais recursos expressivos. Ou, por outro lado, como se os recursos expressivos fossem adequados aos recursos composicionais de cada época e a interpretação devesse marcar as diferenças entre cada recurso e seu diálogo com a linguagem e os instrumentos disponíveis. A clareza de articulação e a objetividade do discurso musical fariam parte da forma tocar o repertório anterior à Revolução Francesa, enquanto que a variedade timbrística e o exagero nas gradações de dinâmica fariam parte cada vez mais importante da idéia das obras para os compositores mais recentes como Burkhardt (não incluída no cd).

Essa visão, de um ponto de vista cultural, tem raízes evolucionistas. A tentativa de descrever a evolução da música como um projeto de superação no sentido de encontrar caminhos cada vez melhores – e a importância filosófica da hermenêutica colocada após os anos sessenta vem justamente para enriquecer a discussão sobre o que significa o termo “melhores”<sup>127</sup> – não se enquadra muito bem no meio da cultura. Talvez em termos de desenvolvimento técnico isso possa ser repensado, como é o caso das primeiras experiências

---

embora a versão mais recente de Raymond Leppard seja mais autêntica e mais bela, a de Nikolaus von Harnoncourt mais do que a de Leppard, e a de Alan Curtis ainda mais do que a de Harnoncourt”.

<sup>126</sup> No caso da carreira solo de Sérgio Abreu, o disco que ele deixou marca uma diferença de abordagem muito profunda entre Paganini e Sor, dois compositores praticamente da mesma época que, no entanto, são abordados de formas interpretativas muito diferentes, desconsiderando as diferenças técnicas da captação do som dessa gravação. Nesse caso, essa diferença é um verdadeiro tratado sobre as influências musicais dos dois compositores, a história ligada à sua nacionalidade e à contribuição poética de cada um no desenvolvimento da música para violão.

<sup>127</sup> KERMAN, Op. cit. p. 179.

com o *pianoforte*, por exemplo <sup>128</sup>. Ou mesmo no caso da batalha do construtor de violões – e comerciante de vinhos – Antônio Torres, por um violão que pudesse soar mais em salas maiores, mas supor que para o Duo Abreu a diferença de interpretação entre Bach e Castelnuovo-Tedesco seria uma maior ou menor quantidade de recursos expressivos seria ingênuo.

No terreno da poética se reconhece que cada compositor trabalha com os recursos técnicos e expressivos que lhe fazem mais sentido e que são, portanto, os melhores disponíveis no momento em que escreve <sup>129</sup>. Assim, por exemplo, uma compressão dos limites dinâmicos pode se prestar a uma clareza de interpretação que ressalte exatamente a polifonia, já que em uma configuração dinâmica mais uniforme, as vozes não se relacionariam mais por uma hierarquia de planos sonoros, dando espaço para a diferenciação por meio de uma diferenciação de timbres. É o que ouvimos nas gravações de música barroca do Duo Abreu, em consonância com o que se fazia na época por intérpretes que foram a primeira geração a ter contato com esse repertório antigo, imprimindo um entusiasmo genuíno em suas execuções, ainda que o aparato expressivo fosse rediscutido mais tarde <sup>130</sup>.

O que julgamos mais importante nessa discussão toda e na forma como o Duo Abreu se constitui na época como uma novidade no panorama mundial do violão é o fato de haver, por parte deles, um posicionamento em face dos problemas interpretativos, em relação aos quais violonistas referenciais do século XX não se atualizaram.

Os problemas interpretativos em música se relacionam aos problemas técnicos de uma maneira que se explica melhor quando compreendidos como etapas diferentes de um mesmo processo de construção poética. Assim a relação entre os tópicos 1 e 2 (pp. 96 e 100) deste capítulo nos parece mais clara, e esperamos ter trazido para o discurso formal as especificações que fizeram do Duo Abreu uma influência importante e uma fonte ainda muito rica de parâmetros para um envolvimento musical profundo. O nosso interesse em trazer o

---

<sup>128</sup> HARNONCOURT, N. *O diálogo Musical*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 1993. p 72. (primeira edição de 1958). Sobre a avaliação de J. S. Bach, favorável quanto à idéia, mas desfavorável quanto à realização prática, ao primeiro modelo do pianoforte de Silbermann. Ou seja, a partir de uma proposta, se avalia como adequada ou não uma determinada realização técnica. Mas nem sempre essa proposta era a mesma. O som pequeno do alaúde, por exemplo, demorou a ser abandonado por causa do seu volume, simplesmente porque se considerava razoável a escolha pelo seu timbre e expressividade ignorando os problemas de sua baixa potência sonora.

<sup>129</sup> HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons*. Op. cit. pp. 90-99, para uma interessante discussão sobre essa questão – apesar de manter em aberto a questão descrita acima posteriormente enriquecida pela hermenêutica – que corrobora a idéia da pertinência histórica de cada recurso instrumental.

<sup>130</sup> O exemplo mais dramático nos parece ser o de Alan Curtis (KERMAN, 1982, pp. 273) que questiona muitos fundamentos teóricos tradicionais da década de 50 sobre interpretação barroca, oferecendo uma execução excepcionalmente viva e passional, mas mantendo uma fidelidade estilística ao espírito barroco muito difícil de ser expressa verbalmente.

Duo Abreu para o discurso formal acadêmico está na possibilidade de articular essas especificações com áreas do conhecimento artístico-musical, a saber: técnica, interpretação, pedagogia, produção musical, crítica, estética, poética, etc.

## Conclusão

A nossa condição de intérprete nos coloca numa situação sensitiva das dificuldades de consenso entre as áreas de pesquisa relativas à música desenvolvida dentro da Universidade. Em nossa atuação como professor e discente neste estágio da Pós-graduação, sentimos dificuldades para o trabalho intelectual que trate ao mesmo tempo da reflexão estética<sup>131</sup> e da produção musical direta. De lado a lado, está em questão o trabalho criador em si e o seu lugar social, sua ação na coletividade cultural. Por trabalho criador, colocamos não só a composição, mas o trabalho do intérprete como artista que faz escolhas e apresenta a história da música à história através dessas escolhas. Parte desse problema percebido foi explanado na introdução deste texto. O percurso de nossa dissertação de lá até aqui foi o de tentar reunir os dois lados da atuação acadêmica em torno da apreciação e da apreensão de uma referência violonística que consideramos importante para a própria história do violão.

Utilizando a terminologia adotada por Heidegger, em *A Origem da Obra de Arte* dizemos, para fins de conclusão, que no campo musical o intérprete se funda como “aquele que salvaguarda a obra de arte”<sup>132</sup>. O caminho de estudo das transcrições e da discografia de Sérgio Abreu nos colocou em contato com a trajetória de um grande intérprete, que manifesta a sua postura nos trabalhos que constituem sua própria herança histórica, a saber: atuações públicas, gravações e transcrições. Após a análise da poética realizada no capítulo 5, reconhecemos esse papel na instância da salvaguarda. Mas o envolvimento do intérprete com a obra de arte e a sua denominação como artista diz algo a mais sobre o seu lugar na arte do que seria de supor pela palavra “salvaguarda”. O intérprete é mais do que um guardião. Ele é implicado na arte e na construção poética, no habitar na linguagem que caracteriza a implicação artística, e caracterizando-a, especifica o artista, o criador e a obra. Portanto, a interpretação é, vista dessa maneira, um ato em si artístico.

O intérprete tem ainda a prerrogativa da seleção do repertório que executa, já definindo e decidindo através de sua postura, o destino e o fim da obra de arte. Quanto maior for a influência institucional ou comercial de sua imagem pública, mais forte pode ser a visão transmitida para a sociedade sobre o que fundamenta a arte em geral e a sua própria em particular. Veja-se, por exemplo, o caso de Segovia, descrito no capítulo 1, item 5 (p. 35). O

---

<sup>131</sup> Entendida como a movimentação da filosofia, do pensamento e da auto-reflexão em direção à arte. Pareyson, 1997.

<sup>132</sup> HEIDEGGER, Martin. Op. cit. p. 55.

seu caso é um exemplo eloqüente de como um intérprete pode, na sua condição de artista revelar ou velar, apresentar ou distorcer do mundo e da arte para toda uma comunidade, para toda uma sucessão de artistas.

O caso de Sérgio Abreu pode ser considerado da mesma maneira, pois como procuramos demonstrar nos capítulos de 2 a 5, no seu trabalho que nos resta como herança histórica está contida uma visão de mundo e de arte. Nossa dissertação se desenvolveu como tentativa de desvelamento dessa visão específica, num sentido em que as reflexões sobre a arte possibilitadas pelo ambiente acadêmico possam se unificar com a produção musical e vice-versa. E a escolha pelo trabalho de Sérgio Abreu não só fornece amplo material para essa unificação, como também aponta para níveis muito profundos de envolvimento com o objeto poético visado na música.

Sobre especificidade do pensamento poético diante do pensamento científico, mencionamos a posição defendida por Myrna Herzog, no prefácio ao livro *O Diálogo dos Sons*, de Nicolaus Harnoncourt. Segundo ela o disco gravado é o equivalente, na música, ao trabalho acadêmico-científico, conquanto seja depositário de uma prática reflexiva, auto-questionadora e erudita. É um trabalho que encerra a história e conta, perpetuando e mantendo em movimento, a trajetória de uma cultura. E é um resultado direto do pensamento do intérprete, tanto quanto um texto é registro de um caminho reflexivo. Sobre a utilização das gravações de Sérgio e Eduardo Abreu como elemento de reconstrução da inteligibilidade da poética ao lado dos relatos e da pesquisa histórica da trajetória de sua formação, mencionamos novamente Joseph Kerman. Sugerimos, a partir do que foi acima colocado, que as gravações disponíveis de Sérgio Abreu, seja como solista, seja ao lado de seu irmão Eduardo são o testemunho mais consistente de sua poética. São o seu legado, por assim dizer, sua herança histórica e artística e o entendimento desse legado é construído no interior do desenvolvimento do domínio da crítica. Como pretendia Kerman, ao falar da aproximação da crítica no campo de trabalho de uma musicologia que se aproxima da experiência musical:

“... as questões tornam-se questões de interpretação. A musicologia evapora-se na crítica. E inaugurou-se uma área inteiramente nova em pesquisa musicológica, a análise de antigas gravações para obtenção de provas sobre a prática no século XIX. É escandaloso ver com que lentidão, uma vez mais, os musicólogos se debruçaram sobre essa área.”<sup>133</sup>.

---

<sup>133</sup> KERMAN, op. cit. p. 301:



Ora, neste trecho Kerman usa o termo “questões de interpretação” no contexto da música historicamente informada, ao mesmo tempo reconhecendo os méritos do movimento de performance histórica e denunciando o potencial positivista característico com que esse movimento relaciona dados, provas, instrumentos e textos a uma idéia de autenticidade muito mais complexa de ser admitida sem o movimento de aplicabilidade característico do positivismo. O consenso sobre a autenticidade perde o valor diante do problema da interpretação relacionada à construção histórica, que pode e deve incluir a busca pela referência exata, mas sem interromper a pesquisa no ponto em que se encontra provas documentais<sup>134</sup>. Propomos essa idéia considerando simplesmente que o objeto artístico não é somente um objeto e sim uma construção cultural que conta com uma tradição hermenêutica.

O trabalho a que nos propomos admite a análise crítica da interpretação como reconstituição da poética musical específica, procurando uma inteligibilidade que a torne palpável e fértil para construção de um enriquecimento dos discursos musicais relacionados ao violão. Para isso, a aproximação das gravações foi uma consequência a nosso ver, necessária, por mais precária que possa ter sido essa aproximação. Já as pouco conhecidas transcrições realizadas por ele no percurso de sua atividade musical foram colocadas como centro deste trabalho para que se pudesse levá-las a compor também essa herança, tentando demonstrar como elas poderiam refletir a sua historicidade, o comprometimento artístico de Sérgio Abreu e ao mesmo tempo a peculiaridade de sua contribuição. No interior da produção de um grande artista, se pode perceber uma coerência entre tudo o que ele faz, neste caso, desde aquilo que ele tocou, até aquilo que transcreveu. As transcrições podem revelar o artista tanto quanto suas gravações. Procuramos com a análise nessas duas frentes construir assim, um fundamento através do qual reverenciamos seu trabalho.

Desvelando a poética desses intérpretes, esperamos ter sido possível exemplificar a perpetuação e a movimentação da trajetória de uma cultura, observada através da historicidade de que revestimos o Duo Abreu (capítulos 3 e 5). A especificação desses lugares – do artista, da obra, da historicidade e da poética, com a ciência musicológica perpassando todos esses elementos, de certo modo como uma ferramenta geradora da linguagem em que se comunica e se revela esses lugares – pode ser considerada uma conclusão evidente.

Outro elemento importante presente na poética e no pensamento que se propõe a abrigar essa poética, além da tradição interpretativa é a historicidade, que permeia as

---

<sup>134</sup> “Nowadays, the practice of performing Baroque music according to strict standards seems to be over: the use of period instruments is no longer a dogma to which musicians are obliged to adhere in order not to be labeled as heretics”. LESURE, François, prefácio ao cd *L’Oeuvre de clavier*, de José Eduardo Martins, 1997. Tradução do francês por Regina Pitta.

perscrutações em ciências humanas e ao mesmo tempo serve como elemento valiosíssimo na elaboração artística. Procuramos nos colocar no interior dessa questão ao delinear, na introdução, o nosso próprio processo histórico através do qual a escolha de desenvolver um trabalho acadêmico sobre Sérgio Abreu se mostrou válida. Ele foi percebido, através de uma vivência histórica, como uma personalidade notável e importante na história recente do violão em geral e em particular no Brasil. O contexto em que sua personalidade musical se desenvolveu e criou seu trabalho é igualmente notável. Pudemos, através do relato de Jodacil Damasceno, testemunhar essa história que foi a do surgimento do violão como instrumento de concerto no Brasil do século XX. Uma história que coincide com o ápice da carreira musical de Sérgio Abreu, entre 63 e 81, sendo até 75 com seu irmão Eduardo Abreu. O estudo de seu trabalho nos traz toda a bagagem dessa narrativa envolvendo a história do violão que integrou a pesquisa e a produção de repertório através das transcrições, sejam as que ele mesmo efetuou, sejam aquelas herdadas historicamente com as quais Sérgio Abreu dialogou com a tradição. A forma como procuramos contar essa história situando-nos epistemologicamente em uma sub-narrativa das práticas da transcrição e do arranjo no contexto do violão pode ter dado, esperamos, uma perspectiva de como a herança histórica que a comunidade de artistas recebe e transforma compõe uma nova forma, específica neste século, da possibilidade de pesquisa repertorial. O caso de Stefano Grondona<sup>135</sup> é exemplar.

Colocamos a hipótese de que o violonista a princípio interage mais diretamente, por assim dizer, nos textos musicais prontos do que outros instrumentistas. Como tentamos demonstrar ao longo deste trabalho, entre os violonistas foi mantida pela História a tarefa e a necessidade de sempre repensar seu inventário musical. Não parece ter sido suficiente abordar diretamente obras que se tornaram clássicos fundamentais dentro do repertório. As razões podem ter sido desde a ausência de um repertório padrão ostensivamente difundido ou dificuldade de acesso a ele, a própria qualidade geral desse repertório<sup>136</sup>, até o interesse por poéticas não disponíveis em obras originais, bem como necessidade de revisar obras originais

---

<sup>135</sup> Violonista italiano que tem se dedicado sumamente a pesquisa de repertórios antigos dos violonistas de uma tradição a qual Sérgio Abreu está ligado, basicamente, Arcas, Tárrega, Pujol, Llobet e Segovia. O trabalho de Grondona tem se desenvolvido através de gravações em instrumentos de época que revela uma parte esquecida da história do violão, resgatando sonoridades insuspeitadas trazendo à tona novas referências e posicionamentos históricos pertinentes à lutheria e a história da interpretação desse repertório. Além dos registros fonográficos, Grondona editou junto com o luthier Luca Waldner o livro *La Chitarra di Liuteria*, que exemplifica seu trabalho. Cf. GRONDONA, Stefano, WALDNER, Luca. *La Chitarra di Liuteria*. L'Officina de Libro. Sem local de publicação, 2003.

<sup>136</sup> ABREU, Sérgio. Entrevista a Flavio Apro, op. cit. p. 47: “O repertório do violão é extenso, mas a qualidade varia muito.”

escritas sem conhecimento direto do compositor sobre as especificidades do violão <sup>137</sup>. Entre os violonistas, a atividade de transcritor, arranjador e mediador de composições não se reduziu no século XX como no universo dos instrumentos consagrados pela composição e pela atividade musical de concerto. Observando os programas de pianistas, por exemplo, há menor incidência de transcrições em relação ao século passado, como se as linhas principais do repertório estivessem definidas a todos os pianistas desde a sua iniciação. Nesse sentido, uma lacuna pode se tornar um ponto de origem, de fertilidade. A prática da transcrição sempre constituiu uma re-encenação, característica de cada época, de um “reforço” ao qual se refere Sérgio Abreu, que parece ainda ter uma atualidade e uma necessidade histórica, mais do que passageira ou caprichosa. Sérgio Abreu foi tratado aqui como um representante honorável dessa prática específica ligada ao violão, menos pela quantidade de transcrições que deixou do que pela característica distintiva de sua contribuição como intérprete e como transcritor. E as especificidades dos seus trabalhos foram esquadrihadas com ferramentas críticas para que tivéssemos uma materialização da sua contribuição. Assim esperamos que tenha sido possível demonstrar ao longo do nosso trabalho.

No entanto, aqui houve também uma tentativa de formulação ou procura de uma pergunta que necessitamos encontrar, por fazermos parte de uma contradição acadêmico-musical que toma seu palco no universo da práxis e, de certa maneira, da política no sentido de interação pública e confrontação de interesses.

O movimento do pensamento põe o mundo em questão, pela característica inerentemente política das atuações humanas. E uma reflexão sobre a poética musical de Sérgio Abreu pode levar para mais do que uma apreciação desinteressada dos movimentos históricos da música e dos diversos procedimentos dos artistas. Junto com a própria poética, reflete-se sobre os processos de eleição de importâncias no trajeto poético-musical. Essas importâncias definem uma estrutura de aprendizado, transmissão e armazenamento de conhecimento, bem como formas interpretativas predominantes. Na esteira dessas definições entram em questionamento em seguida coisas como a extinção e criação de disciplinas e de qualificações profissionais, a distribuição de horas-aula e horas-pesquisa, fomentos públicos e privados, bolsas para estudantes e seus projetos considerados mais ou menos relevantes, espaços para a prática de repertórios e instrumentos, interação desses espaços, enfim: o

---

<sup>137</sup> Como acontece, por exemplo, no trabalho de doutorado de Edelson Gloeden sobre as *12 valsas para violão* de Francisco Mignone. Não se trata de transcrição ou de arranjo, mas de uma revisão, em alguns casos, bastante profunda, do texto original. Uma atividade que requisita todas as habilidades e conhecimentos apontados neste trabalho para realização das transcrições.

projeto de reconhecimento e viabilização da existência de diferentes ramos de conhecimento é que está em questão. Na conclusão de nosso trabalho, ao mesmo tempo em que nos reportarmos especificamente à poética de Sérgio Abreu, observada através de uma análise histórica e musical das suas transcrições e gravações, mantemos em mente algumas perguntas iniciais:

O acadêmico é um observador da realidade ou ele está imerso na mesma sociedade que cria e que é criada por esses conflitos? Quando acrescentamos ao termo “acadêmico” o complemento “em arte”, há algo que se modifica, há algo de específico nessa relação de conflitos? Em que medida o estudioso da música em suas diferentes áreas de atuação está implicado na poética da música e de que maneira a presença do artista no ambiente acadêmico pode transformar a sua atuação artística e acadêmica? Quais são as conseqüências específicas de uma colaboração entre o pensamento acadêmico e a produção artística vista de dentro de suas oficinas de trabalho? Toda a análise do legado de Sérgio Abreu e tudo em que ela pode ter nos enriquecido no campo da poética foi feita com vistas a essas preocupações para as quais só agora ensaiamos uma ponderação conclusiva.

Para nós parece claro que as atividades artísticas não podem prescindir de uma postura reflexiva, ainda que não manifesta nem assumida conscientemente, com fortes conseqüências no âmbito da cultura. Pudemos trazer para nosso trabalho uma orientação histórica, cujos métodos peculiares de análise somente há pouco tempo foram reconhecidos como científicos pelas ciências humanas<sup>138</sup>. Essa orientação tende a evidenciar o quanto Sérgio Abreu, mesmo sem declarar isso abertamente, é continuador de uma tradição, herdeiro de uma forma de vivenciar o violão, de uma filosofia, e principalmente, de um pensamento musical. Sugerimos que esse possa ser justamente o fator – ou um dos fatores – que torne tão rica a sua própria contribuição. O movimento reflexivo de materialização e apreciação do pensamento musical contido nesta contribuição ou, dito de outra forma, o movimento de desvelamento do pensamento contido nas práticas interpretativas de Sérgio Abreu nos deixa, a título de conclusão, uma hipótese proposta: a de que uma postura reflexiva na área de artes, por mais que leve em conta e requisite uma orientação filosófica, sociológica, cultural ou psicológica, precisa incluir também um olhar capaz de pensar no interior do horizonte das realizações poéticas que se encontram fora dos âmbitos tocados por essa postura reflexiva. Fora ou dentro do universo científico, a poética pode se tornar política. Encontramos hoje respaldo não só

---

<sup>138</sup> ALBANO, Sônia. Pesquisa em Artes na Universidade. *Em Pauta*. Revista de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Vol. 12. n. 18/19. P. 51-64. Porto Alegre, abril novembro, 2001. p. 53.

*lato*, cultural, mas também *stricto*, filosófico e científico, para a necessidade dessa inclusão de interesses e diferentes formas de conceber o conhecimento. A bibliografia não musical deste trabalho é respaldo para essa proposta.

A trajetória de Sérgio Abreu mostra de certa maneira que a escolha pela arte e as conseqüentes escolhas no interior da sua poética não podem ser feitas nem avaliadas com os rigores característicos da ciência. Criar espaço no interior da Universidade para o campo de trabalho do qual Sérgio Abreu é aqui reputado como uma referência, é uma tarefa sem a qual se corre o risco de perder tanto a razão de ser da musicologia, vista como ciência humana, quanto a razão de ser da produção artística informada historicamente e comprometida não só com um mercado de arte, mas também ontologicamente. Uma produção artística respaldada na existência da Universidade está em uma posição favorável para se referir em sua poética a seus aspectos históricos, culturais, sociais, políticos e comunitários de maneira mais intensificada. Caso essa prática artística possa permanecer no interior da Universidade, com seus embates devidamente apaziguados e as diferenças aceitas e resolvidas, sugerimos que seria proveitoso para as duas instâncias de pensamento. É necessário considerar, ainda que de passagem, que essa discussão não se localiza isolada na instância universitária, mas na instância cultural e educacional como um todo.

Se as conclusões deste trabalho nos levam a apontar algo no sentido de conciliar as diferentes propostas científicas e artísticas envolvendo a música na Universidade, se elas caracterizam um trabalho especulativo ou arquivístico sobre Sérgio Abreu, cuja reputação como uma das grandes presenças na música de concerto ligada ao violão brasileiro no século XX foi apresentada ou reconhecida em discurso, ou ainda se nossas conclusões compõem um documento com algum valor sobre a vida artística de um grande intérprete, é uma resposta cuja construção teremos que enfrentar, esperando talvez pretensiosamente, por uma contribuição crítica dos nossos pares.

## GLOSSÁRIO DE PERSONAGENS DAS ENTREVISTAS

**Abel Fleury** Nascido em 1903 e falecido em 1958. Violonista Argentino, iniciou os estudos musicais aos 11 anos e recebeu aulas de harmonia de Fernando Ochoa. Integrou o “Quarteto Popular Argentino” com Sebastián Piana (piano), Pedro Maffia (bandoneón) e Angel Corletto (contrabaixo). Iniciou suas viagens internacionais em 1948, tendo tocado na França, Brasil, Espanha, etc. Seu repertório incluía obras de Bach, Mozart, Schubert, Sor e Tárrega ao lado de autores populares e eruditos latino-americanos como Dilermando Reis, Villa-Lobos, Eduardo Caba, Antonio Lauro, Augustin Barrios Isaías Sávio, dentre muitos outros. Esse repertório demonstra uma ligação que estabelecia entre o repertório folclórico e popular e o repertório clássico, característico de muitos violonistas de sua época. Ele foi citado em termos elogiosos por Eduardo Lopez Chavarri e ao que parece manteve relações de amizade com Antônio Rebelo, que o recebeu em casa, marcando a lembrança de Sérgio Abreu.

**Adolfina Raitzin Távora**, Monina Távora, como é conhecida no Brasil: Nascida em 03 de maio de 1921 na Argentina, filha de um psiquiatra austríaco que imigrou para a Argentina durante a segunda guerra. Foi aluna de Domingo Prat e estudou piano com Ricardo Viñes<sup>139</sup>. Foi também aluna de Segovia durante um período de cerca de sete<sup>140</sup> anos e casou-se com o geólogo brasileiro Elisyário Távora, vindo a residir no Brasil até meados dos anos setenta, período no qual orientou a formação do Duo Abreu e posteriormente do Duo Assad.

Adolfina Raitzin foi uma criança prodígio que se destacou muito rapidamente em um repertório muito complexo no violão. A distância que seu talento a colocava dos violonistas tradicionais pode explicar seu isolamento em relação ao movimento violonístico brasileiro. Sua trajetória a coloca ao lado de paradigmas do violão como Ida Presti, Maria Luísa Anido, dentre muitos outros nomes. Interessa ao nosso trabalho a ligação que Adolfina Távora constituiu através de **Domingo Prat** com Miguel Llobet, sendo que ela própria mais tarde faria aulas com o próprio Segovia, durante cerca de sete anos.<sup>141</sup> Posteriormente Adolfina se mudou para o Brasil tornando-se mestra dos irmãos Abreu, ligando os seus discípulos principais (o duo Abreu e o duo Assad) às duas principais correntes violonísticas do século XX.

Reproduzimos abaixo o verbete sobre essa notável musicista constante no *Diccionario de Guitarristas* de Domingo Prat. Ela contava treze anos quando da edição desse verbete:

“Raitzin, Adolfina – Precoz concertista de guitarra. Nació en Buenos Aires el 3 de Mayo de 1921. Em el programa del concierto dado por Adolfina Rairzin el 5 de Diciembre de 1933, em el Salón de Actos del “CONsejo Nacional de Mujeres”, iba la siguiente presentación:

<sup>139</sup> Grande pianista espanhol, dedicatário de obras como *Noches em los jardins de Espana*, de Manuel de Falla e responsável por *premières* de obras de Ravel.

<sup>140</sup> ASSAD, Sérgio. Entrevista cedida a Luciano César Morais e Fábio Zanon na residência de Fábio Zanon em 22/08/2006.

<sup>141</sup> Idem, ibdem. p. 4.

“A los 7 años de edad, 1928 comenzó los estudios de Guitarra con el que suscribe. Sus rápidos progresos bien pronto nos revelaron um caso nada vulgar. A pesar de nuestra última visita a Europa, continua estudiando, afirmando su valer em uma demonstración realizada em 1931. Hoy, como lo hicimos el pasado año com su hermana Silvia Inês, presentamos a la nina Adolfina para mostra el proceso evolutivo em que estamos empenados, discípula y maestro. – D. Prat”.

Eran las obras que componían dicha audición:

#### 1ª PARTE

1. Andante .. Haydn
2. Allegro Moderato, Est. 12 ... Aguado
3. Capricho op. 20 ..... Legnani
4. Larghetto, Est. 23 .... Sor
5. Andantino .... Giuliani

#### 2a PARTE

1. Mazurka en Sol ... Tárrega
2. Estudio .... Alard-Tárrega
3. Cajta de Música ... Tárrega
4. Sueño (Trémolo) ... “

#### 3ª PARTE

1. Prelúdio ... Moreno-Torroba
2. Serenata .. Malats
3. Ritmo Popular, Op. 2 .... Lópe-Chávarri
4. Sevilla ... Albeniz”<sup>142</sup>

**Antonio (da Costa) Rebello** (1902 – 1965). Violonista e professor. Nascido na Ilha dos Açores, filho de lavradores, Antônio Rebello aprendeu a tocar um instrumento chamado de “viola açoreana” citada por Manoel da Paixão Ribeiro no tratado “Nova Arte da Viola”, editado em Coimbra no ano de 1789. Vindo para o Rio de Janeiro em 1920, conhece João Pernambuco e Quincas Laranjeiras, com quem começa a estudar seriamente o violão. Prossegue seus estudos com Isaías Sávio de 1933 a 1940.

Quando Sávio deixa o Rio para se radicar em São Paulo, Rebello passa a comandar um fértil movimento violonístico no Rio de Janeiro, intensificando suas atividades como professor a partir de 1952, quando se aposenta do trabalho no comércio. É nesse ano que começa a dar aulas para Jodacil Damasceno. Os recitais anuais que ele organizava com seus alunos <sup>143</sup> tiveram muita influência no desenvolvimento da respeitabilidade do violão como instrumento de música de concerto e ajudaram definitivamente a abrir um espaço na cena pedagógica oficial para o violão, processo este que foi continuado pelos seus alunos principais, Jodacil Damasceno e Turíbio Santos.

Antônio Rebello foi um dos professores de Osmar Abreu, e um dos principais incentivadores da formação musical dos filhos deste, Sérgio e Eduardo Abreu. O célebre professor foi parcialmente responsável pela tutoria das crianças após a separação de Osmar e sua filha Maria de Lourdes Rebello. Foi também ele que promoveu o encontro entre os jovens

<sup>142</sup> PRAT, Op. cit. p. 256.

<sup>143</sup> DAMASCENO, Jodacil. Entrevista cedida a Luciano César Morais, op. cit, p. 6

irmãos e sua – doravante – mestra, Adolfina Raitzin Távora, em 1960. Antônio Rebello faleceu em 1965, no Rio de Janeiro.

**Avena de Castro**, músico popular. Tocava cítara e se mudou para Brasília onde foi presidente do Clube de Choro de Brasília, fundado em 1977. Em suas composições, tem colaborações com Waldir Azevedo e Altamiro Carrilho.

**Domingo Prat Marsal** (1886-1944), professor e violonista catalão. Nascido em Barcelona, estudou solfejo na Escola Municipal de Música com Nieves Margarit e posteriormente em regime privado com Manuel Burgés e Joaquin Casado. Seu aprendizado no violão esteve a cargo de Miguel Llobet entre 1898 e 1904. Em 1907 deixou Barcelona para residir em Buenos Aires, provavelmente devido a convicções políticas esquerdistas, cujos traços aparecem com frequência em seus escritos sobre Tárrega e sobre violonistas russos.

É o célebre autor do *Diccionario de Guitarristas*, reeditado em *fac-simile* por Matanya Ophee em 1986, centenário do nascimento de Prat. Este extenso trabalho, marco no gênero para a época<sup>144</sup>, é um registro ambicioso sobre personalidades, professores, compositores, luthiers e gêneros musicais associados ao violão. É uma obra monumental que reúne informações precisas e abrangentes, bem como interpretações históricas com profundas e audaciosas contextualizações críticas. Em certos pontos é um trabalho que lembra, por sua postura crítica e interpretativa, a direção defendida por Kerman no sentido de uma musicologia crítica. Tal direção foi, segundo Kerman, sufocada pelo neo-positivismo da década de 50, que muitas vezes fez prevalecer o julgamento de subjetivo, parcial e impreciso ao *Diccionario*. Observamos, no entanto, que essa obra talvez simplesmente se arrisque a ser mais do que uma mera coletânea de dados. De fato Prat ensaia gestos de engajamento musical e poético, com uma rara capacidade de reconhecer generosamente as contribuições de fontes anteriores e de músicos que ele ao mesmo tempo critica duramente, como no caso de Segovia e Tárrega.

Prat editou essa obra em 1934 com uma limitada tiragem de 1605 cópias, todas autografadas pelo autor. Ele foi professor de Maria Luisa Anido e de Adolfina Raitzin Távora na Argentina. Domingo Prat é um importante continuador da tradição violonística espanhola e além de seu impressionante trabalho como professor, ainda permanece uma referência incontornável como dicionarista.

**Florêncio de Almeida Lima** (1909-1996), professor de música, autor do Livro “Elementos Fundamentais da Música” (edição do autor, 1958). É fundador da cadeira n. 24 da Academia Brasileira de Música, atualmente ocupada pelo flautista e regente Norton Morozowicz. Mencionado como professor de matérias teóricas de Osmar Antonio Rebello e de seus filhos, Sérgio e Eduardo Abreu. Reproduzimos abaixo o comentário sobre Florêncio de Almeida Lima, disponível no site da Academia:

“Florêncio de Almeida Lima não era mais ilustre do que seu patrono e também está muito esquecido no início do século XXI. Nasceu em Rodelas, na Bahia, em 1909, e foi compositor, regente e professor apreciado. Estudou no Conservatório de Niterói e aperfeiçoou-se com Paulo Silva, Hostílio Soares e Francisco Braga. Em 1940, fez um curso de regência com o famoso maestro Eugen Szenkar, que chegara da Europa e entusiasmava os freqüentadores dos concertos da nova OSB. Atuou à frente dessa

<sup>144</sup> Época essa que viu surgir outras obras pouco conhecidas e consultadas hoje, como as de Philip Bone (*The Guitar and the Mandolin*) de 1914, Josef Zuth (*Handbuch der Gitarre und Laute*) Maria Rita Brondi (*Il Liuto e la Chitarra*), Fritz Buek (*Die Gitarre und Ihre Meister*), todos de 1926, e do livro de Ricardo Muñoz (*História de la Guitarra*) de 1930.



orquestra e também da orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Era amigo de Villa-Lobos e ensinou no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Foi, também, professor da Escola de Música da então Universidade do Brasil (hoje UFRJ). Foi admirado regente de bandas militares e autor de livros pedagógicos. Entre suas obras destacam-se duas sinfonias, os poemas sinfônicos *Contemplação dos Cimos* e *O Rapto do Fogo*, música de câmara e instrumental, etc. Faleceu no Rio de Janeiro em 1996”.

<http://www.abmusica.org.br/acad24.htm>

*Acesso em 14 de dezembro de 2006*

**Francisco Mignone**, compositor brasileiro largamente conhecido, foi vizinho de Antônio Rebello e, portanto dos irmãos Abreu. É considerado um dos maiores compositores da geração pós Villa-Lobos, junto com Camargo Guarnieri. À proximidade de Mignone com violonistas como o duo Abreu e principalmente com Carlos Barbosa Lima, devemos obras como os 12 Estudos para violão, as 12 Valsas de Esquina (recentemente revisadas por Edelton Gloeden na sua tese de mestrado) o Concerto para violão e orquestra, o arranjo para soprano e violão, intitulado “O Impossível Carinho”, sobre texto de Manuel Bandeira, (escrito para Sérgio Abreu e Maria Lucia Godoy) da Valsa de Esquina n. 9 para piano e outras obras menores. Escreveu quatro peças ainda não encontradas nesta pesquisa para Adolfinia Távora, mencionadas na pg. 16 da entrevista de Sérgio Abreu.

**Isaiás Sávio (1900-1977)**, professor de violão e violonista atuante na cidade de São Paulo e anteriormente no Rio de Janeiro. Nascido em Motevideu, foi naturalizado brasileiro em 1963. Conheceu de perto Miguel Llobet em 1918 e manteve contato com ele em todos os anos de suas vindas, que se estenderam até 1929. Deu concertos no Uruguai e na Argentina. Morou de 1924 a 1930 em Buenos Aires e no Rio de Janeiro de 1931 a 1940. Na capital carioca conheceu e desenvolveu trabalho pedagógico com Antônio Rebello, que foi avô e um dos primeiros mestres de Sérgio e Eduardo Abreu. Junto com o professor Rebello, Isaiás Sávio ensinou uma vasta geração de violonistas profissionais, amadores e diletantes. Transfere-se para São Paulo em 1941 onde funda nesse ano em outubro a “Associação Cultural Violonística Brasileira” e em 1947 o pioneiro curso de violão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. A lista de músicos violonistas que passaram pela sua classe é muito grande e inclui nomes tanto da música erudita como da música popular. Exemplos mais conhecidos são Henrique Pinto, Paulo Porto Alegre, Edelton Gloeden, Oscar Ferreira, Clemer Andreotti (confirmar os dois últimos), Paulo Belinatti, Luís Bonfá e Toquinho. O encontro fortuito, de nossa parte, com muitos ex-alunos de Sávio em seminários e concertos de violão sugere que sua atuação como professor em São Paulo foi vasta. As fotografias que constam do acervo de Jodacil Damasceno (aluno de Rebello) registram igualmente uma classe de alunos muito numerosa durante o período em que Sávio esteve no Rio. Não é exagero afirmar a sua importância na formação profissional de violonistas influentes, e na formação de um público para o violão clássico nas duas principais capitais culturais brasileiras.

Fonte: <http://www.correiomusical.com.br/savio.htm>

Acesso em 20/11/2006

**Jodacil Damasceno**, nascido em 3 de novembro de 1929, iniciou-se no violão por volta de 1951 com José Augusto de Freitas. Embora esse professor não seja uma figura muito conhecida, foi aluno de Quincas Laranjeiras (tido como um dos poucos professores de então no Rio a ensinar violão através de música escrita) e Agustín Barrios, o que o coloca entre os mais importantes professores de violão da época no Rio de Janeiro. Jodacil Damasceno está

ligado, portanto à formação de uma escola mais formal de violão que se desenvolveu no Brasil através de Sávio e Rebello após os anos 50, e que continuou com Henrique Pinto (e outros alunos de Isaías Sávio) em São Paulo e com o próprio Damasceno após os anos 60. Damasceno conheceu Antonio Rebello em 1952, com quem seguiu os estudos até 1960 e foi atuante como professor, recitalista, camerista e incentivador cultural do violão junto às escolas formais superiores do Rio de Janeiro e da Universidade Federal de Uberlândia, estendendo sua influência à vários centros de produção violonística no Brasil. A trajetória de sua vida acompanha a trajetória histórica que viu o violão se tornar um instrumento presente na música de concerto e nos meios universitários brasileiros. Esse processo tem a sua influência de maneira bastante contundente<sup>145</sup>.

**José Augusto de Freitas (1909-1990).** Reproduzimos as informações fornecidas por Sandra Alfonso em seu trabalho sobre Jodacil Damasceno citado em nossa bibliografia:

“O violonista José Augusto de Freitas, mineiro de Pomba, nasceu em 1909 e foi o primeiro professor de violão de Jodacil Damasceno. Aos oito anos mudou-se para o Rio de Janeiro. Estudou violão com Agustín Barrios e com Joaquim dos Santos, o Quincas Laranjeiras, a quem dedicou a música *Gavota*, cuja partitura encontra-se na revista “O Violão”, nº 4, de março de 1929. Jodacil comenta a respeito do professor:

Hoje incompreensivelmente tão pouco lembrado, Freitas foi um proeminente violonista do seu tempo. Seu concerto no Teatro Fênix do Rio de Janeiro foi acolhido com entusiasmo pelo público e pela crítica. O concerto, que aconteceu em meados de 1930, mereceu nota relevante na revista *Música*, de Barcelona, e a revista *O Violão* publicou importante reportagem a respeito, em edição de setembro de 1930.

Gravou várias de suas músicas em disco de 78 rpm que hoje fazem parte da coleção de Ronoel Simões<sup>146</sup> de São Paulo, entre as quais: os choros *É assim mesmo*, *Devaneio*, *Lamentos d’Alma*; os fox-trots *O Tempo Passa*, *Itapuca*, *Manhãs de Abril*; a polka-choro *Cachorro Quente*; e a célebre valsa *Soluços*. Faleceu no Rio de Janeiro em 24 de agosto de 1990.<sup>147</sup>

Há cerca de dez anos, após o falecimento de Freitas, Jodacil vem pesquisando e editando, em edição computadorizada, as obras para violão do professor. O trabalho até agora realizado conta com cerca de trinta obras inéditas, dentre elas: *Allegro Sinfônico*, *Fantasia em Tremolo*, *Fantasia em Mi menor*, *Prelúdio*, *Andante Expressivo*, *Dança Árabe*, *Tarantela*, *Cateretê*, *Cachorro Quente*, *Lamentos d’Alma*, *Minueto em Lá Menor*, e as valsas: *Saudade*, *Sonho*, *Azul*, *Adoráveis Momentos*, *Tânia*, *Destino*, *Sorriso de Arlequim*. Muitas obras como choro, valsas e rancheiras, são destinadas aos iniciantes. Jodacil comenta que “dos manuscritos originais, das obras que fazem parte da minha coleção, algumas foram compostas durante minhas aulas e destinadas ao meu estudo, outras são frutos de pesquisas realizadas durante estes últimos dez anos”.

<sup>145</sup> Para melhor apreciação do trabalho de Jodacil Damasceno, do círculo violonístico em torno dele e do processo histórico envolvendo a presença do violão na música erudita brasileira, que tem nesse período um momento crucial, ver a dissertação de mestrado de Sandra Alfonso: JODACIL DAMACENO, uma referência na trajetória do violão no Brasil (Universidade Federal de Uberlândia, 2005). Sérgio Abreu chega a transferir para Damasceno a tarefa de falar do estado do violão no Rio dos anos 50, época de sua formação, de onde surgiu a oportunidade de entrevistá-lo (pág. 4 da entrevista de Sérgio Abreu).

<sup>146</sup> Ronoel Simões (1919), paulista, colecionador de discos de violão, profundo conhecedor da história do instrumento.

<sup>147</sup> DAMACENO, Jodacil. Revendo o Passado. *AVRIO Associação de Violão do Rio*. Rio de Janeiro, Ano 1, n. 3, p. 7, ago. 2001.

**Narciso Yepes**, (nascido em 14 de novembro de 1927, Falecido em 4 de maio de 1997), violonista espanhol também largamente conhecido no meio violonístico. Enriqueceu o repertório para violão colaborando com compositores como Manuel Palau (1893-1967) na composição de um concerto para violão e orquestra e Maurice Ohana (1914-1992). Este último escreveu importantes obras como “Si Le Jour Paraît” (1963) e “Cadran Lunare” (1981-82), extensos ciclos para o violão de dez cordas, desenvolvido por Yepes em colaboração com o luthier de Madrid Manoel Ramirez. Esteve no Brasil por influência de seu amigo Antônio Rebello em meio a uma forte publicidade gerada por sua participação na trilha sonora do filme.

(do site: <http://platea.pntic.mec.es/~jgarcil/naryepes.htm>, acesso em 28 de maio de 2006).

**Oscar Cáceres**, violonista Uruguaio, travou amizade com Jodacil Damasceno em 1957 e influenciou o círculo do Rio de Janeiro que incluía Antonio Rebello, Turíbio Santos (com quem atuou em duo) e os próprios irmãos Abreu. Pode ser considerado um dos expoentes do violão no Uruguai, junto com Abel Carlevaro.

**Quincas Laranjeiras** (1873 – 1935), ou Joaquim Francisco dos Santos. Nascido em Olinda, transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1884 onde faleceu. Foi uma outra figura importante para o período de formação do violão como instrumento de concerto na capital carioca. Das poucas informações que temos, sabemos que ele foi um dos poucos professores de violão no Rio de Janeiro da época a utilizar música escrita, o que revela um conhecimento musical acima da média de então, e que fundou a revista “O Violão” em 1928. Foi professor de Antonio Rebello. Sobre Joaquim Francisco dos Santos, escreve a pesquisadora Sandra Alfonso:

“Outro nome de destaque da época é Joaquim Francisco dos Santos, mais conhecido como Quincas Laranjeiras, exímio chorão e professor (...). Quincas Laranjeiras participou do grupo que se reunia no Cavaquinho de Ouro, do qual faziam parte Heitor Villa-Lobos, Anacleto de Medeiros, Zé do Cavaquinho, Juca Kalut, João Pernambuco e Irineu de Almeida. Além de acompanhador, Quincas foi solista do instrumento, tendo estudado e executado obras de Carcassi e Carulli, com uma atuação mais voltada para o violão clássico. Acredita-se que tenha sido o introdutor do ensino de violão com leitura musical no Rio de Janeiro, utilizando o Método de Dionísio Aguado.”

**Sérgio Assad** (1951), violonista brasileiro. Integra com seu irmão Odair, o Duo Assad, atualmente o mais celebrado duo de violões no circuito internacional de concertos da atualidade. Tendo se iniciado ao violão com seu pai, seguiu estudos em violão dentro de uma rotina itinerante, devido a constantes mudanças de cidade de sua família. Seu pai estabeleceu-se no Rio de Janeiro em 1966 já com a intenção de aprimorar um talento singular de seus filhos sob a orientação da famosa Adolfina Távora. Eles são os únicos discípulos de Adolfina que desenvolveram uma plena atividade de concerto além dos irmãos Abreu. Junto com essa referência musical ligada à grande escola de violão espanhola, Sérgio Assad nunca abandonou suas raízes no choro e na música popular. Na década de 80 os irmãos Assad começaram a viajar para o exterior por influência do compositor Marlos Nobre e em meados dos anos 80 conheceram Piazzola, que impressionado pelo trabalho deles, escreveu música original para o Duo. São um dos principais representantes do que se acostumou a chamar de *cross over*, a

música que lida livremente com materiais tradicionalmente pertencentes tanto à categoria da música erudita quanto da popular.

As colaborações mais recentes do Duo Assad incluem trabalhos com Naja Sonnemberg, Gidon Kremer, Yo-yo Ma, o regente Esa-Pekka Salonen, dentre muitos outros. Como compositor, Sérgio Assad se aproxima de nomes como Radamés Gnattali, Egberto Gismonti ou mesmo Astor Piazzola, para os quais a distinção entre erudito e popular nunca foi exatamente uma barreira. Como violonista, é um dos poucos representantes do tipo de formação musical e técnica desenvolvida por Adolfina Távora. Sérgio é também autor de uma prolixidade de arranjos para as mais diversas formações, motivados pelos seus projetos em colaboração com os artistas acima citados.

**Waldemar Henrique**, pianista, regente e compositor brasileiro, nasceu em 1905 em Belém e faleceu em 1995. Waldemar Henrique viajou muito pelo interior do norte do Brasil, tendo imprimido em seu estilo composicional uma referência ao folclore brasileiro, especialmente de origem amazônica, infígna, nordestino e afro-brasileiro. Suas obras permanecem na linha limítrofe entre a criação espontânea do folclore e a elaboração erudita embora o acento popular seja predominante na sua obra.

**William Bolcom** nasceu em 1938 nos Estados Unidos (Seattle, Washington) e é compositor e pianista. Estudou com Darius Milhaud no Mills College na Califórnia e no conservatório de Paris e concluiu seu doutorado em música em 1964. Bolcom colaborou com músicos respeitados internacionalmente, como Yo-yo Ma, Emmanuel Ax, Plácido Domingo e James Galway, que estrearam obras suas. Recebeu encomendas de muitos solistas, grupos camerísticos, instituições e orquestras, incluindo a famosa Orpheus Chamber Orchestra. Ele tem pelo menos uma obra para violão solo, chamada “Seasons”, além de uma obra para flauta e violão chamada *Tres Piezas Lindas*.

Essas informações estão no site pessoal do compositor,

<http://www.bolcomandmorris.com/core.html>

Acesso em 11/11/02

A obra que aparece no nosso catálogo de transcrições é “Graceful Ghost”, original para violino e piano e “The serpent Kiss”. Até o momento não encontramos nenhuma referência a esta última. Há um Ragtime original para piano, que foi transcrito para trio de violões por Sérgio Abreu e gravado pelo Alice Artzt Trio em gravação não comercial.

## RELAÇÃO DAS TRANSCRIÇÕES FEITAS POR SÉRGIO ABREU

### 1. violão solo – 27 títulos

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Formação original</b>
John Dowland (1563-1626)	Sir John Langton's Pavan	alaúde
John Johnson (c.1550-1594)	Levecha Pavan e Levecha Galliard	duo de alaúdes
Tobias Hume (1569-1645)		
Johann Christian Bach (1735-1782)	Sonata op. 5 n. 1 (duas versões ou cópias?)	pianoforte
Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788)	Sonata	flauta solo
Johann Sebastian Bach (1685-1750)	Suíte 2 para alaúde (Integral)	alaúde
“	Bourrée (da I Partita para violino)	violino
“	Allemande e Double da Partita BWV 1002	violino
“	Suíte BWV 1008, para violão de oito cordas	violoncello
“	Suíte BWV 1010, para violão de oito cordas	violoncello
Domenico Cimarosa (1749-1801)	Sonata (Boghen XI)	pianoforte
Robert Johnson (renascimento inglês)	Carman's Whistle	alaúde
Félix Mendelssohn (1809-1847)	Venezianisches Gondellied, op 1 n. 6 (?)	piano
Franz Schubert (1797-1828)	Momento Musical	piano
Niccolo Paganini (1782-1840)	<i>Gran Sonata em La Maior</i>	violão com acompanhamento de violino
Domenico Scarlatti	Sonatas L. 60	cravo
“	L. 238 (K 208)	“
“	L.93	“
“	L. 13	“
“	L. 97	“
“	L. 352 (K11)	“
“	Sonata L 33	“
Henry Purcell	Nine Lessons	“
S. L. Weiss	Menuet I, Sarabanda e Menuet II	alaúde barroco
“	Allegro	“
“	Fantasia (em Mi menor)	“
“	Passacaglia	“

## 2. Transcrições de Tablatura - 07 títulos

John Dowland	Lachrimae Antiquae Pavan	Alaúde
“	Mignarda	“
“	The Shoemaker’s Wife – A Toy	“
“	Fantasia VII (Varietie of Lute Lessos – Robert Dowland	“
“	The Queen Elizabeths’s Galliard	“
“	Tarleton’s Ressurrectione	“
“	My Lady Hunsdon’s Puff	“

## 2. Duo de Violões - 24 títulos

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Formação original</b>
Domenico Scarlatti	Sonata L. 65	Cravo
“	Sonata L. 102	“
“	Sonata L. 107	“
“	Sonata L. 115	“
“	Sonata L. 118	“
“	Sonata L. 119	“
“	Sonata L. 129	“
“	Sonata L. 241	“
“	Sonata L. 326	“
“	Sonata L. 422	“
“	Sonata L. 438	“
“	Sonata L. 450	“
“	Sonata L. 475	“
“	Sonata L. 493	“
Gottlieb Muffat	Fuga	Não localizado
Jean Philippe Rameau (1683-1764)	La Joyeuse (Rondeau)	Cravo
J. Dowland	Mrs. Nichol’s Almand	Alaúdes
Giles Farnaby (c. 1560-c. 1640)	Pavan, Corranto, A Toye e Galliard, His Rest.	Alaúdes
I. Albeniz (1860-1909)	El Puerto e Evocación (da Suíte Ibéria)	Piano
G. Phillip Telemann (1681-1767)	Cânon	2 flautas
Claude Debussy (1862-1918)	Prelúdio 8: <i>La Fille aux Cheveux de Lin</i> (1o livro)	Piano
Johann Mattheson (1681-1764)	Gigue	Não localizado

Francisco Mignone (1897-1986)	Prelúdio III	Piano
Padre Antonio Soler (1729-1783)	Sonata	Cravo

### 3. Trio de Violões – 05 títulos

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Formação original</b>
J. C. Bach	Sonata em Sol Menor	2 pianos
William Bolcom (1938)	The Serpent's Kiss	piano
“	Graceful Ghost	piano
Heitor Villa-Lobos (1887-1959)	Bachianas Brasileiras n. 1	Orquestra de violoncellos
Fernando Sor (1778-1839)	Variações sobre um tema de “A Flauta Mágica”, de Mozart, Op. 9	violão

### 4. Quarteto de Violões – 01 título

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Formação original</b>
Villa-Lobos	Bachianas brasileiras n. 1	Orquestra de violoncellos

#### 1 título

### 5. Canto e violão – 19 títulos

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Formação original</b>
Enrique Granados (1867-1916)	6 Tonadillas: El Majo Tímido Amor y ódio El Mirar de la Maja El tralala y el ponteadado El Majo Discreto La Maja Dolorosa	canto e piano
Heitor Villa-Lobos	Suíte (1923)	canto e violino
Heitor Villa-Lobos	Remeiro de São Francisco	canto e piano
Heitor Villa-Lobos	Canção do poeta do Séc. VIII	canto e piano
Heitor Villa-Lobos	Cantilena n° 3 – O rei mandou me chamar	canto e piano
Heitor Villa-Lobos	Lundu da Marquesa de Santos	canto e piano

Heitor Villa-Lobos	Cantilena da Bachiana Brasileira n. 5	canto e orquestra de violoncellos
Heitor Villa-Lobos	Duas canções indígenas	canto e orquestra
Francisco Mignone (1897-1986)	Canção de Ninar	canto e piano
Francisco Mignone	No meio de caminho tinha uma pedra (Drumond)	canto e piano
Lorenzo Fernandez (1897-1948)	Dentro da noite	canto e piano
Lorenzo Fernandez	Vesperal	canto e piano
Lorenzo Fernandez	Samaritana da floresta	canto e piano
Waldemar Henrique (1905 - 1995)	Tambatajá	
Waldemar Henrique	Matintaperera	canto e piano
Waldemar Henrique	Cobra grande	canto e piano
Waldemar Henrique	Uirapuru	canto e piano
Heckel Tavares (1896-1969)	Canção do Cabolco	canto e piano
Heckel Tavares	Cantiga de Nossa senhora	canto e piano

**Total: 83 transcrições incluindo as 07 transcrições de tablatura.**



## Repertório do Duo Abreu

Esta lista tem por objetivo oferecer um panorama do repertório abordado pelo Duo Abreu durante seu período de atividade em concertos. Por isso foram escolhidas as obras que constam em suas gravações – comerciais ou não – e programas de recitais, muitos dos quais foram gentilmente cedidos ao autor por Sérgio Abreu. Não tem, entretanto, a pretensão de constituir uma lista exaustiva. Pode ter havido obras abordadas, mas não tocadas em concerto, ou obras tocadas em concerto não constantes nos programas a que o autor teve acesso.

### OBRAS PARA DOIS VIOLÕES

Anônimo – Drewries Accordes

Anônimo – Le Rossignol

Tobias Hume – The Earl of Salisbury’s Favourite  
Maske: The Earl of Sussex’s Delight

John Dowland (1563-1626) – Sir John Langton’s Pavan

John Johnson (Renascença inglesa) – Leveche Pavan e Leveche Galliard (sic)  
(La vecchia pavan e La vecchia galliard)

Jean Phillip Rameau (1683-1764) – Six Pieces from The Book of 1724  
Allemande  
Le Rappel des Oiseaux  
Rigaudon  
Musette en Rondeau  
Le Lardon (Menuet)  
Les Cyclopes

Antonio Vivaldi (1678-1741) – Prelúdio e Corrente (transcrição: Len Williams)

Georg Phillip Telemann (1681-1767) – Sonata em Re menor  
(Andante, Presto, Grave e Allegro)

J. S. Bach (1685-1750) – Prelúdio 3, do Cravo Bem Temperado  
“ – Fantasia BWV 906

Domenico Scarlatti (1685-1757) – Sonatas L. 104 (transcrição: Emilio Pujol), 413, 326, 438, Fuga L. 499, Tocata (Sonata K. 141), Fuga L. 422. Sonata “Pastoral” (transcrição: Emilio Pujol).

Fernando Sor (1778-1839) – Le Encouragement, tema e variações op. 34 (versão de Karl Scheit)

C. G. Scheidler (1752-1815) – Sonata para violão e violino (transcrição de Karl SScheit)  
Allegro, Romanza e Rondo.

Isaac Albeniz (1860-1909) – Evocación e El Puerto (da *Suíte Ibéria*)

Manuel de Falla (1876-1946) – Danza Espanhola (La Vida Breve) – (transcrição de Emilio Pujol)

Mário Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) – Prelúdios e Fugas em: Mi bemol maior  
Fa sustenido menor  
Do sustenido menor  
Si menor

Andres Segovia (1893-1987) – Divertimento

Maurice Ravel (1875-1937) – Pavane Pour une infante defunte (trnascrição de Emilio Pujol)

Franz Burkhart (1902-1978) – Toccatta

Joaquin Rodrigo (1901-1999) – Tonadilla (Allegro ma non troppo, Minuetto pomposo e Allegro Vivace)

Granados: Intermezzo da ópera “Goyescas” (transcrição de Emilio Pujol)

Guido Santórsola (1904-1994) – Sonata a Duo nº 1 (1962)  
Allegro Moderato, Lento e Allegro.

### OBRAS PARA VIOLÃO SOLO: SÉRGIO ABREU

Henry Purcell – (1659-1695 ) – 8 Lessons: Song Tune  
March  
Trumpet Tune  
Minuet  
A new Minuet  
Jigg  
A new Groud  
A new Irish Tune.

Silvius Leopold Weiss (1685-1751) – Tombeau sur la Mort de Mr. Comte d’Logy

– Allegro in D

J. S. Bach – (1685-1750) Suíte 3 para alaúde, BWV 995

J. S. Bach – Prelúdio, Fuga e Allegro, BWV 998

J. S. Bach – Sonata, BWV 1001  
 – Ciaccona (Partita II para violino solo BWV 1004)

Dietrich Buxtehude (1637-1707) – Suíte em Mi menor – transcrição de Julian Bream

Domenico Scarlatti (1685-1757) Sonatas L. 33, 352, 13, 238, 79

Fernando Sor (1778-1839) – Estudos op. 6 ns. 6, 9 e 11; op. 29 ns. 1 e 11; op 31 ns. 20;  
 e op. 35 ns. 17 e 22  
 Andante Largo, op. 5 n. 5  
 Introdução e Allegro (Gran Solo) op. 14

Joaquin Rodrigo (1901-1999) – Fandango  
 – Tiento antiguo

Alexandre Tansman (1897-1986) – Cavatina

Manuel Ponce (1882-1948) – Allegro em Lá Maior (Sonata mexicana)

Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) – Tonadilla (sobre o nome de Andrés Segovia)

Thomas Eastwood – Ballade Fantasy (1968)

Hans Werner Henze (1926) – Drei Tentos (1958)

Benjamin Britten (1913-1976) – Nocturnal after John Dowland, op. 70

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) – Estudos 3, 5, 8, 7  
 5 Prelúdios

#### OBRAS PARA VIOLÃO SOLO: EDUARDO ABREU

J. S. Bach (1685-1750) Suíte em mi menor para Lautenwerke, BWV 996

J. S. Bach (1685-1750) Gavotta (Suíte 6 para Violoncello, BWV 1012)

Anton Diabelli Sonata n° 2

Fernando Sor – Estudo Op. 6 n. 6  
 Op. 6. n 9  
 Rondo, Op. 22

Enrique Granados (1867-1916) – Tonadilla (La Maja de Goya) – transcrição de Miguel Llobet

Andres Segovia (1893-1987) – Estudio Sin Luz

Mario Castelnuovo-Tedesco – Suíte

Federico Moreno-Torroba – Madroños

Manuel Ponce (1882-1948) – Sonatina Meridional (Campo, Copla e Fiesta)

Joaquin Rodrigo (1901-1999) – Zarabanda Lejana  
En los trigales

Lennox Berkeley (1903) – Sonatina op. 51 (Allegretto, Lento e Rondo)

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) – Estudos 1, 7

#### OBRAS PARA CANTO E VIOLÃO: SÉRGIO ABREU E MARIA LÚCIA GODOY

Benjamin Britten – Songs of the Chinese  
– Folk song arrangements

Francisco Mignone – O Impossível Carinho

Heitor Villa-Lobos – Suíte para voz e violino (arranjo de Sérgio Abreu para voz e violão)

*Obs: Ver no catálogo de transcrições para canto e violão outras obras arranjadas por Sérgio Abreu, todas elas tocadas por esse duo várias vezes em turnês internacionais.*

#### OBRAS PARA FLAUTA E VIOLÃO: SÉRGIO ABREU E NORTON MOROZOWICZ

Um programa de concerto em 29/04 de 1981 em Pernambuco traz o seguinte repertório:

J. B. Loeillet de Gant (1688 - ?) – Sonata em lá menor

Beethoven (1770-1827) – Duas Sonatinas (não especificadas no programa fonte)

Mauro Giuliani (1781-1829) – Grande Sonata op. 85

Jacques Ibert () – Entr'acte para flauta e violão

Luís Mello (?) – Reflexões

Sérgio Vasconcelos Corrêa (1934) – Desafio

Radamés Gnatalli (1906-1988) – Sonatina  
Cantando com Simplicidade  
Adágio  
Movido

**Anexo III – Entrevistas**

## **Entrevista com Sérgio Abreu**

(CD 5, MD 2)

**10 de maio de 2005 às 16:30**

Esta entrevista foi concedida a Luciano César Moraes por Sérgio Abreu na data acima referida, e gravada com aparelho de md. Posteriormente foi transferida para cd de áudio comum. Contém algumas informações pessoais e relatos que embasam alguns pontos da dissertação. Abaixo, temos as questões que basearam a entrevista. O caminho durante o processo, no entanto, foi se modificando à medida em que surgiam outras questões de interesse. Apesar disso, manteve-se basicamente o assunto delimitado pelas perguntas previamente pensadas.

A fala do entrevistado foi escrita em fonte normal ao passo que a do entrevistador aparece em itálico, inclusive nas interferências, que estão registradas entre parêntesis. Outras interferências entre parêntesis na fala do entrevistado são complementos posteriormente agregados na transcrição para detalhar as informações como nome completo, dados históricos, etc. e não devem ser confundidos com as palavras do entrevistado.

A professora Adolfina Raitzin Távora é referida nesta entrevista, na maioria das vezes, pelo apelido com que os mais próximos a chamavam e pelo qual ela ficou conhecida, Monina Távora.

### **Questões em que se baseou a entrevista**

- 1 Como foi que o violão surgiu na vida de seu avô, e que papel ele teve na formação de vocês?
- 2 Houve algum outro professor ou músico (não violonista) que exercesse uma influência importante?
- 3 Cite os eventos musicais que mais o marcaram.
- 4 Houve alguma dificuldade em encontrar obras originais para constituir o repertório? E quais eram os critérios técnicos e/ou musicais para a escolha das obras?
- 5 Quais as (cinco ou seis) primeiras transcrições que você realizou e de que época são?
- 6 O que o levava a efetuar uma transcrição?

7 Que tipo de fatores podem ter interferido no trabalho de arranjo (para o Duo ou solo), tais como: gravações, modelos conhecidos por você, instrumentos que dispunham, etc.?

8 Sobre montagem dos programas, independentemente da utilização ou não de arranjos: quais eram os critérios adotados por você na elaboração dos programas de concerto do Duo, como solista e com os diversos duos que formou?

Na época que você era garoto, quando começou a se interessar pelo violão como era o movimento violonístico do Rio de Janeiro e o movimento musical em geral?

9 E o contato com Monina Távora, como se deu?

10 Como era o cotidiano de trabalho com a professora Monina Távora, como era a organização das aulas nesses encontros...?

11 Quais foram os violonistas que mais os influenciaram? (Ainda nesses primeiros anos de formação)

12 (E outros músicos?)

Quais eram os critérios, os conselhos que a Monina dava pra montagem de programas, sugestão de transcrições, quais eram os critérios para montagem e programas?

E como era, o que você pensava quando você incluía uma transcrição?

Tinha alguma dificuldade em encontrar obras originais para constituir o repertório de vocês?

Você se baseava em algum critério técnico na escolha das transcrições? Por exemplo, o que é possível, no momento, para o duo fazer? Ou a longo prazo, alguma coisa que você precisassem desenvolver, algum senso de estilo de uma determinada época...?

Você pode mencionar algum fator que possa ter interferido no trabalho do arranjo? Por exemplo, instrumentos que vocês tinham à disposição?

Mas na sua maneira de ver, qual a importância da transcrição para a constituição do repertório, agora falando mais do aspecto histórico do violão Partindo de Tárrega, qual foi a seu ver, a importância da transcrição para a história do violão?

Fale um pouco sobre montagem de programas dos recitais de vocês. Quando você sentava pra pensar no repertório de um concerto, o que você imaginava?

Aulas individuais, no início você comentou sobre os encontros com a professora Adolfina, vocês tinham aulas às vezes e quinze em quinze dias com o duo... Ela tocava nas aulas?

Questões sobre o contato com Francisco Mignone e os últimos concertos.

### **Transcrição da entrevista.**

1. *Como foi que o violão surgiu na vida de seu avô, e que papel ele teve na formação de vocês?*

Ele era Açoreano. Este é o tipo de pergunta que o Jodacil Damasceno vai te responder bem melhor do que eu. *(porque ele o conheceu bem?)*. Porque o conheceu bem e pesquisou a vida dele também para fazer palestras e tal. Aliás eu vou te dar o telefone dele, você depois dá uma ligadinha pra ele. Ele foi aluno do Quincas Laranjeiras aqui no Rio, mas ele já tocava violão antes, já tinha aprendido outros instrumentos musicais, ele já sabia, conhecia musica... e depois do Quincas ele estudava com o (Isaiás) Sávio quando o Sávio morava aqui no Rio. *(Isso foi nos anos...?)*. Foi nos anos quarenta. Ele fez recitais em duo com o Sávio *(eu achei no seu acervo uma composição dele, do seu avô)*. Tá.

*Na época que você era garoto, quando começou a se interessar pelo violão como era o movimento violonístico do Rio de Janeiro e o movimento musical em geral?*

Bom, o movimento musical era fantástico. Aqui vinham concertistas, os melhores concertistas do mundo paravam aqui no Rio em geral a caminho de Buenos Aires que na década de 30, 40 foi o grande centro musical da América do Sul. Mas o Rio também... eu tenho ainda programas da temporada da Cultura Artística (da época) do meu avô, tinham as coisas mais incríveis... *(e vocês freqüentavam bastante mesmo quando crianças?)* Bom, quando criança até não, né? Mas a partir dos dez anos assim, a gente começou a freqüentar os concertos.

*(E no violão?)*

Violão era bem reduzido o movimento. Novamente o Jodacil é a pessoa perfeita porque ele viveu os primórdios do violão quando não era quase nada e começou a crescer um pouco. Ele vai te dar uma idéia bem melhor do que eu.

*(Mas de qualquer maneira, é claro que a referencia do Jodacil é importante, mas interessa a sua impressão.)*

Minha impressão... eu via pouco, o que via mais era por intermédio do meu avô. Violonistas que vinham aqui e iam visitá-lo, o conheciam, *(conhecidos dele)* também conhecidos dele...



*E tinha alguma dessas personalidades que tinham contato com seu avô que eram pessoas mais conhecidas ou que tinham algum destaque, ou era uma coisa um pouco mais caseira, familiar?*

Dos mais conhecidos, bom... O Sávio passava temporadas lá, a Maria Luísa Anido quando veio acho que uma vez, especialmente que eu me lembro que foi visitar meu avô, lembro do Narciso Yepes ter ido lá em casa uma vez...

*Vocês moravam aqui nessa época?*

Não nesse apartamento, morávamos não a casa em Copacabana (*Mais alguém?*). Teria que pensar, eu nunca pensei muito... O Oscar Cáceres, quando veio aqui também, o Abel Fleury, era muito amigo do meu avô... os músicos populares, o Avena de Castro eu me lembro que ia com frequência lá na casa dele... O Jodacil, certamente vai saber melhor. Ah, o Waldemar Henrique (*o maestro...*) compositor. (*É, devia ter todo um grupo de pessoas não ligadas ao violão*). É, Mignone era nosso vizinho, morava a meio quarteirão de distância. (*Bom, vamos passar para o contato com a Monina Távora*)

2. *E o contato com Monina Távora, como se deu?*

O meu avô a conhecia desde o recital que ela deu aqui em cinqüenta, ele fez amizade com ela, de vez em quando levava os melhores alunos dele para tocar um pouco para ela, e ele nos apresentou. Inclusive, o meu avô queria... Ela estava com sérios problemas de saúde, fez uma cirurgia muito séria, mas finalmente a gente tocou, ela gostou da gente... a gente fez uma ou duas aulas, ela fez uma viagem para a Argentina e depois quando ela voltou a gente começou a fazer aulas pra valer.

*(como era a regularidade das aulas, vocês tinham uma aula por semana?)*

Não. No máximo de quinze em quinze dias, às vezes de três em três semanas, às vezes de mês em mês. Não era assim, toda a semana não era.

*(Quantos anos vocês tinham quando começaram a ter aulas com ela?)*

Acho que foi no final de 1960 que a gente a conheceu (...). Aí em 61 a gente (começou com ela). A gente começou a estudar violão em 59.

*(Vocês começaram a estudar com seu avô.)*

É, com o meu avô e também como nosso pai. Mas, é, no início a gente não tinha muita disciplina e tal, um dos motivos do meu avô querer que a gente fosse para ela era pra a gente começar a levar a coisa a sério, *(com uma orientação...)*. A gente não levava a sério. Saía aprendendo música, dava duas lidas, tocava e tchau. Aí pegava outra...

3. *Como era o cotidiano de trabalho com a professora Monina Távora, como era a organização das aulas nesses encontros...?*

No início ela trabalhava alguma coisa de técnica, mas ela nunca deu muita ênfase ao estudo técnico, mas tinha a sua importância. *(e isso, o estudo técnico, era através do que, de algum método específico?)*. Escalas do Segovia, os arpejos do Giuliani... Do método dele tinha uma parte lá que tinha muita coisa de mão esquerda.

*(e depois, ela não dava muita atenção pra técnica...)*

Não, não é que não dava muita atenção: onde precisava sim, mas não tinha aquele negócio: “Tem que fazer quinhentas fórmulas de arpejos e duzentas escalas...” não. A técnica era uma coisa para você trabalhar pra ter, conseguir igualdade, trabalhar sonoridade, tudo assim, mas dominado, você estudava a técnica nas próprias músicas.

*E nesse aspecto, no aspecto musical, como que era?*

Ela dava muita ênfase a primeiro você entender a estrutura da composição. Tinha a estrutura básica, né, enfim a gente não pegava nada muito complicado, mas mesmo assim... *(estrutura formal?)*. É, formal, básica, sei lá... Pegava uma Courante de Bach, são duas seções, enfim. E ela procurava chamar a atenção assim, para os pontos culminantes, então você tocava procurando conduzir a esses pontos de modo que eles se sobressaíssem... pra não ser uma salada contínua, ser uma coisa... Pra você delinear bem as frases pra ao ouvir você saber onde começa uma, onde começa outra, sem necessariamente exagerar o negócio, mas que ficasse definido, que não ficasse tudo embolado. Dava muita importância à igualdade do som ou da igualdade da gradação, você fazer um crescendo mais não *brruummlamm*, não, fazer uma coisa bem calculada. Um crescendo, um diminuindo, um forte, todo forte (onomatopéias demonstrando um decrescendo repentino) e cair, então.

*(E nesse caso, nesse aspecto da sonoridade ela cobrava muito em relação a formato de, por exemplo, unha, tipo toque...).*

Não. Isso aí deixava por conta da gente. Ah, ela só reclamava quando a unha começava a ficar grande e o som ficava espetado. Ela sempre (falava) “Deixe a unha o mais curto possível.”

4. *Quais foram os violonistas que mais os influenciaram? (Ainda nesses primeiros anos de formação)*

Era, não, principalmente foi o Segovia pelas gravações dele *(ele esteve no Brasil nos anos quarenta?)*. Ele esteve a primeira vez em 37, esteve nos anos 40 e nos anos 50 ele esteve duas vezes, em cinquenta e poucos e em cinquenta e sete foi a última. Eu me lembro que meus avôs foram ao recital e eu e meu irmão, a gente era, em cinquenta e sete eu estava com nove anos... Talvez, não me lembro que época do ano. Nós ficamos em casa e me lembro da gente ter ouvido o recital com minha mãe pelo rádio, foi transmitido pelo rádio. *(E nessa época eu imagino que se algum violonista serviu de influência deve ter sido através de gravações...)*. É. *(Você chegou a estudar certas gravações de Juliam Bream...)*. Não, Juliam Bream ainda não existia! *(Mas acho que ele começou a gravar no final dos anos cinquenta...)* É, exatamente. Meu avô tinha gravações dele, a primeira era dos prelúdios de Villa-Lobos dum lado e do outro lado tinha... Eu não me lembro *(o concerto?)* Não, não, tinha, eu tenho esse disco ainda... não sei se Turina e Falla... Mas era o lado do Villa-Lobos que eu ouvia mais. Depois em sessenta tinha a gravação do Bream do concerto do Arnold e Mauro Giuliani, mas especialmente o concerto do Arnold foi um impacto muito grande. Mais tarde ainda começaram a aparecer as primeiras gravações do John Williams.

## Faixa 4

*(E outros músicos?)*

Aí sim, meu avô tinha uma coleção grande (lps) de 78 rotações, e ele já tinha um aparelho que tocava lp também, e gostava muito de todo tipo de musica.

*E algum específico que você se lembra de ter marcado mais?*

Bom, há uma gravação que pra mim ainda é antológica, é o concerto de Tchaikovsky com o Heifetz. Uma gravação deslumbrante... Engraçado, isso foi relançado e relançado, mas esse lp velhíssimo, claramente foi feito da fita original ta com um som que é uma coisa. Os relançamentos de cd então, parece que botaram uma surdina no violino...

*Você tem ainda esse disco, por acaso é um dos que você está fazendo essa recuperação em cds?*

Esse aí eu passei pra cd antes de aprender isso, então ele ainda não...e antes de calibrar todo o toca disco aí. Esse daqui, esse braço aí, ele não tem mecanismo algum. Ele é chamado de unipivô. Ele tem um pivozinho que se apóia não ponto, o resto é todo peso e contrapeso que faz ele ficar equilibrado. Ele tava ajustado antes, mas eu não mexia nele, aí peguei. Tem um guia que você coloca no prato e aí põe a agulha em cima, vai mexendo até ficar tudo no lugar. No ano passado eu tirei uma tarde e fiquei assim mexendo nele todo até ele ficar todo tinindo. Esse concerto de violino foi antes disso, mas eu ainda tenho o lp.

*É, uma hora vai sair essa recuperação.*

Não, vai sair, com certeza!

*Só pra resumir um pouco essa parte das influências musicais que te marcaram mais...*

Bom aí tinha gravações do Heifetz, do Horowitz, Casals...

*Podemos dizer que você cresceu não ambiente musical não violonístico.*

Com certeza, minha mãe tocava piano...

*Ela era pianista profissional?*

Não. Só amadora, mas tocava bastante bonitinho, gostava muito de música. Quando a gente cresceu a gente começou a ir aos concertos, continuamos a comprar mais discos... naquela época tinha muito disco aqui que não se achava e a Monina tinha uma discoteca fantástica e ela emprestava muitos discos pra gente e por isso arrumamos um gravador de fita e a gente começou a gravar os lps dela.

*A gente conversou uma vez, da última vez que estive aqui sobre os concertos do Celibidache.*

*Que você assistiu. Isso foi em que época?*

Isso foi agora, há pouco tempo, há... Acho que a primeira vez que ele veio ao Rio foi em noventa e tantos, noventa e oito, talvez... Não, foi em 88.

*Ah, aí já foi na época que você tava...*

É em 88, depois em noventa e poucos.

*Você me falou da frequência de encontros com a Adolfinha. Essa frequência mudou a partir de que vocês tiveram uma carreira internacional mais estabelecida, vocês começaram a viajar mais, quando, enfim, a carreira começou a deslanchar?*

É, aí a gente continuou a frequentar a casa dela durante um tempo até setenta e poucos, depois... A gente viajava muito, né? Quando tava aqui no Rio a gente ia lá de vez em quando tocar pra ela.

*Ela continuou como orientadora durante toda a carreira.*

É, é, é. Até 73, 74. Depois ela começou a passar temporadas, ela sempre passava temporadas na Argentina, mas, não me lembro em que ano foi... Acho que o pai dela morreu e ela foi lá cuidar das coisas com a mãe dela que ainda era viva, depois morreu a mãe, ela foi cuidar de herança, (uns negócios), ficou um tempo, depois ela foi pra lá e vinha pro Rio bem de vez em quando.

*Sobre o duo, você sempre se preocupou mais com a questão do repertório e dos arranjos que vocês faziam.*

No início a Monina orientava bastante o repertório, aconselhava, inclusive dava idéia para as transcrições. Da Evocação, “El Puerto”, ela que sugeriu.

*Você tinha 16 anos quando fez essa. Isso tem na partitura que eu achei tem um texto não consegui identificar por quem, que comenta alguma coisa sobre você e menciona a sua idade, que você tinha feito a transcrição com apenas 16 anos.*

Ah, ta, sei. Pode ser, por aí, talvez ou até antes. Não me lembro bem. Não esse texto é... eu até tinha esquecido disso. Alguns anos atrás eu fui lá na Guitar Review com (?), estava examinando o arquivo do [Vladimir Bob] que tinha morrido, era um antigo diretor da Guitar Review e acharam essa música, arranjo meu com um comentário que pela letra eu vi que era da Monina aí depois que eu me lembrei... Pouco depois de eu fazer o arranjo ela me pediu para eu fazer uma cópia que ela ia mandar pra os Estados Unidos, pra Guitar Review, mas eu nem me lembrava mais. Isso apareceu lá.

Eu te mostro depois (*Não, eu tenho uma cópia disso, ta aqui*). É, então, ta aqui.

*Quais eram os critérios, os conselhos que a Monina dava pra montagem de programas, sugestão de transcrições, quais eram os critérios para montagem e programas?*

Não, ela sempre aconselhava usar o que possível de músicas do repertório violonístico. Tinha muita coisa que ela saía “fuçando” e descobria que não era tocada. Ou então do repertório do alaúde. Os primeiros recitais que a gente deu ela fazia questão de botar no programa: Todas as obras do programa foram originalmente escritas ou para violão ou para alaúde. Não tinha nenhum arranjo de outro instrumento.

*Interessante. De certo modo era uma forma de fazer um contraste com a prática da geração imediatamente anterior...*

É, que exagerava nos arranjos das obras mais populares, mais conhecidas.

*Então a preocupação dela era tocar mais originais.*

É.

*Mas mesmo assim, já desde o primeiro lp de vocês tem uma presença muito forte dos arranjos. Talvez não o primeiro, mas (as obras de) Rameau...*

Não, isso aí já é mais tarde. Já foi idéia minha.

*E como era, o que você pensava quando você incluía uma transcrição?*

Era... Fator era assim: buscar mais repertório, mas assim, de coisas que a gente tava interessado, coisas que a gente conhecia de gravações. Esse Rameau, por exemplo, foi inspirado não a suíte, eu passei isso para cd aqui agora.

*Quer dizer, vocês gostaram da música e resolveram transcrever?*

Não, não. Não é isso, a gente não transcreveu essa música. A idéia: essa música inspirou a gente a procurar outras coisas de Rameau. Mas é, a gente conhecia a obra de cravo de Rameau, mas isso aí me inspirou a tentar montar uma coisa que lembrasse a arrumação que ele fez aí. O “clima” que ele criou nessa gravação

*(Neste ponto, ele me mostra o disco a que está se referindo, o da “Suíte of Instrumental Music From Le Temple de La Gloire”, da Orquestra de Câmara Inglesa sob a regência de Raymond Leppard, de 1968).*

*Isso era uma ópera?*

Balé... Não sei bem. Era uma peça comemorativa de alguma vitória lá dos franceses, não sei aonde. O Leppard escolheu movimentos, montou uma suíte lá. Eu também montei aquela suíte, tiramos de... Aquelas seis peças nós tiramos peças de duas suítes. Isso é um exemplo. Scarlatti, como é uma coisa muito espanhola, a gente procurava... Bom, a gente começou com Scarlatti com aqueles arranjos do Pujol que estavam publicados. E depois eu... A minha mãe tinha os álbuns da edição Longo do Scarlatti e eu saí procurando.

*Ela devia tocar muita coisa, né?*

É, tocava. Quando a gente tinha começado a tocar violão ela já tinha parado de tocar, ela só voltou a pegar o piano depois de aposentada. Aos sessenta, sessenta e poucos anos. Sessenta anos, por aí.

*Tinha alguma dificuldade em encontrar obras originais para constituir o repertório de vocês?*

Não tinha muita coisa. Sobretudo para dois violões não tinha. Mas o que tinha a gente saia procurando, né? Logo que a gente ouvia falar a gente tentava conseguir de uma maneira ou outra.

*Através de que canal, era editora, loja de música...*

Não, tinha uma lojinha pequenininha, mas um cara fantástico, chamava-se [Oscar Arani], ele trazia música de qualquer lugar do mundo. Era um importador. E um cara que gostava muito de música, era uma pessoa célebre aqui do Rio de Janeiro. Ele era Tcheco, Húngaro, não sei. Ele era de um desses países da Europa central.

*Tem alguma coisa que você possa citar que você conseguiu com ele que tenha sido importante? Algum original para ter uma transcrição mais informada, alguma coisa assim?*

Olha... Uma boa parte dessas músicas que você ta vendo aí, músicas de violão provavelmente foram compradas dele.

*Então eram bastante freqüentes as suas visitas*

Eram bastante freqüentes. Mas tinha outras lojas de música. Que também tinha músicas importadas.

*Você se baseava em algum critério técnico-musical na escolha das transcrições? Por exemplo, o que é possível, no momento, para o duo fazer? Ou em longo prazo, alguma coisa que vocês precisassem desenvolver algum senso de estilo de uma determinada época...?*

Não, a gente às vezes fazia um trecho de uma música e a gente experimentava, se funcionava, fazia o resto. Se não, ficava assim, deixava de lado.

*Mas era essencialmente um critério musical?*

O critério da gente... Toca, está funcionando, tá, não está funcionando... Não tinha: "Quem sabe estudando dez horas...", não tinha nada disso. Se não funcionou, deixa de lado. Tem que pegar outra que funcione.

*Vocês não questionavam os fatores. Se não funcionava, não funcionava. Não questionavam muito a razão.*

É.

*Ta certo. Você pode mencionar algum fator que possa ter interferido no trabalho do arranjo? Por exemplo, instrumentos que vocês tinham à disposição. Eu imagino que trabalhar com um instrumento de uma qualidade superior deve mostrar recursos sonoros um pouco diferentes. Gravações, modelos de intérpretes, instrumentos que vocês dispunham, coisas assim, ou você acha que isso é menos (relevante)?*

Não vou dizer que nem seja mesmo, mas não era uma coisa assim tão consciente, se for. Assim, não me vem nada à cabeça assim, específico.

*Já quase finalizando essa parte de transcrição, eu queria que você fizesse um...*

Uma coisa! Você deve ter visto aí: transcrição é uma coisa que eu fazia muito ocasionalmente. Quase que um "bicozinho".

*É, eu reparei. Você não pode ser considerado um especialista em transcrever.*

É, não era assim... Eu não me dedicava àquilo. Uma vez ou outra, ou dava vontade... Se bem que desde que a gente começou a tocar violão, uma vez ou outra eu gostava de experimentar, fazer um arranjo, mas depois isso ficou de lado. De qualquer maneira, o arranjo é uma coisa assim bem ocasional. Eu dedicava muito pouco tempo a isso.



*Mas na sua maneira de ver, qual a importância da transcrição para a constituição do repertório, agora falando mais do aspecto histórico do violão Partindo de Tárrega, qual foi a seu ver, a importância da transcrição para a história do violão?*

Bom, como um reforço, né? Sem dúvida nenhuma

*Mas alguma procura assim... Eu vejo dois problemas diferentes por exemplo um tipo de transcrição que a gente encontra são as transcrições de Albéniz (tá) realmente recupera o instrumento para uma outra... Você faz o violão contribuir para a obra de alguma maneira (É, é uma exceção, isso). O outro tipo de transcrição seria (o que...) uma coisa que pelo seu relato a Monina devia ser contra, que é fazer transcrição para mostrar que o violão também pode tocar Beethoven...*

É, isso aí é ridículo. Ela era totalmente contra isso.

*Fale um pouco sobre montagem de programas dos recitais de vocês. Quando você sentava pra pensar no repertório de um concerto, o que você imaginava?*

Veja bem, como a gente tocava duos, a gente dividia o programa em duas partes e cada parte em duas metades. Então começava com duo e terminava com duo. E uma parte de solo, não é? E no início, o Eduardo tocava primeiro solo, depois eu. Depois ele pediu pra trocar, ele se sentia melhor tocando o solo na segunda parte. (Resmunga alguma coisa ininteligível). Então eu escolhia o meu repertório solo e ele escolhia o dele solo, e o repertório em duo... Ficava naturalmente na primeira parte coisas mais clássicas ou mais antigas e na segunda parte coisas mais, um pouco mais modernas, abrangendo o final do século dezenove, em caso de alguns.

*Aulas individuais, no início você comentou sobre os encontros com a professora Adolfina, vocês tinham aulas às vezes e quinze em quinze dias com o duo...*

Não, nós íamos os dois lá, sempre tocávamos um pouco solo, cada um, às vezes tocávamos juntos, às vezes cada um separado.

*Então era um tempo bastante “dilatado”, não era como vemos hoje em dia, aquelas aulas de uma hora cravada...*

Não, não tinha nada, a aula durava a tarde inteira. A aula nunca durava menos de duas, três horas. E além de dar aulas ela conversava, contava coisas.

*Ela era uma pessoa preocupada com o aspecto humano da formação...*

Com certeza! Em primeiro lugar, eu diria.

*E ela contribuía para isso, você falou das gravações, mas e quanto a livros, literatura, outras formas de arte, ele contribuía nisso também?*

Ela encorajava. Era uma pessoa que, acho que acima de tudo, ela transmitia assim um entusiasmo muito grande. Pela maneira de ser dela, pela maneira como ela, ela fazia a gente acreditar que aquilo era uma coisa da maior importância, que era uma coisa assim (*fundamental*)... É. Era tudo na vida. A coisa mais importante da vida era a música.

*Ela tocava nas aulas?*

Não. E depois ela fazia questão de não tocar para a gente não se sentir tentado a copiar a maneira de tocar dela.

*Bom acho que estou satisfeito, se você quiser comentar mais alguma coisa, alguma lacuna que tenha ficado...*

Não, não me vem lacuna nenhuma. Mas se você depois pensar em alguma coisa aí me manda um e-mail e a gente completa.

*Bem o trabalho, eu vou direcionar muito mais no sentido da transcrição, mas é claro que sob o ponto de vista acadêmico isso é quase um pretexto. Porque a sua contribuição como violonista e arranjador... Bem, estamos sempre a duas vozes, eu tenho conversado isso muito com o Edelton, um pouco são ausências que eu sinto e um pouco que ele sente também: uma contemplação um pouco mais clara sobre a sua contribuição. O fato de tentar se aproximar um pouco do seu trabalho para tornar mais público, divulgar isso através da transcrição é porque pelo olhar da musicologia isso é mais simples. Seria um pouco complicado analisar isso do ponto de vista das suas interpretações, porque aí seria mais um ponto de vista de apreciação musical e é uma coisa que você já está fazendo, divulgando os seus cds, suas gravações. Mas qualquer coisa que você ache importante que seja colocado no trabalho...*

Eu não acho nada, hoje em dia eu não dou mais importância a nada (rindo). Acho que as coisas importantes são as coisas que a gente curte fazer, né?

*Obrigado...*

**Complemento da entrevista, dado no dia seguinte pela manhã, na residência de Sérgio Abreu**

*Como era seu contato com o Francisco Mignone? Vocês se viam muito?*

Demais. Toda a hora, na rua... (vocês se encontravam bastante?). Bastante. Mesmo depois que eu me mudei para este prédio aqui eu ia muito para aquele lado, várias vezes eu o encontrava. Me lembro de um dia ter encontrado com ele, ele estava escrevendo o concerto [e disse] “dá uma olhada, dá uma ouvida aqui”. E cantava, “Você acha que isso dá pra tocar no violão?”, E eu: “Dá, maestro, pode escrever”.

*Ele chegou a consultar você sobre alguma composição, os estudos ou...*

Não, ele me chamou para ouvir os estudos quando ficaram prontos, ele tocou todos eles ao piano. Tocou muito bonito... Muito bonito mesmo.

*As valsas, você teve... Chegou a ouvir?*

Não, as valsas ele me deu depois de publicadas, mas ele não tocou para mim, não.

*Você nunca deu uma olhada com mais calma no material das valsas?*

Só agora que o Edelton pegou. Antes eu realmente passei por cima delas.

(pausa)

*Ele te ouvia tocar bastante? Você fez alguma consulta com ele.*

Foi a vários recitais meus, consultas propriamente não. Me lembro da primeira vez que eu toquei para ele, a dona Monina levou a gente pra tocar pra ale. A gente tinha pouco tempo de violão, tava muito cru ainda. Mesmo assim, ele chamou o Manuel Bandeira para ele ouvir a gente. Ela tentou persuadi-lo a compor alguma coisa para dois violões, mas ele estava sempre meio relutante. Eu acho que o motivo é que ele tinha feito quatro peças para a dona Monina

solo e ela não ficou lá muito satisfeita com as peças. Ela tocou duas delas e mandou para a Guitar Review para serem publicadas, mas... Eu acho que ele não se sentiu à vontade de fazer mais alguma coisa para violão (*Por causa de uma certa...*) talvez. Mas depois quando eu tava fazendo duo com a Maria Lucia Godoy ele fez três canções para canto e violão pra gente. Três não... Quatro. Sei lá quantas foram. A gente estreou uma delas na sala Cecília Meireles.

*Originais?*

Essa que a gente tocou era, depois eu descobri que era uma valsa de esquina que ele reelaborou para canto e violão. E botou um texto do Manuel Bandeira na parte central, o Impossível Carinho. (*o Edelton esta fazendo bastante isso com a Adélia. Está tocando bastante em São Paulo*). É. A parte do violão é meio impraticável, meio cabeluda, mas é legal, né?

*Você fez algumas alterações... Eu dei uma olhada, também está no seu arquivo, essa peça. Eu dei uma olhada, você reduziu algumas notas, fez alterações interessantes.*

É possível, eu realmente não me lembro. Eu me lembro de ter tocado, até me lembro de como eu tocava, mas não me lembro se isso era diferente do que tava no original, mas...

*É um procedimento comum...*

É.

*Ele ouviu?*

Ouviu, ele foi ao recital. (*e aprovou?*). Ele disse que gostou muito. Bom, com a Maria Lucia cantando, mesmo que eu não tocasse (rindo)...

*Não sei bem se era esse o caso, mas tudo bem. Em que época que foi, você lembra?*

78, 79

*As últimas apresentações do duo foram quando?*

75.

*E as suas?*

81. E no meio do ano. Fui pra Europa, toquei em alguns festivais de verão lá.

*(Pausa)*

*Você se lembra desses recitais?*

Em que sentido?

*Programa, não sei, qualquer sentido.*

Não me lembro muito *(ou de como tocou...)*.

Muito mal (rindo) *(isso era difícil)* Não, tava ruim mesmo. Tava brabo. Eu já não estudava mais, fui pra cumprir obrigação.

*E foi anunciado que seriam seus últimos concertos?*

Não. *(Só não marcou mais concertos)*. Eu já tinha dito: “Eu vou querer tirar um ano e descanso e eu aviso quando retornar”. E esse ano foi se renovando. Eu avisei que o primeiro ano ia ser prorrogado por mais um ano.

*Porque tinha alguma obrigação empresarial, não tinha? Algum contrato?*

Não, não tinha obrigação nenhuma. Aí já eram concertos que já estavam programados há dois anos ou coisa assim. Eu poderia cancelar, mas não me sentiria bem em fazer isso.

**Fim da entrevista.**

## Entrevista com Jodacil Damasceno

**Cedida em 11 de maio de 2005, às 10:00**

**Faixa 5 aos 2 min e 30 s.**

Nesta entrevista a fala do entrevistado foi escrita em fonte normal ao passo que a do entrevistador aparece em itálico, inclusive nas interferências, que estão registradas entre parêntesis. Outras interferências entre parêntesis na fala do entrevistado são complementos posteriormente agregados na transcrição para detalhar as informações como nome completo, dados históricos, etc. e não devem ser confundidos com as palavras do entrevistado. As interferências entre parêntesis em negrito especificam intercorrências (como toque do telefone) ou registram os gestos, falas específicas, sentidos dados apenas na conversa falada, etc. Foi dada opção pelo espaço simples para esta transcrição.

*Eu queria que o Sr. Falasse um pouco, Sr. Jodacil (Senhor Jodacil não, Jodacil!) (risos). Ta bom... Do movimento violonístico dos anos 50, 60, que é o período de formação do Sérgio, queria que o Sr. falasse um pouco do avô deles. Quem era o Antônio Rebello, de onde é que ele veio, como é que ele aprendeu a tocar, como surgiu o violão nessa época.*

É... Realmente o violão praticamente surgiu no Rio de Janeiro... não! Não surgiu nesse momento. Mas, o violão começou a tomar maior interesse e a ser divulgado mais como instrumento de concerto mais ou menos a partir desta época. (Anos 50) É, nos anos... 50. E certamente em 52, eu comecei a estudar com o Rebello. O Rebello eu não conhecia ainda quando eu me interessei por violão. Eu me interessei por violão muitos anos mas nunca tive oportunidade de começar a estudar. Quando eu comecei a descobrir que eu poderia estudar violão eu tinha 21 anos. Foi exatamente em 52. Eu Comecei a estudar violão com o José de Freitas que era um violonista do momento que tinha ali mas nem tocava mais, ele tava ensinando acordeom. Por incrível que pareça eu fui estudar acordeom aí descobri que ele ensinava violão, falei: “Não, é violão que eu quero, não é acordeom.”

*O sr já tinha um contato com a música clássica naquela época?*

Não... Tinha um contato não com música clássica. O contato com a música clássica veio a partir do violão. Através do violão que eu comecei a descobrir música clássica. Descobri Bach ouvindo rádio, mas porque eu tinha uma referencia de uma obra de Bach no violão. Que era a Courante. Eu tinha a partitura de vez em quando eu olhava ela assim, mas não dava conta de ler.

*Essa gravação que o sr ouviu na época devia ser o Segovia.*

Não, não. Ouvi os concertos de Brandenburgo numa sexta feira santa. Fiquei tão fascinado que no sábado eu saí de manha cedo para cidade procurando os discos. Foi o primeiro contato realmente assim, de Bach que eu tinha escutado, a não ser a Courante que o professor Rebello tinha disco.

*Ah, certo. Hoje em dia às vezes acontece do aluno se afastar da música clássica por causa do violão, né?*

É, nessa época o violão que me trouxe a... (música clássica). Eu tinha, o meu contato com a música, quando eu era garoto, agente ia para a igreja todo o domingo e a música que eu tinha

contato era aquela de igreja. Meus pais eram Batistas então todo o domingo eles me levavam para igreja. Hoje eu não sou nada mas na época \*\* então todo o domingo e tal, então na época o meu contato com música era ouvir aqueles hinos da igreja. O resto era a música popular da época. O violão... Em 52 comecei a estudar violão mais propriamente quando comecei a estudar com o professor Rebello, estudei um ano com o Freitas, conheci o prof. Rebello e fui estudar com ele, estudei com ele até... Até ele morrer, não é? Comecei a estudar com ele em 52, ele morreu em 65. Pelo menos até 1961 eu estudei assim, firmemente com ele.

*Qual era a frequência das aulas?*

As aulas eram semanais aos sábados. Eu trabalhava durante toda a semana, fazia ginásio à noite e aos sábados eu ia na aula do professor Rebello. Ele morava longe pra cachorro. O professor Rebello morava em Copacabana na rua (Diego) Da Rocha. Eu acho que era (44), onde tem um edifício lá onde era o apartamento.

*O Sr. Trabalhava em que?*

Eu trabalhava numa firma comercial de escritório de navegação. Trabalhei 23 anos nessa empresa aí. Saí dessa empresa o dia em que eu descobri: “Eu tenho que me definir. Ou o violão ou o trabalho”. O trabalho me dava um salário garantido, o violão era aquela coisa como você conhece, você sabe. Eu já dava recitais eventuais, eu trabalhava no ministério da educação, produzia um programa lá nos domingos, um programa o “O violão de Ontem e de Hoje”... Depois passei a fazer um recital por mês... Então eu estava assim profissionalizado com o violão e trabalhando com... Nem uma coisa nem outra. O Violão me prejudicava no trabalho, porque às vezes eu faltava no trabalho para dar um concerto, alguma coisa e o trabalho prejudicava o trabalho com o violão. Não me permitia, não me dava tempo para estudar.

*O Sr. deixou a empresa com que idade?*

Eu deixei a empresa com 48 anos. Comecei a trabalhar com 17. Nesta empresa com 17.

*Dos 21 aos 48 o Sr. Levou as duas coisas.*

Trabalhei 23 anos. Foi exatamente, comecei a trabalhar em 47 e comecei a estudar violão em 52. Que foi o momento em que eu conheci o Sérgio. Quando eu fui trabalhar com o professor Rebello. O Sérgio e o Eduardo tinham 6 anos de idade. O Sérgio tinha 6 e o Eduardo tinha 4, a diferença deles era de dois anos. E como eu disse, eu morava muito longe. Eu saía do trabalho, trabalhava até meio dia, ia em casa, tomava, almoçava, pegava o violão e a mulher já estava casado, com 23 anos já estava casado com essa aqui mesmo (*risos*) (*a dona Inês...*). É. Aí vinha pra Copacabana. Chegava 3, 4 horas da tarde na casa do professor Rebello e dávamos aula, ele na tinha mais alunos nesse horário e agente entrava, às vezes agente entrava pela noite a dentro. Ouvindo música, tocando violão, estudando, ele às vezes saía com os meninos, a Lurdes, o Sérgio... gostavam muito da Inês, eles saíam... Muitas e muitas vezes eu dormi lá de sábado para domingo. Aí só vinha domingo de tarde. Fiquei morando lá um pouco nos finais de semana.

*Então o Sr. Conviveu durante o processo de formação musical dos irmãos Abreu.*

Convivi. A única coisa deles relacionada à música, eles não davam a menor importância para o violão naquele momento. Pelo contrário. Por exemplo, às vezes eu tava estudando lá, aí vinha um deles, eu não sei quem era o mais safado que vinha, batia a mão nas cordas e saía correndo e rindo, né? Mas o Sérgio, nessa época talvez com uns sete anos, a Lurdes, a mãe do Sérgio estudava piano. Então ela deixava o piano aberto com as partituras que ela tava estudando ali. O Sérgio vinha e lia todas as notas que ela tocava. O Sérgio tem ouvido absoluto, você sabe disso. Agora, aliás o professor Rebello quando descobriu isso me chamou. Era um dia que eu fui lá (e ele disse) “Vem cá, vem cá. Ouça isso aqui. Péra um pouquinho. Sérgio, vem cá!” Aí o Sergio não vem. Aí tocou uma buzina: ”Sérgio, qual é a nota que esse carro buzinau lá?”. Aí ele botou a cara e disse assim: “Sol” E fez um quadrado assim **(estende os dois dedos, indicador e médio das duas mãos, sobrepostos em perpendicular, simbolizando um sustenido)**. Sol sustenido. *(Meu Deus.)* Percebeu?

**(Exclamações sussurradas...)**

*Ele tinha sete anos?*

Por aí, ele tinha sete para oito, não, sete anos talvez. .

*E o professor Rebello aprendeu a tocar com quem?*

Professor Rebello é português, né? Era português da Ilha dos Açores que aliás há dois anos eu fui lá para comemorar o, tinham convidado eu e o (Tonico) comemorar o primeiro centenário foi, concertos, inaugurei uma exposição, fiz uma palestra a respeito dele...

*Primeiro centenário do professor Rebello...*

Do Rebello, primeiro centenário do professor Rebello. Ele era Açoreano. *(ele é considerado...)* É. Ele veio pro Brasil em 1920. Nesta época no Brasil, quem mexia com violão era João Pernambuco, Quincas Laranjeiras que era o professor mais conhecido, que sabia um pouco de música. Praticamente era um dos poucos que sabiam música nesta época. E o professor Rebello chegou de Portugal, ele tocava viola açoreana, que lá nas ilhas eles chamam de “viola da terra”. É uma espécie de nossa viola caipira, um pouquinho maior, mas com doze cordas dobradas.

*Essas doze cordas são afinadas como o violão?*

Não sei, eu acho que ela tem várias afinações. Essa questão de viola, violão... é tudo uma mistura muito grande, e todos são mais ou menos equivalentes um ao outro, por exemplo a nossa viola caipira, para mim, aquilo nada mais é do que a vihuela espanhola que em Portugal era conhecida como viola. Uma das provas é essa variedade de afinações que nós temos na viola caipira, não é verdade? Cada região usa uma afinação diferente, cada, cada pessoa usa uma afinação diferente. A vihuela também tinha essa variedade de afinações e cordas, etc. Mas isso é outra história.

*Ta, mas essa viola açoreana, que o professor Rebello tocava era com cordas de aço?*  
Corda de aço.

*E aqui ele começou a tocar violão...*

Aí ele veio; lá ele era seminarista, tocava lá e veio para o Brasil... o Pai dele já tinha vindo na frente e ele veio, foi trabalhar no ramo de comércio, mas ele, logo que teve oportunidade, foi exatamente em 52, quando ele começou a dar aulas de violão, foi no momento que o conheci, ele tinha largado o trabalho dele no comércio e estava se dedicando só ao violão nesse momento. Ele tocava essa viola quando ele chegou no Brasil. Mas aí ele se apaixonou pelo



violão de choro, o violão do Quincas Laranjeiras, porque o professor Rebello foi estudar com o Quincas Laranjeiras. Ele estudou com o Quincas Laranjeiras até o Sávio chegar no Brasil que foi por volta de 29, 30. Por aí assim, não estou muito certo da idade, mas foi por aí assim. Aí foi estudar com o Sávio. O Sávio morou muito tempo no Rio antes de ir embora para São Paulo e o Sávio deixou alguns alunos aqui nessa época. Se destacaram, desses alunos o professor Rebello e [Deoclécio Melin] que era um violonista dessa época que tocou... morreu há alguns anos atrás. Foi com quem eu estudava música. Eu, ele e o Osmar (Pai dos irmãos Abreu). Porque nessa época nós íamos estudar teoria, depois harmonia com um professor que era um professor da escola de música (do Rio de Janeiro). Depois os dois abandonaram e eu entrei para a escola como estudante de harmonia, como ouvinte, porque não tinha cadeira de violão, não é? Não podia estudar como normal na escola, consegui estudar como ouvinte, fiz três anos de harmonia como ouvinte. Mas então dos alunos do Sávio aqui ficaram, nós estamos na década de trinta, não é? O professor Rebello, o Deoclécio Melin, e o Luís Bonfá. Os outros tinham, o Dr. Almeida Prado um psiquiatra (...) mas esse não era... morreu já, também, mas, tocava um violãozinho, mas não chegou a se profissionalizar. Quem se profissionalizou foi o professor Rebello, naturalmente o Bonfá e o Deoclécio Melin, o Deoclécio Melin lecionou, apesar de não ter se dedicado totalmente a isto, ele era contador, tinha escritório de contabilidade, mas ele tocava bem violão. Chegou até a tocar com o Dilermando Reis que era outro violonista um pouquinho à frente. Desses violonistas dessa época tinha... os que eu lhe falei, violonista assim, que agente (pode) vamos chamar de violonista clássico, solista. Tinha o Pernambuco, o Quincas Laranjeiras, aquele cego de Niterói que o Dilermando estudou com ele, o Levino da Conceição (*Catulo?...*). Catulo não era um violonista, Catulo acompanhava as modinhas o violão (*sei.*). O Levino era solista eu assisti. Logo que eu comecei a estudar com o professor Rebello eu assisti um concerto do Levino lá no teatro municipal de Niterói. Foi em 52 ou 53. Naquele período que eu comecei a estudar. O Levino era solista. Como Dilermando Reis. Dilermando Reis... tinha-se pouco acesso, Dilermando Reis sempre trabalhava em rádio e tal. Nesse período. (desvia a atenção para um checagem que o entrevistador estava dando no aparelho) Ta dando aí?

*Ta. E daí? Nessa geração...*

É, então nessa geração tinham esses nomes que eu lhe falei. O resto, tinham muitos outros, como você citou, o Catulo da Paixão Cearense, tinham muitos outros.

*Aliás, eu gostaria que o Sr. Falasse um pouco do violão popular, como o violão popular se articulava com o violão clássico?*

É tinha o violão popular... dessa época nomes que eu não estava muito entrosado. Então tinha também o cara com que eu comecei a estudar violão primeiro, que era o Freitas que era um violonista fantástico. Eu tenho as gravações dele daquela época antigas, né, de 78. Era muito bom violonista, bom compositor, eu tenho as obras dele, algumas.. eu fiz um pesquisa agora há poucos anos atrás, cheguei a levantar trinta obras do Freitas. Tem obras muito boas. Então tinha o Freitas que já não tocava, estava lecionando acordeom, tinha largado um pouco o violão. O violão nesse momento acho que tava um pouco... isso na década de 50, como eu disse ele tava muito na mão dos regionais, dos acompanhadores, etc. né? E dois, o violão era um instrumento... Quando o Professor Rebello chegou no Brasil em (mil novecentos) vinte, o violão era um instrumento só da seresta. Então quem se dedicava ao violão era o Laranjeiras, o Pernambuco, e... tinha, dizem que tinha um outro que era muito bom também um tal de Hernane Freitas, mas que ele tinha morrido em 1917. Dizem que esse era bom, conhecia música também, era mestre de banda.

*Só um parêntesis, se não tiver a ver com a época, o Sr. Fale, porque eu também não tenho muito conhecimento, o Othon Saleiros?*

Sim, o Othon Saleiros é um pouquinho pra cá, eu vou chegar nele. O Othon Saleiros... eu to falando na década de 20, década de trinta, quando o professor Rebello estudou com o Sávio, e na década de 52, quando eu comecei a estudar com o professor Rebello, aí já tinha, além do Diermando Reis que era um homem de rádio tinha o Luís Bonfá já que era um, atuante, era músico profissional, tinha Dioclécio Melin que dava suas aulas de violão... Tinha, o Nicanor, estava começando, Nicanor Teixeira, estudava com o Dilermando Reis. Eu nunca tive oportunidade de conhecê-lo pessoalmente, não? E tinha o Freitas, mas o Freitas não ensinava mais violão, ensinava era acórdão, eu fui um dos últimos alunos dele. Isso na década de 52. Certamente quando eu conheci o Sérgio menino. Nessa época, o violão ainda era um instrumento não como solista. Você vê, por exemplo, uma história paralela. Você vê: "Ah, mas o Segovia já tinha vindo no Brasil, o Augustin Barrios...", aquela violonista, como é, aluna do Tárrega...*(aluna do Tárrega, Robledo, Josefina Robledo)*. Robledo, tinha vindo no Brasil... *(o Llobet também já tinha vindo)*. Llobet acho que nunca veio no Brasil não. Não que eu saiba. Veio o Sainz de La Maza em 29. É. Mas todas essas pessoas que vieram aqui, acredito *(Regino Sainz de La Maza)*. É, Regino Sainz de La Maza.... Serviu um pouco, Segovia teve aqui parece que a primeira vez em 1943, uma coisa assim... Serviu para as pessoas olharem para o violão um pouco diferente daquele violão da seresta. *(Isso deve ter impulsionado as poucas pessoas)* Impulsionou umas poucas pessoas, começou a ter, a haver um interesse pela, começaram a tomar conhecimento de, da técnica do violão. Acredito que não houvesse essa visão do violão como... a técnica violonística. O que se fala muito dessa época, eu tenho uma coletânea de revista da época, chamava-se "O violão" tinha uns amadores que fizeram essa revista, não sei se você conhece essa revista. *(Como é que era o nome?)* Chama-se "O violão". *(Eu já ouvi falar)*. É uma revista publicada em 1929, eu tenho alguns exemplares *(Acho que já foi feita uma pesquisa, o Gilson Antunes fez uma pesquisa sobre essa revista aí.)* É, exatamente.

*Essas pessoas, eu vou colocar o Sr. No\*\*\* porque você teve um papel importante de difusão nessa história toda, Como é que vocês conseguiam, a partir dessa empolgação inicial de ver o Segovia, de ver esse pessoal tocando como é que vocês conseguiam partituras, livros, gravações, como vocês conseguiam? Tinha alguma loja, importadora?*

Bom, quando eu tomei conhecimento disso, que foi a partir de 52, aí existia a casa "Carlos Vécio"? \*\*\* várias casas por aí que tinham muita música importada, né? Importavam música, coleção do Segovia, essa revista divulgava muita obra, num tá aqui, acho que está lá na sala. Eu tenho cinco ou seis volumes dela. Aliás, não! O que eu consegui esporadicamente assim, depois em sebo, foi uns dois ou três exemplares. Eu tenho uma coleção que deve ter uns dez volumes que me foi dado pela viúva do professor Rebello depois que ele morreu. Mas num tá encadernado. Foi um presente.

*Então tinha as lojas que vocês tinham acesso.*

Tinha as lojas, havia músicas, a Carlos Vécio importava muito disco, né? Disco de música clássica a Carlos Vécio importava. Eu comprei vários discos do Segovia aí. Mas voltando aí, aquele movimento, da vinda do Augustin Barrios, o Freitas estudou com o Augustin Barrios, que foi meu professor.

*Como é que era o nome completo dele mesmo?*

José Augusto de Freitas<sup>148</sup>. Foi aluno do Barrios, numa temporada que o Barrios teve uma temporada morando no Rio de Janeiro.

*Ele morou quanto tempo no Rio?*

Não tenho idéia, mas foi algum tempo sim que serviu. Muitas obras dele... Inclusive eu comprei um disco agora dele. Cheguei de Montevidéu semana passada. Comprei um disco lá do sobrinho do Carlevaro. O César, César.. esqueci o nome dele. César! Que ele toca Barrios então, tem umas quatro ou cinco músicas que foram compostas no Brasil em épocas diferentes. Ele esteve uma temporada por aqui.

*Claro, e nessa temporada ele ensinou o seu professor.*

Exatamente. Ensinou o meu professor. Então esse movimento deve ter servido para impulsionar um pouco o violão. Mas aí na época em que eu fui estudar com o professor Rebello, esse movimento de “impulsioneamento” do violão, de mais atenção para o violão, foi dado, o professor Rebello foi que revolucionou mais... aliás, minto! Começou com o Sávio, o Sávio deu muitas aulas no Rio de Janeiro e chegaram a fazer, eu tenho até fotografias, recitais de alunos.

*O Sr. Tem mais ou menos alguma idéia assim, para dar uma noção para a gente, de quantos alunos o Sávio tinha?*

Eu não sei, mas é fácil da gente contar, tem uma foto ali do Sávio com uma série de alunos. Eu vou até pegar, mostrar para você. Pelo menos aqueles a gente vai saber que foram tantos, né? Uns tantos deles.

Então o Sávio começou a fazer recitais de alunos, em finais de anos, não sei se fez mais de um, pelo menos um eu tenho certeza. E o professor Rebello continuou nessa coisa de fazer, todo a no ele fazia um, dois recitais de alunos. Ele tinha muito aluno, não é? E nessa época, quem eram os alunos dele: eu, o Turíbio, né? Dos profissionais, os outros não sei, não tenho mais ninguém que tenha estudado nessa época com o Professor Rebello que [tenha] se profissionalizado. Quer dizer, desse povo todo que estudava com o Professor Rebello, continuou eu e o Turíbio que seguimos o caminho, né? E prosseguimos praticamente o trabalho do Professor Rebello. Nessa mesma linha, né?

*Certo, muito bem.*

Então isso movimentou muito o ambiente violonístico do Rio e Janeiro. Agora vou citar um nome que agente não pode deixar de citar. Esse impulso do violão “clássico”, como agente chama, inclusive a luta pela colocação do violão nas universidades, se deu a partir do Turíbio, a partir do primeiro premio que ele levantou em 65.

*O premio de Paris.*

É, aquele premio de Paris. Isso serviu muito para os brasileiros, as entidades... De cultura, né? As atividades culturais do Brasil, olhar o violão com outro aspecto, através de outro prisma. Como eu tava dizendo: “Ah, mas o Segovia veio em 43”, não sei o que! E vieram os outros.

---

<sup>148</sup> Vide glossário.

Mas acontece, tem um negócio muito sutil que as pessoas não detectam. Essas entidades que traziam Segovia, trouxe os outros, não sabiam que eles tocavam violão. Sabiam que tocavam guitarra. E as pessoas não tinham o conhecimento de que guitarra é o mesmo violão. Ou que o violão é a guitarra. Eu comprovo isso por uma história que o professor Rebello me contou. A primeira vez que ele foi a um concerto do Segovia, o cara que tava sentado do lado dele disse pro outro, quando o Segovia entrou: "Eu não disse a você que era violão?". E eu também presenciei um cara lá na casa Carlos Vécio vendo uns discos: "Puxa, olha aqui um disco de violão, o cara toca Bach no violão". "Ô rapaz, você não tem os discos de Segovia, você não sabe que se toca Bach no violão?" "Não! Mas Segovia num toca... Toca é guitarra, não é?". E essa coisa desses desconhecimento de que guitarra é violão. Então essas entidades como a AVC, Proarte, Associação Brasileira de Concertos, sei lá o que, tinha aqui umas entidades que traziam músicos importantes na época, depois infelizmente isso eu acho que acabou, na é? Hoje só se cuida de cultura popular no Brasil. Não se traz grandes nomes, né?

*É, eu estou aqui com a Rio Programa um anúncio (programação cultural) que eu peguei no metrô, não tem nenhum anúncio de música clássica. E aí, então o Turíbio...*

Mas aí...

*Eles vieram por engano, então da associação, eles pensavam que guitarra não era violão e...*

Porque o nome do Segovia, desse pessoal que vinha ao Brasil estava oferecido no meio dos nomes de Pablo Casals, de Rubinstein, não sei de quem, desses grandes nomes. Então: "Segovia, guitarra!" Tá no meio desses grandes nomes, o cara compra.

*O empresário do Segovia era o mesmo do Horowitz, não é?*

É, exatamente. Comprava, e compra. Anuncia: Guitarrista. Eu tenho programas aí. Não fala "Segovia violonista". Fala "Segovia guitarrista".

*Em português... Guitarrista. Que coisa.*

É, num dá.

*E o Turíbio foi que abriu os olhos desse pessoal para que o violão era a mesma...*

Isso, o Turíbio foi muito importante com esse prêmio aí que abriu muito o caminho dentro das entidades culturais.

*Ele gravou os estudos do Villa-lobos em sessenta... e oito... (Erro do entrevistador, o disco foi gravado antes, em 1961).*

Foi na década de sessenta, exatamente. Isso eu presenciei, eu estava presente com ele. Inclusive quando o Turíbio recebeu, o Turíbio estava estudando arquitetura e estava muito ligado a mim, nós éramos muito amigos. Somos amigos. Mas nessa época o Turíbio ia para a minha casa todo o Domingo. Todo o sábado e domingo. E agente estudava junto o dia inteiro. Não é? Então nós tínhamos

*Esse "estudar junto" como é que era, era duo...*

Não, agente ouvia música, tocava uma música, o outro tocava... Chegamos a tocar duos. Inclusive até nos recitais do professor Rebello chegamos a tocar em duo. Mas aí então ia para viver um pouco de violão e música, né, então essa coisa toda. Mas então o Turíbio, quando ele recebeu o convite da dona Arminda, porque eu e o Turíbio fomos descobertos pela dona Arminda através de uma visita, que alguém nos levou. Aliás, foi o Hermínio, eu acho, que levou agente na casa da dona Arminda. Hermínio Belo de Carvalho. Que era meu colega de escritório nessa época. Nos levou lá na casa da dona Arminda. E nós tocamos para ela, tocamos... ela imediatamente convidou agente para fazer um programa lá no ministério da educação, que ela produzia um programa lá nessa época. Chamava-se “Presença de Villalobos”. Isso deu um impulso ao nosso trabalho, à nossa carreira já para o profissionalismo não é? Essa apresentação, ela passou a partir daí sempre a nos chamar para os festivais Villalobos, etc.

*Isso foi em que ano, esse primeiro contato?*

Foi na década de sessenta. Eu não sei precisar exatamente... *(Foi antes do concurso do Turíbio)?*. Foi, antes do concurso do Turíbio. O Turíbio inclusive gravou esse disco dos estudos antes do concurso, não é? Não, eu acho que foi depois... não, foi antes sim! Foi antes. Porque o Turíbio foi para em sessenta e cinco, ganhou o concurso, voltou um ano depois, deu um concerto só, a única atividade que ele fez, deu um concerto, voltou e só voltou 3 ou 4 anos depois aqui. Então foi antes, o disco foi antes. A dona Arminda pediu ele para gravar os 12 estudos e a primeira pessoa com quem ele se comunicou foi comigo. Falou:”Jodacil, o que que eu faço? Ela me convidou para gravar os 12 estudos e eu só toco um!”. Só tocava o n. 1, como todos nós, só tocávamos o um. E eu falei, puxa, Turíbio, oportunidade, não passa toda a hora. Cê mete a cara. Tranca a faculdade, vai, mete a cara, vai estudar. Quanto tempo ela te dá? Ele disse, “Ela me deu seis meses”. Manda brasa! Eu fui uma espécie assim de conselheiro para ativar ele. Ele inclusive falou comigo antes de falar com os pais dele. E ele trancou a faculdade nessa época e parece que nunca mais voltou (risos). Bom, mas nós vamos falar do Professor Rebello.

Então: a minha presença no meio violonístico, do Turíbio, já é um pouco depois da morte do professor Rebello, depois da década de 60.

*Mas esses assuntos estão interligados.*

É, sem dúvida. Mas aí dessa época, acho que você queria saber os violonistas desse período, de quando eu comecei a estudar *(eu acho que já está esclarecido)*. Está esclarecido mas não podemos esquecer nesse grupo aí o pai do Sérgio que era um violonista excepcional.

*Eu ia falar disso, porque agente ouvi falar muito do avô do Sérgio. Mas e o pai dele?*

É, o pai do Sérgio, que morava na mesma casa do professor Rebello **(toca o telefone)**, ele era um excelente violonista. Eu estudava harmonia, eu, ele e o Deoclécio Melin, a gente estudava harmonia num bairro longe pra chuchu. O Melin tinha carro, nos levávamos, “vamos pra lá”... estudávamos lá todas as quartas feiras, estudando harmonia, solfejo, teoria, essas coisas todas. Fizemos muito tempo de estudo com o de Florêncio de Almeida Lima, que era catedrático da escola de música. E quando os dois largaram, eu fiquei indo sozinho pra lá de noite, de ônibus. Um bairro muito longe, era lá no subúrbio. Ele foi que me aconselhou: “Olhe, faça um requerimento à escola de música pra você fazer um curso de harmonia como ouvinte lá e vai, você vai aprender a cadeira, eu vou”... Que eles não costumavam aprovar. Fiz três anos lá. Mas aí o Osmar era um violonista de muito boa técnica. Era um violonista que acompanhava

muitíssimo bem. Tinha uma harmonia perfeita no violão, enfim. Às vezes ele ficava brincando só harmonizando, criando harmonias no violão, não é? Harmonia perfeita sempre, tinha um gosto musical muito bom e sempre me motivava muito. Ele me chamava de pé-de-boi, porque eu estudava muito né? E ele sempre me aconselhava assim, falava: “Olha, não é só estudar não, tem que ouvir muita música, hein?”

*E qual foi o papel que o Sr. acha que ele teve na formação dos irmãos Abreu? Porque na entrevista com o Sérgio, ele me comentou que as aulas – nós vamos chegar a falar da Monina Távora –, as aulas com ela eram assim, bastante espaçadas. Eram a cada quinze dias... Ele acompanhava um pouco mais de perto, assim?*

É, depois de um determinado momento, eu prefiro voltar um pouquinho. Não sei se o Sérgio falou como ele começou a estudar violão.

*Ele comentou alguma coisa, mas ele, o Sérgio é muito lacônico.*

É. Muito lacônico. Então, como eu disse a você, o Sérgio ia pro piano, tocava piano ali, mas nunca se interessou por violão, nem por coisa nenhuma. Mas, não sei em que ano, o Sérgio devia estar com sete ou oito anos, ou nove, não sei muito bem exato, o Osmar se separou da mãe do Sérgio. Eles moravam juntos, essas coisas, morava com o sogro, eu fui um exemplo de que isso não dá muito certo. Quando me casei fui morar com o sogro, é um negócio que não funciona. (*O Osmar se separou e os meninos ficaram com a...*). O Osmar se separou aí os meninos ficaram com a, não, os meninos foram para um colégio interno, não sei que rolo que aconteceu, que o Osmar não quis deixar os meninos e quis ir e entraram num acordo, puseram num colégio interno. Mas aos sábados e domingos eles iam para a casa do Professor Rebello (*Ah, então eles passavam o final de semana na casa do avô.*). Passavam o final de semana na casa do avô. (*E o Osmar morava com o professor Rebello?*). Não, nessa época eles tinham se separado, quando eles foram para o colégio interno eles tinham se separado. Foram exatamente para o colégio interno motivados pela separação, não é?

(*Desculpe, o professor Rebello era pai da...?*). Da mãe do Sérgio. (*Ah, era o avô materno!*). É, exatamente. Num desses finais de semana, o professor Rebello perguntou ao Sérgio: “Ô, Sérgio, lá nas suas horas de folga na escola, o que que cê faz?”. “Não, nada, num sei o que...”. Porque eles num são muito de, nunca se misturaram muito com os outros garotos, sempre foram muito isolados os dois, viviam um junto com o outro. Muito dependentes um do outro. Aí o Sérgio falou: “É, pode ser.”. O Professor começou a dar umas aulas. O Eduardo ouviu e o professor perguntou assim: “E você, Eduardo?”. Ele disse: “Ah, se o Sérgio está estudando, eu vou estudar também”. (*Violão.*). É. Eu sei que então, (*mas tinha violão no colégio interno, como é que era isso?*) Não. Eles estudavam nos finais de semana. Eles levavam o violão para lá, pra estudar no colégio. Em vez deles irem jogar bola, que eles não faziam isso, eles ficavam lá numa sala para estudar violão. Isso parece que o Osmar conseguiu lá um local para eles estudarem. Mas o fato é que o professor me contou essa história, quer dizer, eu ia às aulas nessa época, né? Que eles resolveram tocar violão. Tudo bem, nada [de mais]. Um negócio de dois ou três meses depois, o professor Rebello falou, ligou o gravador e disse: “Escuta isso aqui”. (*Eram os meninos tocando*). Eram eles, os três, o professor Rebello, Eduardo e Sérgio, tocando o trio de Gragnani. (*O op. 12?*). Exatamente. (*O Sérgio e o Eduardo com dois meses de estudo sério com o Rebello*) Dois ou três meses já tavam tocando isso. Eles sabia música inatamente. Eu disse a você que o Sérgio muito mais novo ia para o piano e tocava as músicas que a Lurdes estudava. (*Essa gravação existe? É irrecoverável, não é?*). Não existe. Não sei. Aliás, nem sei se foi gravado. Eu sei que parece que tocou. Eu sei que eles leram para mim, eles tocaram, o professor chamou e tocou, eu acho

que foi um negócio desse assim. É, eu acho que num foi gravado não, to meio... São histórias afinal de quarenta, cinquenta anos atrás, é meio difícil.

*Não, mas o importante é agente saber que durante um pouco de tempo...*

Eles começaram a estudar, depois eles foram morar uns tempos com o Osmar, o Osmar motivou também o trabalho, o Osmar sempre achava que ele que tinha motivado os meninos a tocar violão, mas eu sou testemunha que foi o professor Rebello. Não é? (*Foi o avô.*) É. Foi. O Osmar tinha um toquezinho de rivalidade assim... essas coisas sempre existem né? Disse que foi ele que ensinou os meninos, não sei o que. O fato é que posteriormente o professor Rebello conseguir fazer com que dona Monina os ouvisse. Como fez comigo e com uma outra aluna. Eu estudei com Monina também. Um período. Essas aulas eram esparsas. Telefona, combina aí “Não, hoje eu não vou poder” e tal, “Me telefona semana que vem...”. Aquelas coisas assim, eu tomei várias aulas com ela. Isso foi antes dos meninos. Aí depois ela tomou os meninos como alunos, né? Aquele talento fantástico, ela (se) motivou muito, trabalhou muito com eles.

*Parece que o Nélio Rodrigues também estudou com ela, não é?*

Que eu saiba, não. O Nélio se toca... Humm... Não, vamos esquecer o assunto, deixa pra lá. Quem estudou com ela foi os Assad. (*Sim*). Os Assad tiveram aulas com ela. E teve um outro cara aqui no Rio que nunca se profissionalizou. Eu me esqueci o nome dele, também teve umas aulas com ela, mas isso antes da gente estudar.

*Então vamos fazer um parêntesis nessa cronologia, seguindo aí o movimento violonístico do Rio, o início da vida dos irmãos Abreu... a dona Monina, como é que ela apareceu no Rio de Janeiro?*

A dona Monina veio para o Rio de Janeiro, isso eu não estava presente, na década de 50. Ela deu um concerto no Teatro Municipal. Acho que 52. São histórias que eu sei através do professor Rebello. Mas foi a única apresentação dela no Brasil. Esse concerto no Municipal, aí, ela veio como violonista mas aí ela se casou com um dos parentes dos Távora. (*Quem?*) Dessa família Távora. Que um foi até candidato a presidente da República, o Juarez Távora. Família de militares. E o marido dela era minerologista, um negócio assim. Ela casou com ele e nunca mais apareceu como violonista. Nunca mais tocou violão assim em público. (*Ela retomou parece que alguns anos depois?*) Não. Não. Ela andou pela Europa, por uns lugares, mas talvez tenha sido antes disso. Eu não posso dizer isso com certeza. Talvez tenha sido isto. Pelo fato que ela veio morar no Brasil. Morava aqui. Dividia, parece que, um pouco na Argentina, envolvida na Argentina.

*É, o Sérgio me contou alguma coisa a respeito da história do pai dela, que parece que tinha uma clínica... (É, tinha qualquer coisa lá, depois...) Ela veio pro Brasil por causa do casamento?*

Ou ficou no Brasil por causa do casamento. Eu não posso comprovar isso pra você porque eu não, nunca cheguei a ter esse tipo de conversa particular com ela, o Sérgio a conheceu muito mais, não é? Meu contato com ela era na sala de visita como aluno dela em ouvindo, não é?

*E ela era respeitada já por esse círculo?*

Sim. Esse cara que eu falei que eu não me lembro o nome agora tinha estudado com ela e vivia falando. Que, aliás, tinha um cara que tinha sido aluno do Osvaldo Soares. Eu esqueci de falar com você; na época, do professor Rebello quem ensinava violão era o Professor Rebello, na década de cinquenta, e Osvaldo Soares. Dos alunos de Osvaldo Soares, esse cara aí que não é, não se profissionalizou, andou estudando com a Monina também. Darci Vila Verde, foi aluno do Osvaldo Soares e tinha um paulista que morreu também, um tal de... ah, meu Deus... **(Carlos Colé, ele se lembrou em seguida)** Ah, aquele que tem uma foto, você conhece o neto do Osvaldo Soares?

*Não. Não era o Lucena, não, né?*

Não, não. Eu me esqueço o nome dele. Esse cara eu cheguei ouvi tocar. Ele tocava tudo com apoio. Osvaldo Soares dizia que a técnica de Tárrega era tocar tudo com apoio, né? E desse resultado não sobrou muita gente tocando violão. Depois com o Professor Rebello ainda sobrou algum. A técnica de Rebello não era dogmática assim. Toca com apoio quando precisa, quando não precisa não toca com apoio. (\*\*\*) Era mais liberal nesse assunto. O Osvaldo Soares parece que exigia tocar até arpejo com apoio. Carlos Cole! Agora me lembrei o nome do cara. O Ronoel tem uma gravação desse cara, que ele chegou a fazer um disco. E se você tiver oportunidade de fazer o Ronoel fazer tocar isso aí, você vai ouvir. O estudo n. 1 do Villa-Lobos tocado com apoio. É um negócio impressionante. Eu ouvi ele tocando Recuerdos de La Alhambra com apoio. (*Caramba!*). Eu vi esse cara tocando num concerto logo que eu comecei a estudar violão em 50, na década de cinquenta. (*Ele usava unhas?*). Não sei. Não sei, eu comecei a estudar violão naquele momento, eu vi esse cara tocando na associação Atlética do Banco do Brasil, lá... O Professor Rebello me chamou. Como eu disse, eu ficava os fins de semana na casa do Professor Rebello, às vezes (\*\*\*) para ir a um concerto. Me levava sempre aos concertos. E ele tocando Recuerdos de la Alhambra, até o professor Rebello fez uma brincadeira, uma piadinha, ele gostava muito de fazer uma brincadeira. Sem maldade, porque o professor Rebello era uma alma pura. Disse assim: “Eu acho que ele leu a música com óculos bifocais.” (risos), porque agente ouvia sempre duas notas, né? Por causa do apoio, né?

Mas, então, voltando lá à dona Monina. Eu sei que o Sérgio estudou com ela nesse, um pouco, isso foi, começou a estudar com o Sérgio e Eduardo nesse período que eu já tinha trabalhado com ela um pouco nesse momento. E aí eles começaram a engrenar a carreira deles pro exterior. Acho que só quando eles votavam que eles iam, passavam um programa ou coisa assim. Aí ela foi embora para a Argentina. Ficou muitos anos morando na Argentina. Voltou ao Brasil, que o marido parece que estava muito doente, ela voltou ao Brasil. Viveu aqui, o marido faleceu e ela voltou para a Argentina, parece que ela não reside mais no Rio de Janeiro, não é (*É verdade, ela está morando na lá agora*). Ela voltou quando o marido morreu, não é? Aí ela voltou outra vez para a Argentina. Mas aqui, profissionalmente eu não tenho conhecimento de nenhuma coisa a não ser esse concerto na década de 50, talvez mais precisamente em 52, o professor Rebello me falava bem. Falava que ela era uma violonista fantástica, aluna do Segovia... Tanto que o Professor Rebello conhecia ela eu não sei como. Eu conheci ela da seguinte maneira:

O professor Rebello falou: “Ah, eu vou levar você na casa da dona Monina, quero apresentá-la a vocês, talvez ela dê aulas para vocês. Era eu e uma aluna, a Miriam Brasil que depois foi embora para a Bahia e nunca mais tive conhecimento dela. Ela morava ali em Botafogo e nós marcamos um dia, fomos lá e o professor Rebello nos apresentou; ele disse: “Esses meus alunos já estão um pouco fora do meu alcance, gostaria que a senhora pudesse dar uma orientação para eles...” né, e tal... Ela pediu agente pra tocar. Eu me lembro que eu toquei o Prelúdio 1 do Villa-Lobos e não toquei bem e me desculpem e ela disse: “Não, é



impossível alguém pegar o violão e sair tocando dessa forma. E sair tocando perfeito”. Não, você pegar o violão com os dedos frios e tocar, não vai sair como você deseja. Eu estava me desculhando, não toquei bem e ela disse: “Não, é impossível alguém com a mão fria, você pegar o violão, começar a tocar... etc.” Ela, mas, aconteceu até um negócio gozado. Que ela disse: “Ah, eu nunca estudo violão”, não sei o que e pegou o violão, depois agente pediu pra ela tocar um pouquinho, ela tocou a Courante de Bach, pegou e tocou, um negócio assim, fascinante, né?

*A courante, qual ?*

Aquela courante da terceira suíte (**para alaúde**), (cantarola a Courante). Tocava naquele estilinho assim... *Aí...*”Ora, mas a senhora quase não estuda, como é que a senhora consegue tocar dessa maneira assim?” (**Ela responde**): “Ah, mas é que eu não, quando eu pego no violão, não tenho tempo de estudar, ou não posso estudar, eu toco a courante!” (risos). Ela tocava a courante como elemento de estudo, que aliás é um grande estudo, não é? Tem ligado, tem escala, tem tudo, né? Mas, é, depois que ela foi para a Argentina também perdi o contato, poucas visitas, depois que ela voltou pro Brasil eu não tive a oportunidade de estar encontrando com ela.

*E ela se envolveu com o grupo, o grupo do Sr., dos violonistas da época ou ela ficou um pouco mais à parte?*

Não, não. Ela não se envolvia, ela não ia a concerto... Só dos... dos Abreu...

*E de outros instrumentos...?*

Bom, isso eu não sei por que eu não acompanhava a vida ... provavelmente. Porque ela tem uma irmã que é pianista, inclusive dizem que é muito boa pianista, vive na Europa, não sei se (em que lugar).

*O Sr. lembra o nome dela?*

Não, não sei o nome (*Tudo bem*). O Sérgio sabe.

*Ela não tinha muitas preocupações de ordem econômica, então ela podia se dar ao luxo...*

Não, eles eram, pelo menos o que eu conheci, deveriam ser ricos. Moravam em grandes apartamentos.

*O Sr. disse que a família dela era ligada...*

A família Távora. Irmão do Juarez Távora ou sobrinho do Juarez Távora, família de, de militares, gente importante politicamente no Brasil, não é? E família dela na Argentina parece que eram ricos, tinham indústria ou coisa parecida, segundo o Sérgio me falou uma vez assim por alto. E ela morava, ela morava num lugar dos mais caros do Rio de Janeiro, que é a Avenida Rui Barbosa, um apartamento por andar, um negócio enorme, eu suponho que não era um cara como eu que ira morar num apartamento daqueles, né? Então ela não (*então ela não se envolveu...*), talvez pela situação econômica que ela tinha, né, não sei qual a situação, mas acredito que não seja modesta, ela não se envolvia com a vida de concerto, de tocar ou qualquer coisa. Não deveria se envolver (*Não precisava*), é, não precisava. Mesmo aula. Por isso que quando você falou, eu conheço algumas pessoas que queriam estudar com ela, ela

ouviu a primeira vez e ela disse assim: “Não, vai embora que você não dá pra isso”. Ela tinha esse tipo de franqueza, né?

*É, quando agente precisa de dinheiro agente tem um pouco mais de cuidado.*

Aí é que tá, quando você pre... é! Uma vez me perguntaram, inclusive: “Ué, Jodacil, como é que você tem tantos alunos? Cê faz propaganda?”. Não, preciso de dinheiro, eu aceito todos. Os bons e os ruins. Aliás, eu prefiro os ruins, que ficam muito mais tempo estudando, do que os bons. Os bons estudam um tempo e **(bate palma, expressando a desistência do aluno)** e vão embora. **(risos)**

*Ta certo... me fala um pouco do encontro do Sr. com o Villa-Lobos. (Ah...!) Isso foi no final dos anos 50*

Isso foi em cinquenta e sete, se não me engano, ele morreu em 59, não foi? É, foi dois anos antes dele morrer. Ele fazia umas palestras no instituto de Canto Orfeônico. Hoje é o instituto Benjaminn Constant, pra cegos, né? Era o instituto de Canto Orfeônico, tinha aquele projeto do Villa-Lobos mesmo, que ensinava música nas escolas. Que eu, inclusive quando menino no grupo escolar eu cantei coral daquele movimento da década de 43, 44. *(O Sr. esteve entre aquela criançada daquela agrupação de crianças no estádio...)*. Exatamente. Não, lá eu não estive não. Eu cheguei a participar na escola, mas na época, eu me lembro, não sei o que que aconteceu...quando saíram, saíram todos os meus colegas saíram num ônibus pra ir pra lá, eu não fui. Houve qualquer coisa que eu não fui. Talvez minha condição de humildade, minha família muito humilde, talvez não tivesse tido meios de ir, não sei. Não sei o que que ocorreu, ou a família não deixou. Não sei o que que foi... *(certo)*.

Mas eu participei do movimento cantando na escola. Então o Villa-Lobos fazia ali umas palestras, tava anunciado no jornal, descobrimos isso, juntou eu e o Hermínio e o Turíbio para ouvir essas palestras. Especialmente nas que ele falava sobre o violão. Nós fomos precisamente nas que ele falava sobre violão. Foram parece que duas ou três palestras consecutivas.

*E ele fazia isso espontaneamente? Porque não havia uma sociedade violonística que organizava...*

Não, não, não. Isso não era específico. Ele falava sobre todas as obras dele e tinha uma semana de palestra ou coisa assim. E teve dois dias que era de violão. Falava sobre violão.

*E as obras de violão dele tinham relevância internacional...*

Sim, claro! Segovia já tinha gravado, isso foi em 57.

*Ele gravou alguns estudos, não é? (Quem?). Segovia.*

Segovia gravou, já tinha gravado o Prelúdio 1, Estudo 1, Estudo 8... isso já tava gravado. Juliam Bream tinha acabado de gravar a série completa dos estudos nesse momento. Que inclusive eu vi lá no Villa-Lobos, foi a primeira vez que eu ouvi falar no nome do Juliam Bream. Ele disse assim: “Conheci um menino agora que tem mais técnica do que Segovia”. E eu estranhei isso aí, mais depois, logo em seguida eu comprei o disco na casa Carlos Vécio e ouvi, falei, pôxa, o Villa-Lobos tinha razão, o cara é bom! Né?

*E ele levou esse disco? O Villa-Lobos levou esse disco para essa palestra que o Sr. está contando.*

Não, não levou esse disco, levou gravações de Segovia. Então ele, o Villa-Lobos, nós fomos ouvir as palestras e ele contou como é que ele estudou violão, contou o célebre contato dele com o Segovia, como ele tomou contato com o Segovia, aquela história que o Villa-Lobos conta de uma maneira e o Segovia conta de outra, né? Mas eu acredito que a do Villa-Lobos fosse mais autêntica, né? Contou essa história, contou o movimento, como é que ele se dedicou ao violão, porque que ele resolveu estudar violão, que o violão era o instrumento de paixão dele. Inclusive tem coisas aí dessa conversa muito interessantes, que ele contando isso, ele falou numa valsa que ele tinha escrito para Llobet, e que foi o motivo da conversa desse encontro com Segovia, não é? Que você deve conhecer isso pra lá e pra cá, não é?

*Mais ou menos, a informação circula por aí.*

É, ele foi convidado por um violinista português amigo dele para ir numa reunião nessa ocasião que ele estava em Paris onde Segovia estaria presente. E ele foi lá, Segovia tava rodeado de moças, não sei o que e tal... tava tocando e o amigo dele, violinista perguntou se ele não tocava nada de Villa-Lobos. Se ele conhecia a obra de Villa-Lobos para violão. Ele disse que conhecia a valsa que o Llobet tocava. Mas... “E você não toca?” “Não, é uma obra muito anti-violonística, que não funciona...”, não sei o que e tal. Mas aí: “Por falar nisso quero apresentar Villa-Lobos, ele aqui.” Aí Villa-Lobos se empolgou e perguntou assim: **(Para Segovia)** “Porque que você acha que a minha música não é violonística?”. “Ah, porque você tem que usar o quarto dedo da mão direita”... um negócio assim. Porque o Villa-Lobos realmente tem alguns acordes que mesmo usa os quatro dedos quando toca Villa-Lobos, não é? Cinco notas, usa o dedo mindinho. Aí Villa-Lobos diz que arrancou o violão da mão dele e disse: “Olha, porque que você não toca? Toca sim!” E arrancou o violão e disse assim: “Se você não precisa desse dedo aí, cê corta ele. Esse dedo foi feito para usar também”. E essa conversa ficou assim meio, num estado assim, meio delicada e Segovia teria posto o violão na caixa e caiu fora. Foi embora, indignado, foi o encontro aí. Mas o fato é que Segovia foi ao hotel mais tarde, onde o Villa-Lobos estava hospedado e pediu que conversasse um pouco com ele. E nesse encontro o Villa-Lobos diz que até esnobou o Segovia: “Agora num posso, estou saindo para jantar, você volta outra hora”. E ele voltou mais tarde, e passaram a noite toda praticamente conversando sobre técnica de violão, sobre esses assuntos: “Na ocasião eu escrevi os Dose Estudos. Ele me pediu um estudo e eu escrevi dose, que ele nunca me pagou”. Villa-Lobos, isso é conversa do Villa-Lobos.

*Isso ele contou, essa história ele contou...*

Nessa palestra aí. Essa coisa inclusive dessa palestra, o Villa-Lobos era... olhou para a platéia: “Tem algum violonista aí?”. Fui eu e o Hermínio apontado. Eu e o Herm... eu e o Turíbio. O Hermínio apontou nós dois. Aí ele chamou pra mesa Ele sentado assim, botou agente de frente e abriu as partituras na frente, na hora assim de ouvir a gravação. Então Villa-Lobos contou, disse que compôs os dose estudos, que ficaram a noite toda conversando sobre técnica de violão e o Villa-Lobos aproveitava e dizia: “Ninguém tinha mais técnica de violão no Rio de Janeiro do que eu nesta época. Eu aprendi todos os métodos de violão de Carcassi, Carulli, Giuliani, tudo isso eu estudei. E foi onde eu aprendi mais música”. Afirmação dele.

*Mas o Villa-Lobos teve acesso a esses métodos como? Porque o Villa-Lobos deve ter estudado isso aí no final...*

Década de vinte! Década de vinte já tinha publicações do método de... já o Quincas Laranjeiras já conhecia o método de Carcassi, esses métodos aí, né? Esses métodos já tinham publicações, muito anterior. O Villa-Lobos, sobretudo o método de Carcassi que ele disse que conheceu muito mais, que foi onde ele aprendeu mais música. Aliás, o método de Carcassi dá uma boa iniciação de teoria musical ali no início, não?^

*É verdade, eu peguei emprestado dum aluno meu um método, uma publicação da Irmãos Vitalle, mas é uma publicação muito descuidada. Porque não tem nem a, não tem a data da publicação, nenhuma referencia histórica...*

É não tem não. Eu tive um método desse, eu não tenho mais.

*Esse método então já estava circulando antes dos anos vinte.*

#### **Até a faixa 15 do cd 1, 00:50**

A entrevista prossegue por mais três cds, e não foi transcrita na ocasião deste trabalho por ser de interesse amplo e por absoluta falta de tempo do entrevistador. Devido à importância do depoimento de Jodacil Damasceno, pelo seu papel central no desenvolvimento do violão no Brasil, nos comprometemos a transcrevê-la posteriormente e estará à disponibilizá-la aos pesquisadores que tiverem interesse.

## Entrevista com Sérgio Assad.

Esta entrevista foi gentilmente cedida à Luciano César Morais e Fábio Zanon na residência deste último no Bairro de Higienópolis, São Paulo, no dia 22 de maio de 2006, após uma série de concertos que o Duo Assad realizou na capital paulista. Como há a fala de mais de um entrevistador, optamos por deixar em negrito as falas de Fábio Zanon, em itálico as minhas, e em fonte normal as falas de Sérgio Assad. Entre colchetes estão transcritas as palavras da maneira como foi possível deduzir do que soam, mas sem garantia da sua correta grafia. Ou trechos em que não há preocupação em acertar exatamente a palavra como seria para um texto escrito, mas que dão o sentido anotado no contexto expressivo da comunicação no momento.

Novamente, a professora Adolfina Raitzin Távora é referida por seu apelido, pelo qual ficou conhecida, dona Monina. A minutagem está anotada para localização do ponto no cd, em caso de revisão posterior ou acesso ao material por outros pesquisadores

As questões em que se basearam a entrevista foram:

Idade, data de nascimento, local.

Onde você está residindo atualmente?

E seu irmão Odair?

1) Gostaria que iniciasse contando o que era a sua referência de violão na época em que tudo começou; como era, ou o que era o violão para vocês na infância e juventude? Como era o seu pai bandolinista?

2) Como surgiu a idéia de se mudar para o Rio de Janeiro?

3) Como era a rotina de trabalho com a Professora Monina?

4) Quem apresentou vocês?

Pelo que sabemos dela, ela vinha de um universo musical que não se conectava muito com o do choro, da música popular ou mesmo do violão como era praticado no Rio daquela época. Quais seriam os campos de interesse musical dela?

5) Sobre as aulas com Adolfina Raitzin Távora:

Como eram as aulas com a professora Monina?

O que era importante para ela no trabalho com vocês?

Como ela escolhia o repertório a ser trabalhado?

E como era o trabalho com esse repertório, havia um padrão, uma seqüência metódica?

Como era construída uma interpretação musical no tempo em que vocês tinham aulas com ela?

O que o marcou mais profundamente com o trabalho com a Monina?

5) Houve alguma dificuldade em encontrar obras originais para constituir o repertório? E quais eram os critérios técnicos e/ou musicais para a escolha das obras?

6) Qual era a repercussão do Duo Abreu na época em que vocês chegaram ao Rio?

Quais foram as outras influências musicais – e violonísticas – que te marcaram?

7) Pode falar um pouco do seu trabalho no concurso de violão da FUNARTE? Vocês fazem recitais solo?

8) Vocês começaram a trabalhar mais com ensino a partir de que época?

9) Há algo de interessante a ser destacado no violão de hoje, na sua visão?

Há algo que falte hoje na forma como o violão é ensinado, na sua visão?

10) Partindo de Tárrega, qual foi a seu ver, a importância do arranjo para a história do violão?

11) E os seus arranjos? O que motivou seu trabalho com arranjos? A seu ver, qual a relação entre o seu trabalho de arranjador e compositor? Que utilidade você acha que teve na sua vida de músico, trabalhar com esses arranjos, para si mesmo?

## Entrevista

*Sabemos que você estudou primeiro, aprendeu violão com seu pai. O que você tem de referência disso?*

Isso. A nossa casa vivia repleta de músicos. Tinha músicos o tempo todo, mas músicos amadores. Meu pai era muito itinerante, ele não fixava raiz num lugar, vivia se mudando. Eu nasci em Mococa, o Odair também... A gente saiu de Mococa assim, logo depois do nascimento do Odair, fomos pra Ribeirão Preto. Ali a gente ficou uns dez anos. A gente saiu de Ribeirão, foi pra São João da Boa Vista, e foi exatamente nessa fase aí que a gente tinha começado a aprender a tocar. Eu quis tocar violão mais cedo, eu tinha sete ou oito anos. Mas... Não funcionou, meu pai achou que era muito cedo, mas aquela vontade continuou existindo. Até quando eu tinha doze anos tinha um violão de um tio meu que tocava violão. Dado que eu não consegui que o meu pai me ensinasse, nenhum acorde, eu pedi ao meu tio que me ensinasse ré menor, aqueles... Eu aprendi uma sequenciinha básica... Aí eu vivia atrás da minha mãe pra ela cantar e eu acompanhar. Aí quando meu pai viu aquilo ele falou assim: “Bom, se ele consegue fazer isso, deve conseguir acompanhar meu bandolin.” Aí começou, me ensinou um chorinho, e logo no dia seguinte o Odair começou a aprender também. “Ah, quero aprender, já que ele tá fazendo eu também quero”.

*O Odair é mais novo do que você quantos anos?*

Quatro anos.

### **Vocês têm mais irmãos?**

Temos um irmão mais velho.

### **Ah, um mais velho.**

Então começamos ali praticamente juntos, né, um dia de diferença.

### **O teu pai alguma vez trabalhou profissionalmente com música?**

Não. Então, meu pai não sabe música, meu pai aprendeu acho que de ouvido, e o que ele passava pra gente é aquela noção de harmonia, aquele negócio do Paraguassu, primeira, segunda, terceira posição, é assim que ele faz até hoje. Que é um método que na realidade funciona, uma coisa super prática que você aprende o nome dos acordes rapidamente, se tiver um bom ouvido, você mesmo se desenvolve. E o que aconteceu foi exatamente isso, a gente começou a tocar todo o repertório de choro, a gente [tocou] com uma rapidez incrível a ponto de ele mesmo... Alguns meses após, oito ou nove meses após, a gente veio aqui pra São Paulo pra tocar num programa de televisão que era o “Bossaudade”. Com o Jacob Bitencourt. Então a gente chegou a tocar com o Jacó. Acho que pouca gente, [o pessoal] da velha geração chegou a tocar com o Jacob. Mas novos assim... Enfim.

*Vocês se desenvolveram muito rápido então. E aí a ir pro Rio de Janeiro...*

É mas aí só que aqui no interior de São Paulo, o que que tinha como referência, lá em São Paulo, no interior, era a música (\*\*\*), meu pai tinha uns amigos que tocavam bem violão. Né? Lá no interior. E lá em São João da Boa Vista tinha um sãojoanense que era o José Lansac que foi, que pertencia ao núcleo violonístico que tinha aqui em São Paulo.

Ele era daqui de São Paulo e tava lá no interior. E ele formou alguns alunos lá. José Lopes, a gente chegou a ter aulas com o José Lopes. E o José Lansac era muito amigo do Martins Sobrinho. Eu cheguei a conhecer o Martins Sobrinho e tudo. Era esse o universo violonístico que a gente conhecia naquela época. Antes de vir a São Paulo e antes de ir pro Rio. Eu não

sabia quem era Segovia, nunca tinha ouvido falar no violão clássico, agente não sabia o que era. Violão pra mim era Barrios.

**4:20**

**Agora, São João da Boa Vista... Que é que tem na água lá? Porque tem a Guiomar Novaes também, né? Tem alguma tradição musical na cidade, particular ou é pura sorte?**

Pode ser coincidência, mas tem a cidade tem bastante musicalidade, porque eu conheço várias pessoas que praticam música num nível excelente, e são amadores. Então, tem alguma coisa ali. Alguma ligação com música que é muito forte, né?

*Tem um conservatório lá? Escola...*

Não. Mas tem projetos. Por exemplo, tem um que se chama “Afinando as Cordas” que é alguém daqui de São Paulo, que foi pra lá, implantou esse projeto, é financiado pela prefeitura, e ele tá formando violonistas. Eu ouvi, a gente ganhou o título de cidadão sanjoanense no ano passado. Aí na festa de entrega do título veio esse grupo tocar. Era um octeto. Eles tocando, Bach, tocando, Brandenburgo, concerto de Brandenburgo. E (\*\*\*) tem uns violões horríveis e pessoas simples ali do interior. Agora eu não me lembro do nome do professor, mas é coisa séria. Fazendo um trabalho muito sério.

*Você disse que vocês então vieram pra São Paulo antes de ir para o Rio de Janeiro.*

Na realidade, como existia o Zé Lansac, existia outras pessoas também que conheciam um pouco mais de violão... Quer dizer que a única solução pra nós era vir pra São Paulo, procurar o Sávio. E o que o meu pai fez o contato nosso era o Martins Sobrinho e a gente foi procurar o Sávio. Só que o meu pai, ele tinha... Uma noção, talvez equivocada, né? De que nós éramos gênios. Ele achava que a gente era o supra sumo do supra sumo, eu não sei por que também. Que era, bom, ele não tinha experiência de nada, enfim... Ele dizia “Ah, isso eu nunca vi”. Mas claro, nunca tinha visto nada também. Né? Não tinha parâmetros de comparação. Ele trouxe a gente pro Sávio, e ele achou que o Sávio não ficou tão entusiasmado com a gente quanto deveria ter ficado. Aí ele falou: “Ah, vocês não vão estudar com esse cara não.” E voltou pro interior e pronto. Aí nós saímos de São João da Boa Vista, nessa época a gente morava em São João da Boa Vista a gente foi, deve ter sido em 66. Em 67 a gente foi pra Ribeirão Preto. E a gente vivia no ambiente lá de violões, tinha, digamos, tinha dois irmãos lá do interior, que tocavam violão muito bem que eram os Irmãos Penha. Mas tinha todo o enfoque da música popular. Aí eu já tava metido naquela história ali e era aquilo que eu queria fazer. Né? Aí, alguém, mudou-se pra Ribeirão Preto um delegado, um delegado de polícia. E... Lá do Rio. Um cara do Rio. E como ele gostava muito de violão ele acabou vendo a gente tocar em alguma roda de não sei o quê, ele conversou com meu pai, falou dos irmãos Abreu. Primeira vez que eu ouvi o nome dos irmãos Abreu. Que era uma coisa muito séria, que não sei o que, que a gente tinha que ouvir, pra saber do que se tratava, e ele tinha uma fita ou algo assim. Quando a gente ouviu a fita... Eu não entendi nada, porque, meu universo de violão na cabeça era nulo aquilo não era nem violão pra mim, aquilo era... Outra coisa.

**O teu contato com música clássica era zero nesse momento.**

Zero. Mesma coisa que zero. Não, não era zero, na realidade, a gente tinha ouvido os Índios Tabajara tocar. Que... O disco, eles fizeram dois discos, de música clássica que eles... Meio “Carro Chefe”, não sei o que... Mas eles tocavam muito bem, eram musicais, era bonito o que eles faziam. Aquela foi a primeira referência. É... Quem mais que eu cheguei a conhecer? O Henrique, a gente conheceu o Henrique Pinto aqui num concurso do Di Giorgio. Primeiro concurso da Di Giorgio.

*Em que ano foi isso?*

Ah, deve ter sido... Por aí, 66, 67, essa época aí mesmo.

*Mas vocês participaram do concurso ou foi mesmo pra...*

Nós participamos, tinha três categorias, tinha violão clássico, violão popular, e o violão infanto-juvenil. (*E vocês, foi...*) Ah, eu tinha 15 anos nessa época, o Odair tinha 11. Mas a gente não queria concorrer um contra o outro. Então o Odair fez infanto-juvenil e eu fui pra categoria de popular. E a gente ganhou. Quer dizer, concorrente que tinha comigo era o Eduardo Gudin, na época. Que foi o segundo lugar. E até hoje ele fica com esse negócio na cabeça, na garganta. Porque eu estive, a gente foi lá no bar do Alemão, e a gente falou disso, e ele “É, num engoli até hoje!”. Então, quem mais que a gente conheceu nessa época, Silvio Santisteban, o Macumbinha, falecido Macumbinha... Isso antes de ir para o Rio. Aí quando fomos pro Rio, na realidade, é... Meu pai foi convencido de levar a gente pra conhecer a Monina, por um jornalista.

*Esse delegado foi o que falou primeiro do Duo Abreu...*

É, e ele tinha esse amigo do Rio, que era um repórter do Globo, que também era fascinado por violão. Havia um grupo de violonistas no Rio liderado pelo Othon Saleiros, aí veio o Oromar Terra que fazia parte do grupo falar da Monina também, dizendo que a gente tinha que ir lá conhecer a “grande professora”. Aí meu pai levou a gente pra lá. E acabou ouvindo o que ele queria ouvir. “Ah, esses meninos tem muito talento, tô vendo o duo Abreu de novo...” Exatamente o que ele queria ouvir. Que a gente era promissor, que era uma coisa fabulosa, não-sei-o-que, pô... Aí, ele decidiu ir pro Rio. Pra gente poder estudar com ela com regularidade. Senão, de São Paulo pra lá, inda mais no interior, seria muito esporádico. E acabou indo a família toda pra lá. E lá ficamos, ficamos muitos anos no Rio, né? Essa... A Monina, esse tempo dela no Rio, antes dela voltar pra Buenos Aires, foi de sete anos, a gente teve sete anos de aula com ela. Que foi um pouco de eco também ao que ela fez com o Segovia, que Segovia vivia em Montevideu, na época da Guerra, e a Monina vinha de Buenos Aires pra estudar com ele, durante sete anos também.

**Que doida, né, uma Carlevara também, não é?**

**11:40**

*Como é que era a rotina de trabalho com a professora? Frequência das aulas...*

A gente tinha uma aula por semana, as aulas eram aos domingos, e... Tinha mais ou menos uma hora pra começar. Ali por volta das duas da tarde, mas não tinha hora pra terminar. Às vezes ela alongava muito. Quatro, cinco horas de aula. Não tinha... Não vou dizer que não tinha um método algum. Existia alguma coisa na cabeça dela, que fazia as coisas funcionarem. Mas, metodologia era praticamente zero. Mas a Monina era uma pessoa musicalíssima!!! Quer dizer... E como toda pessoa musical, intuitiva, ela não tinha um preparo realmente forte, acadêmico não. Então era uma coisa intuitiva pura. Que ela conseguia passar de uma maneira maravilhosa. De intuição, que ela dizia, realmente que quando a intuição falha, é que você botou uma coisa cerebral no meio. A intuição não falharia nunca. Que você pode até discutir, não é? Se a intuição faz as coisas funcionarem. Mas ela apostava na intuição



musical e fazia você tirar a música lá de dentro. Quer dizer, a gente tem que tirar tudo o que tá adormecido aí dentro. Então brigava muito com a gente. Ela falava, “Ah, vocês estão fazendo música, mas vocês não sentem nada”. “Música se faz com as tripas”. E cantava muito, e mudava muito de opinião e dizia que tinha que ser “assim”, numa semana, na semana seguinte mudava tudo... Então, era um turbilhão de informação e uma flexibilidade monumental. Tanto que a gente passou a ser muito flexível. A gente nunca congelou a interpretação de nada, a gente levava pro palco uma coisa e as coisas aconteciam lá. Então eu sempre procurei muito essa coisa da Monina de ter essa flexibilidade, não congelar as coisas.

### 13:45

Agora, ela tinha opiniões fortes em relação ao que se pensa, de refazer idéias musicais ou não. E a gente tinha as nossas divergências também. Mas ela descortinou um mundo pra gente que era um conto de fadas, né? “Ah, vocês vão fazer uma carreira internacional, vocês vão conhecer o mundo...” que acabou acontecendo mesmo (risos), né? Mas aquilo, na realidade, quando a gente teve as aulas, os primeiros anos de aula era um sonho, que a gente acalentou e parecia que não tinha realmente futuro. Mas... Demorou, mas acabou acontecendo.

*Tem alguma coisa que você possa, que a gente possa, talvez capturar assim, do que seja um campo de interesse, que pudesse ser alguma coisa comum ao longo do trabalho, assim, o que que importava pra ela no trabalho com vocês. O que era essa coisa central, o que poderia ser considerado central na poética dela, na forma como ela via a música?*

Olha... Ela tinha um fascínio pela forma do Segovia tocar, era muito forte. Então, na cabeça dela, o Segovia foi sempre insuperável. Mesmo quando ela falava dos Abreu, por exemplo, que... Ela fazia uma... Crítica até severa, até certo ponto severa, a gente colocava as coisas que os Abreu faziam na época, ela dizia, “Ah, falta muito!”. Mas ficava uma coisa sem explicação. Falta, falta muito o que? Eu não achava que faltava nada. Mas... Ela tinha uma coisa filosófica de que faltava sofrimento, que o artista tinha que sofrer muito, tinha que passar fome, e que nenhum deles tinha passado fome o suficiente pra poder sentir a música na dimensão que ela deveria ter... Tinha uma coisa que era um pouco louca também.

### **No caso do Segovia, tinha que fazer também os outros sofrerem, né? (risos)**

Mas... Eu não sei, acho que são pessoas assim que acabam empurrando, uma alavanca, né? Que fazem as coisas funcionarem. E ela tinha um prestígio musical assim, lá no Rio, que era impressionante. O Hernandez que era um grande crítico do Rio, admirava a Monina, tinha a Monina, assim uma coisa de louco. Adorava conversar com ela, adorava as opiniões dela que eram sempre muito fortes. E ela então abria qualquer porta. A gente tocou no teatro municipal quando ela disse: “Esses garotos tem que tocar aí!”. A Sala Cecília Meireles também, ela abriu as portas pra gente. E ela fazia um negócio que eu achava legal. Ela nunca comparou. Os Abreu estavam no apogeu já. E a gente tava começando. Mas ela nunca incentivou esse negócio da competitividade com eles, ela dizia, muito pelo contrário, dizia: “Vocês têm outra história e vocês têm que apostar na história de vocês e...”. Não to falando de repertório não, porque o repertório que a gente viria fazer posteriormente, e tudo mais, ela era completamente contra. Mas ela entendia essa coisa do astral de cada um, e ela achava também que a gente devia se concentrar na história do duo. Essa história de a gente não fazer solo, é por causa da Monina. Porque ela, de uma certa forma, ela dizia: “Isso os Abreu já fazem solos e duos. Vocês deviam se concentrar na história do duo e esquecer essa história de solo pra não ficar muito parecidos com eles.”

### **Vocês só fizeram solo sob encomenda, não é?**

No início, se você pegar os velhos programas da gente, quando a gente tinha 16, 17 anos, tinha solo também.

*E o que vocês tocavam?*

Ah, a gente tinha preparado muito pouca coisa, quando eu tinha 19 anos não tocava mais nada de solo. Tudo o que eu tinha tocado, tinha tocado até então. Ah, cheguei a tocar pouca coisa. As peças que me foram, a maioria delas, quem tinha tocado era eu. A gente dividiu também, o Odair tocou metade. Aí como eu já tinha tocado a maioria, eu só tive que aprender uma música extra que era a música do Nestor de Holanda, que tinha sido o Odair que tinha tocado. Daí eu gravei tudo solo.

*De qualquer forma o trabalho com solo não era uma coisa a que vocês se dedicaram especialmente.*

Não, a partir dos meus 19, 20 anos, isso daí tinha acabado. Mas a gente tocava tão pouco...

**Eu vi vocês tocando na TV uma vez, tocando Villa-Lobos. Vocês tocaram a Lenda do Cabloco, o Odair tocou alguns estudos, você tocou algum prelúdio, alguma coisa assim. (isso em que época foi, Fábio?) Bom, eu devia ter uns oito anos, então deve ter sido 74... Ah, é possível.**

**75.**

Mas a história do duo, quer dizer, esse negócio do duo, ficou muito forte, porque na realidade, um completava o outro. E desde o início foi sempre essa coisa muito forte. Aí, a gente no interior, sem saber o que fazer, não tinha coisa pra dois violões, né? Na época que, antes de ir pro Rio. O Odair sempre foi muito, teve muita facilidade pra tocar, então tudo o que ele botava na mão ele fazia melhor que eu. Ele tocava, já com os seus nove anos, ele tocava o Choro da Saudade, tocava A Cathedral, tocava essas coisas todas, bem! Bem, tem gravações do Odair que você não acredita. Tocava muito bem. E eu passei a fazer arranjos pra tocar com ele. Acabou determinando o que eu ia fazer mais tarde.

*Tinha alguma dificuldade de encontrar repertório, ou aqui ou mesmo no Rio de Janeiro...?*

Não, primeiro que, fontes de... Quer dizer, onde buscar? A gente conhecia esse pessoal do interior mesmo. Nosso professor de violão no interior que tinha sido o José Lopes, o máximo que chegava era botar umas coisas do Sageras na frente da gente. E pronto.

**20:36**

*E o arranjo, a idéia de fazer arranjo, da sua parte, surgiu... Pra tocar com o seu irmão...*

É, a gente gostava de tocar junto. A gente tocava choro junto. Aí a partir do momento que ele foi tocando... Sei lá, fazendo o repertório dele de solos eu ia fazendo segundos violões. Tocava... La Cathedral eu não fiz não, mas, pô. Cheguei a fazer... É... (Para Fábio Zanon) o tremulo que você tocou, como é que é?

**Recuerdos?**

Recuerdos de la Alhambra, eu tinha um segundo violão pra aquilo. Fui fazendo as coisas.

*Esse era um trabalho que a professora Monina incentivava a fazer quando vocês começaram a estudar com ela?*

Não. Essa coisa minha de fazer arranjos, de tentar escrever música, isso foi sempre paralelo. Mas a vontade de fazer um duo, acho que era muito forte. Mais minha do que do próprio Odair. O Odair tinha facilidade pra fazer muita coisa. Então, poderia até ter deixado o violão de lado também. Acabou não deixando porque eu forcei muito a barra pra ele não deixar.

*O que ele teria feito se não fosse, qual... No que ele era interessado?*

O Odair era muito bom esportista. Muito bom. Ele era muito bom fisicamente. Muito forte, muito ágil, muito rápido. Então, não sei. Sei lá. Teria dado um... Agora eu, provavelmente teria feito música mesmo, né? Era muito forte aquela história de... De gostar de tocar, eu vivia com o violão na mão. Inventando histórias, tentando compor, fazer canções, né? Eu cheguei a fazer muita canção nessa época, 16, 17 até meus 18 anos, depois eu parei. É que eu entrei pra escola de música lá no Rio e todo mundo fazia música dodecafônica naquela época. Aí eu me sentia ridículo com as minhas coisinhas tonais, e não-sei-o-quê, me senti tão diminuído que eu parei. Eu só fui retomar essa história de escrever, bem mais tarde.

*Fala um pouquinho do trabalho no concurso de violão. Quem foi o contato que colocou você lá pra fazer o... A gente não sabe exatamente se você foi contratado pra tocar as músicas ou se foi pra tocar as obras dos vencedores.*

Do concurso de composição, você tá dizendo, esse da Funarte.

*Que é o que tem os seus solos, né?*

Eu acho que quem fazia isso na época era o Edino...? Era o Edino Krieger, foi a época da gestão do Edino na Funarte. Eu acho que foi o primeiro concurso de composição pra violão. E tinha... Eles fizeram uma pré-seleção. Tanto que na época eu mesmo coloquei música e não foi classificada. Porque, exatamente por isso, na época o que eu fazia eram umas variações, assim, meio tonais e tal. E tudo o que entrou era mais *avant-garde*. Mas tinha coisas muito boas realmente, acho que tinha coisas ótimas.

*Tem alguma coisa que você destaca?*

O que está no disco, original mesmo. Tem até uma música do Amaral, qual? Do Amaral **(Vieira)**... Vieira, Amaral Vieira. Que era uma boa composição, mas era uma espécie de colagem do que ele ouviu dos discos do Bream... As coisas do Britten, aquilo era uma espécie de colagem. O que eu achava legal mesmo era a peça da Lina Pires de Campos. Aquilo eu achava legal.

*E o ensino na sua vida, depois que você foi pra lá você (\*\*\*) Duo Assad (\*\*\*) Depois vocês se ligaram a instituições de... À escolas de violão. Como é que isso entrou na vida de vocês? A partir de que momento vocês começaram a dar aula? Mais sistematicamente?*

Foi a partir de... Início dos anos noventa. Na realidade o Odair é que foi convidado pra dar aulas no conservatório de Bruxelas. E quando eu deixei Paris eu acabei indo pra lá também. E

fiquei um pouco com ele lá. Até eu sair e mudar pra Chicago. E ele continua lá até hoje, né? Até hoje já tem o que? Dezesesseis anos. 15, 16 anos. E o Odair que não tinha nada... Estrutura muito boa pra esse tipo de coisa, até virou um grande professor. Assim, fico admirado, (com as aulas que ele da), faz tudo, clássico...

**E se o bom professor você diz pelos alunos, né? De fato ele tem excelência.**

*Você nunca quis trabalhar com ensino?*

Não. Eu cheguei a fazer parte do corpo docente da... Roosevelt, do College. Roosevelt College of Performance in Art. É uma boa escola de música que tinha essa coisa de violão lá. Dois professores, eu acabei entrando com um outro violonista que é o Denis Azabajic. Mas, quando foi, nos últimos dois anos, talvez. Eu já tava praticamente impossível ficar parado no mesmo lugar. E nos últimos dois anos a gente tem feito tanta coisa diferente, eu não tinha tempo para os alunos de violão. Então esse ano eu decidi sair. Ta bem melhor assim, eu não me sinto devedor em relação a aluno nenhum. Porque é terrível, você ter um cara lá que... Na realidade, pô, eu tinha alunos, e quem dava aula era o Denis. Então, pô, já que vai ser assim, é melhor eu sair e ficar só ele, né?

**Mas aqui no Brasil, vocês davam aula bastante antes de morar fora. Vocês viviam de aula.**

Muito. A gente vivia disso, né?

**Eu fui ter uma aulinha com o Sérgio em 81, 82.**

*É não daria pra escapar disso.*

**É, eu morria de medo, porque eu era um garoto e ele era um cara que tocava já na tv e coisa e tal. E daí eu era muito amigo de um aluno dele, o Marcos Lopes. Ele falou, “Não, você tem que ir lá tocar pra ele”. Bom, eu fui morrendo de medo. Ele foi super gentil e tal. Mas foi aquela excitação.**

O Fábio tocava muito bem. Já foi preparado. Estava preparado.

**Eu toquei, foi a única música que eu sabia, na verdade (Risos)**

O que foi? O que você tocou?

**Peça sem Título, do Brouwer. Alguma coisa a mais.**

Você também dava muitas aulas aqui, né, Fábio? Antes de ir pra Londres?

**Muitas. Eu devia dar umas 30 horas de aula por semana.**

Caralho. É, mas é isso, né, que aqui, você...

**Você chegou a formar alunos aqui, que continuam na ativa, o Barbieri, foi teu aluno?**

O Barbieri foi meu aluno, ele eu acho que de todos eles, dos meus alunos, acho que foi o único que seguiu. Os outros foram fazer outra coisa. Aliás há alguns meses... Os meus alunos, (risos)... O Carlos Augusto, cê conhece o Carlos Augusto, né? Fez uma reunião dos meus ex-alunos. Ah, foi muito gostoso, tinha gente que eu não lembrava mais. Caras que foram meus alunos e eu falei assim: “Pô, eu sinto muito, mas eu não o conheço!” (risos). Tem nenhum que é músico.

### **O Marcos Lopes tá voltando...**

Nunca mais vi o Marcos.

### **Ele mora em Manaus.**

Ah, é?

É.

Mas o curioso é que nenhum deles afastou do violão. A associação de violão lá é feita por esses caras. Antigos enamorados do instrumento. Muito legal. E o Carlos Augusto chegou a tocar muito bem.

### **Era inseguro pra burro, mas ele tocava super bem.**

Há pouco tempo eles deram um recital dele e o Hélio Ribeiro. Os dois dividiram um recital como nos velhos tempos.

### **Olha só...**

*Sérgio, fala um pouquinho pra... Sobre arranjo, genericamente, assim, partindo um pouco, como o trabalho fala um pouco sobre arranjo, eu queria ter um pouco a sua visão. Qual foi a importância a seu ver, do arranjo do repertório do violão, desde, partindo das transcrições de Tárrega, que são as mais antigas que a gente conhece a partir de um ponto mais ostensivo. Tem as de Sor também, não é? E toda a história da transcrição, mas pensando no violão. Qual foi a importância das transcrições no repertório pra violão?*

Eu acho que é crucial, porque uma parte tão grande do repertório, né? Acho que virou uma coisa até tradicional. Acho que a maioria das pessoas deveria até aprender a fazer e não se limitar a pegar o que existe no mercado. Porque tem muita coisa no mercado, é verdade. Mas o fato de você se exercitar tentando fazer coisas, é bem enriquecedor pra o lado musical, pra você se desenvolver no instrumento um pouco melhor, conhecer o instrumento melhor. Eu acho importante. Tem gente que não faz. Eu acho que todo mundo deveria fazer um pouco... Uma tentativa de fazer arranjo, deveria tentar compor também.

**Você acha que as duas coisas estão relacionadas, você se torna um compositor mais experiente com a prática de arranjo? Ou é uma coisa totalmente...**

Acho, arranjar é de uma certa forma, compor. Que você usa muito os mesmos elementos que você usa na composição. Você pode reestruturar toda uma canção e fazer um belo arranjo, o que quer que seja. Vai construir uma introdução, você vai pegar motivos que tem ali e desenvolver também... É um trabalho de composição. É igual.

*Como é o seu trabalho de arranjo e composição, ele é muito voltado pro duo de violões, pra coisas que vocês fazem com o duo... Duo com violoncello...?*

Eu nunca tive um negócio assim, em termos de composição, sistemático, porque nunca tive tempo pra fazer. Também, com essa história de fazer muito arranjo pro duo, e de tocar inclusive, a cada vez tocando mais e mais experiências e nos últimos anos então agente teve muita colaboração. Aí ficou muito difícil. Eu gostaria de escrever mais. Até tenho vergonha, porque a maioria das coisas que eu escrevi foram coisas que foram comissionadas, na realidade. Parece aquele compositor que, pô, aquele que só escreve se pagarem. É ridículo, né?

*É o caso dessa última composição que você apresentou nos recitais aqui? A “Homenagem às Nossas Raízes”?*

Isso, na realidade, na verdade sim, porque quem pediu essa música foi o Shin Ichi Fukuda, um violonista japonês. Aliás, é a segunda música que eu escrevi pra ele. Eu escrevi a Sonata pra ele também. Foi encomenda da Gendai. E esse troço eu escrevi pra violão solo. E quando a gente foi convidado para aquela coisa, aquela cúpula árabe latino-americana, a gente foi tocar lá em Brasília pros árabes. Aí pediram pra gente tocar algo árabe. Mas... O que? Aí eu simplesmente peguei aquilo que era pra violão solo e arranjei ali pra dois violões e pronto.

*É, ficou...*

**É empolgante.**

Funciona. Isso aí funciona.

*Acho que é difícil imaginar que essa é uma composição que deva ter partido de uma obra solo. Acho que essa que é a parte interessante do arranjo.*

**Pegou bem aquilo.**

Agora na realidade, o que o Fukuda me pediu, ele queria uma peça que ele pudesse tocar com tabla. Então tinha uma percussão já. Aquela história do violão ficar fazendo percussão existe dessa forma.

*Na tabla?*

É.

**Vocês já tocaram no Oriente Médio?**

Nunca. Já se falou muito, mas não aconteceu. Pelo menos até agora, não houve.

*Sérgio, seu pai trabalhava com o que? Ele era violonista amador, mas qual era a atividade principal dele?*

Ele era relojoeiro. Aliás, ele morre de rir assim, que a aposentadoria dele coincidiu com o termino da profissão de relojoeiro. Porque realmente se ele tivesse que viver como relojoeiro hoje, seria impossível, não é? É uma profissão que acabou. Mas uma das imagens do meu pai

mais fortes é realmente do meu pai debruçado em cima de uma banca lá, aquele negócio no olho lá abrindo relógio tirando \*\*\* trocando \*\*\* e é isso.

*Do que eu tinha pensado, pensei de você falar alguma coisa mais genérica enfim, de como você tenha visto o panorama do ensino do violão. Da sua perspectiva pra encerrar, assim. Pontos positivos, pontos negativos, lacunas...*

Eu, pra te ser sincero, eu acho que o Fábio pode te responder isso melhor do que eu. Ele tá mais ligado a certos lugares, digamos. Eu acho que tem uma variável aí que é muito forte, que é, muda de país pra país. Por exemplo, eu não tenho experiência nenhuma em relação à Inglaterra porque é um país que a gente praticamente nem vai. A gente foi muito pouco então eu não posso dizer. Eu sei que tem muita coisa que acontece lá em termo de violão, mas tem um problema lá crucial que é falta de dinheiro.

**É, a Inglaterra tem um problema muito sério, porque como todo mundo quer tocar lá porque é uma boa vitrine, os cachês baixam.**

*Muita oferta...*

**Exatamente.**

A gente fez uma turnê na Inglaterra, deve ter sido em 84... 85. Tocamos dez, doze concertos. Depois que a gente terminou a turnê, a gente gastou o dinheiro todo com os hotéis, **(com despesas)**, de estadia, **(do dia-a-dia)** com despesas a gente voltou literalmente duro. Eu falei ah, assim eu não quero voltar pra Inglaterra não.

**Você não foi o primeiro não, sabe com quem que aconteceu isso? Liszt nos anos 1840, já era assim. Ele ficou três meses fazendo turnê e voltou duro.**

Talvez, fosse importante você tocar em Londres naquela época, eu acho que pra nós não fez diferença nenhuma. Nenhuma, absolutamente nenhuma.

**É, porque vocês, a carreira discográfica é mais voltada pra Bélgica e pros Estados Unidos, inclusive...**

E na realidade, quer dizer, tocar em Londres, a gente tocou nas maiores salas, acho que... United Artists, acho que você pode botar todas elas a gente foi. Claro que não fomos solo, a gente dividiu, o Barbican Hall uma vez, com o Egberto. A gente tocou no Queen's Elizabeth Hall também, o último foi, com o Yo-yo Ma... A gente acabou indo. Lá muito atrás que a gente fez o tal do Wigmore Hall, a gente chegou a tocar no Wigmore Hall. Eu nem gostei muito pra te ser franco. Não. Mas esse negócio, agora queriam levar a gente. Ah... E foi problema de dinheiro também. Sei lá. Demorou.

**É, porque pra vocês tocarem lá teria que ser com uma estrutura de orquestra. Um cachê orquestral.**

Eu não acredito que eles não possam pagar.

**Eles não têm o hábito de ir atrás pra pagar, entendeu? Esse é que é o problema.**

Eu não acredito. Na Alemanha as pessoas pagam cachês decentes. Na Itália!

**É. É que são mais subsidiados. Tem mais grana de governo na Itália e na Alemanha. Mas é, ainda assim.**

*Você conhece mais os Estados Unidos e Bélgica. França,*

Um monte, temos uma carreira regular assim. A Inglaterra mesmo, realmente a gente passou batido.

**É, mas ainda assim estão aí mencionando cinco, seis concertos grandes. Assim, lugares importantes.**

Agora nos outros países a gente toca regularmente. A gente vai muito pra Ásia também. Mas o país forte pra gente são os Estados Unidos. Lá eles têm grandes agências de concertos, aí é diferente.

*Uma pergunta de ordem prática. O fato de você morar em Chicago e o Odair morar na Bélgica meche com... Mudou um pouco?*

Se atrapalha? Atrapalha um pouco essa questão de mudança de repertório a gente tem que planejar com muito cuidado essas coisas. Mas é claro que o fato de a gente ter tocado tantos anos juntos ajuda também, quer dizer, supre esse problema.

**Você não sente a menor necessidade de ensaiar toda a semana ou o que quer que seja. Isso daí já é passado.**

Não. Isso é passado.

**Quando vocês eram crianças, jovens e tal, vocês trabalhavam muito juntos?**

Juntos. Impressionante o número de horas que a gente tocava. Não era nem, vamos dizer, ensaiar, a gente adorava tocar. Juntos.

**Alguma, enfim, você falou que o Odair talvez pudesse ter feito outra coisa na vida. Na tua cabeça nunca passou trabalhar com outra coisa?**

Antes de ir pra Universidade, antes de tentar fazer regência, que eu nunca terminei o curso de regência na Escola de Música, eu cheguei a pensar, “eu vou fazer medicina” que é um troço que vinha desde lá da minha infância. Eu queria ser médico e não sei o quê. Mas eu não tinha estrutura não. Não tinha mesmo. Mas eu achava que era impossível alguém viver de música. Tinha que fazer outra coisa, cheguei a entrar na faculdade de filosofia. E acabei desistindo, aí falei, não, vou fazer música mesmo de repente, se eu virar um regente, quem sabe? E entrei na escola de música pra fazer regência.

*Em que época você se convenceu de que a música podia...*

Eu fazia música o tempo todo. Eu achava que se eu fosse fazer qualquer outra coisa eu ia ter que deixar a música de lado. E essa opção não me era válida (risos). Então, sei lá. Vamos lá. Vamos enfrentar a maré. E foi, eu acho que foi a decisão certa.



*Eu também acho.*

**É, parece que...**

Embora eu tenha entrado na escola de música lá do Rio, na época era muito divertido, porque eram uns professores muito... Vai, aqueles do passado que insistem em estar presentes. Não vou mencionar nomes, mas... O Antônio Jardim, que era colega meu, que é compositor, e tal. Ele dizia: “Pelo amor de Deus, mas é uma velharia aqui nessa escola! Tem que reciclar esse negócio, um pessoal com idéias novas, tentar arejar tudo.” Mas a escola foi sempre meio rançosa.

**O Rio, o ensino no Rio sempre foi mais tradicional do que aqui, não é? O público do Rio também é muito mais (Tradicionalista). Tradicionalista do que aqui.**

*Achei boa a idéia que ele deu, Fábio, de você falar do ensino do violão de maneira geral.*

**(Rindo) Vai servir pra alguma coisa, pra você?**

*Eu acho que vai porque o trabalho tem a característica de ser voltado um pouco pro ensino. Tem uma tentativa aqui de*

(Trecho com defeito.)

Na realidade aquele disco a Kuarup foi fazer esse disco um mês antes de lançar. Que era um disco de brinde da Coca-Cola. (Eles falaram), precisamos. Tem um mês.

*A primeira gravação antes com o Turíbio parece que foi uma coisa parecida.*

**Mas ele já tinha tocado, né? Ele já tinha tocado.**

(A gente teve que aprender tudo). Não fazia solo...

**Deixa eu perguntar pra não prolongar demais o negócio, a relação tua com compositores. O primeiro compositor que escreveu música pra vocês, quem que foi? Radamés?**

Não, foi o Mignone.

**Foi o Mignone? É? O que ele escreveu pra vocês?**

Pecinhas. Que a gente chegou até a tocar, mas... Tem coisas que eu tenho, que a gente nunca tocou.

*Mas esse material está... Com vocês, está...?*

Eu não tenho originais, eu tenho cópia. Ele não dava nada original. Material original quem dava era o Radamés. Não é? Tenho cópias. É, Miudinho, Lendas Sertanejas...

**Aquelas que vocês gravaram?**

“Momento Musical”, tinha um negócio que parecia \*\*\*.

**Bom, isso aí deve estar tudo na mão da mulher dele.**

Bom, esse momento musical eu tenho o original.

**Tá.**

Porque foi uma coisa completamente fora de propósito, porque é uma peça barroca! Eu me lembro que a gente tocou isso na Sala, tava o Marlos Nobre, que vinha depois e falou: “Pô, o Mignone ficou louco?!”.  
 Não, ele gostava muito de violão. Ele curti essa história de violão. E ele viu a gente tocar talvez, eu acho que um concerto na Sala (Cecília Meireles) mesmo. Viu pela televisão também. Ele que chegou e ofereceu.

**Vocês tiveram um relacionamento profícuo com o Mignone ou foi uma coisa assim... Apareceu e...**

Não, ele gostava muito de violão. Ele curti essa história de violão. E ele viu a gente tocar talvez, eu acho que um concerto na Sala (Cecília Meireles) mesmo. Viu pela televisão também. Ele que chegou e ofereceu.

**E o Radamés? Eu acho que, enfim, ele é uma outra história.**

O Radamés é outra história porque nós fomos procurar o Radamés. Que a gente queria tocar o concerto, aquele que a gente acabou gravando.

**43:25**

**Ah, não foi feito pra vocês?**

Não. O concerto já existia. E eu não sei por que cargas d'água... Não, foi a Monina que deu aquelas partes pra a gente!

**Mas ela não gostava da música dele.**

Ela gostava do... Gostava! Porque eles... Ela gostava do Iberê Gomes Grosso. Ela gostava muito dele como músico. E ele chegou a trabalhar a sonata, aquela pra dois violões e cello. Com os Abreu. Sob a supervisão dela. Então, onde ela podia botar o dedo e dizer: “Faz isso, faz aquilo”, aí... Ela se sentia um pouco proprietária, não é? Acho que depois chegou essa coisa do concerto também que era pros Abreu fazerem. Ela acabou passando a parte pra gente. Só que quando eu levei a parte pra casa e comecei a tocar aqueles acordes do Radamés, eram os acordes que eu gostava de fazer. Exatamente o que eu tocava.

**Você acha que de certa forma ele é um padrinho seu como compositor? Porque tem muita similaridade de estilo, na maneira de pensar o discurso...**

Sim. Claro que sim. Sei. Era uma pessoa que na época tava, era *depassée*. Era do passado, já tinha sido ultrapassado. Ninguém fazia aquele tipo de música na hora, todo mundo tava fazendo música serial (**mais experimental**), é, exatamente.

*Isso era anos 70, não é?*

É. Então, acho que a combinação do Radamés na minha cabeça e do Piazzola foi assim importante pro futuro da gente mesmo. Aquela música mais acadêmica, aquele negócio, tava com um futuro finito, aquele troço ia acabar. Só que na época, aquele pessoal todo do meio acadêmico não sabia. E aquela música que o Radamés tava fazendo tava apontando uma outra direção. Porque tinha aí, estava fortemente apoiada na música tradicional. Ah, tinha uma proposta de renovação atrás daquilo. Eu era aluno da Esther Scliar, de composição, ela odiava aqueles negócios do Radamés. “Ah, me lembra música do... Parece que quando você ouve Radamés, você vai ouvir a Emilinha Borba”. Né? Bom, é questão de gosto. Música é questão de gosto também.

**O problema é que dentro da própria esfera, a impressão que eu tenho, da própria música clássica, de quem vai assistir a concertos de orquestra, de quem vai à casa de ópera, enfim, as pessoas estão trabalhando com uma linguagem de século XIX. Aquilo é o cerne da experiência musical das pessoas. Então no final das contas você trabalhar música nacionalista tem mais futuro (risos) dentro desse tipo de preferência musical do que uma coisa que, enfim, trabalha com um código totalmente diferente. Você renova por outras vias.**

46:27

É, a verdade é que hoje em dia, você pega, fica muito mais difícil você estabelecer onde fica a linha divisória entre essa ou aquela música porque acabou esse negócio, não tem mais linha divisória. Não tem, você pega trabalhos maravilhosos no que se chamaria de música popular, que é de uma complexidade incrível. Quando a gente fez o disco Alma Brasileira, eu tinha isso tudo na minha cabeça, porque eu achava ridículo esse negócio dessa divisão. E eu fui lá e fiz uns arranjos, peguei uns arranjos do Wagner Tiso e botei coisa do Hermeto (Pascoal), botei Marlos Nobre, misturei tudo. De uma certa forma, eu queria provar pra mim mesmo, que era tudo possível conviver junto e por outro lado, as coisas mais complexas que tinham naquele disco era coisa do Hermeto. Era o que tinha maior complexidade mesmo. Porque, pô, qual é o parâmetro pra estabelecer o que é clássico ou popular? Não tinha.

*Isso é uma coisa que parece mais comum ou mais fácil de acontecer no violão. Talvez. Porque o violão é um instrumento que reúne essa possibilidade de maneira mais forte, assim.*

Não, não, não. Grupos camerísticos, agora é tranquilo você ver um grupo como o quinteto de sopros lá, como é? O... Quinteto Villa-Lobos. Que existe há muitos anos. Eles sempre fizeram uma coisa meio híbrida. E é um grupo camerístico.

**É, e é uma coisa que acabou passando para os “figurões” da própria música clássica. Gidon Kremer, Yo-yo Ma, a Naja, quer dizer... Você tocar as mesmas cinquenta músicas pelo resto da sua vida é muito chato. E você precisa tocar música útil. Que você vá em qualquer lugar e as pessoas vão deglutir.**

Pois é verdade. E esse troço de fazer concessão, porque na cabeça da Monina, por exemplo, era um negócio: “Ah, você não faz concessão como artista”. Não é concessão.

**Concessão é quando você faz uma coisa que você não tá a fim, não é? (risos)**

É. Se você gosta, acredita naquilo, entendeu? Você não tá fazendo concessão alguma, você tá fazendo o que você acredita.

**Agora, os anos setenta foram muito resistentes, não é verdade, ao nacionalismo. Porque aquilo ficava muito associado à ditadura militar, (Populismo) é. Então tinha toda uma política por trás da coisa. Então eu lembro assim, de assisti-los aqui em São Paulo em 80. E certos professores que a gente conhece muito bem: “Oh, eu acho essas músicas uma merda! Os caras tocam bem pra caralho, mas essas músicas são uma merda.” (risos)**

É verdade. Ah, coitado do Radamés. Meu Deus.

**Então é uma pena, porque você acaba perdendo um aspecto importante da formação dos alunos. Porque a hora em que você cair lá fora e você quiser... (e a história de vida deles). E a história de vida deles, porque a vasta maioria começou tocando violão popular de qualquer forma, e segundo a hora em que eles caírem lá fora, os sortudos que podem tocar fora do Brasil... Vão pedir música brasileira, cara! E você tem que saber tocar isso daí.**

E o cara não tá preparado pra tocar. *Brasileiro que não sabe tocar música brasileira.* É. É verdade.

**Perde um pouco de vista a realidade da profissão.**

E você encontra os estrangeiros querendo fazer. Querendo tocar e não sabem.

**Depois eu te mostro um disco, uns amigos meus lá da Inglaterra, a Cris e o Mark. Cara, dá a impressão de que eles pegaram as gravações desses caras aqui e mediram tudo com a régua. Assim, pra conseguir absorver o estilo. Porque, é muito meticuloso o trabalho de tentar entender... É.**

*É exatamente como se fosse um trabalho de musicologia, de música antiga, repertório de música barroca, pensar na música brasileira.*

**Entender como é que você levanta o contratempo, não sei o que, os caras fazem, brilhante assim. E o Marlos Nobre?**

Que é que tem o Marlos Nobre?

**Escreveu pra vocês o concerto e os Ciclos Nordesteiros?**

É, foi só. Não. Tem uma outra peça, que a gente nem tocou. Ih, caramba. Melhor nem falar disso (risos). Em off. Não, isso tá na pauta, a gente deveria ter tocado já. Mas o concerto dele é muito bom.

**Vocês gravaram já, esse concerto?**

Isso foi gravado ao vivo com a Osesp (durante um concerto ao vivo na Sala São Paulo).

*Eu tava nesse concerto. Tava? Eu fui testemunha daquela tosse que interrompeu o segundo movimento. O Neschiling ficou bravo lá e recomeçou a gravação do início.*

**A hora do “piti”.**

O Marlos escreve muito bem.

**Um compositor muito profissional.**

*Esse concerto é mais recente um pouco, não é?*

Ah, foi, não é tão recente assim.

**Os ciclos nordestinos foram pedidos de vocês?**

Não. Mas essas coisas são... Na nossa vida as coisas sempre aconteceram espontaneamente, entendeu? Essas peças são originais pra piano. O Marlos viu a gente tocar na Rede Globo, quando tinha aqueles programas matinais. Ele sempre foi meio brigado com o meio musical. Sempre teve problemas. Com muitas pessoas. E na época ele trabalhava na Unesco. E tinha uma competição que eles faziam em Bratislavia, não sei o que. Ele podia indicar quem ira representar o Brasil, digamos.

**O Marlos ficou muito enfim, muito desse conflito é do fato de que ele era associado à ditadura militar porque ele era primo do Sarney. Então...**

Mas foi isso. Primeiro ele indicou a gente pra gente fazer esse concurso na Bratislavia. Que a gente foi, primeira vez que a gente saiu daqui do Brasil, e era um concurso de música, não era um concurso de violão. (*concurso de interpretação*). De interpretação, obviamente. Que a gente não esperava ganhar nada, mas a gente acabou sendo laureado. O que foi super legal pra gente. E era gente legal. Tava aquela Francis Springel, tava aquele Tatsaris (**nossa, esse cara é genial**). Tava... Flautista... *flatuta doce?* É. **Michaela Petri**. Estavam todos eles lá.

*Você falou que vocês foram laureados?*

Eram quatro prêmios e a gente foi um dos quatro. Aí, pô, a gente ficou cheio de lastro. A gente voltou pro Brasil, e tal, e no ano seguinte tinha uma história de um concerto em Paris, que o Marlos tava por detrás e botou a gente pra tocar também. Que tava o Ravi Shankar e o Menuhin... Lá na Sourbone. Só que aí... “Vocês vão tocar, mas vocês vão tocar a minha música”. Aí eu levei o Ciclo Nordestino. **Não tem almoço grátis, né?** Mas foi super legal, e a música é boa.

**E nos anos oitenta vocês tocavam mais, não é? Ultimamente vocês não tem tocado tanto os Ciclos Nordestinos.**

Não, a gente parou de tocar. Depois que a gente gravou, quer dizer, nem gravamos todo, assim. No disco Alma Brasileira a gente botou. A gente tinha gravado no disco do Marlos aqui. **É, isso eu tenho.**

*Vocês tiveram alguma resistência pra tocar a música do Marlos no Brasil? Que fosse diferente de no exterior?*

Não.

**Tem gente que simplesmente não vai assistir.**

Eu nem sabia dessa história do Marlos, dessa resistência toda. Depois foi que eu comecei a ouvir essas histórias. “Ah, o Marlos matou o Santoro”. E eu era muito amigo do Barbato

(Silvio Barbato) que tinha sido aluno do Santoro. Então, nossa! Ele abominava o Marlos. Conteí pro Barbato que a gente ia tocar o concerto do Marlos e ele disse assim: “Ah! Você não é mais meu amigo”.

**É. Essa é a resistência. E o Egberto, foi idéia tua fazer arranjo das músicas dele?**

Eu sempre gostei da música do Egberto, eu o achava um cara assim, híbrido. Eu achava assim, pô, essa cara faz um meio Jazz, eu achava meio clássico o que ele fazia, porque tinha muita cor, a harmonia era muito interessante. Tinha muita dinâmica. Eu falava “ah, eu gosto, vou fazer”. Então foi muito baseado no que eu gostava também. Piazzola foi igual.

*Como é que vocês conheceram o Piazzola?*

A gente tinha... Foram as primeira idas pra França. A gente conheceu o Roberto Aussel. E o Piazzola tinha escrito já pro Roberto Aussel. As circunstâncias foram exatamente iguais. Eles moravam... Eram vizinhos do Michel Pounce, que era amíssimo do Piazzola. E toda a vez que o Piazzola ia tocar em Paris, ele não ia para um restaurante depois do concerto, ele ia pra casa do Michel Pounce que ele adorava a comida da Jaqueline, a mulher do Michel. E lá, eles eram vizinhos, aliás, o apartamento em que o Roberto morava era do Michel Pounce. Ele alugava. Então no ano anterior ele tinha feito os cinco tangos. Aí, o próprio Michel – ele viu a gente tocar lá na rádio France – era José Pounce, eram dois irmãos até. Vocês vêm tocar lá em casa depois do concerto dele.

*E foi ali.*

E foi ali, foi naquela noite. E a gente já tocava música dele, eu já tinha feito vários arranjos. A gente tocou as músicas dele. Ele ficou tão entusiasmado... E o que é curioso: ele gravou aquele negócio mesmo. Ele gostou muito mesmo. Porque quando ele escreveu o *Tango Suíte*, um final que eu tinha colocado numa peça dele, ele reproduziu no final. Que era uma coisa diminuta, que eu ia descendo, não sei o quê, ele escreveu aquilo.

*Esse é o final de que peça?*

Da Tango Suíte, do primeiro movimento. E ele disse aquela noite que ele ia escrever pra a gente, o que eu achei assim: Bom, a gente diz nas festas, não faz. E menos de três meses depois eu recebi a partitura. A gente morava em Campo Grande, lá no Rio. Chega a partitura em casa. Um presente!

**Bom, você deve ter caído de costas.**

Um presentão. Quer dizer, na época ele não era o grande Piazzola que virou depois. Mas eu gostava tanto da música dele! A gente aprendeu com uma rapidez! A gente aprendeu no início de 84. A gente ia tocar em Liege, a gente tocou no festival de Liege, foi estréia da *Tango Suíte*. E ele estava nesse festival. Quando a gente acabou de tocar ele pulou, ele tinha problema na perna, ele subiu ao palco com uma agilidade incrível, abraçando... e dizia: “Hijos de puta, hijos de puta!”. Ele geralmente era um cara reservado, que fica ali, espera. Não, o cara foi ao palco, maior maravilha. E aquela peça abriu muita porta pra a gente. Foi uma seqüência assim, de eventos, impressionante. Logo depois de Liege a gente foi pros Estados Unidos. A gente tinha as turnês americanas, eram pequenas. A gente tocou naquele American Hall, em Nova York. E estava o Bob Huwartz o cara que era produtor da Nonesuch Records. Ele estava começando. O cara foi a esse concerto, ouviu a Tango Suíte e falou, “eu quero gravar!”.

**Pô, que oportunidade, não é? Bom, isso só acontece em Nova York, não é? É uma coisa impressionante.**

A gente deu muita sorte também, das coisas acontecerem na hora certa.

**Mas isso que é curioso a respeito de Nova York, porque isso acontece com muita gente. Você vai pra lá, vou tocar em Nova York, e daí? De repente tem alguém que, sabe? Que ta assistindo e pode fazer toda a diferença na (carreira).**

*Dá a impressão de que é uma coisa mais integrada. O ensino, conservatórios, universidades, o mercado musical, concertos, parece que existe mais circulação de informação entre essas instâncias.*

**Em Nova York particularmente, quem está lá está lá pra se dar bem. Então, tanto eles estavam lá pra dar um concerto e conseguir uma boa projeção, quanto o cara tava lá pra dar um bom começo pra companhia dele. Então você faz um casamento de interesse.**

Pois é, depois a Nonesuch virou a gravadora, a coqueluche. Você nem sabe que aquela gravadora, que esse produtor vai ser o grande produtor. Como é que você vai saber? Mas é um bom começo. E as coisas deram certo. A gente fez até muito disco pra Nonesuch, porque, pô esse cara é muito difícil.

**É, ele quer o produto exato que ele possa...**

Muito difícil. Depois deu tão certo a companhia dele, do jeito que ele criou... Ele vende muito disco. Ele faz um trabalho legal, mas vende muito disco. E a gente nunca vendeu muito disco. Não, a gente não vende disco.

**Sério, cara? Bom, comparado com sei lá, Kronos...**

Kronos vende muito. Agora, não é só isso, depois o Bob Huwartz foi se afastando do universo dele, clássico. Tanto que não ficou ninguém. Não sobrou praticamente ninguém. Ele grava Caetano Veloso, ele grava... Tem o John Adams.

**Vocês vão ter que começar a cantar.**

Acho que não! Ele gosta da gente pra caramba. Tanto que vai sair um outro disco novo. Ele passa por cima das atuais colaborações que a gente fez e diz: “Eu gosto de vocês, sozinhos”.

**E vocês tem liberdade pra fazer o projeto que não interessa pra ele com a GHA?**

Temos.

**Então é uma maravilha.**

A gente fala, a gente não vai fazer um disco atrás do outro. Com ele de vez em quando a gente faz um disco. Ele é assim, uma pessoa aberta, legal.

**Você como compositor é um cara premeditado, você tem um plano na sua cabeça de coisas que você gostaria de fazer nos próximos anos ou vem de acordo com a demanda?**

Eu tinha planos, mas os planos vão sendo alterados de acordo com as outras coisas que estão acontecendo. Eu me meti em tanta história de colaboração nos últimos anos, que eu passei a fazer muito arranjo. A gente fez um trabalho com o Paquito D’Rivera, que eu tive que fazer todos os arranjos. Tem um negócio com Turtle Island String Quartet. Quarteto de Cordas que é um negócio que vai ser legal, então vamos lá!

**É um trabalho braçal.**

Então em vez de escrever música eu estou lá adaptando coisas,

**Bom, ainda bem que você pode carregar teu laptop por aí, não é?**

Pois é. Mas eu escrevi, por exemplo, o concerto pra Naja foi, tinha que escrever. Porque teria a chance de tocar. Porque você escrever também pra engavetar eu acho que...

**Dessas colaborações que você teve Yo-yo Ma, Gidon Kremer, Naja, qual o apanhado que você faria? Qual que você achou que foi mais interessante, gratificante musicalmente?**

O trabalho que a gente faz com a Naja é muito forte. Tem oito anos já que dura. Então, acho que é a colaboração nossa que é mais forte.

**As outras foram mais pontuais, não é?**

É. Mas, por exemplo, a gente tá fazendo um trabalho que é legal com o Paquito, mas não vai durar muito.

**Com o Gidon Kremer vocês chegaram a fazer uma turnê ou foi...**

Chegamos a fazer uma turnê. (*Uma turnê só?*)

Uma só. Mas eu não faria de novo. Um déspota, ditador. (**Em off?**) Não, não tenho problema nenhum com isso, de falar. É um grande músico, mas como ser humano...

**Difícil de tratar.**

Muito arrogante, muito rei de tudo. Agora, ele sabe o que ele quer musicalmente. Ele realmente sabe o que quer musicalmente.

*E o Yo-yo Ma?*

Esse aí é exatamente o oposto. Uma figura maravilhosa. Um ser humano assim, no meu modo de ver inigualável. Porque uma pessoa daquele porte, a posição que ele tem, não é? Ele trata todo mundo super bem, igual, não faz distinção... Ele é capaz de, por exemplo, ser o último, ficar lá pra traz pra dar a gorjeta do cara que pegou as malas, abre porta pra todo mundo...

**Ele vem de uma família de diplomatas, não é?**

É, mas é uma maravilha. O jeito de falar, o jeito de ele lidar com as pessoas. Claro que você pode sempre fazer críticas. “Ah, faz isso porque não sei o que”. Não. Ele tem um coração...

**Ele não precisa disso. Genial.**

Muito legal.



**Tem alguma bala na agulha, tem alguma coisa que você vai fazer ainda...?**

Tem um negócio que eu acho que a gente acaba pisando nos mesmo caminhos. Voltando nos mesmos compositores. Tem um negócio que eu acho que pra a gente vai funcionar muito legal, porque eu devo ser a pessoa que mais fez versões diferentes das Quatro Estações de Piazzola. E eu fiz uma pra dois violões com orquestra. E a gente vai estrear isso agora em agosto lá em Belo Horizonte e a gente vai tocar no Hollywood Bowl também. Em setembro.

**Com o Esa-Pekka Salonen regendo?**

Exato. Como é Piazzola... E Piazzola é um negócio que a gente realmente sabe tocar bem.

**É, tem alguns anos de janela, não é? (risos)**

*Fim da entrevista.*

## DISCOGRAFIA DE SÉRGIO ABREU

(Material gentilmente cedido pelo mesmo para posterior disponibilização na biblioteca da ECA-USP).

### 1) The Guitars of Sergio and Eduardo Abreu (CBS, 1968)

John Dowland: Sir John Langton's Pavan

Gottlieb Muffat: Fugue

A. Vivaldi

D. Scarlatti: Sonata L. 104/K. 159

Solo de Sérgio Abreu

J.S. Bach: Suíte para alaúde BWV 995

Solo de Eduardo Abreu

Heitor Villa Lobos: Prelúdio n. 1 e Estudo n. 1

Andrés Segovia: Estúdio Sin Luz

Federico Moreno-Torroba: Madroños

Duo:

Andrés Segovia: Divertimento

M. Ravel: Pavane pour Une Infante Defunte

Isaac Albeniz : El Puerto, da Suíte Ibéria.

### 2) The Guitars of Sergio and Eduardo Abreu (CBS, 1969)

Obras:

Anonimo: Drewries Accordes

Anônimo: O Rouxinol

Telemann: Cânon (transcrição de Sérgio Abreu)

Scarlatti: Pastoral (transcrição de Emilio Pujol)

Bach: Prelúdio 3 do volume 1 do Cravo bem temperado (transcrição de Sérgio Abreu)

Scheidler: Sonata em D: - Allegro

- Romanze

- Rondó-Allegro

Sor: Tema e variações (Le Encouragement)

Granados: Intermezzo da ópera "Goyescas" (transcrição de Emilio Pujol)

Rodrigo: Tonadilla: - Allegro ma non troppo

- Minueto Pomposo

- Allegro vivace

Albéniz: Evocação da suíte Ibéria (transcrição de Sérgio Abreu)

Falla: Dança Espanhola, de "La Vida Breve" (transcrição de Pujol)

### 3) Concertos for 2 Guitars (data)

Castelnuovo-Tedesco: Concerto para 2 violões e orquestra

I – Um poco moderato e Pomposo

II – Andante

III – Molto Vivace

Guido Santórsola: Concerto para 2 violões e orquestra  
 I – Allegro Moderato  
 II – Adagio  
 III – Intermezzo: allegro  
 IV – Allegro Festivo

**4) Sergio e Eduardo Abreu em recital gravado para a rádio BBC de Londres em outubro de 1970**

Jean-Phillipe Rameau: Six Pieces from the Book of 1726 (transcrição de Sérgio Abreu)  
 Allemande  
 Le Rappel des Oiseaux  
 Rigaudon  
 Musette en Rondeau  
 Le Lardon  
 Les Cyclopes  
 D. Scarlatti: Tocatta (K. 141) Transcrição de Sérgio Abreu.

Solo de Sérgio Abreu :  
 Sylvius Leopoldo Weiss: Passacaglia  
 Scarlatti: Sonata em Sol Maior Transcrição de Maria Luíza Anido  
 Solo de Eduardo Abreu:

Manuel Ponce: Sonatina Meridional (Campo, Copla e Fiesta)  
 Duo:  
 Castelnuovo-Tedesco: Prelúdio e Fuga em Mi bemol Maior  
 Castelnuovo-Tedesco: Prelúdio e Fuga em Fa sustenido menor  
 Franz Burkhardt: Toccata

**5) Sergio e Eduardo Abreu em recital gravado para a rádio BBC de Londres em outubro de 1975**

Tobias Hume: The Earl of Salisbury's Favourite  
 Mask: The Earl of Sussex's Delight  
 J. S. Bach: Fantasia BWV 906  
 F. Sor: Dois Estudos, Op. 6 n. 9 e Op 6 n. 6 Solo de (Eduardo Abreu)  
 Hans Wernr Henze: Drei Tentos (Solo de Sérgio Abreu)  
 Castelnuovo-Tedesco: Prelúdios e fugas em fá sustenido menor, do sustenido menor e si bemol maior.

**6) Sérgio Abreu Interpreta Paganini e Sor.**

Niccolò Paganini – Sonata em Lá Maior  
 Allegro risoluto, Romanza e Andantino Variato  
 Fernando Sor – 9 Estudos: op. 35 n. 17 em Re Maior, op. 6 n. 6 em Lá Maior, op 31 n. 20 Lá menor, op 6 n. 12 em Lá maior, op 35 n. 22 em Si Menor, op. 29 n. 11 Sol Maior, op. 6 n. 9 em Ré Menor, Andante Largo, op. 5. n. 5 em Ré Maior e op 29 n. 1 em Si Bemol maior

**7) Recital dado em Belém (Pará) em 22 de junho de 1977, gravação pessoal de Sérgio Abreu realizada em aparelho K7 comum no momento do concerto.**

John Dowland: Lady Rich Galliard

Mignarda

My Lady Hunsdon's Puffe (realização de tablatura de Sérgio Abreu)

Silvius Leopold Weiss: Fantasia e Passacaglia (realização de tablatura Sérgio Abreu)

Domenico Scarlatti: 3 sonatas (transcrição de Sérgio Abreu)

Fernando Sor: 2 estudos

Gran Solo, op. 14

Paganini: Sonata em lá maior (transcrição de Sérgio Abreu)

H. Villa-Lobos: 3 prelúdios (1, 5 e 2)

Rodrigo: Fandango

**Maria Lúcia Godoy e Sérgio Abreu**

Participação no cd da contora, com obras de Villa-Lobos

Peças para voz e violão:

O rei Mandou me chamar

Modinha

Remeiro de São Francisco

Canção do Poeta do Século XVII

Suíte para voz e violino (transcrita para voz e violão por Sérgio Abreu)

Obs: Há mais gravações constantes no acervo de Sérgio Abreu e do duo, que estão sendo digitalizadas por ele mesmo. Não puderam ser incluídas no presente trabalho, mas poderão ser tornadas públicas informalmente, a critério do próprio Sérgio Abreu.

### Conteúdo do Cd

- 1 – Enrique Granados: Maja de Goya. Andrés Segovia, violão (4m47s)
- 2 – Enrique Granados: Maja de Goya. Victoria de Los Angeles e Alicia de la Rocha, soprano e piano.
- 3 – Heitor Villa-Lobos: Estudo 1. Eduardo Abreu, violão 1968. (2:00)
- 4 – Sylvius Leopoldo Weiss: Passacaglia. Sérgio Abreu, violão 1970. (4:11)
- 5 – John Dowland: Sir Langton's Pavan. Duo Abreu, 1968 (4:47)
- 6 – Domenico Scarlatti: Tocatta (Sonata K 1). Andrés Staier, cravo (3:38)
- 7 – Domenico Scarlatti: Tocatta (Sonata K 1). Duo Abreu, violões, 1970 (3:49)
- 8 – Johann Sebastian Bach: Fantasia BWV 996. Duo Abreu, violões, 1975 (4:25)
- 9 – Mário Castelnuovo-Tedesco: Fuga em Mi bemol maior 1975 (2:30)
- 10 a 15 – Jean Phillip Rameau: George Malcom, cravo, 1967, (14:08)
- 16 a 21 – Jean Phillip Rameau: Seis peças. Duo Abreu, violões, 1970 (c.15:00)
- 22 – Isaac Albeniz: Evocación, da Suíte Ibéria. Alicia de la Rocha, piano (5:47)
- 23 – Isaac Albeniz: Evocación, da Suíte Ibéria. Duo Abreu, violões, 1968 (5:37)
- 24 – Isaac Albeniz: El Puerto, da Suíte Ibéria. Alicia de la Rocha, piano (4:04)
- 25 – Isaac Albeniz: El Puerto, da Suíte Ibéria. Duo Abreu, violões 1968 (3:40)

*Tempo total: cerca de 75 minutos.*

## BIBLIOGRAFIA

**Obras específicas sobre música**

BUCKINX, Boudewjn. *O pequeno pomo ou a história da música do pós-modernismo*. Tradução de Álvaro Guimarães. São Paulo. Giordano e Ateliê Editorial. 1998. [1ª ed. belga 1994].

DART, Thurston. *Interpretação da Música*. São Paulo. Martins Fontes. 2002.

DRILLON, Jacques. *Liszt Transcripteur*. Arles France. Actes Sud. 1986.

GROVE, Dicionário de música. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1984.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes, 1987 (1ª Edição em 1985).

PRAT, Domingo. *Diccionario biográfico – bibliográfico – histórico – crítico de guitarras (instrumentos afins), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, lahudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología*. Buenos Aires. Romero e Fernandez, 1934. Reeditado por Editions Orphée, inc., Columbus, Ohio, 1986.

PUJOL, Emilio. *Tárrega: Ensayo biográfico*. Lisboa, Ramos, Afonso e Moita, Ltda., 1960.

RIERA, Juan. *Emilio Pujol*. Lerida (Espanha), 1974.

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo. Edusp. 2000.

STEPHAN, Rudolf: *Enciclopédia Meridiano Fischer: Volume 7 – Música*. Ed. Meridiano, Lisboa 1968. Pg. 156. Tradução de Carlos Alberto Sequeira e Isabel Varela Sanches.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em Seis Lições*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996 (editado originalmente em 1942 a partir de seis conferencias realizadas na Universidade de Harvard em 1939-40).

TÁRREGA, Francisco. *Collected guitar works*. Volumes 1 e 2. Heidelberg, Chanterelle Verlag, 1992.

TONAZZI, Bruno: *Liuto, vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature. Con cenni sulle loro letterature*. Bérbén. Ancona. Milano, 1971.

WADE, Graham. *A new Look at Segovia: His life; his music*. Pacific, MO, 1997

### Obras de filosofia e estética e arte

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio e Longino*. Comentários de Roberto de Oliveira Brandão, tradução dos textos em latim e grego de Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs, volume 4*. São Paulo, Ed. Civilização Brasileira, 1994.

HEIDEGGER, Martin: *A origem da obra de arte*. Tradução: Maria da Conceição Costa. Lisboa, Edições 70, 2005. (primeira edição: 1977. Publicado pelo autor em 1950).

NUNES, Benedito. *Passagem para o Poético- Filosofia e Poesia em Heidegger*. São Paulo, Editora Ática, 1986.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez [do original italiano]. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Estética. Teoria da Formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Vozes, 1993. p. 19.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 2002. Texto de 1949.

\_\_\_\_\_. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 1969. Texto de 1946.

### Obras de ciências humanas e sociais

CAMBI, Franco. *História da Pedagogia*. Tradução de Álvaro Lorencini São Paulo. Editora Unesp. 1999. Obra de 1995.

EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós Modernismo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

HABERMANS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. Tradução: Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. Revisão: Alice Kyoto Miyashiro. 5ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2003 [1ª ed. original norte-americana 1962].

MAROS, Olgária. *A Escola de Frankfurt*. Luzes e Sombras do Iluminismo. São Paulo, Ed. Moderna, 2000.

RUIZ, Castor Bartolomé. *Os Paradoxos do Imaginário*. São Paulo, Unisinos, 2003.

### Trabalhos Acadêmicos

ALFONSO, Sandra. *Jodacil Damasceno uma referência na trajetória do violão no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia. 2005.

AFFONSO, Guilherme de Camargo Barros. *A Guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilísticos-históricos a partir da tradução comentada e análise do “Método para Guitarra” de Fernando Sor*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, São Paulo, 2005.

APRO, Flávio. *Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, 2004.

GLOEDEN, E. *O Ressurgimento do violão no século XX*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 1997.

GLOEDEN, E. *As doze valsas para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2002.

ZWILLING, Carin. *The Schoole of Musicke, de Thomas Robinson: Tradução comentada e transcrição musical de um tratado do início do século XVII*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. 1996.

FERRACINI, Renato. *A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator*. 1998. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). 1998.

### Artigos de revista

BARBA, Eugenio. Um amuleto feito de memória. Significado dos exercícios na dramaturgia. *Revista do LUME*. Campinas. VI. I n. 1, pp. 30-36, outubro 1998. (sem indicação de tradutor).

PUC CETTI, Ricardo. O riso em três tempos. *Revista do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais*, Campinas, Unicamp n 1, p. 74, outubro de 1998.

BEAL, Ana Denise Donadussi; FRANÇA, Cecília Cavalieri. Redimensionando a Performance Instrumental: pesquisa-ação no ensino de piano de nível médio. *Em Pauta*. Porto Alegre, v. 14, n. 22, pp. 65-84, junho de 2003.

WOLFF, Daniel. O uso da música polifônica vocal renascentista no repertório do alaúde e da vihuela. *Em Pauta*. Porto Alegre, v. 14, n. 22, pp. 65-84, junho de 2003.



## Entrevistas

ABREU, Sérgio: Entrevista cedida a Flavio Apro. In: Cover Guitarra, n. 60, novembro de 1999.

ABREU, Sérgio. Entrevista cedida a Luciano César Morais em sua residência em 10/04/2004.

ASSAD, Sérgio. Entrevista cedida a Luciano César Morais e Fábio Zanon na residência de Fábio Zanon em 22/08/2006.

DAMASCENO, Jodacil. Entrevista cedida a Luciano César Morais em sua residência em 11/04/2004.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)