

THOMAS FONTES SABOGA CARDOSO

OS VIOLONISTAS-COMPOSITORES NA
MÚSICA URBANA BRASILEIRA

Trabalho apresentado
ao Instituto Villa-Lobos da
Cidade do Rio de
Janeiro para obtenção do
título de Licenciado em
Educação Artística
e Habilitação em Música.

BRAGA

RIO DE JANEIRO

2003

THOMAS FONTES SABOGA CARDOSO

OS VIOLONISTAS-COMPOSITORES NA
MÚSICA URBANA BRASILEIRA

Monografia apresentada ao
Instituto Villa-Lobos da
Universidade do Rio de
Janeiro para obtenção do
grau de Licenciado em
Educação Artística –
Habilitação em Música.

Professor orientador: LUIZ OTÁVIO BRAGA

Rio de Janeiro

2003

Cardoso, Thomas Fontes Saboga. *Os violonistas-compositores na música urbana brasileira*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2003. 88 f. Monografia (Licenciatura em Educação Artística – Habilitação Música) – Instituto Villa-Lobos, Universidade do Rio de Janeiro, 2003.

Cardoso, Thomas Fontes Saboga

Os violonistas-compositores na música urbana brasileira. Rio de Janeiro, 2003.
88 f.

Monografia (Graduação) – Universidade do Rio de Janeiro, Instituto Villa-Lobos, 2003.

THOMAS FONTES SABOGA CARDOSO

OS VIOLONISTAS-COMPOSITORES NA
MÚSICA URBANA BRASILEIRA

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO MUSICAL
DISCIPLINA: MONOGRAFIA
PROFESSOR JOSÉ NUNES

Esse trabalho contou com a participação direta - na ordem de aparição - de Mônica Duarte, Rick Ventura, Roberto Gnattali, Thiago Amud, Virginia Fontes (minha mãe), Luiz Otávio Braga, José Nunes, os entrevistados Luis Carlos Barbieri, Antônio Mello, Marcus Ferrer e Rick Ventura, Avelino Romero, e Herio Saboga (meu pai).

Resumo

Esse trabalho conta a história dos violonistas-compositores no Brasil. Focalizamos a trajetória percorrida por esses músicos da metade do século XX aos nossos dias, mostrando o violão como elemento central no processo de formação da nossa música popular. Investigamos na literatura de referência e em entrevistas realizadas com músicos a existência de uma tradição de violonistas que compõem para o seu instrumento, procurando entender também em que lugar se insere essa tradição na história da música brasileira. Procuramos delimitar as peculiaridades desse grupo de compositores, através da análise de sua auto-imagem e da comparação com outros tipos de produção musical.

Sumário

Introdução.....	3
Capítulo I – Revisão Bibliográfica.....	8
I . 1 – Revisão da literatura geral: Música Brasileira.....	8
I . 2 – Pesquisa sobre a bibliografia específica.....	13
Capítulo II : A história dos violonistas-compositores.....	20
II . 1 – Até metade do século XX.....	21
II . 2 – A partir da segunda metade do século XX.....	27
Capítulo III – O que são os violonistas-compositores ?.....	38
III . 1 – Processo composicional.....	38
III . 2 - Relação popular-erudito na obra e na auto-imagem dos músicos entrevistados.....	43
Conclusão.....	54
Bibliografia..... <i>Ref. Bib.</i>	57
Anexo 1 - Biografias.....	62
Anexo 2 – Íntegra da entrevista com L. C. Barbieri.....	75

Introdução

Na moderna música urbana brasileira coexistem diversos gêneros - o choro, o samba, a seresta, o samba-canção, e a música erudita, entre outros - consagrados por terem uma prática musical definida e uma identidade própria. No âmbito da música popular, o violão é um elemento estruturante, constituindo fundamentalmente a base harmônica, rítmica e contrapontística. Cumpre esse papel central já no conjunto caracteristicamente popular brasileiro, o grupo de choro, assim como em seus desdobramentos ao longo do tempo em grande parte dos gêneros da canção popular.

Durante o processo de formação desses gêneros, nos quais o violão desempenhava um papel central, muitos violonistas, oriundos do choro e da canção popular, começaram a compor para o violão. Com o passar do tempo, firmou-se uma tradição própria de violonistas que compõem para o seu instrumento e demonstram afinidade com diversos gêneros consagrados da música brasileira, além de outras influências. Garoto, por exemplo, foi um violonista ligado ao choro e à canção brasileira, que incorporou grande influência do jazz americano e da música erudita. Compôs inclusive música dedicada a Debussy (Debussyana), tendo executado, como solista, em 1953, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro a "Concertina nº2" para violão e orquestra, de Radamés Gnattali, dedicada a Garoto.¹

Podemos falar em uma *tradição* de violonistas-compositores no Brasil. Esta tradição apresenta duas características principais: a) são violonistas que compõem para o seu instrumento, que interpretam suas próprias composições - atuando também freqüentemente como intérpretes de outros compositores, seja de música instrumental, erudita ou acompanhando cantores -, e b) apresentam influências e fortes ligações com

diversos gêneros musicais, não se limitando a um deles apenas.

Na bibliografia sobre a música popular, encontramos registro desses violonistas-compositores, porém sempre classificados unicamente dentro de gêneros musicais específicos, como o choro e a canção. Suas obras, entretanto, freqüentemente ultrapassam as fronteiras entre os gêneros musicais (como o choro, o samba ou a canção) e, mais do que isso, aproximam música erudita e popular. É nesse sentido que estamos falando de uma tradição, ainda pouco explorada, mas que forma um conjunto que não pode ser restrito a uma classificação definida em termos de gêneros musicais.

Essa tradição inclui todos os violonistas-compositores brasileiros, iniciando-se com Quincas Laranjeiras (1873-1935) e seguindo com Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), com suas marchas, tangos e valsas. Prossegue com João Pernambuco, Dilermando Reis, Garoto, Nicanor Teixeira com sua obra moderna e barroca ao mesmo tempo, Baden-Powell, Luis Bonfá, o duo Barbieri-Schneiter, e chega a nossos dias com os atuantes Marco Pereira, Toninho Horta, Marcus Ferrer com suas composições para violão e viola caipira, Egberto Gismonti, e Guinga. Definir uma identidade para essa já significativa tradição musical é tarefa complexa, considerando-se crescente de acordo com o também crescente número de compositores, composições e conseqüentemente estilos envolvidos com essa tradição. Centraremos o trabalho nas composições para violão desses violonistas-compositores.

O objetivo primordial dessa pesquisa é demonstrar a existência dessa tradição na música urbana brasileira formada por violonistas - geralmente de formação popular - que compõem músicas para o seu instrumento e divulgam o seu trabalho de composição interpretando suas próprias músicas. Além disso, interrogamo-nos sobre possíveis identidades nessa tradição de compositores, e procuramos localizar eventuais fronteiras

¹ Antônio, Irati & Pereira, Regina. *Garoto, Sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p.

e/ou semelhanças de ordem social e musical. Para tanto, investigamos o desenvolvimento dessa tradição e sua importância e interação com os gêneros musicais, através da análise e de comparações entre as biografias de alguns desses músicos. Por fim, através de entrevistas, tentamos vislumbrar a auto-imagem desses instrumentistas, buscando entender como esses músicos se relacionam com essa tradição, e se têm consciência dela.

Existem trabalhos isolados sobre um ou outro desses violonistas-compositores, e essa tradição já foi estudada em sua formação até meados do século XX². Focalizamos portanto nesse trabalho os músicos pertencentes a essa tradição a partir da segunda metade do século XX, sobre os quais há trabalhos isolados, mas não uma visão de conjunto.

Em minha trajetória como violonista que começou a compor para o instrumento, senti muitas vezes a falta de informações sobre uma tradição musical que abarcasse a minha atividade. Muitos músicos ao meu redor se encaixavam na tradição do choro, como instrumentistas ou compositores; alguns compositores se inseriam na tradição da música experimental-erudita; e outros se viam dentro da tradição da canção brasileira. Eu, entretanto, e ao mesmo tempo lendo em Augusto de Campos³ sua preocupação com uma "linha evolutiva", não conseguia enxergar onde, em que tradição de nossa música e em que linha histórica eu me inseria. Foi quando percebi a existência de uma tradição de violonistas-compositores na música brasileira do século XX, mas carecemos de escritos e pesquisas sobre essa tradição.

Um dado curioso sobre as composições desses violonistas-compositores é que tanto os violonistas estudiosos do repertório erudito quanto os violonistas de formação popular - do samba e do choro - estudam o repertório oriundo dessa tradição.

48.

² Haro, Maria Jesus Fábregas. *Nicanor Teixeira – A música de um violonista compositor brasileiro*. Dissertação de mestrado em música. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

Esses compositores muitas vezes sequer na literatura sobre música popular. Esse trabalho visa preencher esta lacuna, problemática por ser esse campo de produção muito fértil e abarcar uma tradição já antiga. O objetivo desse trabalho é revelar a existência de uma tradição na música urbana brasileira do violonista-compositor, procurando delimitar algumas de suas fronteiras e peculiaridades.

No primeiro capítulo, realizamos um levantamento bibliográfico dividido em duas partes. Inicialmente analisamos o estado atual das publicações sobre “Música brasileira”, a fim de compreendermos sua classificação em gêneros, procurando o lugar dos violonistas-compositores. Em seguida apresentamos um levantamento específico sobre o violão e os violonistas, buscando biografias dos músicos estudados e escritos sobre violão popular.

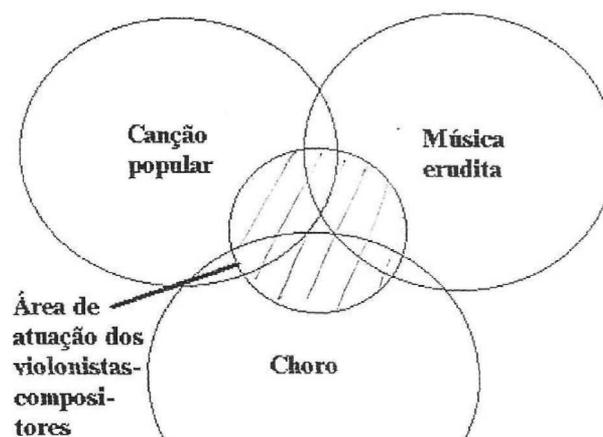
O segundo capítulo é uma história dos violonistas-compositores brasileiros. Começa com algumas linhas sobre a importância do violão na formação dos gêneros da música popular urbana, e em seguida procuramos narrar brevemente a trajetória desses músicos. É dividido em duas partes – na primeira, os músicos até metade do século XX e os músicos depois da metade do século XX. Na segunda, núcleo central da pesquisa, enfocamos os violonistas-compositores a partir da metade do século XX.

O terceiro capítulo aborda os traços de unidade entre esses violonistas-compositores. Também é dividido em dois itens - o primeiro propõe um debate entre erudito e popular, enquanto o segundo visa compreender a auto-imagem dos músicos entrevistados. Esse capítulo contém fundamentalmente a análise dos dados coletados para essa pesquisa – as entrevistas e as biografias.

Nos Anexos se encontram a íntegra transcrita de uma das quatro entrevistas realizadas, pequenas biografias a partir das entrevistas e de publicações bem como

³³ Campos, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968.

trechos importantes extraídos dessas entrevistas. Incluiu-se também o roteiro que guiou a realização das entrevistas e das biografias.



Capítulo I – Revisão Bibliográfica

I. 1 - Revisão da literatura geral: Música Brasileira

Iniciarei esse trabalho fazendo um panorama de alguns livros de referência sobre a música brasileira em geral, ou seja, das publicações que se propõem a tratar do assunto “Música Brasileira”. Creio ser necessário termos uma visão da situação das publicações nessa área, afim de compreendermos onde se situam – caso estejam situados – os violonistas-compositores aqui estudados.

Um aspecto marcante dos livros observados é sua clara divisão em duas categorias completamente estanques - música popular e música erudita. Entre esses dois universos musicais, encontramos somente duas interseções: os polivalentes músicos Ernesto Nazaré e Radamés Gnattali.

Os livros consultados que tratam da música erudita foram “História da música no Brasil”, de Vasco Mariz¹, e “História da música brasileira dos primórdios ao século XX”, de Bruno Kiefer². Apesar de vermos pelos títulos desses livros que os autores parecem nos propor uma história de todo o fenômeno musical ocorrido no Brasil, esses nos alertam no início de seus escritos que discorrerão sobre a música erudita somente. Vejamos agora como acontece essa interseção dos universos musicais, no caso de Ernesto Nazaré.

Ao abordar esse compositor, Mariz assim inicia seu texto:

¹ Mariz, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, Brasília: INL, 1981.

² Kiefer, Bruno. *História da música brasileira dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

“O leitor talvez se espante pela inclusão de Ernesto Nazaré em uma história da música erudita no Brasil. Sua influência em compositores eruditos e populares foi tão grande, que levei a sério tal decisão...”³

Mariz explica em seguida ter consultado diversas personalidades para chegar a essa conclusão, entre as quais Francisco Mignone, citado na mesma página:

“A minha opinião é que ele nada tinha de erudito. Era apenas um “intuitivo” (...). A sua obra serviu de padrão e modelo para os nacionalistas que viveram na época dele e depois. Visto desse ângulo ele deve ser considerado um “clássico” da música brasileira nacionalista”.

Kiefer também inicia seu texto sobre esse músico com uma longa discussão, afirmando ser

“hábito classificar Nazareth⁴ na categoria de compositor popular. (...) Uma velha dependência cultural da Europa nos faz importar de lá os conceitos de bom e ruim em arte. Nossos modelos são Bach, Mozart, Chopin, Wagner, etc. Nazareth não figurava entre eles. Isto bastava para classificá-lo como popular, distante da grande arte, diga-se da arte européia.”⁵

Creio ser essa exposição significativa, pois é o momento onde esses autores realizam o debate entre música popular e erudita, proporcionado pela sorte de termos um compositor fronteiro que força a discussão sobre as diferenças entre esses universos. Afinal de contas, o fenômeno musical é um só.

No âmbito dos livros referentes à música popular, vejamos como se configura a classificação da música popular brasileira em gêneros/estilos. Observamos primeiramente que os livros desse tipo – diferentemente dos dedicados à música erudita - já se autointitulam como “música popular”, ficando subentendido que “música brasileira” faz referência à música erudita, ou que música = música erudita. Coloco aqui curtos

³ Mariz, Vasco. *op. cit.* p. 94.

⁴ Grafia diferenciada entre os autores.

⁵ Kiefer, Bruno. *op. cit.* p. 118.

comentários sobre os livros analisados.

O livro de Ary Vasconcelos⁶, "Panorama da música popular brasileira", é uma coletânea de curtas, às vezes brevíssimos trechos biográficos sobre músicos. Nesse 2º volume, ele trata da "fase de ouro" de nossa música, e divide os músicos em: compositores; letristas; cantores; conjuntos vocais; orquestras e conjuntos instrumentais; e instrumentistas. Nos violonistas (uma subclassificação de "instrumentistas") encontramos curtíssimos textos sobre os compositores Garoto, Laurindo de Almeida e Dilermando Reis. Portanto, a classificação dos músicos se dá por época ("Fase de ouro") e por atividade musical (cantor, letrista, etc.).

No curto livro de Roberto Moura⁷, "Caminhos da arte brasileira mais reconhecida no mundo", os estilos são divididos em: Origens da MPB, Choro, Samba, Escola de Samba, Ídolos do rádio (anos de ouro), Bossa Nova, Tropicalismo, Panorama atual e Síntese. Em nenhuma dessas categorizações encontramos referência aos violonistas-compositores; o autor coloca entretanto na classificação "panorama atual" a música instrumental, e dentro de uma lista de músicos - que tocam diversos instrumentos - encontramos também Laurindo de Almeida, Egberto Gismonti, Hélio Delmiro e Toninho Horta, apenas citando seus nomes. A classificação de Moura parece dizer respeito a critérios relacionados a gêneros musicais - "Samba", "Choro" - misturado com critérios de ordem histórica - "Origens da MPB", "Ídolos do rádio" e "Panorama atual" certamente não podem ser definidos em termos de gênero.

No livro de Waldenyr Caldas⁸, "Iniciação à música popular brasileira", também curto porém crítico e preocupado em compreender a interação entre sociedade, cultura e música popular, as classificações são parecidas: Samba, Bossa-Nova, Canção de

⁶ Vasconcelos, Ari. *Panorama da música popular brasileira*. Volume II. São Paulo: Martins, 1964.

⁷ Moura, Roberto M. *MPB. Caminhos da arte brasileira mais reconhecida no mundo*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

protesto, Jovem-guarda, Tropicalismo, Canção ufanista e o Rock. Não aparecem tampouco os violonistas-compositores. As classificações parecem referir-se a gêneros somente.

Diferentemente dos livros apresentados anteriormente, José Ramos Tinhorão⁹ em sua "Pequena história da música popular" faz uma breve reflexão sobre a música popular, opondo-a à música folclórica e assim definindo-a:

"composta por autores conhecidos e divulgados por meios gráficos, como as partituras, ou através da gravação de discos, fitas, filmes ou video-teipes"¹⁰.

O autor não nos esclarece porém sobre a oposição entre o popular e erudito. Em suas classificações constam: a modinha, o lundu, o maxixe, o tango brasileiro, o choro, a música de carnaval, a marcha e o samba, a marcha-rancho, o frevo, o samba-canção, o samba-choro, o samba de breque, o samba-enredo, os gêneros rurais urbanizados, o baião, e, por fim, a bossa-nova e a canção de protesto. Não encontramos também escritos sobre os nossos violonistas-compositores; e mesmo quando o autor menciona João Pernambuco¹¹, na classificação "gêneros rurais urbanizados", parece ser em função de sua atuação como instrumentista de choro e de suas canções em parceria com Catulo da Paixão Cearense do que de sua nem citada obra para violão solo. O mesmo acontece com Baden Powell, brevíssimamente citado na página 208 (mesma classificação que João Pernambuco) como compositor em parceria com Vinícius de Moraes do samba Berimbau – Tinhorão também refere-se a ele por ter estilizado ao violão "a batida do berimbau".

Em seu livro mais recente, "História social da música popular brasileira"¹², Tinhorão também não faz referência aos violonistas-compositores. Neste, o autor

⁸ Caldas, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

⁹ Tinhorão, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do livro, sem data.

¹⁰ *Idem, ib.*, p.5.

¹¹ *Idem* p. 191.

¹² Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminhos,

escreve um capítulo sobre o choro – somente até a década de 30 -, abordando a formação desse gênero e a sua importância para a criação do samba. Em seguida abandona-o para falar somente da canção popular.

O que parece claro ao olharmos para a literatura sobre música popular é que essa parece dizer respeito quase que exclusivamente à canção. A música instrumental não é tratada com a devida atenção, apesar de termos na música brasileira uma grande tradição nesse terreno, como o choro, gênero que se mantém ao longo de todo o século XX; a música instrumental ligada ao jazz, que começa a partir da década de 60 com os músicos Egberto Gismonti, Hermeto Paschoal, Naná Vasconcellos e outros, citada somente por Moura como um gênero; os violonistas-compositores, que às vezes estão no terreno do choro, às vezes no terreno da música erudita, às vezes no terreno da música instrumental, formando entretanto uma tradição própria praticamente esquecida dentro dos gêneros propostos por esses autores.

Dessa maneira, criou-se um hiato na literatura sobre a música brasileira, já que nem a musicografia sobre música popular, nem a musicografia sobre música erudita se propõem abarcar essas práticas musicais - da música instrumental popular de uma maneira geral. Talvez haja a necessidade de criarmos mais uma classificação na música brasileira, algo como “música popular instrumental”, que seja capaz de dar conta desses gêneros que são muito mal representados na atual literatura geral sobre nossa música.

Dentro da atual divisão da música brasileira e da sua segmentação em gêneros, a música instrumental - excetuando-se talvez o choro, tratado com maior distinção - ocupa uma sombra entre a canção popular e a música erudita.

É nesse lugar fronteiro – ou será uma terra de ninguém? - que se encontra também a tradição dos violonistas-compositores aqui estudada, já que se trata de uma tradição formada de músicos de formação marcadamente popular que compõem música

instrumental. Como essa tradição é capaz de passear por diversos gêneros, como a música erudita, a canção popular e a música instrumental popular brasileira, não se prendendo em nenhum deles, acreditamos que o seu lugar dentro de uma possível classificação da música brasileira seria esse – música instrumental popular brasileira.

Não encontramos, portanto, referência sobre os violonistas-compositores na literatura-referência sobre música brasileira como um todo.

I. 2 - Sobre a bibliografia específica

Dando seqüência ao nosso trabalho, realizamos uma pesquisa sobre a literatura específica sobre violão popular, à procura de referências sobre os violonistas-compositores. Encontramos alguns artigos em coletâneas sobre música popular, artigos e entrevistas na internet, um encarte de CD, e dissertações de mestrado. Encontramos também livros biográficos sobre alguns violonistas-compositores, como as edições MEC/Funarte sobre João Pernambuco¹³ e Garoto¹⁴, além de curtas biografias encontradas em edições de partituras de alguns desses compositores.

Hermínio Bello de Carvalho foi o primeiro autor a tratar dos violonistas focalizados neste trabalho, em livro publicado em 1986, cujos artigos porém já haviam sido publicados anteriormente no jornal *O Pasquim*. Neste seu livro intitulado “Mudando de conversa”¹⁵, encontramos o artigo “Violão brasileiro” que trata justamente de uma escola do violão brasileiro. Hermínio trata da literatura para violão, discorrendo brevemente – o artigo tem 5 páginas - sobre a trajetória das composições para o instrumento no Brasil, falando de compositores como Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeiras,

¹³ Leal, José de Souza & Barbosa, Artur Luiz. *João Pernambuco, arte de um povo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

¹⁴ Antônio, Irati & Pereira, Regina. *Garoto, Sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

¹⁵ Carvalho, Hermínio Bello de. *Mudando de conversa*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p. 105.

Nicanor Teixeira, Baden Powell e Villa-Lobos. O texto é breve, não aprofunda as questões buscadas nesse trabalho nem questiona uma possível identidade do violonista-compositor – não chega nem a usar esse termo -, mas é uma primeira referência publicada importante sobre a composição popular para o violão no Brasil.

Foi Maria Haro a primeira autora a tratar dos violonistas-compositores como um conjunto formando uma tradição, em sua dissertação de mestrado sobre Nicanor Teixeira¹⁶. O título é “Nicanor Teixeira: a música de um violonista-compositor brasileiro”, onde Maria usa o termo violonista-compositor já no título de seu trabalho. Vale lembrar que essa dissertação é o segundo trabalho sobre violão brasileiro que consta na lista da ANPPOM¹⁷.

Em sua introdução, Haro disserta brevemente sobre o violão e os violonistas no Rio de Janeiro durante o século XIX, e encontramos uma oposição interessante, quase um jogo de palavras, entre Sátiro Bilhar, que “personificou o caráter extremamente criativo dos **compositores violonistas** oriundos do choro” e Quincas Laranjeiras, que “representou o **violonista-compositor** que, sem perder sua pujança intuitiva, dedicou-se com afinco aos estudos musicais e à difusão do ensino do violão por música”^{18 19}. Não parece ser coincidência essa inversão de termos (violonista-compositor/compositor violonista), e sendo a primeira vez que aparece no texto a expressão violonista-compositor, podemos concluir portanto que, para Haro, Quincas Laranjeiras é o primeiro violonista-compositor brasileiro.

Na seqüência, Haro fala de João Pernambuco, categorizando-o como “um dos mais importantes violonistas-compositores brasileiros”²⁰, e comenta a vinda de

¹⁶ Haro, Maria Jesus Fábregas. *Nicanor Teixeira – A música de um violonista compositor brasileiro*. Mestrado em música – UFRJ, 1993.

¹⁷ Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Sítio: www.musica.ufmg.br/anppom – dia 14/01/2003

¹⁸ *Idem*. p. 11.

¹⁹ Os grifos são meus.

²⁰ *Idem*. p. 12.

concertistas estrangeiros que enriqueceram a vivência musical no Rio de Janeiro, como Josefina Robledo e Agustín Barrios, caracterizando este último como “com certeza o maior violonista-compositor das Américas”²¹. Maria Haro formula então sua hipótese, seguida da justificativa, preciosa para o presente trabalho:

“ Acreditamos que da convivência entre, basicamente, três grupos distintos – violonistas chorões que não liam música, violonistas do choro mas que aprenderam música e executavam os clássicos, e concertistas estrangeiros que estiveram no Rio de Janeiro - surgia a escola do violão brasileiro como instrumento solista.

Esta escola engloba o repertório e sua interpretação. Fora a marcante exceção de Villa-Lobos, todo o repertório do violão brasileiro da primeira metade do século XX, restringe-se a choros, valsas, maxixes, cateretês, mazurcas, polcas; enfim, danças populares tratadas de forma instrumental. Além dessas danças encontramos apenas pequenos prelúdios e estudos. Torna-se claro que aqueles violonistas-compositores não estudaram contraponto, fuga, formas musicais, etc; que seu conhecimento de música erudita provavelmente limitava-se às peças do repertório “clássico” que executavam no violão ou que ouviam tocar através de outros violonistas, e, apesar desse tipo de formação acadêmica – ou graças a ele – construíram uma obra instrumental que se destaca pela sua perfeita adequação ao violão e pela sua exploração do mesmo através de uma perspectiva bem brasileira. Ressaltamos que, dentro desse repertório, ainda não suficientemente pesquisado, o violonista de hoje pode encontrar peças de real valor estético – mesmo com sua simplicidade formal – e que exigem um bom grau de virtuosidade técnica e interpretativa ”²².

Portanto Haro em seu trabalho elabora uma teoria sobre a formação de uma escola do violão brasileiro – tanto de interpretação quanto de composição – que converge com a tradição dos violonistas-compositores defendida nesse trabalho. Confirmando mais uma vez essa convergência, Haro afirma que “Nicanor Teixeira surge como um genuíno representante desta estirpe de violonistas-compositores ligados ao

²¹ *Idem.* p. 13.

²² *Idem.* p. 14-15.

choro e à música de concerto para violão.”²³, falando em seguida de uma ““genealogia”²⁴”, pois Nicanor era discípulo de Dilermando Reis, que havia tido como professor Levino Albano da Conceição, que por sua vez havia sido aluno de Quincas Laranjeiras, herdando assim uma “maneira característica de interpretar o repertório brasileiro de violão.”²⁵. Para não deixar dúvidas sobre a fundamentação de Maria à hipótese desta monografia, Haro adjetiviza Nicanor Teixeira como “peculiar representante da tradição de violonistas-compositores brasileiros de formação marcadamente popular.”²⁶.

Outro autor a discorrer sobre essa tradição é Luciano Linhares Pires em sua dissertação de mestrado pela UFRJ, intitulada “Dilermando Reis: o violonista brasileiro e suas composições”²⁷, de 1995. Em seu resumo, Pires nos antecipa:

“A conclusão permite traçar analogias entre as composições de Dilermando Reis e as de alguns violonistas compositores, mostrando que existe uma tradição na música popular brasileira que foi seguida pelo instrumentista, refletindo porém, em suas músicas, a influência de elementos técnicos eruditos.”²⁸

Na conclusão propriamente dita, Pires fala de um

“movimento de violonistas compositores que dispuseram-se a resgatar os idiomas brasileiros desenvolvendo uma linguagem própria. Dilermando Reis, João Pernambuco, Garoto e Villa-Lobos se incluem nessa busca de valorização de padrões brasileiros.”²⁹

Portanto Pires também vê com clareza a existência de uma tradição de violonistas-compositores brasileiros.

²³ *Idem* p. 15.

²⁴ *Idem* p. 15.

²⁵ *Idem* p. 15..

²⁶ *Idem* p. 18.

²⁷ Pires, Luciano Linhares. *Dilermando Reis: O violonista brasileiro e suas composições*. Dissertação de mestrado em música – UFRJ, 1995.

²⁸ *Idem*, no resumo.

Outro autor a enxergar os violonistas-compositores como parte de um todo é Nelson Caiado³⁰, em sua dissertação de mestrado intitulada “Samba, Música Instrumental e o Violão de Baden Powell”, de 2001. Em sua pesquisa sobre os sambas instrumentais, Nelson faz uma busca na obra dos seguintes violonistas-compositores: Laurindo de Almeida, Luiz Bonfá (categorizado como compositor), Garoto (categorizado como violonista – “nome bastante expressivo do violão brasileiro”), Dilermando Reis (“outro violonista/compositor importante na história do violão brasileiro”), Nicanor Teixeira e Baden Powell (compositor/violonista), colocando-os nessa seqüência. É interessante repararmos as diferentes terminologias – compositor/violonista e violonista/compositor novamente – principalmente se observarmos que no seu resumo, Caiado já havia citado Baden como compositor/violonista. No entanto, o autor não parece muito criterioso com essas distinções, se observarmos que Garoto foi categorizado somente como violonista, Bonfá somente como compositor e Nicanor Teixeira e Laurindo de Almeida nem sequer receberam uma classificação.

Em entrevista cedida por Paulo Bellinatti ao Fórum do Violão Erudito³¹, o entrevistador se refere a Garoto já na introdução como um “Violonista-compositor”, e no corpo da entrevista, o próprio Bellinatti nos fala também de Garoto, referindo-se a um “compositor/violonista”³².

No encarte do CD “Violões da AV-RIO volume I – 2002”, encontramos um pequeno texto de Nicolas de Souza Barros e Carlos Augusto Goés, onde os “nossos compositores violonistas” estariam “perpetuando a tradição brasileira de Villa-Lobos,

²⁹ *Idem*, p. 90.

³⁰ Caiado, Nelson Fernando. *Samba, Música Instrumental e o Violão de Baden Powell*. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

³¹ Sítio “Fórum do Violão Erudito” na internet. <http://www.geocities.com/thiagomagalhaes/> - dia 13/01/2003

³² Como a entrevista foi provavelmente realizada oralmente e transcrita posteriormente, as grafias se devem possivelmente ao ato da transcrição.

Garoto, Dilermando Reis e João Pernambuco, entre tantos outros” – aparecem nesse disco composições de doze violonistas-compositores: Fred Schneider, Luciana Requião, Vera Andrade, Francisco Frias, Sérgio de Pinna, Gaetano Galifi, Marcus Ferrer, Roberto Velasco, Gibran Helayel, Genésio Nogueira e Nicanor Teixeira, a maioria das músicas sendo interpretadas pelos próprios compositores. Sobre Villa-Lobos, encontramos ainda nesse encarte:

“Sem dúvida, o principal violonista-compositor brasileiro foi Heitor Villa-Lobos, cuja marcante contribuição para o repertório do instrumento continua sendo uma referência mundial. É importante recordar que grande parte da inspiração nas suas obras veio da mescla da sua genial originalidade com o contato que teve, ainda jovem, com os chorões no Rio de Janeiro. Esta dualidade da música clássica com a música popular sempre esteve presente no repertório dos violonistas brasileiros.”

Faremos uma discussão sobre o compositor Heitor Villa-Lobos no item III.2.

Acreditamos que para os autores³³ citados acima não existe uma distinção muito definida do que seria um violonista-compositor e um compositor-violonista. É possível enxergarmos entretanto que esse termo, apesar de não consolidado ou fixado de uma forma determinada, sugere uma idéia muito específica, e que aparece em vários textos. A existência do violonista que compõe para o seu instrumento é clara em quaisquer dessas expressões – suas possibilidades são a princípio a inversão dos termos **violonista** e **compositor**, inversão que poderia trazer-nos um significado diferenciado, e a diferença gráfica do uso do hífen, do espaço ou de barra ao unir estas duas palavras (podendo sugerir união, no caso de hífen, ou proposição de duas atividades paralelamente exercidas pelo mesmo músico, no caso de uso da barra ou do espaço).

³³ Outra dissertação de mestrado encontrada na ANPOM que interessou o nosso trabalho: José, Maria das Graças dos Reis. *Violão carioca – Nas ruas, nos salões, na universidade – uma trajetória*. Dissertação de mestrado em música – UFRJ, 1995.

O tema abordado pelo título parece convergir com o estudo aqui proposto; entretanto não pode ser analisada por não se encontrar no acervo da instituição responsável.

A grafia escolhida a ser usada nesse trabalho é “violonista-compositor”, pois vemos que a esse grupo de músicos é inerente antes o contato com o instrumento do que com a composição – vindo portanto o termo “violonista” em primeiro lugar. O uso do hífen sugere uma união entre as duas atuações do mesmo músico. É também a grafia usada por Haro³⁴ em sua dissertação sobre Nicanor.

³⁴ Haro, Maria. *op. cit.*

Capítulo II – A história dos violonistas-compositores

A tarefa de separar a história dos violonistas-compositores em dois blocos – até metade do século XX e a partir da metade deste século – é um pouco delicada, já que as datas de nascimento dos músicos estudados muitas vezes se encontram em períodos de interseção – como por exemplo Garoto (1915-1955), Dilermando Reis (1916-1977), Meira (1909-1982), Laurindo de Almeida (1917-1995) e Luis Bonfá (1922-2001).

Essa divisão tem dois objetivos. Um principal – focalizar o estudo nos violonistas-compositores ainda não estudados, ou seja, os mais recentes - e um secundário – dividi-los em gerações afins. Escolhemos o ano de nascença 1920 como o divisor de águas, ficando portanto Laurindo de Almeida como o último violonista da primeira metade e Luis Bonfá o primeiro músico da segunda metade do século XX. Essa divisão torna-se mais consistente se observarmos que Nana Vaz de Castro nos registra que o "violonista e compositor (...) (*Luis Bonfá*) fez a ponte entre o samba-canção e a bossa nova nos anos 50"¹. Podemos portanto identificar uma transição realizada por esse músico, ligando duas importantes fases da música brasileira – o período áureo do rádio, do qual Bonfá participa, e a explosão da bossa nova transformando o panorama da música brasileira a partir de então.

Voltamos entretanto à palavra "delicado" adjetivando essa divisão, já que sabemos que Garoto também realizou essa transição, afirmada por diversos autores, entre eles o próprio Dilermando Reis:

"Sem querer desmerecer Tom Jobim e João Gilberto, é preciso fazer justiça ao violonista Garoto: foi ele o primeiro a executar a batida da bossa-nova. (Jornal do Brasil, 1972)"²

¹ Sítio "Clique music" na internet. <http://www.uol.com.br/cliquemusic/> - dia 13/01/2003.

² Pires, Luciano Linhares. *Dilermando Reis: O violonista brasileiro e suas composições*.

Entretanto, em razão da morte prematura de Garoto – 1955 –, consideraremos Bonfá o primeiro músico da segunda metade do século XX.

II . 1 - Até primeira metade do século XX

Apresentamos agora uma breve história dos violonistas-compositores até aproximadamente a metade do século XX, assim como a relação entre esses músicos e o surgimento da música popular urbana nesse período, entendendo o violão como um elemento central nesse processo. Percebendo que essa história pode em grande parte ser encontrada na literatura existente sobre o tema – principalmente na dissertação de Haro³ sobre Nicanor Teixeira⁴ –, esse item busca portanto contextualizar o leitor dentro da tradição dos violonistas-compositores, e não aprofundar a pesquisa sobre ela.

Na formação da música popular urbana brasileira, o violão é um instrumento que desempenha um papel fundamental. Encontramos, na literatura brasileira, fortes marcas deixadas por esse instrumento, como nos livros “Memórias de um Sargento de Milícias”⁵, de Manuel Antônio de Almeida, e “Triste fim de Policarpo Quaresma”⁶, de Lima Barreto. Neste último, o personagem principal aprende a tocar o violão – o primeiro capítulo chama-se “A Lição de Violão”⁷, refletindo portanto a importância desse instrumento na cultura brasileira.

Dissertação de mestrado em música, UFRJ – 1995, p. 32.

³ Haro, Maria Jesus Fábregas. *Nicanor Teixeira – A música de um violonista compositor brasileiro*. Dissertação de mestrado em música – UFRJ, 1993.

⁴ Apesar desse texto ter um enfoque basicamente sobre os violonistas do Rio de Janeiro.

⁵ Almeida, Manoel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. 14ª ed. São Paulo: Ática, 1986. Romance publicado primeiramente em 1854-1855.

⁶ Barreto, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1956. Primeira edição de 1911.

⁷ *Idem, ib.*, p. 27.

Na prática da música popular, o violão é um dos elementos estruturantes. Esse instrumento constitui fundamentalmente a base harmônica, rítmica e contrapontística, cumprindo esse papel central já no conjunto caracteristicamente popular brasileiro, o grupo de choro, assim como em seus desdobramentos ao longo do tempo formando também a base de grande parte dos gêneros da canção popular – a roda de samba possui instrumentação análoga à roda de choro. No acompanhamento dos mais diversos gêneros da canção popular e do folclore a presença do violão também é marcante⁸.

Para Luiz Otávio Braga⁹:

“indubitavelmente, na "invenção" do popular urbano da música brasileira, o violão é mesmo diretriz fundamental. Primeiro, compõe a orquestra que permitiu forjar o choro instrumental e a canção urbana moderna. E depois foi, talvez, o elemento mais facilmente adaptável às nossas condições sócio-econômicas para constituir-se no instrumento que superou a "pianolatria" das primeiras décadas do século XX e tornar-se o instrumento de todas as classes sociais e disponível em qualquer residência urbana e rural. Provavelmente ao lado da maioria dos compositores populares (principalmente da canção popular) foi indispensável o violão como estruturador melódico-harmônico.”

A história dos violonistas-compositores no Brasil inicia-se ao final do século XIX.

“Alexandre Gonçalves Pinto, “chorão” carioca, (...) em seu livro de memórias¹⁰ arrolou cerca de 285 chorões, entre os instrumentistas, cantores e demais participantes das rodas de choro desde 1870. Dentre os instrumentistas

⁸ É de se observar que a base harmônica usada por grande parte dos compositores da canção popular é o violão – gêneros como o samba, a bossa nova, a canção de protesto, o samba-canção. Podemos citar Donga, Sinhô, Noel Rosa, Cartola, Ataulfo Alves, Dorival Caymmi, João Bosco, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Paulinho da Viola, Milton Nascimento, Toninho Horta, Carlos Lyra, Geraldo Vandré, Edu Lobo (também usa o piano) -, as exceções restringindo-se aos músicos que usam o piano – por exemplo Tom Jobim (que também tocava o violão) e João Donato -, a viola caipira – usada principalmente na música folclórica – e a sanfona, usada principalmente no baião nordestino – podemos exemplificar Luiz Gonzaga.

⁹ Citação de carta enviada por correio eletrônico a mim endereçada datando de 17/12/2002..

¹⁰ Pinto, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Primeira edição de 1936.

citados é preponderante o número de violonistas – 85 – demonstrando como o violão tornara-se parte fundamental daquela música instrumental de caráter eminentemente popular. Nesta plêiade de violonistas (...) havia muitos compositores que não tiveram grafadas musicalmente suas obras para violão solo.”¹¹

Vemos portanto que já ao final do século XIX o violão era um instrumento muito popularizado no Brasil.

Os primeiros personagens dessa tradição de violonistas-compositores, para Haro, são Sátiro Bilhar (1860? – 1926), compositor e exímio instrumentista do qual Villa-Lobos chegou a exaltar a interpretação, e Quincas Laranjeiras (1873-1935), o primeiro violonista-compositor. Professor de violão por música, este último utilizava os métodos europeus (Sor, Aguado, Giuliani, entre outros) ao ensinar¹². Natural de Olinda (Pernambuco), Quincas Laranjeiras foi “provavelmente, o professor mais conhecido do Rio de Janeiro das décadas de 1910 e 1920”, afirma Haro¹³, citando entre seus alunos Levino da Conceição – violonista-compositor mato-grossense cego que seria professor de Dilermando Reis -, José Augusto de Freitas, Donga e Antônio Rebello, entre outros. Haro fala em seguida de João Pernambuco (1883-1947), “um dos mais importantes violonistas-compositores brasileiros”¹⁴, que chega ao Rio em 1904 vindo de uma experiência musical muito intensa em Recife, “resultado da freqüência assídua, dos 12 aos 19 anos, ao mercado e Pátio de São Pedro”¹⁵. João Pernambuco trava contato no Rio de Janeiro com grandes chorões, como Donga e Pixinguinha, integrando o conjunto “Os oito batutas”, e constrói uma importante obra para violão solo.

Haro considera crucial a vinda de concertistas estrangeiros ao Brasil, como

¹¹ Haro, Maria. *Op. cit.*, p. 9.

¹² *Idem ib.*, p. 11.

¹³ *Idem ib.*, p. 11.

¹⁴ *Idem, ib.*, p. 12.

Agustin Barrios, violonista-compositor paraguaio, Josefina Robledo, violonista espanhola discípula de Tarrega¹⁶, e outros, que vieram se apresentar e lecionar divulgando uma outra visão da técnica do instrumento no Rio de Janeiro.

Portanto, é nesse momento que a popularização do violão no Brasil trava um forte contato com elementos técnicos e estilísticos vindos da Europa, enriquecendo a cultura musical desse instrumento.

Ainda no início dessa tradição encontramos o paulista Américo Jacomino, o “Canhoto” (1889-1928), violonista-compositor que parece ter obtido grande êxito de crítica e público nas primeiras décadas do século XX, sendo de grande sucesso a sua valsa “Abismo de Rosas”. Canhoto realizava concertos solo e gravações com seu violão construído para ele pelo próprio Tranquillo Giannini, em 1917. Também acompanhava cantores – fez dupla com Paraguassu -, e compunha canções assim como músicas para violão solo.¹⁷

James Tomás Florence (1909-1982), de alcunha Meira, é outro importante violonista-compositor. Pernambucano, integrou o regional Voz do Sertão, de Luperce Miranda, em Recife, com quem vem ao Rio de Janeiro em 1928. Aqui, conhece Noel Rosa, com quem se apresenta algumas vezes. Em 1937, Meira

"entrou no conjunto regional mais famoso da época, liderado pelo flautista Benedito Lacerda, substituindo o violonista Carlos Lentine. Lá conheceu o violonista de 7 cordas Horondino Silva, o Dino 7 Cordas, e juntos formaram uma das maiores duplas de violão da música brasileira. Depois da saída de Benedito Lacerda, continuou no que então se transformou em Regional do Canhoto, com o qual participou de inúmeras gravações. No entanto, nunca lançou um disco solo. Mesmo depois de desfeito o conjunto, tornou-se presença constante em gravações

¹⁵ *Idem, ib.*, p. 12.

¹⁶ *Idem, ib.*, p. 13.

¹⁷ Canhoto, Américo Jacomino. *Abismo de Rosas e grandes obras*. São Paulo: Fermata do Brasil, sem data.

de samba e choro, como em discos de Cartola e no Rosa de Ouro. Compositor fluente, escreveu peças instrumentais — notadamente choros —, mas encontrou seus maiores sucessos ao lado do letrista Augusto Mesquita. (...) Foi também professor de dois dos maiores gênios do violão brasileiro, em gerações diferentes: Baden Powell e Raphael Rabello." ¹⁸

Em seguida aparecem dois violonistas-compositores fundamentais nesse início de século: Dilermando Reis (1916-1977), nascido no interior de São Paulo, discípulo de Levino da Conceição, e Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955), violonista-compositor paulista, de alcunha Garoto.

Dilermando vem ao Rio de Janeiro, e após lecionar violão durante algum tempo, obtém grande êxito como intérprete e compositor, sendo contratado com exclusividade da Rádio Clube do Brasil com seu programa “Sua Majestade: o Violão”, nas décadas de 30/40, “um programa de grande popularidade”¹⁹, e posteriormente nas rádios Mundial e Nacional das quais foi contratado também por muitos anos.

É importante lembrar que até essa época, o violão era visto com um profundo preconceito pela sociedade - era considerado instrumento “de vagabundo”. Para Pires, os violonistas-compositores foram fundamentais na maior aceitação do violão na sociedade:

“o violão foi se impondo e quebrando preconceitos através da música de violonistas compositores, que relativizaram as fronteiras entre a música erudita e popular, entre os quais Dilermando Reis. O compositor se nutriu de técnica proveniente de métodos europeus, como os de Tarrega e Carcassi, e executou parte do repertório considerado erudito (...). Demonstra assim, conhecimento desta literatura musical, basicamente das músicas importadas da Europa, sendo um fator que se reflete em sua criação.”²⁰

Já Garoto era um virtuose polinstrumentista, tocando com igual desenvoltura o

¹⁸ Sítio “Clique music” na internet. Já citado.

¹⁹ Pires, Luciano Linhares. *Op. cit.*, p. 21.

cavaquinho, banjo, cavaquinho, violão tenor e o próprio violão, tendo inclusive composições para esses outros instrumentos. “Verdadeiramente assombroso em seus solos de guitarra, banjo, cavaquinho e violão tenor, o Garoto do Banjo é uma verdadeira revelação” dizia um jornal em 1935²¹. Garoto foi grandemente influenciado pela música americana quando foi aos Estados Unidos trabalhar com Carmen Miranda, e seus choros modernos para o violão são considerados como precursores da bossa nova²². Este compositor também apresenta grande influência da música erudita, como já foi explicitado na introdução.

Laurindo de Almeida (1917–1995) é outro violonista-compositor. Ele recebe reconhecimento principalmente nos Estados Unidos, onde reside até sua morte. Natural de Miracatu, interior de São Paulo, muda-se para o Rio de Janeiro em 1935, passando a trabalhar no Cassino da Urca e na Rádio Mayrink Veiga.

"Atuou também como compositor, criando choros e valsas, alguns em parceria com o violonista Garoto. Com a lei que proibiu o jogo no Brasil, numa época em que Laurindo era considerado um dos melhores violonistas do país, foi para os Estados Unidos em 1947, onde tocou em orquestras, filmes, shows e consolidou uma respeitável carreira solo. Gravou o primeiro de uma série de discos em 1949 e participou da trilha de sonora de cerca de 800 filmes. Participou do Modern Jazz Quartet nos anos 60 e do LA4 na década seguinte. Consolidou-se como arranjador, orquestrador e compositor, além de instrumentista. Ganhou 6 prêmios Grammy, além de uma série de outros prêmios da indústria fonográfica e cinematográfica. Praticamente esquecido no Brasil, com mais de 40 discos gravados no exterior e participação em mais outros tantos, Laurindo de Almeida permaneceu em atividade até o fim da vida, finalizando seu último CD, "Naked Sea", com Danny Welton, duas semanas antes de sua morte."²³

²⁰ *Idem, ib.*, p. 14.

²¹ Antônio, Irati & Pereira, Regina. Garoto, Sinal dos tempos. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p. 18.

²² Pires, Luciano. *Op. cit.*, p. 32.

²³ Sítio "Clique music" na internet. Já citado.

Podemos ver, portanto, o êxito e a importância musical que esses violonistas-compositores obtiveram em suas respectivas épocas. Um aspecto marcante dessa tradição é a diversidade de influências, sofrida e exercida, pelos músicos que a constituem. De maneira geral, todos esses têm uma formação junto ao choro, seja no início seja ao longo de suas carreiras: no entanto, as influências são muito distintas. Dilermando Reis e Quincas Laranjeiras travam forte contato com a música européia para violão, Garoto e Laurindo de Almeida sofrem forte influência do jazz norte-americano, influenciando conseqüentemente a canção brasileira - Carlos Lyra tivera aula com Garoto²⁴ -, enquanto João Pernambuco, Quincas Laranjeiras e Meira trazem para o cenário carioca influências musicais do Nordeste.

Essas influências interagem entre si e geram uma grande mistura, uma riqueza muito peculiar à música brasileira composta por esses autores.

Desses violonistas-compositores citados, encontramos registros das obras de João Pernambuco, Canhoto, Dilermando Reis e Garoto somente. Não cabia entretanto no âmbito desta monografia uma pesquisa de maior fôlego à procura das obras dos demais violonistas-compositores dessa época.

II . 2 – A partir da segunda metade do século XX

Dando seqüência à tradição de violonistas-compositores, encontramos Luis Bonfá (1922-2001), que obtém reconhecimento de público principalmente no exterior. Bonfá tem fortes ligações com a bossa nova.

Bonfá começa a tocar violão de ouvido, e inicia em seguida seus estudos de

²⁴ Antônio, Irati & Pereira, Regina. *Op. cit.*, p. 72.

violão clássico com o uruguaio Isaias Sávio, aos 12 anos. Segundo Nana Vaz de Castro²⁵, o "violonista e compositor (...) fez a ponte entre o samba-canção e a bossa nova nos anos 50". Nana lembra-nos também "sua sonoridade cristalina e (...) suas criativas invenções harmônicas." Bonfá chega a atuar ao lado de Garoto na Rádio Nacional, na década de 40, e residiu muitos anos no Estados Unidos, onde se dedicou ao jazz e à bossa nova, tendo gravado com músicos como Tom Jobim, João Donato, Eumir Deodato, Frank Sinatra e Sarah Vaughan. Bonfá também apresenta grande ligação com o universo da canção, sendo que algumas parcerias suas viraram grandes sucessos, como "Manhã de carnaval", canção sua em parceria com Antônio Maria.²⁶

Outro violonista-compositor importante é o ainda hoje atuante violonista baiano Nicanor Teixeira (1928). Nascido e criado – inclusive musicalmente – no interior da Bahia - Barra do Mendes -, Nicanor traz para o Rio de Janeiro sua vivência de acompanhador de bailes e festas populares em sua terra natal. Aqui chegando, tem aulas com Dilermando Reis, com quem inicia seus estudos de teoria musical e aperfeiçoa sua técnica de violonista, ao mesmo tempo em que trava contato com a música barroca européia, que o influencia grandemente – principalmente Silvio Leopold Weiss e J. S. Bach.²⁷ Dessa maneira, a obra de Nicanor apresenta elementos da música do interior da Bahia, do choro carioca e dos compositores barrocos que o influenciaram, realizando uma síntese absolutamente peculiar em suas criações. Nicanor tem muitas de suas músicas publicadas por editoras brasileiras, alemãs e francesas, e exerce grande influência sobre os músicos no cenário do violão carioca – em 2001 foi lançado o CD "Nicanor por 28 Grandes Intérpretes"²⁸.

²⁵ Sítio "Clique music" na internet. Já citado.

²⁶ Sítio "Clique music" na internet. Já citado.

²⁷ Haro, Maria. *Op. cit.*, na "Síntese de entrevista com Nicanor Teixeira", p. 83.

²⁸ Rob Digital.

Um violonista-compositor fundamental no cenário musical brasileiro é Baden Powell (1937-2000). Fluminense criado na cidade do Rio de Janeiro, seus primeiros contatos com a música acontecem através do choro – teve aulas de violão com Meira, com quem estudou também o repertório clássico do instrumento. Além do choro e da música erudita, encontramos na obra de Baden reflexos de sua pesquisa musical dos ritmos do Nordeste – para Tinhorão, Baden “estilizou a batida do berimbau”²⁹ – e do ritual musical do candomblé. Baden obteve grande êxito internacional em sua carreira como violonista, aparecendo no cenário internacional pouco depois de Tom Jobim e a bossa nova alavancarem a música brasileira no mundo – alguns autores chegam a discutir se Baden era ou não um integrante da bossa nova.

Baden é o violonista-compositor “ideal”: concertista, interpretava em seus recitais muitas vezes um repertório com diversas músicas suas, além de arranjos seus de música popular – canção brasileira e jazz -, interpretando frequentemente também uma ou outra peça do repertório erudito – tinha Bach como um de seus compositores prediletos. Seu contato com a canção brasileira também é muito forte, tendo acompanhado cantores desde a sua juventude. Tem uma extensa obra de canções em parceria com diversos letristas – Vinícius de Moraes e Paulo César Pinheiro, entre outros -, além de um vasto repertório de músicas e arranjos para o violão solo.

Sebastião Tapajós (1944), nascido em Santarém do Pará, é outro violonista-compositor desse período. Tendo iniciado seus estudos com o pai, aprofunda-os em Belém, e em seguida na Europa, onde atua posteriormente como concertista. Em sua volta ao Brasil pesquisa ritmos e sons brasileiros, populares e folclóricos. Já lançou mais de 50 discos, tendo atuado com músicos como Hermeto Paschoal, Gerry Mulligan,

²⁹ Tinhorão, José Ramos, Pequena história da música popular. São Paulo: Círculo do livro, sem data. p. 208.

Oscar Peterson, Astor Piazzolla e Gilson Peranzetta.³⁰

Hélio Delmiro (1947), carioca do bairro do Méier, é guitarrista, violonista e compositor. Apesar de sua atividade se concentrar mais como instrumentista, optamos por incluí-lo nessa tradição de violonistas-compositores. Hélio começou a tocar cavaquinho e violão influenciado pelos irmãos, e, fã de bossa nova, acabou se dedicando somente ao violão. Acompanhou grandes cantores – Elizeth Cardoso, Dóris Monteiro e Elis Regina. "Nos anos 70 consagrou-se como guitarrista de jazz (ainda que prefira a denominação de "músico brasileiro"), tocou ao lado de Luiz Eça, e estudou música erudita."³¹ Influenciou grandemente Guinga, quando esse tinha quatorze anos – Hélio tinha dezesseis. Segundo Marques, Delmiro "foi responsável por injetar nas veias de Guinga cargas fortíssimas de jazz, bossa-nova e violão popular."³² Músico de prestígio internacional, hoje em dia atua esporadicamente no cenário musical do Rio de Janeiro.

Guinga (1950), violonista-compositor carioca, é um dos mais ativos violonistas-compositores atuais. Possui uma rica vivência em música brasileira, tendo grande contato com o choro e a canção brasileira. Também apresenta rica influência do jazz, e da música erudita, notadamente dos impressionistas franceses – Debussy e Ravel. Apesar de participar de diversas gravações ao longo de sua carreira, o seu primeiro disco solo é lançado somente em 1991 – "Simples e Absurdo". Até hoje já foram lançados outros cinco CDs, usualmente misturando temas instrumentais com canções, sempre de sua autoria. Guinga tem canções em parceria com Aldir Blanc e Paulo Cesar Pinheiro, entre outros. Atualmente, se apresenta com um repertório estritamente de composições suas, muitas vezes com arranjos para violão e outros instrumentos – usualmente acompanhando

³⁰ Sítio "Clique music" na internet. Já citado.

³¹ Sítio "Clique music" na internet. Já citado.

³² Marques, Mário. Guinga. Os mais belos acordes do subúrbio. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002. p. 38.

no o clarinetista Paulo Sérgio Santos e o violonista Lula Galvão -, tocando também suas composições para violão solo. Formado em odontologia, Guinga exerce a profissão de dentista até hoje. É, junto com Marcus Ferrer e Luis Carlos Barbieri, um dos violonistas-compositores mais atuantes no cenário musical carioca contemporâneo.

Toninho Horta (1948), guitarrista, violonista e compositor mineiro, é um músico que influencia grandemente o cenário da música popular instrumental no Brasil. Sua aparição se deu quando se dá sua participação no disco "Clube da esquina", de Milton Nascimento e Lô Borges (1972), após o quê começou a acompanhar diversos cantores – Elis Regina, Gal Costa, Edu Lobo, entre outros.³³ Grande parte de sua obra é feita de canções. Toninho tem parcerias com Fernando Brant e Ronaldo Bastos, entre outros. Tem em sua discografia um disco com arranjos e composições para três violões, executados por ele, Chiquito Braga e Juarez Moreira – dois violonistas-compositores também dignos de menção -, chamado "Quadros modernos", de 2001.

Marco Pereira, paulista, é outro violonista-compositor grandemente reconhecido. Marco iniciou seus estudos de violão com o professor Isaias Sávio, e seus estudos teóricos no "Conservatório Dramático e Musical de São Paulo". Se aprofunda primeiramente no estudo do violão erudito - obtém o grau de mestre em Música defendendo uma tese sobre Villa-Lobos, em Paris. Nesta cidade, trava também um forte contato com a música dos jazzistas lá residentes, e em seu retorno ao Brasil se aproxima da música popular brasileira, gravando com importantes artistas do cenário musical nacional, como Wagner Tiso, Edu Lobo, Gilberto Gil, Gal Costa, Paulinho da Viola, Tom Jobim e Milton Nascimento, entre outros.³⁴

Marco Pereira goza hoje de grande prestígio internacional, tendo atuado ao lado

³³ Sítio "Clique music" na internet. Já citado.

³⁴ Sítio de Marco Pereira na internet. <http://www.marcopereira.com.br/> - dia 13/01/2003.

de Baden Powell e Vicente Amigo no "XXème Carrefour Mondiale de la Guitare", na Martinica, em 1996. Suas composições para violão solo estão publicadas pela Editora Lemoine (Paris). Hoje é professor adjunto da UFRJ, exercendo também as atividades de intérprete, arranjador e compositor. Para Barbieri, Marco Pereira "é o intérprete com a fidelidade musical e técnica do violão erudito a serviço da música popular, e com elementos de improviso do jazz"³⁵.

O Duo Barbieri-Schneider é criado em 1987 pelos violonistas-compositores Luis Carlos Barbieri (1963), carioca, e Fred Schneider (1959-2001), baiano. Com esse Duo, realizaram diversos arranjos para música popular e erudita – seus CDs têm músicas de Vivaldi, Scarlatti, Garoto, João Pernambuco e Dilermando Reis, entre outros, além de composições dos próprios integrantes. As atividades do Duo foram encerradas devido à morte prematura de Schneider, mas Barbieri continua exibindo as músicas solo dos dois em recitais seus.

- "E todo mundo lá, no enterro do Fred, falou - "Pô, que pena que o Duo acabou", eu comecei a ficar puto com essa história, - "O Duo acabou, o Duo acabou", o Duo não acabou porra nenhuma, cê vai ver só. A gente pode num tocar mais junto, mas o repertório vai ser só de nós dois, então, num acabou droga nenhuma." ³⁶

Luis Carlos Barbieri teve aulas de violão com Sérgio Assad, se formando posteriormente em Bacharelado em Violão, na Escola de Música da UFRJ. Fred Schneider se formou em violão pela UNIRIO, após ter sido aluno de Luiz Antônio Pérez por dois anos³⁷. O Duo Barbieri-Schneider havia gravado três CDs, em uma mescla de músicas autorais e arranjos próprios da dupla. Hoje em dia Barbieri se apronta para lançar um disco solo com músicas suas e de Schneider.

³⁵ Barbieri, em entrevista anexa.

³⁶ Barbieri, em entrevista anexa.

Marcus Ferrer (1963) é violonista-compositor carioca. Estudou violão com Graça Alan e Luiz Otávio Braga, com os quais foi iniciado no repertório do violão clássico e do choro. Coursou composição na UFRJ, onde chegou a realizar um mestrado em Composição sobre os choros de Radamés Gnattali e Villa-Lobos. Hoje em dia se apresenta com um recital solo de composições suas para violão e viola caipira, mas quer incluir um percussionista nas suas apresentações para conquistar os espaços da música instrumental – as portas dos espaços da música erudita já foram abertas, segundo ele³⁸. Marcus Ferrer trabalha também como copista no projeto "Banco de partitura de música brasileira para orquestra", da Academia Brasileira de Música. Apesar de compor somente música instrumental – “Eu não presto muita atenção em letra, não. Assim, é mais no arranjo, alguma coisa, do timbre”³⁹-, Marcus também apresenta ligação com a canção, tendo participado de diversos discos de cantores.

Antônio Mello (1961) é outro violonista-compositor atuante. Carioca, também da zona norte, teve aulas de violão e teoria musical com os irmãos Assad, freqüentando também a casa de Hermeto Paschoal nessa mesma época. Hoje, Mello compõe para diversas formações, principalmente de câmara, divulgando o seu trabalho de composição e de arranjo de canções brasileiras. Tem uma música editada pela Toda América (Rio de Janeiro), e um contrato assinado com uma editora japonesa, porém a partitura ainda não foi publicada.

Egberto Gismonti (1947) é um dos mais bem sucedidos violonistas-compositores, fruindo hoje em dia de grande consideração nos meios da música instrumental e erudita. Pianista originalmente, começa a tocar violão sentindo necessidade de um instrumento

³⁷ 1º Concurso Nacional de Violão, Teatro Municipal de Niterói e AV-RIO, 2002 – encarte.

³⁸ Ferrer, na entrevista. Ver anexos 1.

³⁹ O próprio, na entrevista.

que pudesse transportar – adolescente, queria levar seu instrumento para as festas. Hoje, Egberto costuma tocar violões de 10 e 14 cordas.

Em 70, Egberto é convidado por Marie Laforet – uma atriz francesa que queria cantar - para escrever seus arranjos. Ele aproveita sua estada em Paris, e estuda análise com Nadia Boulanger, e música dodecafônica com Jean Barraqué. Quando decide retornar ao Brasil, Nadia lhe sugere pesquisar na cultura musical brasileira material para suas composições:

"Um dia ela falou: -"OK, Sr Gismonti, esse é o último dia de estudos para você, porque você tem que voltar para casa e descobrir que você tem uma grande fonte de inspiração lá." Eu falei - "Do que você está falando, *Madame*?" Ela me disse -"Deixe-me dizer uma coisa – você é um compositor europeu mediano e um péssimo compositor brasileiro." Em 1970, 71, eu tinha 23 anos e era muito difícil ouvir isso de Nadia Boulanger. Ela disse: -"Volte para sua terra e preste atenção nas escolas de samba, no berimbau e no forró." Ela também disse: -"A vocês brasileiros, é permitido ser doidos. Sr. Gismonti, 50 anos atrás, tinha gente doida francesa descendo um riozinho, e depois de um mês olhando para este rio, ele falou "La Mer" (*O mar*). Esse cara era Claude Debussy. Ele olhou para um pequeno rio e falou "La Mer". Não importa o que você pode ver. O mais importante é o que você pode sentir." Ela falou: -"Vocês do terceiro mundo, principalmente do Brasil, são irresponsáveis. Vocês podem ser completamente doidos. Não vire um compositor europeu mediano."^{40 41}

A partir de então Gismonti se aprofunda na música brasileira, tendo contato inclusive com os índios Xingu, na floresta Amazônica. Tem publicações de música para violão solo, se apresentando com o violão e o piano, com espetáculos de composições próprias. Também se aventura no universo da canção, tendo parcerias com Geraldo Carneiro, e toca uma multiplicidade de instrumentos – desde os de sopro até

⁴⁰ Tradução minha, do inglês.

⁴¹ Gismonti, em entrevista encontrada na internet.

<http://www.ines.org/limbo/fanzine/gismonti/flyer.htm> – dia 13/01/2003.

sintetizadores.⁴²

Paulo Bellinati é um importante violonista-compositor paulista, iniciando sua vida profissional tocando guitarra em bailes e acompanhando cantores. Teve aulas com Isaias Sávio, se formando no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, indo para a Suíça posteriormente – estudou no Conservatório de Genebra, e lecionou em Lausanne em seguida. Realizou um importante trabalho de resgate da obra de Garoto, transcrevendo-a de fitas e partituras velhas, e publicando-a.

Sua atuação profissional inclui concertos como solista - onde hoje em dia executa um repertório de 60% de composições próprias e 40% de arranjos seus, geralmente de canções brasileiras⁴³ - e participações em gravações de discos de canções populares, como Edu Lobo, Gal Costa, Mônica Salmaso, e Leila Pinheiro, entre outros.

Rick Ventura (1948) nasceu no bairro Cósme Velho, no Rio de Janeiro. Violonista-compositor, define suas composições como "Canções instrumentais", pois - segundo o próprio - elas têm estrutura de canção, mas não necessariamente receberão uma letra, sendo portanto interpretadas instrumentalmente. Rick diz também que a extensão da melodia é frequentemente "incantável", tornando complicada a interpretação vocal dessas "Canções instrumentais". Rick compõe também canções com letra, em parceria ou com letras próprias. Hoje em dia raramente se apresenta tocando suas músicas, sendo executado por alguns intérpretes – entre eles Maria Haro e Nicolas de Souza Barros.

Citaremos agora brevemente alguns violonistas-compositores que também estão continuando a história dessa tradição, sobre os quais não aprofundaremos a pesquisa nesse trabalho. São eles Sérgio de Pinna, Francisco Frias, José Paulo Becker, Vera

⁴² Sítio "Clique music" na internet. Já citado.

⁴³ Segundo o próprio violonista.

Andrade, Gabriel Improta, Luciana Requião, Gaetano Galifi, Roberto Velasco, Gibran Helayel, Genésio Nogueira, entre tantos outros. Mencionamos também Elomar, que apesar de ser um compositor muito ligado à canção, possui um violão muito rico. Suas músicas para violão solo são interpretadas hoje em dia em suas apresentações pelo seu filho, o violonista João Omar.

Dentro da novíssima geração de violonistas, desponta atualmente o jovem Yamandú Costa, recebido hoje com grande entusiasmo do público. Sua atuação como instrumentista, onde recria com suas improvisações ousadas as músicas interpretadas – variam de temas de filmes a Garoto, Ernesto Nazaré e Piazzolla –, ganhou a confiança de Barbieri:

"Diamandú⁴⁴ acho que é o seguinte: ame-o ou deixe-o. As pessoas me perguntam assim: -"Que que você acha do Diamandú ?", eu falo assim -"Acho que o cara é um gênio." -"Você gosta dele ?", eu falo -"Bicho, a questão não é gostar ou não. O cara é o cão !". O cara é muito bom, bicho. Agora, se você começar a querer falar, -"Ah eu gosto, eu num gosto. Eu acho que ele improvisa, eu acho que o violão...", bicho: esquece. Diamandú não é pra você falar isso. Qualquer outro violonista é pra você falar -"Eu não gosto do som dele, eu num gosto do repertório dele, a interpretação dele me parece um pouco, assim...", qualquer outro violonista. Diamandú, não. Diamandú, você vai lá, assiste, sai xingando o cara. -"Que porcaria ! O cara faz esse circo todo !". Tudo bem ! Ou você sai assim meio -"Meu Deus, eu nunca vi nada parecido !". Assim, no bom sentido, né. Eu saí de lá achando -"Num tem nada parecido", no bom sentido, entendeu, agora, não tem opinião, não tem que dar opinião, é ver, acabou o assunto."⁴⁵

⁴⁴ Há controvérsias quanto à grafia e à pronúncia de Yamandú. Optamos por transcrever foneticamente.

⁴⁵ Barbieri, em entrevista anexa.

Yamandú também compõe, mas é como intérprete que se dá hoje em dia sua atuação principal.

Capítulo III - O que são os violonistas-compositores ?

III . 1 - Processo composicional

Analisando a prática musical da música popular e da música erudita, percebemos em princípio duas diferenças. A relação compositor-intérprete é inerente aos dois: na música popular existe porém uma terceira função, o arranjador, que exerce a mediação entre as idéias do compositor e sua interpretação por um pequeno ou grande conjunto, função essa diluída na atividade do compositor, na prática da música erudita ¹ (o que faria jus ao termo erudito, pois é através dessa erudição sobre as técnicas musicais que o compositor pode realizar também o seu arranjo).

Mesmo na música popular, muitas vezes o próprio compositor realiza o arranjo, ou esses são realizados coletivamente pelos músicos intérpretes; na maioria dos casos, porém, isso é feito por um terceiro agente – um profissional especializado em arranjo.

A outra diferença percebida é a característica marcante na música popular do compositor sempre atuar como um dos intérpretes de sua obra², o que não é a prática no universo da música erudita atual: a composição raramente é interpretada pelo compositor. Essa prática, na música erudita, foi corrente até meados do século XIX para cá, quando as dificuldades técnicas apresentadas pelo repertório sugeriram uma divisão cada vez mais acentuada entre a figura do intérprete e a do compositor. Vale lembrar que até então a prática musical era o compositor - frequentemente um virtuose do instrumento, como Bach, Mozart, Beethoven, Liszt, - executar suas próprias composições, como ocorre hoje na música popular.

¹ Existem também músicos eruditos atuando como arranjadores/orquestradores, ver “Quadros de uma exposição” de Mussorgsky, arranjado entre outros por Ravel. Ao contrário da música popular, entretanto, na música erudita o orquestrador/arranjador vira co-autor da obra trabalhada.

“Para a guitarra, o século XX começou em 1909, com a morte de Tárrega. Com ele terminou a era do compositor intérprete, como era o caso até então.”³

É claro que na música erudita os compositores não deixaram de executar de todo, suas composições; porém não é sua prática, no período que estudamos, se apresentarem como intérpretes de suas próprias composições.

É no contexto da música popular, no qual os compositores se apresentam como intérpretes divulgando suas composições, que se encontram os violonistas-compositores.

Neste ponto do trabalho colocaremos em confronto as atitudes composicionais de dois músicos que escrevem para o violão, buscando explicitar as diferenças acima mencionadas.

Alexandre de Faria, compositor, critica a postura dos violonistas-compositores em sua entrevista ao Fórum do Violão Erudito⁴, deixando clara a diferença no conceito de composição nessa oposição popular/erudito:

“Generalizando, o violonista tem uma tendência genética a compor com “os dedos nas cordas” e não na caneta e no papel. Não é muito raro encontrarmos peças para violão escritas por violonistas. São muito orgânicas para o instrumento mas muitas delas são insípidas em conteúdo estrutural.”⁵

Esse compositor tem o violão como seu instrumento de origem, mas hoje tem uma percepção do instrumento e da composição que não nos permite classificá-lo como um violonista-compositor, se entendemos que a esse grupo de compositores é inerente a sua atuação ativa enquanto instrumentistas e divulgadores de sua obra através do seu instrumento. Alexandre conta então quando decidiu não atuar mais como instrumentista:

² Necessidade modernamente forjada também nas dificuldades econômicas e de inserção no mercado cultural.

³ Taborda, Márcia Ermelindo. *Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: 1995, UFRJ. p. 20.

⁴ Sítio “Fórum do Violão Erudito” na internet. <http://www.geocities.com/thiagomagalhaes/> - dia 13/01/2003

“ Foi quando percebi que eu não conseguiria ter a mesma disciplina de estudo pelo resto da vida. Ao mesmo tempo o meu comprometimento com a composição crescia a tal ponto que ou eu escrevia ou estudava violão. Foi uma decisão séria mas natural. Parei de estudar violão em 1994, quando estava escrevendo o meu quarteto de cordas. Acho que agora eu estou contribuindo muito mais para o violão do que se eu estive [sse] tocando. Não acho que ter escrito até o momento 2 concertos para violão e orquestra, 2 prelúdios, Entoada (sonata) e algumas peças em duos, seja exatamente “deixar o violão de lado”. É simplesmente namorá-lo a distância! “⁶

Ao abandonar a sua prática de instrumentista, Alexandre torna-se um compositor “erudito”, perdendo uma das características inerentes ao músico popular e ao violonista-compositor, que é a fusão do compositor com o intérprete.

No mesmo Fórum de Violão Erudito, encontramos uma entrevista com Paulo Bellinati, violonista concertista e compositor, que apresenta uma postura contrária à de Alexandre em sua prática composicional:

“Na maioria das vezes estou com o violão na mão e consigo compor a peça inteira sem escrever uma nota. Depois da música pronta aí então eu faço a partitura.”⁷

Sem nenhuma pretensão de fazer uma comparação estatística entre os procedimentos composicionais dos compositores eruditos que escrevem para o violão e a prática de composição dos violonistas-compositores, essa pequena discussão permite entretanto observarmos uma diferença de visão entre esses dois grupos de produção musical.

É interessante também repararmos que a formação musical de Faria e Bellinati encontra no estudo do violão e do repertório erudito escrito para esse instrumento um ponto em comum muito forte. As diferenças entre eles foram se acentuando ao longo da

⁵ *Idem, ib.*

⁶ *Idem, ib.*

⁷ *Idem, ib.*

carreira desses dois artistas.

Analisando a prática composicional dos quatro músicos entrevistados, vemos que eles compõem fundamentalmente usando o violão. Todos eles, entretanto, costumam usar algum outro recurso em seu processo de composição.

Marcus Ferrer costuma usar o computador, com o objetivo de ouvir o resultado vindo de uma outra fonte sonora, realizando possíveis mudanças após a audição. Quando compõe para outras formações, usa também o piano. Rick Ventura gosta de compor usando também o teclado, pois segundo ele os dedos no violão estão cheios de vício, tendendo a repetir portanto sempre os mesmos padrões, o que muda quando ele procura compor nesse outro instrumento. Luis Carlos Barbieri compõe escrevendo na partitura ao mesmo tempo em que desenvolve a composição no violão, realizando um caminho paralelo entre a composição escrita e a tocada, uma ajudando a outra e se completando entre si. Antônio Mello compõe preferencialmente de violão na mão, mas afirma já ter escrito e realizado arranjos sem o instrumento – por este não se encontrar presente.

Dos quatro entrevistados, apenas Barbieri afirma compor exclusivamente para o violão – incluindo aí peças para violão solo, para dois e três violões. Marcus Ferrer e Antônio Mello costumam compor para diversas formações, principalmente de câmara, compondo também para o violão – Marcus Ferrer compõe igualmente para a viola caipira, com a qual também costuma se apresentar. Rick Ventura costuma compor para o formato de música popular – melodia cifrada -, realizando o arranjo dependendo da formação visada. Deixa prontas as linhas melódicas, que deverão ser adaptadas para o instrumento com o qual será interpretada a sua música. Rick também tem composições para violão solo.

Analisando biografias e práticas musicais de outros violonistas compositores⁸, somos levados a supor que eles realizam suas composições geralmente no instrumento, como Baden Powell. Ao verificarmos as edições das partituras⁹ de suas músicas, estas parecem-nos uma transcrição integral da execução em discos¹⁰, e não uma música escrita na partitura pelo punho do autor. Na entrevista de Bellinatti, sabemos que, além do violão, ele escreveu para os grupos “Paulo Bellinatti Quinteto” e “Pau Brasil”. Pela sua formação musical – estudou orquestração – supomos que compõe, ou já compôs para outras formações que não o violão. Sabemos que quando compõe para o violão, costuma compor a peça inteira usando o instrumento, registrando-a posteriormente. Guinga em várias entrevistas tem dito que compõe no instrumento. Suas músicas são sempre adaptadas do violão para outras formações por arranjadores, como Cristóvão Bastos e Leandro Braga. Nicanor Teixeira esclarece-nos o seu processo composicional na entrevista anexa à dissertação de Haro:

“ Eu nunca escrevo enquanto toco. Nunca escrevi nada. Eu toco tudo e depois escrevo. Não perco nada, pelo contrário, eu não escrevo porque às vezes estou fora do violão e estou pensando em resolver os problemas. Faço muita coisa andando, no ônibus, e depois experimento em casa e em geral é quase aquilo que imaginei, com ligeiras modificações, ou não. Então, só escrevo quando está tudo pronto. (...) As únicas coisas que fui escrevendo depois que já tinha uma página pronta, ou duas, foram os quartetos, porque precisava ver as vozes: mas eu fazia muitas coisas escrevendo as quatro vozes e quando escrevia uma voz já sabia quais eram as outras três.”¹¹

Nicanor confirma-nos portanto que também compõe fundamentalmente no violão, passando para o papel somente após pronta a composição.

⁸ Vide anexos.

⁹ Powell, Baden. *Songbook Vol. 1 für gitarre*. Darmstadt: Tonos, 1972.

¹⁰ Um dado importante é a ausência de ritornelos. Ao voltar a uma seção já tocada, a partitura nos traz uma interpretação ligeiramente modificada, porém toda escrita novamente.

¹¹ Haro, Maria de Jesus Fábregas. *Nicanor teixeira: a música de um violonista-compositor brasileiro*. Dissertação de mestrado em música. Rio de Janeiro: 1993, UFRJ. p. 80-81.

Assim, os violonistas-compositores parecem portanto propensos a compor com o instrumento na mão, alguns deles mesmo quando escrevem para outras formações – caso de Antônio Mello, Barbieri, Rick Ventura e Nicanor Teixeira. Vemos também que muitos desses músicos compõem para formações outras, não se restringindo ao violão solo em suas composições, apesar de comporem constantemente para esse instrumento. Já Nicanor Teixeira, Baden Powell, Luis Carlos Barbieri - e possivelmente Guinga - compõe somente para o violão – sendo que Nicanor e Barbieri compõe também para formações com mais de um violão, enquanto Guinga e Baden têm gravações de arranjos de suas músicas com outras instrumentações, arranjadas por terceiros – caso de Guinga ou da parte orquestral de algumas gravações de Baden Powell - ou não – caso de Baden e as diversas formações de câmara das quais foi solista (usualmente um baixo e uma bateria acompanhando-o).

Podemos concluir que a vivência do violonista-compositor com o seu instrumento é um elemento fundamental no processo de geração de suas composições, estas estando profundamente vinculadas ao violão e à convivência que se estabelece entre o instrumentista e o seu instrumento. A figura do violonista-compositor muitas vezes não tem a pretensão de escrever para outras formações instrumentais – embora isso ocorra diversas vezes -; ele tem entretanto sempre a necessidade de escrever para o violão. Para os violonistas-compositores, parafraseando Stravinsky, os dedos são ótimos compositores.¹²

III . 2 - Relação popular-erudito na obra e na auto-imagem dos músicos entrevistados

Observamos na revisão bibliográfica sobre a literatura específica (Capítulo I item

¹² Não é à toa que Guinga tem um choro muito expressivo para violão chamado “Cheio de dedos”.

2), que dos autores encontrados que tratam da tradição estudada, alguns colocam Villa-Lobos dentro dela. Heitor Villa-Lobos é, de fato, um compositor erudito. Encontramos, no entanto, o seguinte trecho no livro de Turíbio Santos sobre esse compositor, no primeiro parágrafo do primeiro capítulo:

“Quincas Laranjeiras, Anacleto de Medeiros, Zé do Cavaquinho, Catulo da Paixão Cearense, João Pernambuco, Ernesto Nazareth, Sátiro Bilhar, Donga foram algumas das testemunhas do traço de união violão-música popular brasileira na vida de Heitor Villa-Lobos.”¹³

Villa-Lobos - esclarece Turíbio - tocava violão e freqüentava rodas de choro, tendo em sua formação um contato forte com a música popular.¹⁴

Barbieri, na entrevista, já nos havia colocado esse problema:

"Agora se você pegar, Villa-Lobos é o quê, é erudito ou é popular? Ah, é erudito. E a "Suite" popular dele brasileira? Cê pega alguns "Estudos" que, pô, têm uma coisa ali popular pra caramba, a "Suite popular" inteira, os "Prelúdios", o próprio "Concerto pra violão e orquestra", entendeu, aquilo lá é música feita pelos chorões, no princípio, metade lá do século. É descaradamente isso, mas ele tem uma obra tão ampla, no campo sinfônico, pra outras formações, que colocam ele dentro da música erudita, apesar dele ter feito aquilo."¹⁵

Apesar de saber tocar o violão, como disse Donga: “Por um lado a grande habilidade de acompanhador e improvisador, por outro lado o virtuosismo que o levaria a gravar o Choros nº 1 em disco comercial”¹⁶, Villa-Lobos não era um violonista, mas sim um compositor que também sabia tocar o instrumento.

Um depoimento de Andrés Segovia, de quando os dois músicos se encontraram em Paris na década de 20, sublinha esse aspecto:

“Após várias tentativas para começar a tocar, ele (*Villa-Lobos*) acabou

¹³ Santos, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos - MEC, 1975. p. 5.

¹⁴ *Idem*, p. 6.

¹⁵ Barbieri em entrevista anexa.

¹⁶ Santos, Turíbio. *op. cit.*, p. 5.

por desistir. Por falta de exercício diário, algo que o violão perdoa menos do que qualquer outro instrumento, os movimentos de seus dedos haviam-se tomado canhestros. Apesar da sua incapacidade para continuar, os poucos compassos que tocou foram suficientes para revelar (...) que aquele mau intérprete era um grande músico (...).¹⁷

Não é a intenção desse trabalho especular se Villa-Lobos tocava bem ou mal o violão. Sabemos no entanto não ser ele um intérprete, senão ocasional, de suas próprias músicas; e apesar de seu contato com a música popular, e de sua obra para violão ter se fortalecido do seu contato mais próximo com esse instrumento, consideraremos aqui Heitor Villa-Lobos um compositor erudito que sabia tocar o violão, e não um violonista-compositor.

Reconhecemos entretanto que a construção dessas fronteiras é uma tarefa um tanto delicada. Estabelecer fronteiras exige identificar os elementos e as afinidades que estes elementos têm entre si; e compreender também a razão pela qual esses elementos formam um conjunto com uma unidade. Nessa busca, teremos que achar critérios para incluirmos ou não um músico como sendo um violonista-compositor; e esses critérios muitas vezes irão chocar entre si. É o caso de Villa-Lobos, que por um lado tinha formação erudita e compunha para muitas formações musicais; e por outro lado era violonista - tocou em rodas de choro, e chegou até mesmo a realizar uma gravação comercial. Podemos dizer, sim, que esse compositor ocupa um lugar fronteiro dentro dessa classificação compositor erudito e violonista-compositor. Entretanto esse compositor não foi abordado nesse trabalho, pois tivemos em vista que um critério importante a levarmos em consideração é a atuação do violonista-compositor como intérprete de suas próprias composições para o violão; e esse não é o caso de Villa-Lobos, se considerarmos esporádica a sua atuação como violonista-intérprete.

O caso de Villa-Lobos é análogo ao de Ernesto Nazaré, e ambos nos permitem

¹⁷ *Idem*, p. 12

enxergar mais claramente quais critérios se estabelecem nas classificações e categorizações dos estudiosos da música. No momento em que Ernesto Nazaré aparece na literatura sobre música erudita, suscita – somente por sua aparição - imediatamente uma discussão que procure justificar sua presença, por ele ser um músico de formação popular, atuando na fronteira desses dois universos musicais, já que sua obra encontra tremenda repercussão no universo da música erudita.

São nesses momentos, onde podemos ver que essas fronteiras são flexíveis, que nos aparecem com mais clareza os critérios de classificação, assim como o peso e a importância de cada critério ao se incluir ou não um músico de uma determinada classificação.

Segundo Barbieri, o Duo Barbieri-Schneider se apoiava em quatro pilares. São eles a música erudita – o repertório tradicional, principalmente o clássico e o barroco -, a música popular – geralmente choros, sempre com arranjos da dupla -, as composições próprias, e a música erudita contemporânea.

Essa multiplicidade pode ser conferida no repertório do Duo, que reflete a auto-imagem desses dois músicos. No primeiro CD, encontramos arranjos do Duo para composições de três violonistas-compositores – Garoto, Dilermando Reis e João Pernambuco -, junto com composições dos dois, mostrando a inserção de Barbieri e Schneider no repertório daqueles violonistas-compositores. O segundo CD é de arranjos para dois violões de músicas de Vivaldi, Scarlatti e Piazzolla, além de composições de Barbieri e Schneider, mostrando que esses músicos se encaixam também ao lado desses compositores eruditos. E o terceiro disco é só com músicas autorais do Duo. Com referência ao repertório encontrado nos discos do Duo Barbieri-Schneider, podemos

afirmar que esses músicos se afirmam ao mesmo tempo dentro da tradição dos violonistas-compositores e na tradição erudita.

É curioso observarmos a classificação do catálogo da Rob Digital ¹⁸, onde o primeiro disco do Duo Barbieri-Schneiter é classificado como "instrumental", o segundo como "erudito", e o terceiro – só com músicas do Duo – também de "erudito". O CD "Nicanor Teixeira por 28 Grandes Intérpretes", no mesmo catálogo, é classificado como "instrumental". Vemos portanto como é flexível e delicada essa divisão em "categorias" (nome sugerido pelo catálogo), já que discos do mesmo Duo foram classificados em mais de uma categoria - causado pela diferença dos repertórios entre esses.

Essa diversidade de gêneros no repertório do Duo fez também com que os meios de comunicação responsáveis pela divulgação das apresentações muitas vezes se confundissem ao escolher em que seção encaixariam o espetáculo, deixando também o público confuso:

"E eu acho que isso, ficou difícil enquadrar a gente, porque você mandava um programa, Mozart e Garoto pro jornal, o pessoal de música erudita olhava assim – "Esse cara toca um Garoto, pô, isso é músico popular, esse Mozart tá aí de gaiato", né. Não botava, aí mandava pro RioShow, por exemplo, do "Globo", uma parte de música popular, o pessoal: - "É Mozart, tá louco, isso aqui é música erudita", e a gente não saía em lugar nenhum."¹⁹

Marcus Ferrer passou por situações parecidas, já que sua obra também se encontra nas zonas limites entre esses universos musicais:

"E acontece assim que eu mandei esse CD pra vários lugares, de música instrumental mesmo, e o pessoal falava "Mas isso aqui é música clássica", aí eu falava assim: - "Mas por que que é música clássica ?" - "Ah, porque não tem percussão, não tem flauta, não tem um outro instrumento aqui" . Aí eu falei - "Então tá bom", aí agora nesse segundo, eu tô gravando, tem coisas solo, mas tem acho que seis ou sete músicas são com percussão, e aí assim, maracatu,

¹⁸ Rob Digital. *Catálogo. Distribuição*. Rio de Janeiro, 2002.

¹⁹ Barbieri, em entrevista anexa.

baião, frevo, tou gravando assim pra pegar esse espaço, porque eu já consegui entrar nos espaços de música clássica. E aí, agora eu quero, com esse CD, que já tá bem assim instrumental popular, pra pegar esse espaço de música instrumental que eu não consegui tocar."²⁰

Vemos que não existe clareza de definições dessas categorias (popular, erudito, instrumental) nem entre os músicos, nem entre os produtores culturais - tanto dos meios de comunicação que divulgam esses eventos tanto das casas de espetáculo, ao julgar as declarações de Barbieri e Ferrer. Parece-nos portanto que essas definições existentes não abarcam a prática exercida por muitos músicos, havendo divergências quanto à classificação da atividade destes.

Sobre sua auto imagem, nessa relação popular/erudito, Barbieri nos esclarece:

"Eu não tenho a menor idéia, porque eu acho que de vez em quando, me vêm de uma forma assim, talvez assim, mais erudita. Talvez hoje, depois desse ano e meio que eu andei tocando aí só música minha e do Fred (...). As pessoas tendo um contato maior com essa música, talvez tenham parado pra observar melhor - até pelo fato dela não tar com nada em volta, não tem Garoto, não tem Mozart, nem Bach - que é uma música erudita. E é uma coisa até que nós custamos um pouco a... Ela tá mais pro erudito do que pro popular, agora, as influências populares são assim, evidentes, claras e descaradas, né."²¹

No trecho a seguir, Barbieri nos mostra como ele enxerga uma multiplicidade na obra do Duo, ultrapassando as fronteiras entre música erudita e popular, classificando-a ora como uma, ora como outra:

"Por exemplo, você vê um samba do Fred, -"Ah, esse cara é música popular", mas se você pegar por exemplo "Onde andará Nicanor ?", "Fantasiando", pegar algumas coisas da "Suite sinuosa", você já, o "Irmão Lourenço", que é uma fuga, entendeu, você já começa a não ter essa noção."²²

"Cê pode ver, assim, de 80% das minhas músicas elas tem um pé no baião. (...) Aí é que você vê como é difícil você rotular esse troço, porque se tem

²⁰ Marcus Ferrer, na entrevista. Ver Anexo 1.

²¹ Barbieri, em entrevista anexa.

um pé no baião, é popular, né, mas tem a estrutura mais erudita. Então, fica difícil."²³

Em seguida, Barbieri nos relata como se enxerga dentro de uma "linhagem" de violão brasileiro:

" Mas eu acho que, a minha música, ela é uma continuação dessa linhagem, né, essa linhagem que vem do violão brasileiro. (...) A música da gente é uma continuação do que vem desde a época do Pernambuco, que veio com o Dilermando, com o Garoto... (...) Tem o Baden, que tem aquela pegada, né. Tem o Marco Pereira, que hoje tem aquele violão fino, tipo assim, é o intérprete com a fidelidade musical e técnica do violão erudito a serviço da música popular, e com elementos de improviso do jazz, sem ser aquele improviso "free" total, entendeu. E eu acho que a gente veio pegando um pouco disso tudo. Eu tou continuando nessa linha, né, que é o violão erudito com influência da música popular, que não é nada de novo aqui no Brasil, né, tantas pessoas já fazem isso. "²⁴

Vemos, portanto, que se Barbieri vê hoje em dia o seu trabalho dentro da música erudita – enfatizando sempre uma grande influência da música popular -, ele se enxerga também claramente dentro de uma "linhagem" - como ele mesmo chama - , de violonistas que compõem para o seu instrumento. Chega a nos propor alguns protagonistas dessa linhagem, como João Pernambuco, Dilermando Reis, Garoto, Baden-Powell e Marco Pereira.²⁵

Dos quatro entrevistados, Barbieri é o que corresponde mais plenamente à hipótese da existência de uma tradição de violonistas-compositores brasileira, compreendendo uma história vindo desde o início do século XX e sendo continuada por ele e outros músicos. Marcus Ferrer também parece se compreender nessa linhagem. Se

²² Barbieri, em entrevista anexa.

²³ Barbieri, em entrevista anexa.

²⁴ Barbieri, em entrevista anexa.

²⁵ Enfatizamos aqui o fato do entrevistador não ter explicitado o objeto do trabalho, essa linhagem sendo explicitada por Barbieri somente a partir das perguntas que se encontram no corpo da entrevista – lhe havia sido dito que a pesquisa era sobre os atuais violonistas do Rio de Janeiro.

considera um músico que dá prosseguimento à música instrumental para violão, falando em Egberto Gismonti, Baden Powell, Marco Pereira, Sebastião Tapajós e Hélio Delmiro, portanto os violonistas-compositores que constituem essa tradição.

Já Antônio Mello se enxerga da seguinte maneira:

"como uma pessoa que continua um processo, eu me sinto alguém que faz parte desse processo de criação da música brasileira, de uma coisa que existe, que é a música brasileira. (...) Eu me sinto um cara assim continuador porque eu sempre fui muito tocado por esses ritmos brasileiros, que mexem muito comigo, curto pra caramba, acho que é uma coisa maravilhosa que o Brasil tem, e harmonia, também, brasileira, né. (...) Então, quer dizer, eu me vejo então meio como um continuador né, também um pouco daquilo que o Villa-Lobos, né, fez, daquilo que Debussy também fez na harmonia, daquilo que Bill Evans fez, daquilo que um Tom Jobim, daquilo que um Radamés Gnattali, daquilo que um Nelson Cavaquinho, Noel Rosa, Garoto, entendeu, Cartola, tantos nomes aí, os Caymmi também são outra coisa, eu sou fascinado, que eu acho incrível as coisas que eles fizeram. O próprio pessoal de Minas de certa forma, (...) aquele movimento todo da bossa-nova aqui no Rio de Janeiro, também foi muito forte, principalmente pelos lados de alguns grupos de música, como Tamba trio, Cesar Camargo, a maneira desses caras tocarem. Então, quer dizer, eu me sinto um pouco assim, parte de, me sinto alguém que faz parte disso aí também, né, eu não sei se eu tô lembrando de todos os nomes que eu gostaria de lembrar, entendeu. A música universal, Hermeto Paschoal, não posso esquecer, pô me amarro, Egberto Gismonti, também, né, a gente não pode esquecer."²⁶

Vemos portanto que Mello não se enxerga dentro de uma tradição específica. Ele se vê como um continuador de tudo que carrega como influência – como um continuador da música brasileira, falando no entanto de músicos não brasileiros como Debussy e Bill Evans na lista dos músicos aos quais estaria dando continuidade. O trecho a seguir talvez nos ajude a compreender sua visão:

" eu já não gosto desse negócio de música popular e música clássica, e

²⁶ Mello, na entrevista. Ver anexo 1.

essa separação de música em gêneros não é uma coisa confortável, é uma coisa assim, falsa, né. E eu nunca compactuei, nunca concordei com esse tipo de coisa, nunca vi sentido nisso. Então música pra mim é uma coisa única, uma coisa grande, esse negócio de gênero, não sei quê, se é chorinho, se é aquilo, isso aí não faz o menor sentido pra mim, entendeu. Então eu sempre ouvi música dessa maneira, sem nenhum preconceito, e faço música da mesma maneira, toco dessa maneira, componho dessa maneira, não vejo barreiras entre gêneros musicais, nem sei que que é isso, na minha cabeça isso não existe. Eu sinto muita dificuldade em ter que explicar isso pra alguém, sabe. - "Ó, até aqui vai isso, daqui pra frente é esse outro, do outro lado daqui é outra coisa", eu não consigo entender essa maneira de lidar com música, eu não sou assim."²⁷

Portanto, vemos que a idéia de dividir e classificar o fenômeno musical em gêneros musicais não interessa a Antônio Mello. Isso talvez nos explique a razão dele não se ver em nenhum gênero ou tradição específicos, mas sim dentro de um grande conjunto que abarca todos esses.

Rick Ventura se enxerga dentro da tradição da música e da canção brasileira, "desde a modinha até o choro, samba, bossa-nova"²⁸. Dentro da tradição do violão fala em Luis Bonfá, Baden Powell, Hélio Delmiro e Yamandú Costa, e ao falar da música instrumental menciona César Camargo Mariano, Cristóvão Bastos e Edu Lobo. Apesar de não falar estreitamente na tradição dos violonistas-compositores, tangencia-a falando da tradição do violão e citando alguns violonistas-compositores.

Um importante ponto em comum encontrado nas biografias desses violonistas-compositores é o fato de todos eles apresentarem influências múltiplas. Barbieri nos fala da influência da canção brasileira, do repertório erudito para o violão, da "música

²⁷ Mello, na entrevista. Ver anexo I.

²⁸ Rick Ventura, na entrevista.

clássica universal" (como ele mesmo define²⁹), do jazz, da música instrumental brasileira, e da música erudita contemporânea.

Antônio Mello nos apresenta influência do violão seresteiro e chorão de seu avô, do repertório erudito para o violão, da música erudita, música oriental e árabe, da bossa nova, da música instrumental brasileira e do jazz. Marcus Ferrer mostra influências da canção brasileira, do repertório erudito para o violão, do choro, da música erudita e da música instrumental brasileira. Rick Ventura apresenta influências da bossa nova, do violão popular brasileiro, música erudita, jazz, da canção brasileira, do violão erudito e do choro. Baden Powell tem influências do choro, do repertório erudito do violão, da canção brasileira, da música erudita, do jazz e da música nordestina.

Assim podemos dizer que geralmente os músicos pertencentes à essa tradição dos violonistas-compositores mesclam elementos do choro, da canção brasileira, da música instrumental brasileira, da música erudita tradicional, da música erudita contemporânea e do jazz. Portanto, uma característica inerente a esses compositores é sua habilidade em atuar e compor em vários gêneros e estilos musicais diferentes.

Essa diversidade de influências não nos parece exclusiva aos violonistas-compositores, mas um elemento importante observado é que essa característica é antiga nessa tradição - Haro³⁰, em sua teoria sobre os violonistas-compositores do início do século XX, já nos falava em uma pluralidade, enfatizando a mescla entre os violões chorões aqui residentes, e os concertistas estrangeiros que estiveram no Rio de Janeiro nessa época.

Outro traço comum, analisadas as biografias dos violonistas-compositores, é que a grande maioria dos músicos que estudamos que pertencem a essa tradição têm primeiramente contato com o violão popular, e somente depois aproximar-se-ão da

²⁹ Barbieri, em entrevista anexa.

³⁰ Haro, Maria. *Op. cit.*

música erudita escrita para esse instrumento. É o caso de Rick Ventura – tem seu primeiro contato com o violão através da bossa nova -, Marcus Ferrer - acompanhamento de canções populares -, Baden Powell – através do choro, primeiramente com aulas com seu pai, e depois com Meira -, Antônio Mello – aprende através do violão chorão e seresteiro de seu avô -, Luis Carlos Barbieri – violão de acompanhamento de canção popular -, Guinga – bossa nova -, Nicanor Teixeira – bailes e festas em Barra do Mendes. Das biografias analisadas, só Bellinatti contraria esse traço em comum, afirmando ter começado os dois ao mesmo tempo:

"Muita gente pensa que eu fiz o clássico primeiro e depois comecei com o popular mas, na verdade é quase o contrário. Posso dizer que comecei os dois ao mesmo tempo porque antes do Conservatório já estudava música erudita com a Profª Wanda Borghese, que foi minha primeira professora." ³¹

³¹ Bellinatti, em entrevista ao "Forum do Violão Erudito", já citado.

Conclusão

É traço marcante na bibliografia a nítida separação entre trabalhos dedicados à música erudita e à música popular. A música instrumental de cunho popular, com exceção do choro, figura escassamente nessas publicações, dedicadas quase exclusivamente à canção.

Se sequer a variedade disponível de música popular instrumental figura na bibliografia, não é de se estranhar que os violonistas-compositores não sejam percebidos como um grupo expressivo com características específicas. No entanto, quando abordamos a literatura específica dedicada ao violão brasileiro observa-se uma grande variedade de compositores, estilos e influências. A própria expressão violonista-compositor, ainda que grafada de forma variada e nem sempre contando com muita precisão, figura em diversas dessas obras, confirmando-nos a hipótese da existência de uma tradição de violonistas-compositores.

Ainda no terreno da análise da bibliografia, registramos no âmbito popular uma grande dificuldade quanto à definição dos gêneros e/ou estilos musicais. Utiliza-se nas definições desses gêneros critérios heterogêneos, sem maior sistematização e sem compatibilização interna. A rigor, tais gêneros/estilos são apresentados sem maiores discussões ou uma problematização consistente. A falta de clareza nessas definições pode ser também percebida na análise das entrevistas, onde músicos, produtores culturais e historiadores utilizam essas classificações de maneira diferenciada.

A importância do violão e dos violonistas-compositores na formação e constituição da música urbana brasileira ficou amplamente demonstrada. Esses músicos influenciaram um grande número de compositores importantes, articulando música erudita e popular, assim como variados gêneros da música popular. Esse processo decorre de vários fatores, como as migrações ocorridas de violonistas-compositores

dentro do Brasil e de concertistas estrangeiros que tiveram papel marcante na formação desses músicos, e a grande popularidade do instrumento na cultura brasileira. Resultou numa tradição rica tanto na quantidade de músicos quanto na qualidade de suas obras.

Essa tradição de violonistas-compositores tem como características principais a duplicação de sua atuação profissional como instrumentistas e compositores para o violão. Em vários casos esses músicos compõem também para outras formações. Outra característica importante é a mescla de uma grande diversidade de gêneros, advinda desde o início desta tradição. As principais influências evidenciadas pelos violonistas-compositores são o choro, a canção brasileira, a música instrumental brasileira, a música erudita tradicional, a música erudita contemporânea e o jazz. Portanto, um atributo especial desses compositores é sua habilidade em atuar e compor em vários gêneros musicais diferentes.

No tocante aos violonistas-compositores da segunda metade do século XX, com alguns dos quais realizamos entrevistas, pudemos observar que sua formação original é junto ao violão popular - somente num segundo momento têm contato com o violão erudito. Trata-se portanto de uma tradição composta por músicos de "formação marcadamente popular"¹, como já havia afirmado Haro² sobre o início do XX. No entanto, a relação dos violonistas-compositores com a música erudita vem se estreitando crescentemente com o passar do tempo.

Outra peculiaridade observada é a prática dos músicos dessa tradição comporem em geral usando diretamente o instrumento. Em muitos casos, compõem a música inteira, escrevendo em seguida a partitura, sendo este um procedimento usualmente por eles adotado.

¹ Haro, Maria de Jesus Fábregas. *Nicanor teixeira: a música de um violonista-compositor brasileiro*. Dissertação de mestrado em música. Rio de Janeiro: 1993, UFRJ, p. 18.

As dimensões de um trabalho monográfico são restritas. No entanto, creio que uma de suas contribuições pode ser apontar para as áreas a serem mais profundamente pesquisadas. Dentre essas, a compilação e sistematização de uma documentação específica sobre os violonistas-compositores no Brasil, a começar por uma série de entrevistas. Em seguida, um levantamento das partituras produzidas por essa tradição e a análise musical dessa produção parece-nos de grande relevância para a música brasileira como um todo.

Finalizando, estamos seguros agora de que podemos afirmar a existência de uma tradição na música urbana brasileira formada por violonistas-compositores, embasada tanto por alguns autores durante a revisão bibliográfica quanto pelos próprios músicos entrevistados. Essa tradição inicia-se ao final do século XIX e vem até os dias de hoje, influenciando um grande número de músicos e proporcionando uma grande quantidade de composições.

Espero que esse trabalho possa clarear a atividade de músicos que, como eu, não sabiam em que linha histórica estavam situados. Acredito que essa consciência é fundamental: fortalece a tradição e a memória da obra dos violonistas-compositores, proporcionando um sentido diferente à atividade desse músico, e ajuda o violonista-compositor a ver-se como agente de um processo histórico.

² *Idem, Ib.*

Bibliografia

revisar!

- Sítios consultados na internet:

Sítio da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM):

www.musica.ufmg.br/anppom – dia 14/01/2003

Sítio “Forum do Violão Erudito” na internet:

<http://www.geocities.com/thiagomagalhaes/> - dia 13/01/2003

Entrevista com Egberto Gismonti encontrada no sítio:

<http://www.ines.org/limbo/fanzine/gismonti/flyer.htm> – dia 13/01/2003.

Thompson, Daniella. Artigo sobre Guinga encontrado na internet. Sítio:

<http://www.brazzil.com/musnov01.htm> – dia 14/01/2003.

Sítio de Marco Pereira na internet: <http://www.marcopereira.com.br/> - dia 13/01/2003.

Sítio “Clique music” na internet, com diversas biografias:

<http://www.uol.com.br/cliquemusic/> - dia 13/01/2003.

- Publicações consultadas:

1º Concurso Nacional de Violão. *Encarte*. Teatro Municipal de Niterói e AV-RIO, 2002.

Almeida, Manoel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. 14ª ed. São Paulo: Ática, 1986. Romance publicado primeiramente em 1854-1855.

Anos 70. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráf. E Edit. Ltda., 1979-1980.

Antônio, Irati & Pereira, Regina. *Garoto, Sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Bahiana, Ana Maria. *Nada será como antes – MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

Barreto, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1956. Primeira edição de 1911.

Caldas, Waldenyr. *Iniciação à música popular brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

Campos, Augusto de. *Balanço da Bossa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968.

Carvalho, Hermínio Bello de. *Mudando de conversa*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

Dreyfus, Dominique. *O violão vadio de Baden Powell*. São Paulo: Editora 34, 1999.

Jacomino, Américo (“Canhoto”). *Abismo de Rosas e grandes obras*. Edição de partitura; São Paulo: Fermata do Brasil. Sem data.

Kiefer, Bruno. *História da música brasileira dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

Leal, José de Souza & Barbosa, Artur Luiz. *João Pernambuco, arte de um povo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Mariz, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL, 1981.

Marques, Mário. *Guinga. Os mais belos acordes do subúrbio*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

Moura, Roberto M. *MPB. Caminhos da arte brasileira mais reconhecida no mundo*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

Pinto, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Primeira edição de 1936.

Powell, Baden. *Songbook Vol. I für gitarre*. Darmstadt: Tonos, 1972.

Rob Digital. *Catálogo. Distribuição*. Rio de Janeiro, 2002.

Santos, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos - MEC, 1975.

Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. Lisboa: Caminhos, 1990.

Tinhorão, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do livro, sem data.

Vasconcelos, Ari. *Panorama da música popular brasileira*. Volume II. São Paulo: Martins, 1964.

- Dissertações consultadas:

Caiado, Nelson Fernando. *Samba, Música Instrumental e o Violão de Baden Powell*.

Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

Haro, Maria Jesus Fábregas. *Nicanor Teixeira – A música de um violonista compositor brasileiro*. Mestrado em música. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

José, Maria das Graças dos Reis. *Violão carioca – Nas ruas, nos salões, na universidade – uma trajetória*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

Lanzillotti, Vivone de Souza. *O discurso universitário e a questão do erudito/popular na música*. Mestrado em música. Rio de Janeiro: CBM, 1993.

Magalhães, Alain Pierre Ribeiro de. *O perfil de Baden Powell através de sua discografia*. Mestrado em música. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

Pires, Luciano Linhares Pires. *Dilermando Reis: O violonista brasileiro e suas composições*. Mestrado em música. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

Taborda, Márcia Ermelindo. *Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira*. Mestrado em música. Rio de Janeiro: 1995, UFRJ.

Anexo 1 – Roteiro e guia para a realização das entrevistas e das biografias, biografias dos violonistas-compositores, trechos importantes transcritos das entrevistas realizadas.

Roteiro e guia para a realização das entrevistas e das biografias:

Perfil dos violonistas-compositores:

O que se deseja saber:

- Origem social – Local, data de nascimento; condições familiares na infância – profissão e grau de instrução dos pais. Grau de instrução do próprio músico/tipo de escola que frequentou.
- Formação musical – Como se inicia a relação com a música (em que tradição musical, com quem) e com o violão, e como se dão as influências estilísticas posteriores. Que música ouviu / que música tocou. Estudou em alguma escola de música ? Sabe ler/escrever música ?
- Atuação profissional – trajetória profissional/o que faz hoje para sobreviver ?
- Edição de: artigos, discos, partituras, livros ?
- Composições: Quantas ? Instrumental - para que formação ? Canção – que gênero, parcerias com quem ? Toca suas próprias músicas ?
- Maneira de compor: compõe no papel ? compõe no instrumento, depois escreve ?
- Auto-imagem, dentro da música brasileira – erudito/popular? tradição ? gênero ? estilo ? identificação musical.

Biografias dos violonistas-compositores:

Baden Powell:

Baden Powell de Aquino nasce em 6 de agosto de 1937, na fazenda de Varre-Sai, no sul do estado do Rio de Janeiro. Seu pai, Lilo de Aquino, tocava violino e era escoteiro, porém sua fonte de renda vinha de sua oficina de sapatos, os quais concebia e produzia. Sua mãe, Adelina, era órfã e fora criada pelos avós, rodeada pelos tios. Apesar de nascer na fazenda, os pais de Baden se mudam para o Rio de Janeiro quando este tinha somente três meses de idade. Se instalam primeiramente em Vila Isabel, indo para São Cristóvão logo depois.

Existia um ambiente musical muito rico nesse bairro, acontecendo reuniões musicais na própria casa da família, fruto da iniciativa do pai de Baden – “Pixinguinha e Donga chegaram a frequentar sua casa.”¹ Portanto, é nesse ambiente de serenatas, às quais Baden costumava estar presente, que cresce o futuro violonista.

Incentivado pelo pai, que conserta um velho violão da família e ensina os rudimentos que sabe do instrumento ao seu filho, Baden em seguida terá aulas com Jaime Florence, violonista chorão pernambucano de alcunha Meira, “único violonista a ter o privilégio de gravar com Dilermando Reis”², com a idade de oito anos. Baden aprende a acompanhar com as rodas de choro na casa de Meira, com quem aprende também o repertório erudito: Tarrega, Sor, Segovia e Barrios, além dos brasileiros Pixinguinha, Dilermando Reis e Garoto.

¹ Dreyfus, Dominique. *O violão vadio de Baden Powell*. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 19.

² *Idem, Ib.*, p. 21.

Dreyfus nos informa da influência sofrida, ainda criança, no Campo de São Cristóvão: “conviviam com a cultura nordestina, assistiam aos forrós, às pejejas dos repentistas nos dias de feira, familiarizando-se com os ritmos do Norte (...)”³

Após cinco anos de estudo com Meira, seu professor avisa ao pai de Baden que ele “já não tinha mais nada que ensinar ao menino.”⁴ Nessa época, o pupilo “já tocava nos bailes, nas festas, nos batizados e nas igrejas”⁵. É quando se inscreve na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, iniciando então o aprendizado das disciplinas de teoria musical, aprofundando também o seu conhecimento do repertório erudito. Baden também é influenciado pelo jazz, o qual ouvia na rádio e tocava “nas festinhas e nos pequenos bailes do subúrbio”⁶. Quanto à escolaridade, Baden concluiu o ginásio no Instituto Cyleno – havia estudado no Externato Sagrado Coração de Jesus anteriormente -, que corresponde ao atual ensino fundamental, encerrando sua vida escolar por aí.

Baden se profissionaliza muito cedo – “Com quinze anos (...) estreou sua vida profissional na Zona”⁷ – e a sua vida inteira vive de seu trabalho como violonista, seja acompanhando cantores, seja como concertista dando recitais solo ou com banda, seja gravando - apesar de ter sua vida profissional bastante tumultuada, em boa parte devido aos problemas de alcoolismo que Baden desenvolve.

Quanto aos discos, Dreyfus⁸, em sua “Discografia selecionada” nos apresenta uma relação de 44 LPs e 9 CDs gravados, a maioria lançada no exterior. Tem canções em parceria com Billy Blanco, Vinicius de Moraes, Lula Freire, Paulo Cesar Pinheiro, os filhos Philippe e Louis Marcel, entre outros. Quanto à edição de partituras, sabemos que existem, editados no entanto principalmente fora do Brasil; - possui cópia de um songbook provavelmente editado na Alemanha e outro no Japão. Não consta, na biografia escrita por Dreyfus, nenhuma referência a algum texto ou artigo escrito por Baden. O violonista morreu dia 26 de setembro de 2000.

Guinga:

Carlos Althier de Souza Lemos Esobar - Guinga - nasceu a 10 de junho de 1950 no bairro de Madureira, na cidade do Rio de Janeiro. Seu pai exercitava o ofício de sargento-enfermeiro no Hospital da Aeronáutica, enquanto sua mãe era “senhora do lar”.⁹ “Passavam momentos economicamente difíceis”¹⁰, o que obrigou a família a se mudar diversas vezes, entre Zona Norte e Zona Oeste da cidade. Na sua infância, por problemas de relacionamento, acabou passando por uma grande diversidade de colégios, a maioria públicos.

Com 12 anos, Guinga começou a frequentar bailes do Cassino Bangu, onde assistia “as orquestras do Rio e de São Paulo. Ficava de olho principalmente nos guitarristas, vários, de todos os estilos, roqueiros ou jazzistas.”¹¹ Em casa, Guinga tinha alguns antecedentes musicais: seu tio Marquinhos executava temas de Dilermando Reis no violão; sua mãe cantava serestas; seu tio

³ *Idem, Ib.*, p. 25.

⁴ *Idem, Ib.*, p. 28.

⁵ *Idem, Ib.*, p. 28.

⁶ *Idem, Ib.*, p. 32.

⁷ *Idem, Ib.*, p. 41.

⁸ *Idem, Ib.*, p. 365-369.

⁹ Marques, Mário. *Guinga. Os mais belos acordes do subúrbio*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002. p. 31.

¹⁰ *Idem, Ib.*, p. 30.

¹¹ *Idem, Ib.*, p. 34.

Danilo era dono de uma “imensa discoteca de jazz”¹²; e seu tio Claudio era um “bissexto cantor profissional”¹³. “At home we heard Bach, Chopin, Villa-Lobos, Gabriel Fauré, Tchaikovsky, and the operas of Puccini and Verdi.”^{14 15}

Seu primeiro contato com o instrumento foi ao pegar escondido o violão do tio, aprendendo sozinho, até que um colega da rua lhe ensina as harmonias da bossa-nova. Um marco em sua trajetória musical é Haroldo Hilário Bessa, um amigo da família, que “o introduziu às harmonias de Garoto, Radamés Gnattali, Ernesto Nazareth, Laurindo de Almeida, João Pernambuco e Jacob do Bandolim.”¹⁶

Outro músico importante na formação de Guinga é Hélio Delmiro, com quem se torna amigo com 14 anos. “Delmiro foi responsável por injetar nas veias de Guinga cargas fortíssimas de jazz, bossa-nova e do violão popular.”¹⁷ Segundo Mário Marques, Guinga teve contato com os sambistas da época: “Com Nelson Cavaquinho, Beth Carvalho e João Nogueira (...) dividiam-se entre o restaurante Degrau e o Baco”¹⁸; e “Guinga tocou por um tempo acompanhando Cartola, Alaíde Costa, Beth Carvalho e João Nogueira.”¹⁹ “At 26, he began his five-year classical guitar studies with Jodacil Damasceno.”^{20, 21}

Em uma entrevista, Guinga cita suas influências: “Beniamino Gigli, Nat King Cole, Cole Porter, George Gershwin, Vernon Duke, Orlando Silva, Tom Jobim, Pixinguinha, Hermeto Pascoal, Chico Buarque, Villa-Lobos, e muitos outros.”²²

Para garantir sua subsistência, Guinga optou por cursar odontologia, exercendo a profissão de dentista até hoje.

A obra de Guinga é feita de canções - em parceria com Paulo César Pinheiro - cem, segundo Mário Marques - , Aldir Blanc - Marques fala em 36 parcerias gravadas - , Nei Lopes, Sérgio Natureza, Nelson Motta e outros, sendo algumas destas com letra sua - e de músicas compostas para violão solo. Guinga tem cinco discos lançados no Brasil, e segundo pesquisa de Danielle Thompson²³ tem 144 canções gravadas em 92 discos que não são dele, além de um vídeo. Não constam dos documentos pesquisados nenhuma referência a textos seus - exceto letras de canções. Quanto à edição de partituras, Danielle Thompson²⁴ afirma que existe um songbook com 35 canções e 15 músicas instrumentais a ser publicado pela Irmãos Vitale.

Nicanor Teixeira:

¹² *Idem, Ib.*, p. 36.

¹³ *Idem, Ib.*, p. 36.

¹⁴ Tradução: Em casa ouvíamos Bach, Chopin, Villa-Lobos, Gabriel Fauré, Tchaikovsky, e as óperas de Puccini e Verdi.

¹⁵ Thompson, Daniella. Artigo encontrado na internet. Sítio: <http://www.brazzil.com/musnov01.htm> - dia 14/01/2003.

¹⁶ Marques, Mário. *Op. cit.*, p. 37.

¹⁷ *Idem, Ib.*, p. 38.

¹⁸ *Idem, Ib.*, p. 46-47.

¹⁹ *Idem, Ib.*, p. 25.

²⁰ Tradução: Com 26 anos, ele começou seus cinco anos de estrudo de violão clássico com Jodacil Damasceno

²¹ Thompson, Daniella. *Op. cit.*

²² *Idem, ib.*

²³ “To date, I've counted 144 existing recordings of Guinga's songs in 92 non-Guinga albums, one video, (...)”

²⁴ *Idem, Ib.*

Nicanor de Araújo Teixeira nasceu no dia 1º de junho de 1929, em Barra do Mendes, interior da Bahia. “Sua mãe cuidava da casa e dos filhos e seu pai exercia o ofício de coureiro.”²⁵ Bem pequeno, Nicanor lembra ouvir cantos que acompanhavam as atividades da roça onde morou, assim como se recorda de um vizinho que cantava, se acompanhando da viola. Seus primeiros instrumentos musicais foram um flautim de flandres, e em seguida uma gaitinha de boca. Nessa época, foi influenciado por diversos acontecimentos musicais da comunidade, como as festas anuais de Manuel de Gergelim, com um conjunto formado por “2 ou 3 gaitas de bambú, 2 taróis, 2 ou 3 flautas em dueto era dirigido por “seu” Manuel na zabumba, da qual era exímio executante”²⁶; “os violeiros que passavam por Barro Alto rumo às festas do Bom Jesus da Lapa”²⁷; os cantos de reis e seus violeiros da região; e “muitas vezes também, fugia de casa, à noite, para ouvir o Zizo, que era violonista e cantor, tocar na rua do Aperto (Zona do meretrício).”²⁸

Aos 9 anos, Nicanor ganha um cavaquinho do pai, após sugestão do professor do vizinho, cujas aulas Nicanor andava assistindo pela janela, demonstrando com destreza o que aprendera apenas observando. Acompanha então o conjunto que suas irmãs faziam parte. Com 12 anos ganha um violão, e tem algumas aulas com Roberto Sátiro - um músico local. Pouco depois toca em bailes “acompanhando o saxofonista Almerindo Guedes, principal músico de Barra do Mendes. Também tocava em bailes com o amigo da mesma idade, também violonista, Antônio Martins. Acompanharam muitos sanfoneiros (...) e, junto com Antônio, estudava o método de Américo Jacomino (só de acordes).”²⁹

Nicanor trabalha a partir de seus 15 anos como empregado numa farmácia, e depois numa loja de tecidos, e tem nessa época o seu primeiro contato com a rádio, quando ouve e admira o violão de Rogério Guimarães. Esse contato amadurece sua vinda para o Rio de Janeiro, a música lhe servindo de guia: “fui trazido por uma porção de colcheias me empurrando”.³⁰

Chegando ao Rio, serve ao exército, empregando-se no comércio posteriormente. Consegue em 1951 dinheiro para financiar suas aulas com Dilermando Reis, frequentando-as até 1954, aprendendo “a ler música através dos métodos que o mestre utilizava: Carcassi, escalas, músicas de Tarrega, etc.”³¹. Passa finalmente a viver de música, em 1955, quando abandona o comércio e começa a lecionar no Conservatório Musical do Rio de Janeiro, lá recebendo também aulas de teoria e solfejo. A partir de então passa a dar aulas em diversos lugares, realizando também eventuais recitais. Trava contato com o mundo do samba carioca através de Hermínio Bello de Carvalho, acompanhando músicos como Zé Ketti, Clementina de Jesus, Ismael Silva e Aracy de Almeida; e abre em sociedade uma pequena loja de música em Copacabana.

Para Maria, três influências são fundamentais na obra de Nicanor: “1) da música por ele ouvida, apreciada e praticada no interior da Bahia, em sua infância e adolescência; 2) do choro carioca – seu repertório e interpretação; e 3) dos compositores barrocos que mais o marcaram em eu repertório erudito.”³². Dentre esses compositores barrocos, Nicanor cita na entrevista anexa à dissertação Bach e Silvío Leopold Weiss.

²⁵ Haro, Maria de Jesus Fábregas. *Nicanor teixeira: a música de um violonista-compositor brasileiro*. Dissertação de mestrado em música. Rio de Janeiro: 1993, UFRJ, p. 25.

²⁶ *Idem, Ib.*, p. 26.

²⁷ *Idem, Ib.*, p. 26.

²⁸ *Idem, Ib.*, p. 26.

²⁹ *Idem, Ib.*, p. 28.

³⁰ *Idem, Ib.*, p. 28.

³¹ *Idem, Ib.*, p. 29.

³² *Idem, Ib.*, p. 17.

Por essa época (1961), entretanto, Nicanor tem um problema em seu dedo indicador da mão direita, que lhe faz voltar a trabalhar no comércio de 1964 até 1974, quando “volta a lecionar em tempo integral. (...) Em 1977 grava o disco “O violão brasileiro de Nicanor Teixeira”, em produção independente.”³³ Em 2001 é lançado pela Rob Digital um CD em homenagem a Nicanor: “Nicanor Teixeira por 28 Grandes Intérpretes”, reunindo violonistas como Turíbio Santos, Guinga, Egberto Gismonti e o próprio Nicanor.³⁴

Nicanor tem várias peças editadas no Brasil e no exterior; não consta na dissertação possíveis artigos ou escritos seus, apesar de sua biografia no site “Clique music”³⁵ afirmar que “Além de intérprete e compositor, (Nicanor) também é pesquisador”. Do levantamento de Maria de sua obra, constam 29 peças para violão solo, 5 para quarteto de violões, e 4 para canto e violão.

Paulo Bellinatti:

Inicia sua vida “como músico profissional tocando guitarra em diversos conjuntos, fazendo bailes, buffets, convenções, acompanhando cantores e gravando trilhas, jingles, etc.”³⁶, ao mesmo tempo em que estuda música erudita com Profª Wanda Borghese. Estudou em seguida no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo com Isaías Sávio, onde se formou em violão erudito em 1969, e continuou tendo aulas com ele até 1975. Teve algumas aulas com Turíbio Santos e de orquestração com Luis Roberto Oliveira. Em seguida viaja para a Suíça, onde estuda harmonia, orquestração, composição, acústica e alaúde no Conservatório de Genebra, tornando-se professor do Conservatório de Lausanne na sequência, e é nessa época que escreve suas primeiras composições, divulgando seu trabalho com um quinteto que leva o seu nome. Quanto às influências, o próprio Bellinatti nos esclarece: “Muitas. Ouvi de tudo. Em cada época do meu aprendizado musical fui apaixonado por um tipo de música diferente. Dilermando Reis, Jacob do Bandolim, Pixinguinha, Radamés Gnattali, Villa-Lobos, Yes, Blood-Sweat & Tears, Frank Zappa, Emerson-Lake & Palmer, Chicago, Wes Montegomery, Jim Hall, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Elis Regina e Cesar Camargo Mariano, Tom Jobim, João Gilberto, Paulinho Nogueira, Baden Powell, Garoto, Carlos Barbosa Lima, Leo Brouwer, John Williams, Juliam Bream, Sábicas, Paco de Lucia, Singers Unlimited, Swingle Singers, Bill Evans, Miles Davis, Astor Piazzola, Cacho Tiraio e tudo mais de bom que pintava na minha frente.”³⁷ Paulo fala também de um mergulho no violão brasileiro, através de um programa de rádio intitulado “O Assunto é Violão”, apresentado pelo compositor Mario Albanese. Em sua trajetória profissional, o seu trabalho sobre a obra de Garoto – revisou as edições de sua obra e lançou um disco interpretando o compositor – marcou sua carreira, definido o seu “caminho artístico dedicado totalmente ao violão brasileiro.”³⁸ Sua atuação profissional hoje inclui concertos como solista, onde hoje em dia executa um repertório de 60% de composições próprias e 40% de arranjos seus, geralmente de canções brasileiras – segundo o próprio violonista -, e participações em gravações de discos de canções populares, como Edu Lobo, Gal Costa, Mônica Salmaso, e Leila Pinheiro, entre outros. Quanto ao processo de composição de Bellinatti, após dizer que

³³ *Idem, Ib.*, p. 33.

³⁴ Sítio “Clique music” na internet://www.uol.com.br/cliquemusic/ - dia 13/01/2003.

³⁵ *Idem, ib.*

³⁶ Sítio “Forum do Violão Erudito” na internet. <http://www.geocities.com/thiagomagalhaes/> - dia 13/01/2003

³⁷ Entrevista ao Forum do violão erudito. *Op. cit.*

³⁸ *Idem, Ib.*

varia muito, afirma que na maioria das vezes compõe “com o violão na mão (...) a peça inteira sem escrever uma nota. Depois da música pronta aí então eu faço a partitura.”³⁹

Pequena biografia realizada a partir da entrevista com Antônio Mello.
Entrevista cedida a Thomas Saboga, no Rio de Janeiro, a 17/12/2002.

Antônio Soares de Melo nasce no bairro do Méier, na zona norte do Rio de Janeiro, a 13/01/1961. A família do seu pai é oriunda de Alagoas; a de sua mãe é de imigrantes europeus. Seu avô fazia instrumentos, e era músico, assim como seu bisavô. Seu pai trabalhava como eletricitista, e sua mãe trabalhava em casa, ambos tendo formação escolar de primeiro grau. Antônio Mello tem segundo grau completo, tendo feito o primário em escola pública, e escola particular a partir de então.

Seu primeiro contato com a música foi através do seu avô, que era violonista – tocava serestas, samba, música nordestina e choro -, e desde muito cedo costumava procurá-lo para ouvi-lo enquanto tocava. Com 4 anos começa a ter aulas com ele. Costumava também ouvir música clássica em casa. Com 15 anos começa a conhecer música brasileira – bossa-nova – e também jazz, e fica encantado ao ouvir as músicas de Villa-Lobos para violão. Aos 18 anos começa então a fazer aulas com os irmãos Assad, onde estuda o repertório erudito do violão, e também teoria musical. Frequentava nessa época também a casa de Hermeto Paschoal. Quanto às suas influências fala em Baden Powell, Luis Bonfá, Paco de Lucia, John McLaughlin, John Williams, Narciso Yepes, Duo Abreu, Bill Evans, Julian Bream, Stravinsky, Schönberg e seus discípulos, além de música oriental – indiana e árabe. Tem como referência do que mais o marcou: Villa-Lobos, Debussy (“entra Ravel também, né”⁴⁰ e Bach “pra mim era como se fosse os santos, assim, tava nas minhas dificuldades eu pedia a eles”⁴¹). Já havia estudado eletrotécnica, com o que veio a trabalhar durante quase quatro anos, e decidiu parar para se dedicar à música, sob os protestos de seus pais. Seu irmão também havia feito a mesma opção – é saxofonista. Começa a dar aulas em uma escola de música, substituindo Sérgio Assad, e a partir daí vira professor de violão e harmonia e improvisação. Hoje é professor do Conservatório Brasileiro de Música.

Tem uma música editada pela Toda América (Rio de Janeiro), e tem um contrato assinado com uma editora japonesa, porém a partitura ainda não foi publicada. Já escreveu artigo sobre música no jornal – “Patropi”. Tem um compacto gravado em 81 – “Thiago Lira e Antônio Mello”. Em 97 gravou “Inspiration”, um CD de músicas suas, que deverá ser lançado em 2003 pela Ethos, e participou de diversas gravações – com Camerata de violões, Toni Costa (“um guitarrista, violonista compositor”⁴²), Nathan Rodrigues, disco no qual fez também direção musical. Em seu trabalho como instrumentista, mostra suas composições e também recriações suas de músicas brasileiras – Cartola, Noel Rosa, Nelson Cavaquinho, Dorival Caymmi -, e se apresenta ocasionalmente com a Camerata de violões. Indagado sobre quantas composições tem, fala – sem saber ao certo - em mais de uma centena, tendo escrito para violão solo e para diversas formações, a maioria para grupos de câmara. Compõe no violão, sempre que o instrumento está por perto.

³⁹ *Idem, Ib.*

⁴⁰ Mello, na entrevista.

⁴¹ Mello, na entrevista.

⁴² Mello, na entrevista.

Trechos importantes extraídos da entrevista:

T: Como você se vê dentro da música brasileira ?

A: É... Eu me vejo como uma pessoa que continua um processo, eu me sinto alguém que faz parte desse processo de criação da música brasileira, de uma coisa que existe, que é a música brasileira, apesar das circunstâncias, de mercado, serem bem avessas a isso, você quase que tem que lutar pra manter um sentido de identidade, de Brasil né, que parece que a juventude aí tem gente acho que nem sabe de quase nada disso aí né. Acha que a língua portuguesa é brasileiro, você falou alguma coisa na língua portuguesa é brasileiro, tá dizendo o sentido de identidade. Então eu me sinto um cara assim continuador porque eu sempre fui muito tocado por esses ritmos brasileiros, que mexem muito comigo, curto pra caramba, acho que é uma coisa maravilhosa que o Brasil tem, e harmonia, também, brasileira, né. Então me sinto um cara que faz parte disso aí, que continua isso daí, entendeu, esse processo.

T: O que que é esse processo, exatamente ?

A: O processo de existir, uma estética musical...

T: Que músicos fazem parte dessa estética ?

A: Sabe o que que acontece ? Eu acho que existe um processo que existem verdades e existem mentiras. Então tem pessoas, eu sinto um pouco aquilo que o Villa-Lobos dizia, né, Villa-Lobos dizia assim: "Eu sou o folclore". Muita gente ficou meio chocado com essa colocação dele, quando ele disse que ele era o folclore, aí isolaram essa frase do contexto que ele disse. Então, que que ele quis dizer com isso: que ele não era um pesquisador, ele não era um pesquisador, como outros caras compositores confessos são pesquisadores, e...

(...)

T: Quais os músicos que você acha que fazem parte do teu processo, que você continua ?

A: Aí, cara, eu me sinto um pouco continuador... Eu sou um cara assim, eu não sou mais aquele cara que tá: "eu sou da música", eu já não gosto desse negócio de música popular e música clássica, e essa separação de música em gêneros não é uma coisa confortável, é uma coisa assim, falsa, né. E eu nunca compactuei, nunca concordei com esse tipo de coisa, nunca vi sentido nisso. Então música pra mim é uma coisa una, uma coisa grande, esse negócio de gênero, não sei quê, se é chorinho, se é aquilo, isso aí não faz o menor sentido pra mim, entendeu. Então eu sempre ouvi música dessa maneira, sem nenhum preconceito, e faço música da mesma maneira, toco dessa maneira, componho dessa maneira, não vejo barreiras entre gêneros musicais, nem sei que que é isso, na minha cabeça isso não existe. Eu sinto muita dificuldade em ter que explicar isso pra alguém, sabe. - "Ó, até aqui vai isso, daqui pra frente é esse outro, do outro lado daqui é outra coisa", eu não consigo entender essa maneira de lidar com música, eu não sou assim. Então, quer dizer, eu me vejo então meio como um continuador né, também um pouco daquilo que o Villa-Lobos, né, fez, daquilo que Debussy também fez na harmonia, daquilo que Bill Evans fez, daquilo que um Tom Jobim, daquilo que um Radamés Gnattali, daquilo que um Nelson Cavaquinho, Noel Rosa, Garoto, entendeu, Cartola, tantos nomes aí, os Caymmi também são outra coisa, eu sou fascinado, que eu acho incrível as coisas que eles fizeram. O próprio pessoal de Minas de certa forma, se perderam um pouco aí né, depois perderam o rumo aí, né, Milton Nascimento fazia umas coisas maravilhosas, depois trilharam uns caminhos meio estranhos, aquele movimento todo da bossa-nova aqui no Rio de Janeiro, também foi muito forte, principalmente pelos lados de alguns grupos de música, como Tamba trio, Cesar Camargo, a maneira desses caras tocarem. Então, quer dizer, eu me sinto um pouco assim, parte de, me sinto alguém que faz parte disso aí também, né, eu não sei se eu tô lembrando de todos os nomes que eu gostaria de lembrar, entendeu. A música universal, Hermeto Paschoal, não posso esquecer, pô me amarro, Egberto Gismonti, também, né, a gente não pode esquecer. Então, quer dizer, é isso aí, o pessoal do choro verdadeiro mesmo, eu tô achando o choro meio diferente aí, né, tem um

pessoal dominando o choro, fazendo o choro de uma maneira que acha que -“esse é o choro”, e não é verdade. Não é verdade. Tem uma turminha que pegou uma carona aí, né, pegou um bonde aí do choro e não quer largar mais, não quer saltar, e tá se achando o dono do choro, e não é verdade, entendeu. Tem muita gente boa que toca aí. Até gente boa pra caramba, vai na Lapa ali, de repente tu vai num boteco daquele lá, tu vê um cara tocando choro bem ali, que não é nem gente muito conhecida né, toca bem pra caramba o choro. Tem uns caras que são mais conhecidos, mais empreendedores, mais espertos, e acabam aparecendo mais na mídia, fazendo esse trabalho, que não representa a essência mesmo daquilo ali. Então, é isso, eu acho que música, quem é de verdade, tem pessoas que são músicos, por vocação, por devoção. Tem pessoas que são empreendedores também, né. Têm um conhecimento razoável de música, mas são muito espertos pra vender, né, têm um lobby, aquela coisa, né. E acabam se dando até bem nisso aí, aparecendo, muito, né, mais do que aqueles que às vezes são os melhores, mesmo. Porque não são assim, o cara que é assim devoto, não tem muita vocação pra comércio, né. A pessoa que tem muita devoção, geralmente ela não tem, ela precisa de alguém que faça esse lado aí, se é que a maneira como se comercializa o produto musical ele é justo, né, não sei se é justo, isso. Eu acho uma coisa meio duvidosa, acho que devia ser uma outra história, meio diferente isso aí. Esse disco meu novo, traz bastante choro, nas minhas músicas tem muita coisa de choro também. Mas não é aquele choro tradicional, né, ali tocado pra dançar, né, é outra coisa. Vai vir um disco aí, acho que esse disco vai mexer com alguma coisa aí, quando sair, vai mostrar um pouco, diferente, aí.

Pequena biografia realizada a partir da entrevista com Marcus Ferrer.
Entrevista cedida a Thomas Saboga, no Rio de Janeiro, a 19/12/2002.

Marcus Ferrer nasceu no Rio, 15 de outubro de 1963. Seu pai é arquiteto, sua mãe é assessora de empresas. Frequentou escola pública no primário, e a partir de então frequentou escola particular – hoje tem mestrado em Composição pela UFRJ. Seu bisavô fabricava instrumentos.

Durante a infância, passava as férias em São Pedro da Aldeia e em São Lourenço, onde tinha contato com a sua avó, que era pianista profissional e também tocava violão. Seu pai era amante de samba e percussionista amador, e levava o filho em algumas rodas de samba quando ele era pequeno. Começa a tocar violão com dez anos, e tem aula durante dois anos, de violão popular de acompanhamento. É quando descobre que gosta de música instrumental – “Eu não presto muita atenção em letra, não. Assim, é mais no arranjo, alguma coisa, do timbre.”⁴³ Em seguida tem aula com Graça Alan, com quem começa a estudar o repertório clássico e técnica de violão, aprendendo basicamente de ouvido. Mais tarde - com 17, 18 anos - tem aula com Luiz Otávio Braga, com quem tem aula de violão, harmonia funcional (“escola do Ian Guest”) e teoria, além do contato com o violão de sete cordas e o choro. Tem aulas com ele durante três ou quatro anos e em seguida entra para a Escola de Música da UFRJ, em 86, onde se forma em Composição. Antes, já havia cursado Arquitetura e trabalhado um ano e meio em uma empresa. A partir daí não tem mais aula de violão, mas estuda seis anos de violoncelo com Márcio Malar, experiência que o ajudou a resolver questões técnicas no violão. Questionado sobre suas principais influências, refere-se a Egberto Gismonti, Baden Powell e Hermeto Paschoal.

Começa sua carreira profissional tocando em rodas e grupos de choro e de samba, e em seguida na Orquestra de música popular. Começa então a realizar vários grupos de música instrumental – trios, duos, “com flauta, gaita, com bandolim...”. Hoje se apresenta solo com

⁴³ Ferrer, na entrevista.

suas composições para violão e viola caipira e trabalho no projeto “Banco de partitura de música brasileira para orquestra”, da Academia Brasileira de Música, como copista.

Não tem partitura editada; tem um artigo publicado numa revista, e uma dissertação de mestrado em Composição – “Suite Retratos e Choros 4 - O choro visto por Radamés e Villa-Lobos”. Tem dois discos gravados e premiados com a Orquestra de Cordas Brasileira, outro gravado com a Camerata Brasil – onde toca viola caipira -, além de participação em vários discos de cantores. Lança seu primeiro disco solo em 2000, sendo que o segundo está em processo de gestação. Não sabe quantas composições tem, tendo escrito principalmente para pequenos conjuntos de câmara, violão e viola caipira. Não costuma compor canções.

Em seu processo de composição, trabalha geralmente no violão, usando também o piano e o computador para compor para outras formações. Se vê prosseguindo a linha da música instrumental para violão, citando os mesmos Egberto e Baden, e acrescentando Sebastião Tapajós. Já havia falado também em Marco Pereira e Hélio Delmiro anteriormente.

Trechos importantes extraídos da entrevista:

(Começo do segundo lado)

M: Então, esse segundo CD, eu tô gravando ele mais popular, assim popular, o primeiro tinha muita coisa assim, tava meio, ele tava meio misturado com clássico, com coisas, mais lento, meditativo, tem uma coisa assim... E acontece assim que eu mandei esse CD pra vários lugares, de música instrumental mesmo, e o pessoal falava “Mas isso aqui é música clássica”, aí eu falava assim; “Mas porquê que é música clássica ?” - “Ah, porque não tem percussão, não tem flauta, não tem um outro instrumento aqui” . Aí eu falei “Então tá bom”, aí agora nesse segundo, eu tô gravando, tem coisas solo, mas tem acho que seis ou sete músicas são com percussão, e aí assim, maracatu, baião, frevo, tou gravando assim pra pegar esse espaço, porque eu já consegui entrar nos espaços de música clássica. E aí, agora eu quero, com esse CD, que já tá bem assim instrumental popular, pra pegar esse espaço de música instrumental que eu não consegui tocar. E tá legal, tô achando legal.

T: E é um violão só ?

M: É um violão só, ou violão ou viola.

(...)

(Quase metade do segundo lado)

M: E aí, eu fui vendo o seguinte: não tem quase ninguém fazendo isso, e eu fui vendo assim que tem alguns motivos, assim... Fazendo isso eu digo tocando música própria, solo. Aí fui vendo assim que realmente esse trabalho que eu tô fazendo, é um negócio que, não é que nem grupo de choro, grupo de choro você tem um monte de grupos de choro. Cê vê assim, quem que tá fazendo solo composição própria, não tem quase ninguém. Você tem um ou outro lançando violão solo, tem o Marco Pereira, que já fez, hoje em dia não faz mais. Ele lançou esse último, foi esse valsa, que não é, tem uma valsa dele, ele lançou dois discos fantásticos só de música dele depois não fez mais isso, quer dizer, ele fez só coisas de outros autores e tal. Então não tem praticamente ninguém fazendo isso. O Egberto, que era, lança um CD ou outro, não tem gente fazendo isso. Aí eu falei pô, e esse trabalho, quer dizer, acaba que não tem, com essa coisa de comparar, quer dizer, eu fui ver quem que tava fazendo isso e não tem, quer dizer, os violonistas que tão lançando CD, são coisa assim, é Villa-Lobos, é João Pernambuco, aí bota uma música dele, sabe, joga ali, assim, o cara resolver bancar isso - “eu vou fazer música minha”, aí eu vi porque que não tem. Primeiro porque assim o cara tem que ser compositor mesmo, quer dizer você segurar um CD de violão. O cara fazer uma música... eu acho, eu tenho uma coisa na cabeça, acho que qualquer um pode compor, acho até que deve compor, agora a coisa da prática de sentir que é um

compositor é uma outra história, então assim, o cara gravar um CD e botar uma música dele, eu acho legal, agora você conseguir juntar num CD só música tua, é um outro peso, entendeu. Por isso que não tem, não tem quase ninguém fazendo isso. E tocando, né. Que é uma outra história, que eu, assim, eu não vou nem dizer que é a melhor coisa que eu, por outras pessoas, de amigo meu, percussionista, que se lançou também tocando, com percussão e tal e parou porque não aguentou tocar solo, porque assim, tocar solo é assim, o buraco é mais embaixo. É, mas é, o negócio é outra, você conduzir. E aí eu fui vendo, quer dizer, você juntando isso tudo, você mostrar um trabalho teu, só teu, na verdade você tá mostrando tua cara ali, fala -"olha, é isso aqui", você tocando, é muita coisa junto, então é muito difícil de ter alguém fazendo isso. Nesse ponto eu acho legal porque eu tô vendo, depois desses dois anos, já é um tempo, né, dois anos, que não tem, assim, reparar, porque volta e meia eu vejo jornal, né, vou ver quem que tá tocando, o que que tá se fazendo, e não tem quase ninguém fazendo isso. Aí, isso é legal, porque por acaso, ficou um trabalho que é uma coisa que tem uma marca aí, entendeu, e isso eu acho super legal, essa coisa de tocar, que eu demorei também, né, tava acostumado a tocar em grupo, esses primeiros meses de tocar sozinho, era um estresse, é o negócio, é, porque hoje em dia tem essa coisa curiosa, de você tocar, porque quando você toca em grupo, é muito diluído, você errou, você pode até ficar nervoso, porque não importa, você errou. Você tocar sozinho, tem aquela coisa, você errou, quer dizer, pode cagar tudo, quer dizer, e hoje em dia, não, já tem uma coisa assim de, eu já cansei de tocar errando, mas hoje em dia eu já tenho essa coisa de errar, e vai embora, não tem, já é muito mais relaxado, já tou acostumado. Porque no começo, como esse negócio de tocar sozinho é mais difícil.

T: Mas cê nunca tinha tocado sozinho antes ?

M: Não, já tinha tocado, assim, uma vez no ano, essa coisa, assim - "Ó, pintou pra tocar num sei aonde" - "vou lá tocar", e agora não, como rolou essa história, lançamento do CD, toquei o ano inteiro sozinho direto.

(...)

(Alguns minutos depois...)

T: Como você se vê dentro da história da música brasileira ?

M: Ah, da história não dá pra falar isso não. A história é depois. Eu vejo assim...

T: Como é que você se relaciona com o que veio antes de você ?

M: Ah, eu acho que tem uma, você pegar esses CDs que tinham antes, autorais de violão, você não vai ver muita, vai ver esse pessoal que eu tô falando, o Egberto, o Baden, o Hélio Delmiro... você não tem muita, não teve um segmento assim. De tanto violonista que tem aqui no Rio, só no Rio de Janeiro, se não quiser espalhar pra São Paulo, só no Rio de Janeiro, de violonista que tem, a gente podia ficar aqui um bom tempo falando de gente que faz música, mas que não é, eu acho que no fundo, assim, não é a onda do cara. Pra mim, a composição é um negócio fundamental, tipo assim, eu num componho pra tocar, pra... Eu componho, tenho muita música pra violão, eu componho: componho. Aí, o que que acontece: pro CD, eu selecionei, aí já tenho música pro terceiro CD aí a coisa vai assim, cê vai selecionando, "gostei dessa, gostei dessa...". Então assim, eu vou compondo. Então nessa questão se você for ver uma linha, não tem, de violão, não tem assim quem toque, tem o Sebastião Tapajós, não tem muita gente, entendeu. E nessa linha assim do instrumental, mais, porque tem uma coisa, a gente fala instrumental, instrumental é um "saco"... é choro, é jazz, tudo é instrumental, né. Só que tem um tipo de música que você não encaixa em gênero nenhum. Esse gênero eu chamo mais instrumental. Assim, não é um frevo, não é um baião, não é um maracatu, não é um... Não é um nada, é uma música que o cara fez lá. Cê vai definir isso como, não é um gênero de música, é uma música instrumental.

T: Quem, quem seria isso ?

M: Ah, o Egberto. O Hermeto faz, mas o Hermeto por exemplo já dentro desse instrumental, já

dentro do forró, do frevo, já trabalha muito em cima de gênero, as músicas do Hermeto são quase todas em cima de... na maioria de gênero. E o Egberto não, Egberto é difícil você pegar uma música do Egberto – "Ah, isso aqui é uma música popular", e tal. Não tem muito isso. Então acho que tem um pouco essa linha aí. Tem um pessoal que eu ouvi muito quando era adolescente. Eu acho que seria mas como se desse prosseguimento a isso.

T: A essa música instrumental ?

M: É. Pra violão. E, eu vejo mais por aí mesmo.

T: Quem seriam esses músicos que você daria prosseguimento ?

M: Esse pessoal que eu falei, é, são os violonistas todos que tão fazendo. Esse pessoal que já tá mais velho, que eu ouvi muito, que é o Egberto, o Sebastião Tapajós, Baden, que já morreu. Esse pessoal que vem do violão, e é compositor. Que não é comum, um universo de, parece que é muita gente, tem muita gente que toca, mas se você for focalizar nisso, compositor-violonista, não tem muita gente não. Que toca, compositor-violonista que toca. Não tem muita gente, fazendo CD, produzindo, não tem. O cara faz assim, prefere acompanhar um cantor, entrar num grupo, tem outros, fazendo outras coisas. Então acho que na verdade esse segmento, eu tô fazendo como se desse prosseguimento a essa linha, agora, isso é um negócio complicado, porque pra você conseguir definir isso não é uma coisa muito fácil. não é... Tem o lado da viola caipira que eu tô tocando direto, também. Também não é tradicional, mais pelo timbre do instrumento. Mas, é isso.

Pequena biografia realizada a partir da entrevista com Rick Ventura.

Entrevista cedida a Thomas Saboga, no Rio de Janeiro, a 17/12/2002.

Luis Ricardo da Cunha Ventura nasceu no Rio de Janeiro a 29 de abril de 1948., no bairro de Cosme Velho, onde morou grande parte de sua vida – hoje mora em Laranjeiras, bairro vizinho. Seus pais eram funcionários públicos federais, e tinham instrução de segundo grau – sua mãe fez faculdade depois de sessenta anos de idade. Estudou o primário em colégio público, e a partir de então frequentou colégios particulares. cursou dois anos de direito ao mesmo tempo em que estudava Licenciatura em música no Instituto Villa-Lobos da FEFIERJ – futura UNIRIO -, onde se formaria em 1973.

Seu primeiro contato com a música foi através de uma vizinha professora de piano, com quem estudou esse instrumento durante três meses. Começou a se interessar pelo violão com um colega de saltos ornamentais – era atleta do Fluminense -, que tocava temas de Bossa-nova, com dezesseis anos. Se encanta então com Baden Powell, "que tocava no rádio o dia inteiro, né"⁴⁴, aprendendo a tocar suas músicas de ouvido, ao mesmo tempo em que procura dicas com amigos que tocavam o instrumento. Atrás dessas dicas, vai à casa de Luis Bonfá - "eu considero que só comecei a tocar violão no dia que eu fui na casa do Bonfá"⁴⁵ - e tem um contato com músicos atuantes naquela época – Eumir Deodato, entre outros, tendo uma forte ligação com a Bossa-nova. Ouvia também Dilermando Reis, Luiz Eça, Elis Regina, Zimbo Trio. Ouvia música clássica através da influência de seu tio, que era diletante. Enfatiza a importância da influência que sofreu do jazz, que conheceu através de seu primo que era baterista – Bill Evans, Dave Brubeck, Louis Armstrong -, mas teve contato também com os violonistas eruditos – cita Segovia -, e o choro – exemplifica Pixinguinha e Jacó do Bandolim. Rick fala também de seu contato com Codó, violonista baiano que influenciou Baden Powell. Tem contato com o samba, atuando como instrumentista dentro de todos esses gêneros – samba, choro, jazz, bolero - e também dava aulas

⁴⁴ Ventura, na entrevista.

⁴⁵ Ventura, na entrevista.

de violão. Realizava também direção musical para o teatro.

Hoje é professor da UNIRIO, tendo participado da criação das cadeiras de violão erudito e violão popular, da qual é encarregado até hoje. Tem cerca de noventa músicas escritas, muitas em formato de melodia-cifra, algumas com arranjo para pequenos conjuntos, sendo em torno de seis para violão solo. Concebe suas músicas como "canções instrumentais", temas "com cara e forma de canção"⁴⁶, mas que não necessariamente virarão canções com letra, embora isso possa ocorrer. Compõe canções, as letras em parceria ou fazendo-as ocasionalmente. Não se apresenta tocando suas músicas. Tem uma partitura editada pela Rio Arte, quando venceu um prêmio de composição. Escrevia uma coluna semanal sobre música popular no "A última hora", fez revisão técnica de um livro sobre jazz; escreveu também a apostila "Sinopse de apoio ao estudo do violão" – "uma coletânea de informações sobre a coisa", segundo o próprio. Foi um dos vencedores de um festival universitário em 72, quando tem gravada canção sua no disco do festival. Compõe no violão, usando ocasionalmente o teclado. Se enxerga dentro da tradição da música e da canção brasileira, "desde a modinha até o choro, samba, bossa-nova"⁴⁷. Dentro da tradição do violão fala em Luis Bonfá, Baden Powell, Hélio Delmiro e Yamandú Costa, ao falar da música instrumental fala em César Camargo Mariano, Cristóvão Bastos, Edu Lobo.

Pequena biografia a partir da entrevista com Luis Carlos Barbieri.
Entrevista cedida a Thomas Saboga a 16/12/2002.

Luis Carlos Barbieri – Luis Carlos Pereira de nascença – nasce no Estácio, no Rio de Janeiro, a 16/02/1963. Seu pai era funcionário público. Sua mãe, donã de casa, passa a exercer o ofício de auxiliar de enfermagem quando morre seu marido, em 72. Ambos tem formação de segundo grau. Seu pai e seu avô tocavam, e gostavam muito de violão, e sua mãe já havia estudado piano, "mais porque minha vó queria que ela aprendesse a tocar piano" (Barbieri, na entrevista). Barbieri começa a tocar violão com onze anos, através do seu irmão, que tinha aulas na escola. Costumava ouvir música brasileira – Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Chico Buarque e Caetano Veloso - nessa época. Com 15 anos começa a ter aulas com Ari Domingues, com quem tem um primeiro contato com a escrita musical e com o violão erudito, assim como continua a se aprofundar no violão de acompanhamento da MPB, área de atuação de Ari. Pouco antes de completar dezessete anos, assiste Sérgio Abreu tocar na sala Cecília Meireles, após o que decide ser músico e começar a estudar violão erudito. Começa então a ter aulas com Sérgio Assad, incentivado por Ari, e aprofunda o seu conhecimento no repertório erudito – Bach, Villa-Lobos, Torroba. Em 84 entra na Escola de Música da UFRJ, onde tem aula com Léo Soares e com Turíbio Santos, e aprofunda seu contato com a música erudita – Julian Bream, Segovia, John Williams. Tem influências do jazz, "de cabo a rabo" – cita Billie Holiday, Sarah Vaughan e Miles Davis -, do choro, da música instrumental – Hermeto Paschoal e Egberto Gismonti, da canção brasileira – Milton Nascimento, Lô Borges, Toninho Horta, Márcio Borges, Beto Guedes, Tavito, o "Terço", Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e da música clássica – Bach, Mozart, Beethoven. Barbieri é bacharel em violão pela Escola de Música da UFRJ. Em 87 começa o Duo Barbieri Schneiter com o violonista Fred Schneiter, que o incentiva a compor, realizando nessa época suas primeiras composições. Desde a morte de Fred Schneiter, Barbieri tem se dedicado a concertos com músicas para violão solo, suas e de Schneiter. É também professor de violão. Não tem artigo ou livro editado. A primeira edição de uma música sua estava para ser publicada pela Edizioni Carrara, na Itália – "Prelúdio e dança", em novembro de 2002,

⁴⁶ Ventura, na entrevista.

⁴⁷ Ventura, na entrevista.

e "Cinco perfumes" está previsto para ser publicado pela Goldberg (Porto Alegre) em 2003. Tem três discos gravados com o Duo Barbieri-Schneiter.

Anexo 2 - Transcrição da entrevista com Luis Carlos Barbieri na íntegra.

Entrevista com Luis Carlos Barbieri – Luis Carlos Pereira de nascença, a 16/12/2002, em sua residência, no Flamengo, no Rio de Janeiro, cedida a Thomas Saboga. O entrevistado não sabia qual era a hipótese nem o objeto da pesquisa.

T: É, vamos começar pelo começo, onde é que você nasceu, quando você nasceu ?

B: Enão, eu nasci no Rio de Janeiro, é 16 de fevereiro de 63, né, nasci no Estácio, posso dizer que sou carioca da gema, né ? E já há muito tempo que eu uso chapéu, né, aquele chapéu panamá, de palha, quer dizer eu acho que isso aí deve vir das origens de eu ter nascido no Estácio, mas eu sou carioca e estamos prestes a que eu complete 40 anos, uma data histórica, né, dois meses hoje, exatos.

T: Como é que eram suas condições familiares, qual era a profissão do seu pai, profissão da sua mãe ?

B: Meu pai era funcionário público, minha mãe ela era dona de casa.

T: Trabalhava com o quê, seu pai, exatamente ?

B: Meu pai trabalhava num desses institutos, sei lá, eu num sei direito o nome, IAPTEC, IAPC, tipo, digamos assim, deviam ser assim, é, locais dentro de um INPS que hoje é o nosso INSS, então era uma coisa desse tipo. Ele era funcionário público, e minha mãe dona de casa. Então quando meu pai morreu, em 72, né, eu tinha nove anos, e então minha mãe ela tinha, teve que tomar uma decisão, ela tinha que deixar de ser dona de casa e fazer alguma coisa né, porque éramos, somos eu e meu irmão, né, meu irmão mais velho que eu seis anos. Então ela foi ser auxiliar de enfermagem. Nessa época, eu fui morar bem cedo em Jacarépaguá, eu fui criado no Campinho, né, primeiro assim local de Jacarépaguá, por uma grande coincidência morei anos do lado da vila onde o Guinga morou, nós viemos saber disso depois, muitos, pouco tempo atrás.

T: Cê não chegou a conhecer ele ?

B: Ninguém, a gente não se esbarrou. Meu pai, provavelmente, que adorava violão, deve ter esbarrado muito com o Guinga lá, ele adorava futebol também, quer dizer, as duas coisas que o Guinga gostava, futebol e violão, então...

T: Teu pai era músico ?

B: Não, meu pai era funcionário público, gostava de violão.

T: Gostava só de ouvir ?

B: É, ele tocava um violão que eu nem me lembro dele tocando, gostava de cantar, né.

T: Mas ele tinha essa coisa amadora, mesmo.

B: Tinha, tinha esse negócio com o violão. O pai dele, meu avô também, também era todo ligado no violão.

T: Mas tocava, e tal...

B: É, eu acho que a coisa já tava no DNA né, porque eu fui o primiero músico da família mesmo, né. Fui e sou.

T: E sua mãe, tinha ligação com a música ?

B: Não, não tinha não, ela teve aula assim de piano, e tudo, mais porque minha vó queria que ela aprendesse a tocar piano, né, do que por outra coisa. Mas então, quer dizer, localizando aqui, né, fui criado em Jacarépaguá, e fui, e a partir dos nove anos, quando minha mãe tem que trabalhar fora, né, fez o curso de auxiliar de enfermagem, começou a trabalhar em dois hospitais, porque o meu irmão nessa época já tava quase indo fazer vestibular pra veterinária. Então era uma faculdade que ele não podia trabalhar porque era tempo integral. Então nisso, eu comecei a aprender violão pouco tempo depois, com onze anos, e tinha o tempo...

T: Só voltando um pouquinho. Seus pais tinham instrução ? Qual era o grau de instrução deles, dos teus pais ?

B: Minha mãe termin, tinha segundo grau, meu pai tinha acho que o segundo grau também, assim. Tinha instrução assim superior, não. Trabalhavam, né, tanto que minha mãe, depois o que

ela fez foi auxiliar de enfermagem, não foi nem enfermeira, né.

T: Você estudou até que série ?

B: Bom, eu fiz o curso superior na UFRJ, na Escola de Música, sou bacharel em violão, né. Bonito né ? As pessoas quando fazem advocacia, engenharia, falam: -“Eu sou engenheiro” né, isso já basta, né. Mas músico, -“Ah, você tem faculdade de música, ih, com que você trabalha ?”. Aí você tem que dizer que é bacharel em violão que, né, impressiona.

T: Como é que começa sua relação com a música ?

B: Começa de uma forma engraçada, porque meu irmão, ele tinha 17 anos né, eu tinha 11, e ele começa a ter aula de violão na escola que ele estudava, né. Tava terminando o segundo grau

T: a escola ra escola particular ?

B: Não, escola pública. O colégio Brigadeiro Schorcht, na Taquara. E aí ele começou a ter aula de violão com um professor de flauta que não tocava violão. Então, começou a aprender violão. Eu, quando ele chegava em casa, né, começava tocar violão, e eu, curioso, queria aprender aquele troço, né. Nós tínhamos um violão horrórico, emprestado ainda por cima, um “Rei dos violões”, né, de corda de aço, grande pra caramba, né. Aí eu comecei a me interessar, subi em cima violão lá pra aprender violão, e fui, assim fui aprendendo.

T: Foi através do teu irmão ?

B: É, exatamente, meu irmão tinha um... louco pra tocar violão, né. Não sei como ele conseguiu aprender violão com uma pessoa que não sabe tocar violão, mas... tudo bem.

T: Mas você já tinha contato com a música antes ?

B: Nenhuma, nenhuma.

T: Isso foi com onze anos ?

B: Com onze anos. Eu escutava muito o que meu irmão escutava, né. Escutava Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Chico Buarque, Caetano, né

T: Música brasileira, mesmo.

B: Música brasileira. Não tinha nenhum contato com música clássica, nada de jazz, nada, choro, nada, era música MPB mesmo. Graças a Deus que era tinha MPB boa naquela época, né.

T: E depois ? Como é que foi se dando essa formação ?

B: Bom, aí aconteceu o seguinte: Eu fiquei nessa história, tocando violão assim uns, sei lá, quatro anos. E eu peguei rápido essa coisa de tocar violão, né. E quando eu tinha quinze anos, apareceu na minha casa um amigo do meu irmão, chamado Ari Domingues, e que me viu tocando, ele era professor de violão, ele era assim o rei da cocada preta na área, né. O cara tocava violão bem, todo mundo: -“Nossa mãe”, né, -“O cara, monstro”. E aí ele me viu tocando violão, assim, virou pra mim e falou assim: -“Pô, rapaz cê leva jeito aí, hein ! Cê não pensa em ter aula de violão, não ?”. Eu falei: -“É, ia ser legal, né, mas eu não tenho dinheiro pra pagar aula de violão.” Ele falou assim: -“Eu te dou aula de graça.” Aí eu comecei a ter aula de violão. Cheguei lá, só que era um cara assim, rígido, um cara, sabe, daqueles assim, foi ótimo, melhor coisa que aconteceu pra mim. Então, eu, crente que ia lá pra aprender umas musiquinhas pra renovar o meu repertório, aí eu chegava lá e ele: -“Beleza, vamos lá. Ó, pra mim tem que aprender a ler partitura, porque, fundamental, a pessoa tem que saber, pá-pá-pá”, e eu com vergonha de dizer que não ia, tinha aula de graça, vou dizer que não quero, né. Cavalo dado não se olha os dentes, né, aí comecei a ler partitura aquela coisa, aquele sufoco, comecei a estudar violão mesmo, né, fazer exercício, e aprender as musiquinhas.

T: Violão erudito, mesmo.

B: É, violão erudito, assim, dentro das possibilidades dele, né, porque ele não tinha formação, assim, erudita. Aí, quase dois anos depois, eu fui assistir um...

T: Cê tinha quantos anos, isso ?

B: Ah, eu tinha quase dezessete anos. Porque a gente, é, teve aula de violão e tudo, aí meu violão era muito ruizinho, aí ele falou: -“Pôxa, comprei um violão no seu Osmar Abreu”, que é o pai do Sérgio Abreu, né. -“Um violão Giannini muito bom”, aí eu fui lá, comprei o violão Giannini na mão do seu Osmar.

T: Ele era luthier, o Osmar ?

B: O Osmar não, ele era violonista, assim, né, professor de violão, mas ele tinha um contato muito grande com a Giannini, então assim, o Sérgio escolhia os violões na Giannini, então eram os violões escolhidos da Giannini, né. C3, C7, violões fantásticos, muito bons, né. Então fui lá, comprei. Com isso, ele pegou meu endereço e sempre que o Sérgio tocava eu recebia. Numa dessas, quase dois anos depois, né, de aula com o Ari, né, já tava me desenvolvendo, lendo partitura lá de uma maneira assim, legal, mas pra mim era mole. Ai eu assisti o Sérgio Abreu tocar na sala Sidney Miller com o Norton, flautista. E eu fiquei impressionado com aquilo, né. Nunca tinha visto aquilo, né. Violão, assim. E eu sempre assisti o Ari tocando nos grupos de, de MPB, e eu não me via lá tocando guitarra, nem violão, num grupo, apesar de ser a música que eu tocava na época. Mas quando eu vi o Sérgio Abreu achei um negócio assim que, deu um clique, né. Ai um mês depois teve um concerto do Sérgio Abreu na sala Cecília Meireles, solo. Eu sentei, eu fiquei assim impressionado, eu não imaginei que aquilo fosse, assim, possível, entendeu? Eu tinha ali dezesseis anos, ia fazer dezessete, né, isso foi, tipo assim dezembro. Ai no dia seguinte cheguei na aula do Ari: -“Poxa, assisti ontem o Sérgio Abreu” -“E aí, que que você achou?” Eu falei: -“Eu achei o seguinte: eu quero ser músico. E quero tocar violão assim, eu quero estudar violão assim, clássico, não quero assim, não quero tocar música popular, não.” Ele falou assim: -“Bom, então, suas aulas comigo acabaram, porque não tem mais sentido: se você falasse pra mim “eu quero tocar uma guitarra, eu quero tocar música popular”, tudo bem, mas cê tem que ter aula com o Sérgio Abreu, só que Sérgio Abreu não dá aula. Eu conheço um cara, né, o Hélio Ribeiro, que tem aula com Sérgio Assad, o segundo melhor duo depois do duo Abreu, não sei quê lá, cê tem que ter aula com esse cara.” Liguei, marquei de ter aula, e aí comecei a ter aula, em 80.

T: Com Hélio Ribeiro ?

B: Não, com o Sérgio Assad. Ai eu botei o primeiro passo, dei o primeiro passo assim, né, pra...

T: Ai começou a se envolver com música, com...

B: É, aí eu decidi ser músico.

T: Música de concerto...

B: É, aí eu decidi, mesmo. Eu tava decidido na minha cabeça. Lá em casa eu era o engraçadinho que tocava violão, né. -“Poxa, olha como ele toca violão bem”, né. Ai quando eu cheguei com essa notícia o pessoal não ficou muito alegre não. Mas foi uma coisa boa.

T: Devia ser caro essas aulas, né?

B: Era caro, e eu era orgulhoso. Sou, né, ainda tenho esse problema. Mas isso a gente resolve um dia. Mas, eu recebia uma mesada do meu avô de Santa Catarina, gastava minha mesada toda, mas não pedia dinheiro a ninguém, né. E eu em casa minha mãe não soltou foguete quando eu falei que ia ser músico, mas não falou pra mim nada assim que -“Não, você não vai fazer, eu não quero”, ela só falou: -“Pensa bem o que cê vai fazer.” Como a recepção foi por aí, eu também não pedi dinheiro pra ninguém, eu fiz minhas aulas pagando, né, e me lembro da primeira aula, que foi assim. Cheguei lá na, pra ter aula com o Sérgio Assad né, aí entrei, e tudo, aí vi, até lembro quem era, era o Fernando Salma, que hoje em dia, não seguiu assim a carreira de violonista, mas toca muito bem. E ele, eu vi o cara tocando, e falei: -“Meu Deus, que que eu tou fazendo aqui, né. Que eu não toco nada, né. Não toco porra nenhuma.”

T: Cê viu o Sérgio ou cê viu o...

B: Eu vi o Fernando, eu fiquei imaginando o Sérgio, né. Mas: -“Ih cara, bom agora não tem jeito, né, cê vai ter que ficar na aula, né”, e pra mim era uma grande jornada. Eu tinha aula em Ipanema, morava em Campinho, é dois ônibus e uma hora e meia de viagem, né. Ai sentei lá, toquei, ele: -“É, rapaz, temos um longo caminho pela frente. Mas, pô, legal”, e eu né, já tava arrasado, né. Ai ele me deu uma partitura - o estudo 9 do Fernando Sor, é um estudozinho enjoado, né, pra quem tinha a leitura bem ruim que nem a minha, foi uma tortura. Ai eu fiquei sem graça de dizer pra ele que eu não ia voltar na outra aula, né. Eu de ligar, eu falei, não, -“Vou fazer esse mês de aula, vou dizer que não era bem isso que eu queria, né.” Cheguei em casa com aquela partitura na mão, troféu, né, troféu horrível, e o Ari me ligou: -“E aí, como é que foi lá, como é que foi o lance da aula?” Eu falei: -“Olha, eu não nasci pra isso não, cara. Eu não toco nada de violão.” -“Que isso!” -“Não, cara, eu não toco porcaria nenhuma. Eu fiquei sem graça

de falar que não ia fazer outra aula, vou fazer só esse mês.” E aí ele insistindo: -“Não, cara cê tem que, pô, cê tem que fazer aula sim, cara” Aí eu peguei, falei: -“Bom, não tem jeito, vou ficar esse mês, né” Aí sentei pra estudar, me lembro assim, dos dias, era uma tortura, né. Aí na aula seguinte ele falou: -“Pô, cara, cê pegou bem essa música, vamos fazer isso.” E ele foi dando tanta força que eu esqueci essa história de que eu ia parar de ter aula no meio, aí comecei a ter aula, né, engrenei assim. E dali não parei mais ná, fui direto.

T: Você estudou na Escola de Música da UFRJ ?

B: Isso. Em 84, eu fiz o vestibular.

T: Você ficou estudando muito tempo lá ?

B: É, eu fiquei, olha, 80, 81, 82, fiz vestibular em 83, né. Foram três anos assim, direto estudando. Em 82 eu fiz o meu primeiro - foi até engraçado - meu primeiro concerto em público, primeira vez que eu toquei em público. Por coincidência foi no primeiro, foi num concurso nacional de violão. Que eu achava que, assim, que branco dava em burro, não tinha experiência nenhuma de tocar, né, tinha dezenove anos, tocava bem em casa, né. No quarto, você, todo mundo é Segovia, né. Aí, falei: -“Pô, branco dá em burro.” Fui lá, sentei lá pra tocar, e descobri que eu também era burro, né. Sai com olho cheio d'água, assim, cara, arrasado. O pessoal: -“Pô, você tocou bem, né.” Só que burro velho já, dezenove anos na cara, lá, todo... Aí eu falei: -“Não, cara, eu preciso tocar em qualquer lugar, Instituto de surdo, é, creche, qualquer lugar, eu preciso tocar em público, eu tenho esse problema, tenho que resolver esse negócio.” O problema é que eu tocava Suites de Bach, Villa-Lobos, eu não tava tocando os estudos do Carulli, entendeu. A responsabilidade era outra, era um concerto inteiro, tocava uma suite de Bach, tocava Villa-Lobos, Torroba, cacete a quatro entendeu, era um pouco mais complicado de se concentrar do que com o estudo 1 do Carulli, o estudo 4, né. Cê toca três músicas, quase morre do coração, mas pelo menos você sai vivo, né, e eu já tava numa outra fase, eu tava tocando um violão, digamos assim, bem legal, né, até tenho gravações dessa fase, que eu me lembro assim, eu não toco porro nenhuma, e hoje eu escuto, -“Será que ainda toco tão bem assim ?” Você escuta com outros olhos, você vê a coisa, completamente diferente. Aí eu descobri isso, eu tinha que tocar em público. Aí fiz o vestibular em 83, entrei pra Escola de Música em 84.

T: Você fez aula com quem, lá dentro ?

B: Bom, tive aula com o Turíbio, e depois tive aula com o Léo Soares.

T: E as suas influências musicais, assim... Com é que elas foram se somando ? Quais foram ?

B: É engraçado, porque, como eu te falei, eu escutava muito Milton Nascimento, Beto Guedes, e não sabia que aquele violão que eu escutava e que eu gostava era o Toninho Horta. Tem até uma história engraçada do Toninho aí nessa história. E eu adorava o som do violão, achava assim um barato, escutei isso muito tempo, descobri que não era isso que eu queria fazer, não era o que eu queria tocar, mas foi uma coisa que marcou muito, totalmente. Depois que eu comecei a frequentar a faculdade eu comecei a tomar contato com a música clássica. Quer dizer, depois que eu comecei a frequentar a faculdade, não, mentira, depois que eu comecei a ter aula com o Sérgio Assad eu comecei a ter outras noções. E tinha um aluno dele, que era um aluno mais adiantado, que era o Carlos Augusto Góes, e que, assim, apesar de ser assim três anos mais velho que eu, ele tinha acesso a discos de violão, Julian Bream, Segovia, John Williams, uma turma que eu nunca tinha ouvido falar, entendeu ? Música clássica de uma forma geral, ele tinha acesso, né, e tipo me adotou, então sempre gravava uma fitinha: -“Ó, escuta essas músicas”, -“Escuta isso aqui”. Teve uma época que o Sérgio dava aula na casa do Carlos Augusto, então acabava minha aula com o Sérgio, eu praticamente ia ter aula como Carlos Augusto de...

T: Iniciação...

B: É, iniciação musical. Então ele botava uns discos de num sei quem, Bach... E eu comecei a escutar aquilo tudo, né, e comecei a tomar parte que a coisa era muito mais ampla do que aquilo que eu tava imaginando, nem imaginando, né. Que era o violão, e música de uma forma geral. Então aquilo começou a fazer parte do meu dia a dia, eu comecei a comprar disco, comecei a escutar, e comecei, obviamente né, a me apaixonar por Bach, que é uma coisa que não tem como né, e comecei a conhecer o repertório pra violão, e...

T: Que, basicamente até agora você citou suas influências são: da canção brasileira mesmo...

B: É

T: Aquela coisa da época ali, dos mineiros, né...

B: Isso, e incluindo aí Chico Buarque, e os baianos também, né. O Caetano e o Gil.

T: E a música erudita principalmente pra violão.

B: A música erudita pra violão. E, digamos, os expoentes da música clássica universal. Bach, Mozart, Beethoven, né. Começou assim, o quadro mais ou menos foi esse. Até entrar na faculdade que aí começa a ampliar cada vez mais, porque, por exemplo, os meus amigos, em festinha, com 16, 17, 18 anos, -“Ah tem um violão, bota na mão do Luís Carlos. Olha aí, toca.” Bom, quando eu tava afim, eu até tocava umas músicas populares aí o pessoal ia bem. Quando eu não tava muito afim de tocar violão, eu tocava um prelúdio de Bach ninguém me pedia pra tocar mais nada. E aí acabou a história, pronto. Então meus amigos não escutavam esse tipo de música. Depois de um tempo, é engraçado, eles começaram a respeitar bastante, -“Ah não, ele gosta desse tipo de música”, eu tocava e todo mundo escutava, entendeu, mesmo, que aí também o tempo vai passando, já com 19 anos, você cria um círculo de amizade que tem pessoas que sabem, não curtem música clássica, mas tem assim admiração de sentar ver um amigo tocando aquelas músicas, afinal de contas dez minutos passam rápido, mas não tinha ninguém que pudesse me acrescentar assim, de falar: -“Eu escutei isso, ó, vamos trocar esse disco”. Ali praticamente eu tinha que trocar o meu disco de Bach com o do furacão 2000, e é uma troca que eu não fazia nunca.

T: Mas, então, quanto às influências, até hoje mesmo, você...

B: Não, elas foram ampliando né. Hoje em dia, gosto muito de jazz, as grandes cantoras, Billie Holiday, Sarah Vaughan, etc., né. Gosto de jazz de cabo a rabo, desde o início dele até, digamos, o free jazz. Gosto mais do meio, do que do final, porque acho que virou muita porra-louquice, entendeu. O início eu acho bem, assim, aquele tradicional, acho um barato, né. Eu acho que lá pelo meio houve assim, um certo, eles saem daquele improvisado. Eles saem daquela coisa mais tradicional, né, que tem improvisado logicamente, prum improvisado meio ousado com Miles Davis né, e depois enlouquece de vez. Esse “enlouquece de vez” eu parei ali, entendeu, eu parei um pouquinho antes. Né, mas escuto tudo, continuo escutando música clássica, ainda gosto dos mineiros, descobri inclusive que eu achava que eu gostava do Milton Nascimento, e eu gosto dele. Mas eu gostava muito mais do Clube de Esquina, entendeu. Era aquela turma toda que tava por trás, compondo, Lô Borges, Beto Guedes, Márcio Borges, o Tavito, tinha aquele grupo que era, logicamente que eu vou esquecer o nome, que tinha o Zé Rodrix, que era o Terço, que tinha um quê de Pink Floyd brasileiro... Então, isso começou, vem abrindo, né, meus horizontes em relação à música. Eu gosto praticamente de tudo, né, que é legal. Com a faculdade talvez eu tenha me ligado muito na música instrumental, que eu não tinha contato nenhum. O choro, o próprio Egberto. Na época, que eu tava começando a estudar violão com o Ari, que eu comecei a ver o Egberto, assistir show do Egberto, sabe. E coisas dessa linha: Hermeto, começando a ampliar... Mas eu, sinceramente, gosto de tudo.

T: Você já estudou na Escola da UFRJ, sabe ler e escrever música...

B: Sim.

T: E sua atuação profissional, ao longo desses anos, como é que se deu?

B: Então, vamos lá. Em 82 eu passei aquele sufoco lá no concurso, né, em Vitória, ainda foi em outro estado, né, me senti... Que no palco você já se sente sozinho né, em outro estado você se sente largado na vida, né. Então, decidi que ia tocar em público. Só que na época eu acumulava duas funções: eu era louco por futebol. Era goleiro de futebol de salão. Então ganhei um belo dum cisto na mão esquerda, e fiquei um bom tempo assim, meio que, sem poder tocar violão direito, que doía meu braço inteiro, né. Então, em 83, que eu tinha decidido né, -“Não, ano que vem vou começar a dar concerto”, foi um ano assim meio, comecei a tocar no meio do ano, e meio assim, mal das pernas, né. Mas aí eu comecei a pegar assim, mais devagar, no violão, e tudo, mas comecei a tocar em público, poucas vezes. Em 84 fiz o concurso de novo, lá, aí tirei quarto lugar, e comecei, continuei a coisa de tocar em público, né. Mas e esse negócio do cisto

ficava indo e voltando, doía, não doía, doía, não doía. Em 86, eu comecei a fazer tratamento com homeopatia, que é com o que eu me trato até hoje, né, o cisto demorou quase dez anos pra me largar, assim, pelo menos o que eu sentia, né. Aí assim, eu continuei o tratamento com homeopatia mas continuei assim, cada vez eu conseguia estudar mais violão.

T: Mas como é que você começou a ganhar dinheiro, assim ?

B: Então, vamos lá... Aí em 86 eu já tava tocando, conheci o Fred Schneiter, através de um amigo que eu fiz num desses concursos, no primeiro concurso, em 82, que é o José Francisco Dias da Cruz. E aí conheci o Fred, a gente ficou muito amigo, começou a sair junto, e frequentava os mesmos lugares, esse amigo em comum resolveu fazer um octeto de violões, a gente começou a tocar junto, o octeto não durou acho que nem dois meses... A gente ficou assim, junto, e aí -“Pô, vamos começar a ler alguma coisa juntos?” o Fred já tinha música escrita, e o Fred já tinha feito já uns trinta duos de violões, tentando... Que ele achava que duo de violão era o ideal. Ele falou uma vez que assistiu o Duo Assad tocando e falou: -“Violão, cara não é pra ser tocado, nem um, nem três. É dois, entendeu. Tem que ser dois”. E ele saiu tentando fazer duo. Fez duo com Francisquinho, fez duo com o Guilherme, que foi até assim, o que durou mais tempo, e ele tava terminando o duo com o Guilherme, aí ele falou: -“Pô, Barbieri, vamo ler uma música minha junto, vamo ?” Aí começamos a ler, finalzinho de 86, a gente tava, assim, lendo, assim, de curtidão, né. Em 87 a gente decidiu fazer o Duo Barbieri-Schneiter. E aí eu peguei praticamente os meus concertos de solo e passei pro duo. Cê sabe que eu nunca tinha pensado nisso ? Engraçado... Não, porque eu tou falando um negócio, que é curioso, que eu ultimamente tenho contado a história inversa. Que depois que o Fred morreu, eu peguei os concertos do Duo e assumi toda a agenda pra violão solo, e eu acabei de falar um negócio que eu não tinha notado. Porque eu tinha aquele problema do cisto, ainda tava. E eu não ia conseguir dar conta de dois programas, um solo e um com o Duo. E meu cisto tava doendo, minha mão tava doendo, não pensei duas vezes, passei todos os concertos pra duo, dali a gente passou a, a gente ensaiava, assim, de domingo a domingo, né.

T: Todo dia ?

B: Todo dia. E aí a gente passou a tentar essa coisa do repertório nosso próprio, Fred transcrevendo uma "Partita" de Bach, pegamos músicas de Fred, eu me animei todo em 87, escrevi os primeiros duos, os primeiros duos que eu tenho, né, que são "Interiores, luzes e bel". Nunca tinha escrito porcaria nenhuma pra violão, achava que eu não ia... quer dizer, nunca tinha nem passado pela minha cabeça ser compositor, mas a gente tava querendo fazer um repertório novo... Fred tinha composto já um monte de músicas, tava transcrevendo, e eu ia ficar, só o quê, de, de o "tocador de violão" ? E falei -“Ah, não vou ficar nessa, não”. Aí comecei a escrever, por influência do Fred mesmo. Daí, entrando na história do dinheiro, aí, começou né. A gente também começou a tocar em tudo que era lugar, porque, cê vê, em 87 o Fred tinha 28 anos, e eu tinha 24, quer dizer digamos assim, não é a coisa mais cedo do mundo pra se formar um duo de violões, entendeu. Então a gente ensaiava o tempo inteiro, concentrava sempre as ações com o trabalho do Duo, né. E daí foi a coisa assim : ano a ano, a gente foi cada vez desenvolvendo mais, e daqui a pouquinho começou a pintar os concertos com cachê, né... A gente já tinha aluno, depois começou a, o número de alunos foi aumentando, né. Muito demoradamente, né. E se não for assim, é, digamos, eu morava com os meus avós, nessa época. Minha mãe morreu em 85, então fui morar com os meus avós, eles e o meu irmão que já ajudava assim a segurar a onda né, porque o que eu ganhava de cachê uma vez por ano, de aula uma vez por mês, não dava pra segurar a onda. Do mesmo modo Fred, né. Fred era baiano, tava aqui no Rio, veio pra casa de uma tia. Ficou lá, depois alugou um apartamentinho ali lá na rua do Russel, e a mãe dele lá da Bahia é que ajudava também né, porque senão não dava ele segurar a onda, né. Era dureza mesmo.

T: E aí, até hoje, continua assim ?

B: É, a coisa vai, assim eu trabalho muito, a gente trabalhava muito essa coisa de, buscar concerto, sabe, de dar aula, sabe, de estudar, trabalhar mesmo, tentar montar alguma coisa que fosse atraente pro público e que fosse também alguma coisa que tivesse a ver com a gente. Que

desde o meu primeiro programa de concerto solo, todo muito tocava a "Suite nº 1" para violoncelo. Eu sempre quis tocar a "Suite 2" para alaúde, porque não tava afim de ficar tocando o que todo mundo tocava, sempre gostei de fazer um repertório diferente. Tinha um amigo meu, Marcos Lopes, que tava começando a escrever pra violão, começando, assim. Ai eu falei pra ele: -"Cê tem música pra violão"? -"Tenho", eu falei: -"Me dá." Botei no meu programa. Ele ficou todo satisfeito, escreveu uma penca de música, entendeu. Sempre gostei disso, a coisa nova, né. Apesar de nunca ter pensado em compor naquela época, né, quando eu juntei com o Fred foi exatamente a mesma idéia que ele tinha: transcrever, tanto que no nosso, tudo que nós gravamos e tocamos, não tem praticamente nada que não tenha sido transcrito e composto, arranjado... Tem uma única exceção, tá, lembrei: Foram as "Valsas" do Granados, "Valsas poéticas", que o Sérgio Abreu transcreveu, e os tangos do Astor Piazzolla, foi tudo, tudo, feito por nós.

T: Sua atuação profissional hoje em dia, até hoje é essa: é concerto e aula.

B: Concerto e aula.

T: Você tem... o que que você tem de, você tem, partitura editada, disco ?

B: Não, não, olha só. Partitura editada, agora, exatamente em novembro, não sei se já foi lançado, mas a Edizioni Carrara, na Itália, tava publicando, tá publicando o "Prelúdio e dança", uma música minha de 1990, pra violão solo. Essa vai ser minha primeira edição, ainda num chegou nenhum exemplar aqui, mas eu sei que em novembro eles tavam editando e tariam me mandando. É, os "Cinco perfumes", pra violão solo também, foram escritos em 98, eles foram, estão programados pra ser editado pela Goldberg, que é uma editora de Porto Alegre, agora em 2003, né. Fora isso, eu não tenho mais nenhuma partitura editada, tudo no manuscrito, né.

T: E disco ?

B: Disco. Disco, com o duo eu gravei três CDs, os três CDs foram gravados no Caraça, no santuário ecológico do Caraça, Minas Gerais.

T: Eu fui lá...

B: É, então. O primeiro chama-se "Duo Barbieri-Schneider no Caraça", foi gravado em 95 e lançado em 96. O segundo foi gravado em 96, que é o "Duo Barbieri-Schneider dez anos", porque a gente tava prevendo o lançamento pra 97, quando o Duo completou dez anos de carreira. Então, o primeiro CD, de lançamento, é mais voltado pra música brasileira, Garoto, Dilermando, João Pernambuco, e música minha e do Fred como é a tradição do Duo. O "Dez anos", né, ele já foi mais voltado pra música clássica: Vivaldi, Scarlatti, é, Piazzolla, música minha e música do Fred. Ai esse CDs foram produzidos pelo Álvaro Bрита, diga-se de passagem, que é baterista do Biquini Cavaddão e toca violão muito bem, e se não fosse ele, o Duo não teria metade disso que tem aí de gravações, porque ele que produziu, agitou, organizou tudo pra que a gente fosse pro Caraça gravar, numa igreja, fantástica, que você conheceu... E os técnicos vieram de Belo Horizonte, levando o equipamento, então depois desse segundo CD que ele produziu, ele falou : - "Cara, vocês fizeram um trabalho muito legal, pôxa, agora só falta, pô, vocês ficarem aqui no Caraça e escreverem música aqui, pro Caraça, e depois gravar..." (Acaba o lado da fita)

B: Então, aí o Álvaro mandou o projeto lá pra congregação, e eles aprovaram. Então no final de 97, nós fomos, eu e Fred, pro Caraça com o intuito de passar dois meses morando no Caraça e a única obrigação que nós tínhamos era fazer um concerto todo sábado, na igreja, pros hóspedes. Era o período que lota, né, que fica fervilhando de gente... Só que nós fazíamos concerto a torto e a direito, -"Ah, chegou um ônibus de Curitiba !", -"Beleza, concerto hoje a noite." -"Poxa, hoje encheu esse final de semana, né ?"- "É, tudo bem, vamos tocar sábado e domingo". E a gente praticamente não estudava, assim, né, tocava aquele repertório que a gente tinha mais na cabeça, né, uma ensaiadinha antes do concerto e um abraço. Porque o objetivo era acordar, pegar o bloquinho de partitura, e compor. Então eu tinha, você conheceu um quiosquezinho que tinha perto do calvário ? Tem a secretaria, você sobe um montinho, aí tem umas cruces, aí tem tipo um quiosque ? Pertinho da secretaria, cê subiu num morrinho, assim, e dá uma vista linda assim, do vale...

T: Que tem um Jesus Cristo, ali ?

B: É. Atrás dele, tem um quiosquezinho. Aquele lá eu chamei de meu escritório. Aquele lá eu ia

pra lá, todo dia de manhã, porque café da manhã é coisa de padre, até às nove horas, então tinha que acordar cedo pra poder tomar o café, né, aquele, fogão a lenha, eu pegava, virava pro pessoal lá —"Olha, tô no escritório", e ia pra lá, né. Ficava lá compondo até meio dia, porque meio dia é o almoço. Ou come meio dia até uma hora, ou não come. Então saía correndo de lá, passei dois meses lá, quase dois meses né, a nossa idéia era fazer a "Suite Caraça", com duas músicas minhas e duas músicas do Fred, ou três do Fred e uma minha, não sei. Só que as conversas dele tavam ficando engraçadas, que o Fred falava assim: "É, eu fiz essa música porque tem tudo a ver pra começar aquela outra, e tem esa outra aqui depois...", eu falei —"olha, não queria assim incomodar não, mas eu também queria colocar uma música nessa suite." E eu, as minhas músicas todas começaram a ter uma identidade muito própria entre uma e a outra. Então depois que eu tava com quatro músicas e o Fred com cinco, a gente não tava mais afim de fazer a suite com nove movimentos ! E ainda tinha mais coisa pra sair, né. Aí nós falamos —"Ó, vamos fazer então duas suites. Cada um faz sua suite, tá beleza." —"Como é que vai ser esse nome ?", aí eu falei —"Poxa, a gente podia fazer uma coisa engraçada, né. Porque músico, em geral gosta assim, de ter um nome exclusivo, né. Vamos colocar o nome da música, o mesmo nome: "Suite Caraça". E nada assim, de "Suite Caraça", do Barbieri, ou "Suite Caraça", do Fred, ou "Suite Caraça", "A", e "Suite Porta do Céu", não. "Suite Caraça". O compositor é diferente." Aí, nós abrimos isso, aí eu fiz, né, fiz a música pra esse lugar que eu ficava, que eu chamava de meu escritório, que é o "Mirante do Calvário", a segunda música é o "Guará", que vem todo dia, lá, não sei se você viu. O título da música é "Guará", né, o lobo guará que vai todo dia na porta da igreja. A terceira, foi a "Santa Ceia segundo Ataíde", que é aquele quadro enorme do Manoel da Costa Ataíde que fica dentro da igreja, retratando a Santa Ceia, a "Cascatinha", que é a cascata mais próxima do Caraça, dois quilômetros, e "Bocaina", que é a mais longe, né, que você atravessa rio, lagedo de pedra, desce ribanceira, corre de abelha, assim, seis quilômetros de caminhada, né. E o Fred saiu pelo lado das pessoas, com "Porta do céu", que é como o Caraça é conhecido né, a "Casa das Sampaiais", o "Bosque do Padre Leite", o "Irmão Lourenço", que é o fundador do Caraça, "Seu Vicente", eu num sei se você conheceu o seu Vicente, um negro velho, assim, que fala meio assim (*imita o jeito de falar*). Depois de um mês a gente passou a entender e passou a fazer tradução simultânea pros hóspedes, né. E um dia ele chegou lá com uma gaita pro Fred. E queria tocar a gaita, e ele não toca nada de gaita. Só que o Fred achou tão fantástico, que ele botou paletó, chapéu, pra pegar a gaita e tocar pro Fred. E o Fred fez a música. Só que tinha que ter uma gaita no meio, né. Então quem tocava nos concertos a gaita era eu. Na gravação do CD, quando nós voltamos um ano e meio depois pra gravar o CD, o seu Vicente gravou, e no CD é o seu Vicente tocando a gaita. E foi a coisa mais engraçada: um set inteiro pro seu Vicente ! E o seu Vicente ria, ele é uma criança ! Pra cê ter uma idéia: ele deve ter uns setenta anos. Se você perguntar a idade dele ele fala que, é... —"Eu tenho dois mas vou fazer dezoito", entendeu. Essa é a idade dele: ele tem dois mas vai fazer dezoito. Então cê vê, é seu Inocente, né, então ele tocava no meio, ria, soprava, tossia, e a gente rindo, se acabando de rir botando o seu Vicente pra gravar. E ficou lindo, a gravação dele ficou ótima, super coerente até. E no lançamento do CD, o seu Vicente tocou com a gente os dois dias, né, e a gente não sabia o que que ia acontecer né, que ele podia não parar de tocar mais no concerto, né. Esse era o nosso medo. Mas a atuação dele foi perfeita. Então nós fomos lá, gravamos esse CD. A trilogia de CDs acabou sendo o que tem de registro do Duo, né, CD, são os três CDs, que esse último CD passou a se chamar "Duo Barbieri Schneiter interpreta Barbieri-Schneiter", porque como tinham sete músicas do Fred, cinco músicas minhas da "Suite Caraça", aí nós pegamos mais os "Dois momentos", música que eu escrevi pra dois violões em 89, tirou até segundo lugar no concurso de composição lá em São Paulo. Eu vou falar também sobre essa história, que essa é engraçada. O Fred incluiu uma suite de quatro movimentos, que é "Suite Urbana", e "Preparação e Auto-Retrato". Fizemos um CD totalmente autoral, né. E fechou a trilogia do Caraça. Essa trilogia foi lançada pela Rob Digital aqui do Rio, as capas são de um artista baiano muito famoso, que é o Mário Cravo, e isso é a discografia do Duo, né, assim, individualmente falando. Tem um CD que nós fizemos uma participação, com clarone, um CD com a obra de Caio Senna, ele dedicou uma peça pra gente, "Entrata e fuga",

então nós tocamos essa música pra dois violões e clarone. Tem um "Music Rough Guide" da Inglaterra, pegou uma faixa do primeiro CD da gente, que é o "Choro no 2" do Pernambuco, e incluiu no "Rough Guide do Samba", lançado na Europa, em 2001. Tem uma faixa, né, que é o "Seu Vicente", do Fred, que tá incluída no CD de violões da AV-RIO né, da Associação de Violões do Rio de Janeiro, e recentemente agora, tem coisa de um mês, eu gravei meu primeiro CD slo. Coincidentemente, é um CD somente com música minha e do Fred, né. Que é o trabalho que eu passei a fazer, assim, logo depois que o Fred morreu, a gente tinha assim, combinado que eu ia pegar esse repertório solo, já que ninguém tocava, meu e do Fred, pegava cinco músicas por ano e iria estudar, e no final do ano a gente centrava no estúdio, e ele faria a produção né, que ele conhecia bem as músicas, e eu gravava. Ao longo aí de cinco anos eu teria um CD, esse que eu acabei de gravar, né. Com um repertório gravado, bem tocadinho, então pra divulgar a nossa obra solo, já que é uma música que é pouco tocada.

T: E não foi lançado ainda ?

B: Não, porque acabou de ser lançado, eu acabei de fazer foto, a capa que vai ser feita pelo José Maria Dias da Cruz, um pintor aqui do Rio, que tá sendo feita também, então tá tudo muito... Se Deus quiser tá saindo agora pra minha festa de quarenta anos em 2003.

T: Mas você tem alguma coisa escrita, tipo artigo, livro ?

B: Não.

T: Beleza. Quantas composições você tem, quais são as formações ?

B: Pois é, por sorte sua eu tenho uma memória boa. É, são por volta de trinta e quatro composições, né. Assim, incluindo as partes de suites, né. Porque ...

T: Os movimentos ?

B: É, os movimentos. Por exemplo, a "Suite Caraça" tem cinco movimentos, mas são cinco músicas, né, eu conto como cinco músicas. Então, principalmente para dois violões e para violão solo. Tenho um trio, que é "Crônica breve", pra três violões, que foi gravado pelo trio de violões de São Paulo, há dois anos, tenho um quarteto de violões, é, tenho uma música que acabou ficando inedita, né, que eu tava escrevendo para a mesma formação que o Caio escreveu pra gente, né, dois violões, e clarinete, no caso. Porque o instrumentista seria o mesmo, né. A gente tava com idéia de montar um repertório com ele. Fred até adaptou a "Suite no1", que é original pra dois violões, pra dois violões e clarone. Mas o meu repertório é basicamente pra violão, eu sou um compositor pra violão. Não me aventuro, não.

T: Como é que você compõe ?

B: É muito... Tem um jeito engraçado. Eu não tenho assim, não tenho curso de composição, não tenho assim, sabe, estudo como compositor. Eu desenvolvi isso instintivamente. Eu e o Fred a gente tinha uma mania, o Fred muito mais do que eu, de pegar de vez em quando assim partitura, por exemplo, do "Concerto de Brandenburgo". Taca o disco lá, e vai atrás. Vai acompanhando o baixo, a linha, vai vendo o que que o cara vai fazendo, de imitação. Bach, ele serviu muito assim de bode expiatório pra gente, talvez a nossa...

T: Como estudo, você tá falando ?

B: É, como estudo de composição. Mas sem nenhum, não passa pela minha cabeça a função harmônica do que que tá acontecendo, se o sujeito, ou se o contra-sujeito... Eu sou a favor de tudo, entendeu ?

T: Você compõe como ?

B: Com o violão na mão, tenho uma idéia, e depois da idéia eu tenho que, isso é meio que... Por exemplo, eu acabei de escrever agora uma séria chamada "Brumas". Porquê ? Porque eu tava lá em Caixa Prego, literalmente, uma praia de Salvador, da ilha de Itaparica, e aí me veio uma idéia. E eu, e tal, comecei a ficar com aquela idéia na mão, escrevi, anotei a idéia, e comecei a desenvolver. Mas a coisa fica meio travada. Aí eu falei: "-Pôxa, essa idéia veio do vento da ilha...", pronto, já agora a música pode ser composta, entendeu ? Eu preciso muito assim dessa informação visual da coisa, é um tema. É do vento da ilha ? Então legal.

T: Você já tinha um tema musical, você por cima colocou uma idéia extra-musical, e aí voltou pro violão pra compor, você não compõe no papel ?

B: Não, eu componho no violão.

T: Sempre no violão, depois escreve ?

B: Vou escrevendo paralelamente. Vou, pegando. Ai eu posso olhar pro papel e falar: -"Pô, isso aqui podia caminhar pra cá, isso aqui, pô se eu pegar isso aqui, ah, legal. O certo seria modular pra sol maior, então vou modular pra sol sustenido menor." Só de brincadeira. Às vezes fica uma droga, às vezes fica bom, entendeu ? Mas, aí a coisa vai paralela, meio que do que vem da cabeça, e meio do que tá ali pelo papel também. O papel me ajuda a orientar o que que eu vou fazer no instrumento, não é assim, eu vou, só faço com o violão, e aí depois escrevo tudo: Não. A estrutura tá montada, tá, as músicas têm uma estrutura. E eu preciso muito isso, do título, então essa série ficou, eu gostei do título "Do vento da ilha", que eu comecei a procurar um nome, que eu não sabia que era o "Brumas", né, um nome que completasse esse início da sentença, né. Porque alguma coisa tem que ser "do vento da ilha", né. E aí logo depois eu fiz o "Do frio e do Vale", eu falei: -"Pombas, esse negócio tá ficando engraçado, né." Aí depois eu fiz "Do calor da pedra". Aí eu falei: -"Não, eu acho que vou ter que achar um nome pra esse troço aí, essa música, essa suíte tem que ter um nome". Aí pensei, pensei, pensei, aí "Brumas" se encaixava muito bem, né, porque cê tem brumas até de poluição, né, então eu posso até fazer uma música pro Tietê, agora. As "Brumas do Tietê". Mas não, é muito feia essa.

T: Você toca suas próprias músicas, né ?

B: Sim. Isso é uma característica que era do Duo, né, a gente sempre, em todos os programas tinha música nossa. E então isso foi uma coisa que eu herdei, né, com, digamos, o desenvolver da coisa, né, quando eu passei a tocar solo, porque era o que eu tava tocando, né, era aquele projetinho que eu te falei, eu tinha gravado uma sessão e já tava estudando a outra. Quando o Fred morreu, basicamente já tava na hora de gravar a outra. E todo mundo lá, no enterro do Fred, falou -"Pô, que pena que o Duo acabou", eu comecei a ficar puto com essa história, -"O Duo acabou, o Duo acabou", o Duo não acabou porra nenhuma, cê vai ver só. A gente pode num tocar mais junto, mas o repertório vai ser só de nós dois, então, num acabou droga nenhuma. Aí, eu falei com um amigo, o Paulo Proença, né, filho do Miguel Proença, que programa a UERJ clássica, ele falou -"Pôxa, eu mandei pra vocês uma data, ontem...", eu falei -"Cê segura essa data pra mim ?" - "Seguro", - "Beleza, então, daqui a um mês e meio eu vou fazer um concerto lá". Aí ele me ligou, né: -"Quem que vai tocar no concerto ?" -"Eu" -"Mas quem mais?", eu falei - "Eu." -"Você sozinho?" -"É !" -"Como?", eu falei "Violão, tocando." Aí fiz. Dali, começou a coisa, entendeu. Então, eu mantive, gravei, era um compromisso que eu tinha comigo. Agora, a partir dese ano eu tô modificando esse repertório, até para que eu possa continuar tocando minhas músicas e o pessoal consiga escutar, que ninguém vai aguentar mais escutar esse troço, né. Então eu tou incluindo Edino Krieger, Marco Pereira, um setzinho de música do Tom Jobim, Paulinho da Viola, João Gilberto, além das músicas minhas.

T: Você estuda um bocado, né ?

B: Estudo. Sou altamente rigoroso com essa coisa do estudo, entendeu ?

T: Todo dia...

B: Todo dia, marco minutos que eu estudo, os dias, as peças que eu estudo, entendeu. O Fred falava que eu era o burocrata do violão. E o pior é que ele tem razão. Tinha razão, né. Sou mesmo, que é uma maneira que funciona, né. Cada um tem que saber utilizar suas neuroses de uma forma positiva. Isso é uma forma positiva, porque não me deixa estudar de menos, né, porque às vezes você vai dar um concerto, pô, já é um negócio pesado, subir lá no palco, pegar o violão, -"Ah, gente, vou tocar só uma horinha pra vocês aí", um monte de encrenca. Agora se você entra lá pra fazer isso achando que estudou pouco, cê já entrou derotado. E às vezes você faz tanta coisa no dia a dia, que eu dou aula, eu tou fazendo revisão das músicas do Fred, tou sempre fazendo, é, por exemplo, atualizando minhas musicas, é tanta coisa, sabe. No ano passado, esse ano, tive envolvido com um concurso que teve em homenagem ao Fred, faço parte da diretoria da AV-RIO, é tanta coisa, que é capaz de eu estudar pra caramba, e entrar em público assim -"Poxa, você não estudou muito", sem necessidade. Se você olhar lá no papel, você olha e fala assim: "É, cê estudou legal, bicho, pode ir tranquilo." Como também cê faz tanta

coisa, que você pode achar que tá o rei da cocada preta lá do violão, e num ter estudado porra nenhuma. Num é? E aí você entra lá e quebra a cara. Pelo menos se eu não estudei nada, eu vou entrar lá: "Bom, eu não estudei nada", apesar de que isso nunca acontece, tá, isso é uma coisa que nunca acontece. Mas se meu estudo caiu um pouco, eu tenho consciência disso, que tal música, num dá pra sair, sabe, que nem o Ayrton Senna, tem que ir mais pra Rubinho Barrichelo, o importante é chegar. E aí você vai, sabe, uma maneira mais, eu uso isso de uma maneira assim, acho que bem saudável. É uma neura meio maluca, de anotar tudo, mas funciona pra mim que é uma beleza. Eu controlo bem o meu repertório, um repertório grande pra caramba, entendeu. Esse CD que eu tou lançando, são vinte e seis faixas, são vinte e oito músicas, entendeu, é muita música pra cê manter, cara, no dedo. Se você se perder, daqui a pouquinho você no meio do concerto: -"Ih, caramba, tem aquela", entendeu?

T: É brabo. Como é que você se enxerga dentro da música brasileira?

B: Num sei, porque eu nunca parei pra me enxergar não, sabia. Eu acho que um trabalho que eu faço que é um reflexo direto do trabalho do Duo, né, afinal de contas o Duo teve quatorze anos de existência, né. Pegou, eu comecei, digamos, a me soltar mais tocando, em público, compondo, todo o meu processo evolutivo do quase nada pra hoje em dia, ter uma maturidade musical, até de composição, de público, de tocar em público mais legal, isso tudo passou pelo Duo. Então, criou, o que eu faço hoje é um reflexo

do que o Duo fazia, né. E eu me vejo de uma forma engraçada, porque a gente tinha um repertório que a gente tocava Bach, Mozart, Vivaldi, Scarlatti e Granados. Tocava Dilermando Reis, Garoto, e João Pernambuco. Tudo com arranjo nosso, entendeu nossa visão. A gente não pegava o Dilermando Reis e tocava, botava um segundo violão. Não era essa a idéia. Então a gente pegava a música do Dilermando Reis, desconstruía ela toda, e reconstruía em dois violões. Não tinha, assim, um que tocava o original da partitura de Dilermando, e um outro que tinha inventado um segundo violão. Um tocava o que tinha que tocar pra que aquele arranjo musical, aquela idéia musical, funcionasse. Podia ser um pedaço do solo, e o solo passava pro outro, e o outro tocava aquele solo harmonizado um pouco diferente, porque o outro pegava o resto da harmonia, que já era transformada, entendeu. Além disso a gente tocava música contemporânea, mesmo, do Luis Carlos Tchê¹, um compositor baiano, que escreve uma música que trabalha parte cênica, de efeitos sonoros e visuais. Então, a gente, ficou engraçado, e ah, e música nossa. E a música nossa, ela não era uma música assim, estritamente como a do João Pernambuco, que é estritamente assim, mais popular, instrumental popular, como o choro. E a música também não era, uma música como assim, digamos, mais erudita, como Edino Krieger. A nossa música também ficava meio lá meio cá. Então eu acho que ficou muito difícil de enquadrar o Duo, né.

T: Você acha que, nunca fizeram, você vê alguém que já tenha feito algo parecido antes?

B: Eu vejo, muita gente faz uma coisa assim parecida, talvez não faça tão de cabeça, porque a gente compunha, arranjava, num é, e de uma maneira forte, todo concerto tinha música nossa, muita música nossa, muito arranjo nosso de música popular, tinha nossa música que era um pouco do erudito e do popular, tinha o erudito mesmo, a gente tocava a "Sonata" de Mozart que era exatamente aquilo. Simplesmente ela foi passada do piano pros dois violões. Bach, a mesma coisa. Então a gente tava com um pé no erudito, forte, também, que a gente não tocava de uma maneira caricata isso, tocava mesmo. E tava com um pé forte na música popular, né, a gente tinha um pé muito forte na nossa música, e um pé muito forte na música do ... É, ainda bem que nós éramos dois, né, porque nós tínhamos quatro pés, eu ia chegar aí...

T: Qual é o quarto?

B: Na música contemporânea, né. Mesmo, a música, sabe, não é música eletroacústica porque eram dois violões e efeitos, né, mas é uma música mais de vanguarda, mesmo, mais uma proposta diferente. E eu acho que isso, ficou difícil enquadrar a gente, porque você mandava um programa, Mozart e Garoto pro jornal, o pessoal de música erudita olhava assim -"Esse cara toca um Garoto, pô, isso é músico popular, esse Mozart tá aí de gaiato", né. Não botava, aí mandava pro

¹ Transcrição fonética.

RioShow, por exemplo, do "Globo", uma parte de música popular, o pessoal: -"É Mozart, tá louco, isso aqui é música erudita", e a gente não saía em lugar nenhum. Eu acho, aí cê tá me perguntando como que eu me vejo, né.

T: Exato.

B: Como que eu me vejo. Eu não tenho a menor idéia, porque eu acho que de vez em quando, me vêem de uma forma assim, talvez assim, mais erudita. Talvez hoje, depois desse ano e meio que eu andei tocando aí só música minha e do Fred, né. Só música minha e do Fred. As pessoas tendo um contato maior com essa música, talvez tenham parado pra observar melhor - até pelo fato dela não tar com nada em volta, não tem Garoto, não tem Mozart, nem Bach - que é uma música erudita. E é uma coisa até que nós custamos um pouco a... Ela tá mais pro erudito do que pro popular, agora, as influências populares são assim, evidentes, claras e descaradas, né. Agora se você pegar, Villa-Lobos é o quê, é erudito ou é popular? Ah, é erudito. E a "Suite" popular dele brasileira? Cê pega alguns "Estudos" que, pô, tem uma coisa ali popular pra caramba, a "Suite popular" inteira, os "Prelúdios", o próprio "Concerto pra violão e orquestra", entendeu, aquilo lá é música feita pelos chorões, entendeu, no princípio, metade lá do século. É descaradamente isso, mas ele tem uma obra tão ampla, no campo sinfônico, pra outras formações, que colocam ele dentro da música erudita, apesar dele ter feito aquilo, né. Como nós não temos esse tipo de trabalho, então fica assim, por exemplo, você vê um samba do Fred, -"Ah, esse cara é música popular", mas se você pegar por exemplo "Onde andarás Nicanor?", "Fantasiando", pegar algumas coisas da "Suite sinuosa", você já, o "Irmão Lourenço", que é uma fuga, entendeu, você já começa a não ter essa noção. Eu tenho esse campo super forte, né, erudito também. Então acho eu me enquadro, sem querer... não faço nada de novo, nunca tivemos essa pretensão de fazer assim, -"A nossa música é uma música nova". A nossa música é a música que a gente teve a compulsão, é uma coisa assim, que a gente tinha que fazer. Quando eu comecei a compor foi isso. Ou eu escrevia ou eu enlouquecia, entendeu. Que aquele negócio não saía da cabeça, tem que tirar aquele troço da cabeça, então sentava e escrevia. Então eu nunca pensei em sentar e - "Agora vou escrever ma página imortal da história da música", entendeu, -"Vou escrever uma coisa diferente", porque é uma pretensão muito grande escrever alguma coisa diferente, né. Eu acho que quem escreve alguma coisa diferente, num pensa, ele escreve. E talvez ele nunca saiba que escreveu uma coisa diferente, ele pode até desconfiar, mas isso fica pra muito depois, você pegar e catalogar o que foi feito naquela época, e você falar -"Pô, esse cara fez um troço completamente diferente do que todo mundo fazia", né. Então a minha pretensão não é essa, e eu nem acho que isso vai acontecer nem com a minha música, nem com a do Fred. A música da gente é uma continuação do que vem desde a época do Pernambuco, que veio com o Dilermando, com o Garoto... O Garoto sim, foi diferente. O Garoto fez música diferente. Ele simplesmente deu o passo inicial da bossa nova, né. Ele realmente criou. O Pernambuco, ele fez aquela história de descer com acorde cromático, né, fazendo os arpejos, assim que o Villa-Lobos usou pra caramba. Ele fez uma coisa diferente. Tem o Baden, que tem aquela pegada, né. Tem o Marco Pereira, que hoje tem aquele violão fino, tipo assim, é o intérprete com a fidelidade musical e técnica do violão erudito a serviço da música popular, e com elementos de improvisado do jazz, sem ser aquele improvisado "free" total, entendeu. E eu acho que a gente veio pegando um pouco disso tudo. A minha música talvez ela tenha esse lado, até talvez eu venha a cavar um pouquinho mais a coisa da música erudita, que eu tenho uma proximidade grande, acabei ficando, é, talvez eu não quisesse isso não, mas eu acabei vendo que minhas músicas todas saíam prum lado sempre, a forma bonitinha tentando fazer uma coisa mais assim. Que o Fred às vezes chutava mais o balde, e consegui, acho que um resultado interessante, porque ele fazia uma música muito solta. Toda estruturadinha, e certinha e tudo, e às vezes eu acho que ele ia mais, ousava mesmo, de fazer um samba, de fazer um bolero, entendeu. Coisas que eu já não me sentia tão à vontade. Apesar de eu ter uma fixação com o baião. Cê pode ver, assim, de 80% das minhas músicas elas tem um pé no baião. Tem aquele ritmozinho. Isso é, praxe. Aí é que você vê como é difícil você rotular esse troço, porque se tem um pé no baião, é popular, né, mas tem a estrutura mais erudita. Então, fica difícil. Mas eu acho que, a minha música, ela é uma continuação dessa linhagem, né, essa

linhagem que vem do violão brasileiro, e que vai dando seus passinhos pra frente, entenda isso como passinho pra frente de continuidade, não talvez de que se espere mais: -"Um passinho a frente de evolução, a gente tá dando, evoluindo a música": não. Eu acho que eu tou continuando, entendeu. Eu tou continuando nessa linha, né, que é o violão erudito com influência da música popular, que não é nada de novo aqui no Brasil, né, tantas pessoas já fazem isso. É engraçado que soa, talvez pelo fato de se colocar um... Muita música nossa, soa uma certa pretensão, e as pessoas acham assim, ou acham você pretencioso, ou num entendem aonde que vão encaixar você, porque você tem um trabalho assim, um trabalho assado, você tem música erudita, música aquilo, -"Então esse cara faz de tudo ?", né. É esquisito, isso.

T: É, acho que acabou.

B: É ? Legal.

T: Acho que essa tua última fala aí, num...

(A conversa prossegue, após o que é esclarecido o objeto da pesquisa. O gravador é ligado após alguns minutos)

B: Todos os outros, né, Bola-sete, o Meira, Dino Sete Cordas, Raphael, que são nomes que, cê vê, esse violão, ele é um... Cara, o violão brasileiro é um negócio muito doido. Até interessante cê ter ligado isso aí, porque, você vê. Hoje nós temos quem: Diamandú. Diamandú acho que é o seguinte: ame-o ou deixe-o. As pessoas me perguntam assim: -"Que que você acha do Diamandú ?", eu falo assim -"Acho que o cara é um gênio." -"Você gosta dele ?", eu falo -"Bicho, a questão não é gostar ou não. O cara é o cão !". O cara é muito bom, bicho. Agora, se você começar a querer falar, -"Ah eu gosto, eu num gosto. Eu acho que ele improvisa, eu acho que o violão...", bicho: esquece. Diamandú não é pra você falar isso. Qualquer outro violonista é pra você falar -"Eu não gosto do som dele, eu num gosto do repertório dele, a interpretação dele me parece um pouco, assim...", qualquer outro violonista. Diamandú, não. Diamandú, você vai lá, assiste, sai xingando o cara. -"Que porcaria ! O cara faz esse circo todo !". Tudo bem ! Ou você sai assim meio -"Meu Deus, eu nunca vi nada parecido !". Assim, no bom sentido, né. Eu saí de lá achando -"Num tem nada parecido", no bom sentido, entendeu, agora, não tem opinião, não tem que dar opinião, é ver, acabou o assunto. Esse violão, cara é um violão absolutamente rico. O violão brasileiro é uma loucura. E eu, talvez até o que tenha faltado, que eu falei isso tudo sobre o meu trabalho, né, é que após a morte do Fred, que eu montei esse repertório de música minha e do Fred, pra me dedicar a isso, e agora eu tô ampliando. Quando eu falei pra você, pra onde que eu tou ampliando: Marco Pereira, Edino, música escrita para violão originalmente, os populares, que eu sempre gostei, o Tom Jobim, o Paulinho da Viola, o João Gilberto. Paulinho e João que são violonistas, né. Tem a coisa de compor no violão. Tô escolhendo músicas que são originais pra violão. Tom Jobim, apesar da música ser original pra piano, é um cara que toca violão, que ele sabe. Então, provavelmente eu vou manter uma tradição, que é de tocar música brasileira pra violão. Dentro dos meus programas, no futuro, a idéia é essa, manter música brasileira pra violão, ou arranjada pra violão, mas o violão brasileiro, entendeu. Essa é minha praia, eu descobri essa minha praia, entendeu. Sempre vou tar com um pé na música erudita, com Edino, ou com música minha e do Fred, mas essa é minha praia, por ela que eu vou trabalhar. Quando o Fred morreu, a gente tinha acabado de fazer quatorze arranjos, cada um tinha feito sete arranjos, de músicas do Chico Buarque. Músicas só do Chico Buarque. Letra, e música. Pra duo, pra dois violões. Nosso próximo CD era esse. E a idéia era fazer só música do Chico Buarque, música totalmente dele, pra que não viesse aquela história - "Ah, "Eu te amo" é música do Tom, pô, o Chico só botou a letra.", então cê tem lá só o nome do cara, -"Meu filho, é letra e música dele." Como a gente não vai cantar, graças a Deus, né, a música que você tá escutando é do Chico Buarque. Que todo mundo fala que como músico é um excelente letrista, o cara é um músico genial, né. Ele pode não ter o aprendizado fundamental da música de compor uma fuga, e de fazer uma coisa, mas a estrutura da música dele é fantástica, como o João Pernambuco. O cara não sabia porcaria nenhuma de música, entre aspas, né, de escrever, da escrita musical, e compôs coisas com uma estrutura absolutamente legal, né, bonita, de bom gosto, umas inovações

da época, e aí ? Entendeu, então esse lado do violão brasileiro me atrai muito, entendeu. O primeiro CD do Duo, você vê, tem Garoto, Dilermando, João Pernambuco e nós dois.

T: É bandeira, né ?

B: É. Porque nós dois ? Porque a gente também se enquadra nessa categoria do violonista-compositor.

T: Legal.