

Sérgio Abreu: os fundamentos de uma escola violonística

Luciano Morais

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho | Brasil

Resumo: Este artigo investiga as possibilidades dentro das quais o trabalho de Sérgio Abreu, especialmente como intérprete, pode estruturar a fundamentação de uma escola violonística. É baseado em dados coletados em minha dissertação de mestrado, defendida em 2007, mas somente aqui estruturado em termos de 3 aspectos definidos como fundamento: sonoridade, ritmo e processos interpretativos. Contém uma breve análise da oscilação histórica das poéticas interpretativas e discute em que sentido a sistematização da poética interpretativa é um passo fundamental para a democratização do conhecimento a partir da Universidade como promotora de fundamentação crítica em arte, entendida como um ramo do conhecimento humano.

Palavras-chave: Performance, interpretação musical, escolas violonísticas, violão, Sérgio Abreu.

Abstract: This article investigates the possibilities in which the work of Sérgio Abreu as interpreter can give the main structure the foundations of a guitar school. It is based on data collected in my master dissertation, published in 2007, but only here structured in terms of 3 aspects threatened as foundations: sonority, rhythm and process of interpretation. This article contains a short analyse of interpretation's history, the oscillations of different performance's poetics and discuss in which sense the step forward to systematization the poetics of a great interpreter is important to democratization of musical knowledge. This step is strongly attached to University's capacity of researching and produce critical foundations in art as human knowledge.

Keywords: performance, musical interpretation, guitar schools, guitar, Sérgio Abreu.

Quando a universidade brasileira se propôs a convocar as diversas artes para fazer parte de seus campos de conhecimento¹, a jornada de conflito entre a reflexão sobre as artes – no modelo das faculdades de letras que não necessariamente formam escritores, mas analistas, críticos e professores de literatura – e a formação de novos artistas entrou em outra etapa. Sendo a universidade um lugar onde se desenvolve o conhecimento científico, isso indica que os cursos de música não deveriam ser uma espécie de “super conservatórios”, onde se estudam as mesmas matérias vistas na grade curricular nos cursos de formação técnica em grau mais profundo: contraponto, harmonia, percepção, história das obras musicais e instrumento em aulas individuais de aprimoramento de habilidades práticas. Mas o conhecimento não tem uma única forma. O rigor metodológico e a normatividade científica não são idênticos em toda a parte, nem são igualmente válidos para todas as áreas do conhecimento. A diferença entre o conceito de rigor metodológico para um médico e para um historiador, por exemplo, demonstra que uma formação superior pressupõe ir além da formação técnica, mas não abandona o fundamento do seu modo próprio de existir.

Uma formação superior em artes envolve o desenvolvimento de uma consciência crítica sobre os fazeres e saberes que servem à sociedade. A Universidade pretende formar pensadores

¹ É difícil precisar exatamente quando isso ocorreu, mas os cursos superiores de música na USP, UFRJ, UFU, UFPB e UFG surgiram no mesmo quarto de século e a inclusão do violão como formação oferecida de 20 a 15 anos mais tarde, em observação superficial. Esses eventos indicam que foi surgindo uma consciência de que o violão deveria figurar nas IES superiores justamente após o impacto provocado pela atuação didática e artística do solo cultural formativo do Duo Abreu: Antônio Rabello (1902-1965), o avô de Sérgio e Eduardo Abreu e seu amigo Isafas Sávio (1900-1977). Enquanto Sávio, já radicado em São Paulo, criava o curso de violão do Conservatório Dramático Musical em 1947, os alunos de Rabello, Jodacil Damasceno (1929-2010) e Turíbio Santos (1943), seguiam em carreiras didáticas, locais ou internacionais como concertistas (como foi o caso de Turíbio Santos). Em uma segunda geração, os alunos de Sávio Giacomo Bartoloni, Gisela Nogueira e Eduardo Meirinhos ocuparam as cátedras de violão em várias instituições importantes. Um aluno tardio de Sávio, Henrique Pinto, se destacou como grande entusiasta do trabalho dos Irmãos Abreu e foi um dos primeiros a oferecer amplo incentivo a Sérgio Abreu em seu trabalho como luthier, já nos anos 1980. Edelson Gloeden, professor da USP desde 1986, foi aluno de Henrique Pinto e sua atuação profissional seja como concertista seja como didata foi marcada pela referência frequente ao trabalho de Sérgio e Eduardo Abreu. Por todo o Brasil, vários outros nomes somaram-se a esse espírito do tempo, em que o violão ganha espaços institucionais a partir dos anos 1960-80. Esta lista não é exaustiva e deixa de fora nomes fundamentais, mas indica a proximidade histórica e poética dentro das universidades com o grupo que viu a atuação dos Irmãos Abreu. Talvez nosso tempo tenha, a partir deste notável duo, provado para as pessoas que nele viveram, a necessidade de enfrentar a questão material de incluir o violão no processo de formação crítica e de amplo acesso a formação artística específica típicos das universidades públicas brasileiras. A contribuição deste grupo e a ligação deste com os Irmãos Abreu ainda precisa ser melhor avaliada.

livres capazes de interagir com a realidade, e não apenas sujeitar-se aos modelos determinados por um “mercado” convenientemente abstrato, declaradamente exploratório, convenientemente desumanizador, controlador, baseado em pressupostos sobre arte reduzida a consumo, apagada da dimensão relacional entre subjetividades individuais e diálogos históricos sociais e coletivos. Se a formação superior implica na formação específica de pessoas capazes de propor, a partir de uma consciência crítica, transformações e adaptações de seu conhecimento a novos contextos, isso requer uma compreensão estrutural dos problemas de cada área. A partir daí podem surgir proposições de mudanças e soluções para expectativas pré-estabelecidas cujas intenções são muito menos explícitas do que se declara no chamado “mercado de trabalho”. Essa é a razão pela qual as universidades são as primeiras a serem atacadas em regimes fascistóides: porque ela questiona. Não esqueçamos, no entanto, que as artes são atacadas ao mesmo tempo em que as universidades. A guerra que o fascismo declara contra a sociedade civilizada é sempre em duas frentes; o modelo democrático, crítico e humanista é atacado diretamente em suas manifestações nas artes e nas universidades. E, frequentemente, a atuação das artes na universidade é, justamente, humanista, crítica e propositiva em relação ao mercado capitalista. Ou seja, a atuação das artes na universidade, mesmo quando seus modelos teóricos e conservatoriais entram em rota de colisão, é sempre antifascista.

Hans-Georg Gadamer (1900-2002) demonstrou suficientemente que a verdade não é fechada em um método² e que as diversas áreas são autônomas para definir modelos metodológicos e práticas de ensino. A sua tarefa era defender a história e a filosofia – as ciências humanas de modo geral. O seu método foi analisar a forma como, justamente, as artes são ensinadas e o modo como elas geram, de uma forma inteiramente clara e sempre uma vez mais atualizada, um tipo de conhecimento que tem seu direito próprio como tal.

² GADAMER, 1960, p. 32: “É assim que se aproximam as ciências do espírito das formas de experiência que se situam fora da ciência: com a experiência da filosofia, da arte e da própria história. Todos estes são modos de experiência nos quais se manifesta uma verdade que não pode ser verificada com os meios metódicos da ciência”. E, mais adiante, p. 33: “Aqui é a pesquisa científica, que se dedica à chamada ciência da arte, que se encontra desde o princípio conscientizada de que não pode substituir nem suplantar a experiência da arte. O fato de sentirmos a verdade numa obra de arte, o que não seria alcançado por nenhum outro meio, é o que dá importância filosófica a arte, que se afirma contra todo e qualquer raciocínio”. Atenção: Gadamer se refere aqui ao tipo de “raciocínio” em sentido estrito, como o a forma de operação vigente no método científico baconiano de matriz iluminista que ele se propõe a discutir. E segue: “Assim, ao lado da experiência da filosofia, a experiência da arte é a mais preempatória advertência à consciência científica, no sentido de reconhecer seus limites”.

Outra forma de dizer o que Gadamer disse é que a arte, e a música em especial, enquanto arte, é uma forma de linguagem. Por isso, decisão de incorporar grupos de artistas e mestres de ofício aos seus quadros universitários pressupõe o resguardo da produção artística como aprendizado e proposição crítica. A comparação que fiz no começo deste texto com a formação em letras preserva ainda oculta uma formulação que pode servir como resposta. Pois, se uma faculdade de música precisa oferecer espaço de debate e de conteúdo crítico, as habilidades musicais precisam ser elaboradas, mantidas, preservadas e desenvolvidas num espaço de criação puramente artística, ao mesmo tempo em que nossos colegas estetas, pedagogos e historiadores desenvolvem seu trabalho de análise crítica e historiográfica. Isso equivale a dizer que os teóricos estão ao lado dos performers compartilhando uma formação fundamentada e crítica que é, ainda e sempre, artística.

Dito isto, é preciso acrescentar que, sim, o espaço da performance precisa ser defendido como uma atividade prática por excelência, mas a própria performance precisa se abrir para a reflexão crítica e teórica na construção de suas proposições. Um músico em nível acadêmico precisa saber o que está fazendo, precisa ser capaz de questionar sua própria formação, e incorporar criticamente proposições artísticas de excelência. Essa incorporação ocorre a partir da atuação de grandes artistas – desde que esteja clara a razão pela qual esses artistas foram ou são grandes. Implica, portanto, em um tratamento metodológico do impacto cultural e estético que músicos de referência provocam em seu tempo. Um grande artista impacta ao mesmo tempo a perspectiva estética (a teoria e a filosofia), a proposição poética (o saber prático e a pesquisa) e o ensino (a pedagogia e a metodologia de ensino). As artes têm, e isso vale para a música de modo totalmente pleno, uma vocação inequívoca para tocar as áreas de ensino, pesquisa e extensão cultural. E essa função tríplice só pode ser atingida quando unimos prática e teoria. Só nesse ponto é que temos uma formação de uma escola que pode interferir de modo crítico ao modo como se pensa a performance e a prática musical enquanto linguagem.

É neste contexto que passaremos a delinear nossa proposição de que o ápice artístico e estético determinado pela produção poética de Sergio Abreu (1948-2023) e de seu irmão Eduardo Abreu (1949) pode constituir um fundamento para a criação de uma escola

violonística. A crítica e a compreensão desta produção podem aprimorar os fazeres e o pensamento musical em nível superior, tocando os três pilares da atuação acadêmica: ensino, pesquisa e extensão. É pelo pensamento e estruturação desenvolvidos na universidade que as poéticas podem ser observadas, discutidas, debatidas e incorporadas a novos fazeres poéticos de modo mais pleno. É através da formação de uma escola que um grande violonista pode ter sua contribuição validada e a Universidade, em seus diversos modos de reconhecer a produção artística, têm as ferramentas mais adequadas para construir, questionar e difundir essas escolas. Este texto tem a intenção de propor uma sistematização do impacto artístico provocado por Sérgio e Eduardo Abreu de modo que possa ser organizado em uma reflexão propositiva para fundamentação de uma escola de interpretação violonística. Organizamos nossa exposição na linguagem da apreciação crítica. Através de uma contribuição de elementos musicais fundamentais, que estão na base do que se entende como uma poética musical, as gravações e ideias que Sérgio Abreu compartilhou ao longo de suas duas vidas – como intérprete e como luthier – representa uma escola que deriva da de Francisco Tárrega (1852-1909) e tem uma abordagem própria dos procedimentos interpretativos, da sonoridade e do tratamento dado ao ritmo dentro de uma visão interpretativa específica. Esses elementos serão aqui tratados como fundamentos e a forma como Abreu os abordou será tratada como referência musical a explicitar e catalisar o que podemos chamar de uma escola³.

Poética: a noção de fundamento na produção artística

Quando Luigi Pareyson (1918-1991), acompanhando Gadamer, procurou estabelecer caminhos próprios para a produção artística, distinguindo-a e validando-a como uma das

³ MORAIS, 2009, p. 66-67: “O processo pelo qual o Duo Abreu se desenvolveu pode oferecer parâmetros para a formação de novos concertistas ou mesmo para um o estabelecimento de um nível de referência na crítica e no ensino do instrumento, independente de se optar ou não pela carreira de concertista. Habilidades musicais não podem ser adquiridas por atalhos, e mesmo os músicos mais talentosos e precoces tem uma bagagem histórica através da qual se transmite o interesse pela música, ou mesmo uma forma de se fazer música em particular. Essa bagagem estruturante é um elemento fundamental na continuidade das diferentes atividades musicais porque é o que oferece referência e hierarquia de importância durante o trabalho cotidiano com o violão (...). É o que se denomina tradição”.

formas do conhecimento, reconheceu um campo intelectual específico para ela. O filósofo italiano procurou o uso da palavra “poética” em Aristóteles e notou que ela era usada sempre com um significado específico no livro *A Poética*, embora o próprio Estagirita não tenha discutido previamente o conceito empregado no uso desta palavra. Pela forma como Aristóteles a utilizou ao longo de sua obra, a palavra significa “produzir”. Trata-se de um *fazer*, mas não como se faz qualquer coisa no âmbito do cotidiano, das ciências ou no fazer algo no sentido de uma ação prática em geral. *Poiéses*, ou poética, se refere ao fazer no contexto específico da obra de arte. É como um eixo fundamental da poética que precisamos entender a palavra “técnica”. Ela fundamenta a poética, pois fornece meios para sua concretização em obras, mas também é fundamentada por ela, pois a técnica é modelada e determinada por uma intenção musical (ou artística) já operante na consciência do artista desde os anos de aprendizado. Aproximamo-nos, por exemplo, do mundo de referências do violão clássico ou do violão popular, ou das várias formas possíveis de se fazer música e de ser músicos como uma construção de vínculos e esses vínculos é que apresentam caminhos de construção da técnica enquanto tarefas determinadas por nossas expectativas estéticas – o que Pareyson determinou como “gosto”. O gosto, quando entendido dessa forma mais ampla e complexa e nunca como uma escolha desinteressada e arbitrária, é ordenado, organizado e sistematizado pela técnica. É nessa forma que ele cria a poética do artista. E a técnica é construída e formalizada por uma decisão inicialmente determinada pelo gosto que define o quadro de interesses dos anos de formação. A poética de um artista, portanto, reflete a existência deste artista enquanto algo singular em um tempo, uma sociabilidade, uma intencionalidade na dimensão histórica e social de um gesto individualizado. Por isso é que a pesquisa histórica, contextual, social e biográfica tem tanta presença na musicologia. É na vida do artista que encontramos o sistema de referências dentro do qual ele produz a sua obra – a sua poética⁴.

Começaremos a exposição de sua poética abordando um dos aspectos fundamentais que identificam a individualidade de um artista, ao mesmo tempo em que determinam sua

⁴ “Mas que conhecimento é esse que compreende que algo seja assim por compreender que veio a ser assim?” (GADAMER, 1960, p. 41)

vinculação ao contexto gerativo de uma busca comum – uma das formas possíveis de definir Escola. Dito de outro modo, uma das mais fundamentais características que ligam um músico a uma Escola é a sonoridade.

Sonoridade

Sergio Abreu esteve exposto à influência da sonoridade do violão da escola de Tárrega através de seu avô Antônio Rabello (1902-1965), que foi amigo e parceiro musical de Isaias Sávio (1900-1977) durante a estadia deste no Rio de Janeiro. Sérgio Abreu relata que a principal referência violonística para ele e seu irmão foi o violonista Andrés Segovia (1893-1987), através de suas gravações. Para ambos, ele era a influência mais importante, e ambos tiveram contato com discípulos de Tárrega que difundiram sua escola, ou seu conjunto de proposições poéticas, na América Latina. Falamos aqui especificamente de Miguel Llobet (1878-1938), Josefina Robledo (1897-1972) e Maria Luisa Anido (1907-1996), a quem Sávio e Rabello conheceram pessoalmente. Mas outro instrumento exerceu forte influência na construção de sua sonoridade: o piano. Sérgio cresceu na casa de seu avô Rabello, onde moravam sua mãe (filha de Rabello, que estudava violão e piano, sendo a responsável pela introdução dos filhos no mundo das sonatas de Scarlatti) e seu pai Osmar Abreu (1912-1983). Rabello era um dos mais proeminentes professores de violão clássico do Rio de Janeiro dos anos 1930. Cultivava música clássica como um elemento constante em casa através de concertos e discos. Aos 5 anos, o pequeno Sérgio Abreu se interessou pelo estudo do piano e demonstrava sinais de ter ouvido absoluto, o que indica uma atenção focada e sistemática para os sons que ouvia em torno, pelos alunos do avô e da prática ao piano e ao violão de sua mãe. Ele fez aulas com uma professora de piano identificada como senhora Musmée (MORAIS, 2009, p. 58; APRO, 2004, p. 195), indicada aos seus pais por Lidy Chiaffarelli Mignone (1891-1962), primeira esposa do compositor brasileiro Francisco Mignone (1897-1986), que era amigo da família Rabello. Sérgio chegou a participar de um recital infantil. O relacionamento com o instrumento parece não ter passado dessa amostra que contribuiu para a formação de

sua musicalidade e leitura musical, mas aos 12 e 11 anos foi proposto a ele e ao irmão que começassem a estudar violão. Em pouco tempo eles foram levados ao encontro da célebre Monina Tavora (1921-2011) e a partir daí a história é bem conhecida. Mas uma informação menos difundida é que Monina era também pianista, tendo sido aluna do célebre pianista catalão Ricardo Viñes (1875-1943). O violonista e pesquisador argentino Domingo Prat (1886-1944) foi responsável por sua iniciação ao violão e depois Segovia, durante seu exílio na América Latina foi seu professor de violão por 7 anos. Segovia teve relacionamentos amorosos e maritais com pianistas e conviveu, na juventude, com famílias onde a prática do piano era parte da vida. De métodos e exercícios de piano Segovia elaborou sua própria prática de técnica. Além dessa referência, Segovia foi, provavelmente, aluno de Miguel Llobet (1878-1938) que foi, por sua vez, aluno de Francisco Tárrega. Ambos, Tárrega e Llobet, tocavam também piano e conviveram com esse instrumento o suficiente para conhecer o repertório e experimentá-lo em transcrições para violão. Remontando mais ainda ao passado, veremos que Fernando Sor (1778-1839), um conterrâneo de Tárrega, também ganhava a vida como professor de canto e piano, declarando em seu Método para Violão (1836) que usava o toque sem unhas para obter uma sonoridade pura e redonda, claramente orientada para o som sem ataque e com harmônicos graves que obtemos dos martelos cobertos de feltro do piano.

Essa excursão está apresentada para demonstrar a onipresença do som do piano como um modelo e uma referência para várias gerações do violão espanhol. Uma herança histórica que vem desde Sor e passa por Tárrega, Llobet, Segovia e Monina Távora, chega em Sérgio Abreu também com uma formação pianística que muito provavelmente exerce alguma influência na busca por um determinado ideal sonoro. Esse ideal pode ser mais bem conhecido pela leitura do livro, de Emílio Pujol (1886-1980), *“El Dilema del sonido em la guitarra”*. Pujol considera o som ideal do violão aquele obtido na metade exata da extensão da corda, onde se encontra o harmônico de oitava:

A mudança de timbre de uma mesma corda sob o mesmo sistema de pulsação está igualmente relacionada com a teoria dos harmônicos naturais. O som mais puro, o da pulsação na metade da corda, onde se forma o nó de seu primeiro harmônico e é tão mais vazio e anasalado quanto mais se separa deste ponto até suas extremidades (p.29)⁵.

Pujol está descrevendo um timbre obtido com o mínimo de materiais entre os dedos e as cordas, atacadas pelo seu ponto de menor resistência, a metade exata de sua extensão total – sem as unhas. Na verdade, em todo o livro ele procura ser generoso a respeito do toque com unhas, mas pende incoercivelmente para a defesa do toque sem elas, e parte de seu argumento – para além de uma metafísica que defende o contato da corda com a parte mais próxima do corpo e, por isso, dos sentimentos, da emoção e da intencionalidade espiritual do músico – é o próprio timbre do piano. Levando em conta uma determinada visão da história dos instrumentos musicais, de seus diferentes usos e o estado da arte a que levou um certo acúmulo de experiências culturais e históricas, Pujol se inclina (..):

(...) evidentemente, com preferência a favor do som *sem as unhas*, mais próximo do som puro da harpa ou do piano, e não em favor do *com a unha*, que faz à sua maneira um nobre elogio do plectro. Entre um alaúde de corda simples e um violão tocado com as unhas, pouco restaria, em certas passagens de música rápida, a favor desta. E não há dúvida de que, na suplantação do cravo pelo piano, influenciou a qualidade do som obtida pelo martelo coberto com feltro (pp.29-30)⁶.

É preciso dizer, em favor de Pujol, que ele de fato procura contextualizar a questão da sonoridade do violão em um quadro geral de expectativas estéticas definidas pelos acidentes da história, que é o que Prayson definiu como “gosto”. Pujol defende aspectos positivos do som com unhas na sua relação com o brilho, virtuosismo, agilidade etc. Entendo a defesa de Pujol

⁵ El cambio de timbre de una misma cuerda bajo el mismo sistema de pulsación está igualmente relacionado con la teoría de los armónicos naturales. El sonido más puro, lo da pulsación en la mitad de la cuerda, donde se forma el nodo de su primer armónico y es tanto más vacío y gangoso cuanto más se separa de este punto hacia sus extremidades (p.29).

⁶ (...) evidentemente, con preferencia em favor del sonido *sin las uñas*, mas próximo al sonido puro del arpa o del piano, y no em favor del sonido *con la uña*, que hace a su manera, un noble elogio de la púa. Entre un laúd de cuerda simple y una guitarra pulsada con las uñas, poco restaría, em ciertos pasajes de música movida, em favor de esta. Y no hay duda de que, em la suplantación del clavecin por el piano, influyó la calidad del sonido obtenida por el martillo afelpado (pp.29-30).

em termos de uma decisão poética. No entanto, para a formação de uma escola, é preciso que a decisão se integre a outros elementos musicais e a repertórios específicos. No caso da sonoridade do violão pós-Pujol, que é nosso³, o uso das unhas desempenha outro papel no jogo. Pujol representa a última geração em que não havia consenso em relação ao uso das unhas, e a solução com elas se tornaria hegemônica ainda durante sua vida. Por isso, em *El dilema del sonido* é como se Pujol estivesse fazendo um inventário espiritual de um ideal sonoro que continuou vigorando, embora por outros meios. Notadamente, um específico tipo de toque em um tipo específico de corda difundia a partir de meados dos anos 1940⁷ para o qual uma forma específica de uso, tamanho e formato das unhas se presta a preservar a herança poética do som descrito como ideal por Pujol. Um outro fundamento sonoro considera a unha como o principal elemento no contato com a corda, definindo o som nos termos em que Pujol descreve ao abordar o uso das unhas. Temos como exemplo dessa sonoridade a tradição brasileira e flamenca, ligada a Paco de Lucia e Baden Powell, brilhantemente reunidas na poética de Rafael Rabello. Nesse contexto, Sérgio Abreu relembra um aspecto operacional que indica a vinculação ao ideal poético da tradição Pujol-Tárrega-Segovia: “Nossa professora sempre dizia: deixe a unha o mais curto (que for) possível” (MORAIS, 2007, p. 150).

Com essa orientação básica, obtemos o som em torno do qual Pujol organiza toda uma filosofia e uma estética:

O som da unha fere o ouvido como se cada nota fosse uma pequena flecha minúscula e afiada que fosse cravando-se na borda de nossa sensibilidade. É algo cônico, ardente e anasalado, herdado do nervosismo do alaúde, do monocórdio e da espineta; que exala incenso e conhece o romance antigo; evoca retábulos góticos e estilizações primitivas e é uma materialização vibrante da ideologia poética de trovadores e plebeus. Diria-se que nas vibrações deste timbre se encerra toda a essência animada de um passado longínquo prenhe de nobres e douradas exaltações

⁷ Albert Augustine foi o luthier responsável por orientar a indústria química Dupont na produção de um filamento de nylon que apresentava enormes vantagens quanto à sustentação, timbre e durabilidade em relação às cordas de tripa usadas até então. Supervisionadas pessoalmente por Segovia, essa nova tecnologia resolveu vários problemas práticos e sua difusão foi massiva. Mas é preciso que se diga que somente pelo parâmetro durabilidade e resistência podemos falar inequivocadamente em “avanço”. No entanto, embora os outros parâmetros do som estejam no plano de uma decisão poética, esta decisão de usar o nylon preserva o ideal estético de Tárrega-Pujol, num sentido que não poderia ser feito com a única opção mais durável e resistente para violonistas que viviam em países quentes e húmidos, como o próprio Segovia, ou dois músicos sul-americanos que preferiram o uso das cordas de aço por esse fator prático: Augustin Barrios e Dilermando Reis.

do espírito. É a sonoridade que Falla dilatou em equilibrada proporção em seu Concerto para Cravo, genial reflexo da Espanha austera e profundamente cristã da Idade Média.

O som da corda pulsada com a polpa do dedo é de uma nobreza absoluta que penetra até o mais recôndito de nossa sensibilidade emocional como penetram no espaço o ar e a luz, sem machucá-lo. As notas são imateriais como seriam as de uma harpa idealmente humanizada e confidente. Tem em sua proporção de intimidade algo de robustez romana e do equilíbrio grego. Evoca a gravidade do órgão e a expressividade do violoncelo (...). É, enfim, a transmissão sem impurezas, das vibrações mais profundas de nossa sensibilidade (Pujol, op. Cit., pp. 30-13)⁸.

Pujol relaciona o toque sem unhas a um som puro, espiritualizado, essencial. O paradigma metafísico deste fundamento poético aqui é evidente.

Não sabemos se escapou de Pujol que grau e tipo de cuidado com o polimento das unhas é possível obter com as ferramentas certas. Especialmente porque isso depende de uma tecnologia de produção de lixas de polimento que não sabemos o quanto estava disponível em seu tempo. Hoje nós usamos lixas d'água para polimento de lentes de óculos e para acabamento em resinas e gesso. Ou seja, trata-se de um acabamento muito refinado aplicado às unhas. Em tamanho “o mais curto possível” e super polidas elas interferem muito pouco no ataque do som, permanecendo quase que como um recapeamento do próprio dedo, que entra em contato com a corda já no início da preparação do movimento do toque, ao primeiro contato com a corda. O que foi assimilado de maneira totalmente geral no meio do século 20 e que talvez tenha deixado os resultados do argumento de Pujol obsoletos, foi o toque tal como descrito por Aguado (1825) e seguido à risca por Segovia, Julian Bream (1933-2020), John Williams (1948), Monina Távora e, por afinidade e decisão de filiação poética, Sérgio Abreu.

⁸ El sonido de la uña hiera el oído como si cada nota fuese una pequeña flecha diminuta y afilada que fuese clavándose el borde de nuestra sensibilidad. Es algo cónico, punzante y gangoso, heredado de la nerviosidad del laúd, el monocordio y la espineta; que huele a incienso y sabe a romance antiguo; evoca retablos góticos y estilizaciones primitivas y es como una plasmación vibrante de la ideología poética de trovadores y plebeyos. Diríase que en las vibraciones de este timbre se encierra toda la esencia animada de un pasado lejano henchido de nobles y doradas exaltaciones del espíritu. Es la sonoridad que Falla ha dilatado en equilibrada proporción en su “Concierto para clavecín”, genial reflejo de la España austera y profundamente cristiana de la Edad Media. El sonido de la cuerda pulsada con la yema es de una nobleza absoluta que penetra hasta lo más recóndito de nuestra sensibilidad emotiva como penetran en el espacio el aire y la luz, sin herirlo. Las notas son inmatriciales como serían las de un arpa idealmente humanizada y confidente. Tiene en su proporción de intimidad algo de la robustez románica y del equilibrio griego. Evoca la gravedad del órgano y la expresividad del violoncelo (...). Es en fin, la transmisión sin impurezas, de las vibraciones más profundas de nuestra sensibilidad (Pujol op. cit, pp. 30-31).

O toque que parte do dedo e desliza por uma unha curta, arredondada e polida é a matéria prima do som da escola espanhola e – com a contribuição de Sérgio Abreu – brasileira pós-Pujol, que busca como referência o som redondo do piano com seus “martillos afelpados”. Trata-se, aqui, de retirar, ao máximo possível, o ruído do choque ou da fricção das unhas nas cordas. Mantemos assim um ideal estético sonoro tarreguiano, porém, obtido por meios que Pujol descartava, como ocorre em toda síntese poética⁹.

O Ritmo

O zelo com a precisão rítmica ocupa uma dimensão, nas interpretações de Sérgio Abreu, que não pode passar despercebido. Como este é um elemento em que se expressa a visão clara de um discurso musical objetivamente construído, é fácil que a percepção do tratamento dado ao ritmo se perca no impressionante refinamento de outros parâmetros (a sonoridade, a definição dos planos sonoros etc.). Mas muito desse refinamento geral dos parâmetros sonoros e interpretativos vem, exatamente, de um culto ao ritmo e à coerência musical que se obtêm quando o temos absolutamente sob controle. Da importância dada ao ritmo decorre não só sua clareza discursiva, mas também sua técnica, seu legato e seu controle da frase musical.

Sérgio Abreu foi um grande amigo e colaborador do trabalho da violonista estadunidense Alice Artz. Excelente artista e professora, ela gravou com seu trio de violões um

⁹ É importante demarcar aqui a necessidade de excluir qualquer impressão de superioridade em relação a algo que tem sido cada vez mais referido no senso comum como “violão brasileiro”. Aqui, um uso do violão na música popular tem como referência artistas como Baden Powell, Rafael Rabelo e Yamandú Costa. Mais recentemente podemos incluir nesta escola Alessandro Penezzi e Marcos Kaiser. Não só o ideal sonoro desses artistas incorpora o ataque das unhas e procura meios de torná-lo bastante audível, como também a função e tratamento da música nesta poética busca um ataque mais percussivo, que ressalte o caráter rítmico da música brasileira de inspiração popular. Essa diferença ilustra exatamente o que tenho procurado definir como “escola”: um conjunto de conceitos, expectativas estéticas e referências artísticas que determinam procedimentos técnico-interpretativos e são incomensuráveis e incomparáveis entre si. A própria noção de música e de interpretação muda conforme as escolas e é perfeitamente possível fruir e respeitar ambas. Apenas é preciso compreendê-las em seu arco histórico e é isso que pretendemos fazer aqui, para que as decisões sejam críticas e conscientes. Um importante artista que pode estar elaborado uma síntese é o jovem João Camarero: o repertório, a postura e a forma de apresentar suas interpretações derivam da escola do violão brasileiro popular, mas o ideal sonoro é todo da escola hispano-brasileira. Não por acaso, depois de uma sólida formação no violão popular, ele trabalhou questões técnicas com Vicente Paschoal, talvez o violonista mais próximo, em sua geração, do pensamento estético e sonoro de Sérgio Abreu.

disco com obras de Charles Chaplin em arranjos feitos por Sérgio Abreu (seu esposo é um parente do celebrado clown e cineasta britânico). Além de sua contribuição artística, ela escreveu alguns livros com função pedagógica sobre tópicos de técnica e desenvolvimento da musicalidade. Um deles é, justamente, *Mastering Rhythm*, no qual ela defende a importância, para violonistas, de cuidar da formação rítmica, propondo vários exercícios e abordagens perceptivas deste parâmetro do som e da música. Na página de agradecimentos deste livro, logo no começo, lemos:

Gostaria de agradecer a Sergio Abreu por seus extensos conselhos durante a escrita deste livro e por sua inestimável colaboração no Prólogo. Sem as muitas e muitas páginas de textos e sugestões que ele me enviou por fax, o Prólogo não existiria e este livro estaria em falta com vários pontos (ARTZ, 1992).

Uma vez que este texto é uma coautoria entre Alice Artzt e Sérgio Abreu, já que eles assinaram juntos a publicação, temos aqui um documento importante da forma como o próprio Sérgio pensava a importância do ritmo na formação musical. É impossível, hoje, sabermos exatamente quais ideias do texto vem, de fato, dele e quais são de Artzt. Mas podemos entender que a obra reflete o pensamento de ambos, sendo algo com o qual Sérgio estava inteiramente de acordo. Além das evidências documentais de que ele confirma a visão de Artzt em outros relatos, a própria interpretação deixada nos seus registros expressa uma vinculação teórica e poética com o que está exposto na obra dela. O livro de Artzt é, portanto, além de uma inestimável contribuição formativa, um registro de uma visão sobre o ritmo com a qual Sérgio concordaria e que determina em grande medida os fundamentos de sua poética – e fundamenta, portanto, uma eventual escola que se baseie nela. O estudo deste livro é altamente recomendado, especialmente se pensarmos na constituição de uma escola baseada na poética de Sérgio Abreu.

Entre algumas ideias do prólogo, temos a de que o ritmo é parte da percepção de ordem em um amplo sentido ontológico. E que de sua percepção depende a apreensibilidade da linguagem musical e dos ciclos vitais nos quais organizamos nosso mundo subjetivo: “Claramente, pois, nossa percepção da música e o significado em música, é fortemente ligado

a nossa percepção do ritmo, tanto em nossa vida quanto na música em si. Mas o papel que o ritmo desempenha em diferentes estilos musicais pode variar consideravelmente” (p.7¹⁰).

Mais adiante, Artzt/Abreu defendem que o ritmo tem uma função importante na inteligibilidade da música clássica europeia, onde o ritmo frequentemente é entendido como um parâmetro menor em relação à harmonia ou à melodia:

O ritmo tem uma importância tremenda na música clássica. Esta música é baseada nele, é pré-suposta e totalmente dependente de uma estrutura rítmica muito forte. É jogando com a expectativa das pessoas que compositores invocam respostas emocionais dos ouvintes, e adicionam várias camadas de significado em sua música. Tente tocar mesmo a mais simples e bem conhecida cação usando valores rítmicos arbitrários e você verá rapidamente como ela desaparece em uma total ausência de sentido (p.7)¹¹.

Segundo Artzt, a interpretação ritmicamente estrita desperdiça oportunidades de intensificação do discurso musical proposto pelo compositor, mas o jogo da variação agógica é eficiente somente quando há, no músico, a capacidade de controle rítmico desenvolvida em estado pleno: “De fato, é somente quando aprendemos a tocar o ritmo exato que o compositor pede, com total controle, que o músico pode finalmente ser totalmente livre” (p. 8)¹². E faz em seguida uma comparação com o tipo de controle do texto que um ator precisa ter de uma obra para que, a partir de uma apropriação da obra, ele possa se mover livremente por ela. Ou seja, para Artzt e Abreu, o controle rítmico é o que permite sair dele quando necessário ou intencional.

¹⁰ “Clearly then, our perception of music, and of the meaning in music, is strongly linked to our perception of rhythm, both in our lives and in the music itself. But the role rhythm plays in different styles of music may vary considerably” (p. 7).

¹¹ Rhythm is tremendously important in classical music. Such music is based on, presupposes, and is totally dependant (sic) on a very strong rhythmic structure. It is by playing with people's expectations that composers evoke an emotional response in their listeners, and add many additional layers of meaning to their music. Try playing even the simplest well-known tune using arbitrary note values and you will quickly see how that tune disappears into meaninglessness. (p. 7).

¹² “In fact it is only by learning to play the exact rhythm the composer asks for with total control that a musician can finally be totally free” (p. 7).

Um ator que conhece todo Shakespeare bem, estudou a linguagem da época e conhece a peça intimamente – incluindo as partes de todos os outros atores – tal ator não pode não somente representar seu personagem de modo convincente, mas também improvisar livremente para salvar situações em que outro ator falha. Ele pode estar totalmente no comando, e a sua parte é um muito mais sua do que foi de Shakespeare (p. 8)¹³.

Os autores indicam, então, um caminho formativo interessante, onde o ritmo é tratado com rigor apenas enquanto elemento estruturador da linguagem musical, sendo sujeito a outras compreensões informadas pelo estilo de cada obra e pela visão interpretativa de cada peça. A ideia de “prisão para a liberdade”, desenvolvida pelo LUME, grupo de pesquisa teatral na Unicamp, em que a liberdade artística emana de uma disciplina do conhecimento em parâmetros palpáveis ressurge aqui em total acordo com esta abordagem do ritmo em uma arte que, como a música, depende da manipulação do pulso e da existência no tempo percebido e preenchido pelo sentido da linguagem artística.

Este prólogo pode ser considerado uma fonte documental sobre a visão de Sérgio Abreu, partilhada por Alice Artzt, a respeito do ritmo e, portanto, um importante material, ao lado de suas gravações, para compreensão de sua poética. A precisão rítmica é entendida, na poética de Sérgio Abreu, como uma ferramenta e não como um objetivo em si. Totalmente livre de preconceitos, Abreu deixou diversos relatos em que se percebe uma disposição para gêneros diversos (um de seus músicos favoritos, ao lado de Nelson Freire e Antonio Menezes, era Jacob do Bandolim) e a forma com que ele tratava este parâmetro visava um controle a ser utilizado sob demandas de estilo e ideia. Ao longo do tempo, as gravações que Sérgio nos deixou dão testemunho de uma liberdade rítmica cada vez maior até o seu disco solo, lançado em 1980, em que a precisão rítmica não entra em conflito com a flexibilidade do fraseado. A oscilação no tempo é mínima na Sonata de Niccolò Paganini (1782-1840) e contribui para o acabamento das frases e do discurso da estrutura da forma sonata. Sua leitura de Bach no disco de 1968 (então com 20 anos de idade), agoricamente restrita, é totalmente de acordo com a

¹³ (...) an actor who knows all of Shakespeare well, has studied the language of the period, and knows the play intimately - including everyone else's part - Such an actor could not only easily play his part convincingly, but could even improvise freely to save the situation if another actor faltered. He would be totally in command, and the part he played would be as much his own as it was Shakespeare's. (p. 8)

interpretação do estilo barroco praticado na época – salvo o então recente movimento de música antiga historicamente informada, que entraria em amplo reconhecimento mais tarde. Mas já em 1975 o duo Abreu incorpora a execução *inegalité* na Musette em Rondeau de Rameau (1683-1764)¹⁴. Ou seja, suas visões interpretativas sempre estiveram em desenvolvimento. Mas esse desenvolvimento estava ancorado no controle do ritmo, visível mesmo quando as abordagens agógicas eram mais flexíveis, como no caso dos estudos de Sor, gravados em seu disco solo. Aqui ele oferece uma visão contrastante com a ideia que tem de Paganini, a seu ver, mais clássico do que Sor. A liberdade agógica no estudo op. 6 n. 12, ou no estudo op. 35 n. 22, por exemplo, é muito maior do que na Sonata do compositor italiano e indica uma mudança de estilo que, se não pode ser afirmada indiscutivelmente, é o reflexo exato de sua concepção como intérprete¹⁵.

Ainda é preciso dizer algo sobre a questão do ritmo na poética de Sérgio Abreu à luz da prática da música de câmara. Entender a formação musical como formação camerística é um diferencial da escola de seu avô Antônio Rabello. É fartamente documentada a ênfase que ele dava à prática de conjunto. Os recitais de seus alunos sempre tinham muita interação camerística e isso é testemunhado por Sérgio Abreu e por Jodacil Damasceno em nosso mestrado (MORAIS, 2007). O ritmo pode ser considerado um elemento que diferencia o trabalho do violão solo como uma prática camerística no nível mais fundamental. Podemos entender a prática de “tocar junto” como um elemento crucial na formação rítmica de Sérgio Abreu e, por consequência, um elemento formador de sua poética. Os efeitos dessa prática estão no controle do pulso musical, que se desloca e retorna para o mesmo tempo conforme o discurso sofre intervenções harmônicas e formais. Sair e retornar para o mesmo tempo é uma habilidade complexa, que gera coerência mesmo em níveis de percepção inconsciente, e a prática da música de câmara ajuda a desenvolver esta habilidade. Um componente fundamental da formação de uma boa escola violonística, portanto, tem a prática da música de

¹⁴ Para a peça de Rameau, há um registro audiovisual disponível no link abaixo: <https://youtu.be/5Z3YV4Ab-18?si=UxegHnBRXg2TGnyy&t=110>

¹⁵ O disco de Sérgio Solo de Sérgio Abreu está disponível em: <https://youtu.be/1H4wla-Yhju?si=9KRkQTzFjAFH3QQk>

câmara um elemento fundamental. Porque o ritmo, sendo um controle externo, é um elemento dentro do qual ocorre o diálogo entre formulações e proposições.

De fato, a palavra ritmo, em grego, significa número (de onde a palavra aritmética), fundamento de todos os fenômenos naturais e de todos os desenvolvimentos. A nossa vida é ritmo, medida por pulsações fisiológicas, como a do coração e da substituição das células, até a cadência perfeita da morte, repouso de todas as dialéticas e tensões (MAGNANI, 1996, p. 96).

Procedimentos interpretativos

A base de trabalho do irmãos Abreu seguia alguns fundamentos importantes. Um deles é de que a interpretação precisa mostrar os elementos estruturais de cada obra a ser abordada. Trata-se de uma reação de equilíbrio em relação a uma geração que trabalhava, em comparação com a que se consolidou durante os anos de vida de Sérgio Abreu, maneirista e algo rebuscada. Sobre o fundamento da proposta pedagógica de sua professora Adolfina Távora, Sérgio relata:

Ela dava muita ênfase à estrutura da composição (...). formal, básica, sei lá. Pegava uma courante de Bach (analisava), são duas seções, enfim. E procurava chamar a atenção para os pontos culminantes. Então você tocava procurando conduzir para esses pontos de modo que eles sobressaíssem. Para não ser uma salada contínua. Para você delinear bem as frases, para, ao ouvir, você saber onde termina uma e começa outra. *Sem necessariamente exagerar o negócio*, mas que ficasse definido, não ficasse tudo embolado. Dava muita importância à igualdade do som ou da igualdade da graduação. Você fazer um crescendo (regular), fazer uma coisa bem calculada. (MORAIS, 2007, p. 149, grifo meu).

Esta é uma visão interpretativa muito alinhada à de outros intérpretes de outros instrumentos que trabalhavam em escala global em sua geração, como Julian Bream, Martha Argerich (1941), Claudio Abbado (1933-2014) e, embora de uma geração anterior e com um estilo diferente de seus contemporâneos, Jascha Heifetz (1901-1987). Este último representa algo como um intérprete de transição entre o estilo rebuscado de Pau Casals (1876-1976) e a expressão precisa, clara e direta da geração de Claudio Abbado. Evidentemente que todos os músicos nascidos na década de 1920, 1930 e 1940 tiveram como referência a interpretação intervencionista, pessoal, subjetivista da geração de Casals, Vladimir Horowitz (1903-1989) e

Segovia. Mas além destes intérpretes românticos, Sérgio Abreu apontou o “moderno” Heifetz como uma referência musical marcante de sua infância em uma entrevista que consta em nosso mestrado. À pergunta sobre as referências musicais não violonísticas, Sérgio Responde: “Meu avô tinha uma coleção grande de Lps de 78 RPM e gostava muito de todo do tipo de música (...). Há uma gravação que pra mim ainda é antológica, é o Concerto de Tchaikovsky com o (Jascha) Heifetz. Uma gravação deslumbrante”.

Uma formulação bastante precisa deste modo de pensar a interpretação musical foi feita por Manuel Barrueco (em 2016, para Marcelo Kayath): “Para mim, quando eu toco, meu objetivo é que as pessoas não possam me ouvir fazendo coisas com a música, mas ouvir a música. E não possam notar uma diferença. E isso se tornou uma meta”¹⁶.

Esse debate precisa ser acompanhado de uma escuta aos registros fonográficos. A história da interpretação está documentada em fonógrafos desde fins do século XIX e hoje conhecer essa história, as prioridades e visões prévias de cada intérprete situado historicamente em seu contexto tornou-se não só possível, mas necessário para a formação de um intérprete crítico.

(...) as questões tornam-se questões de interpretação. A musicologia evapora-se na crítica. E inaugurou-se uma área inteiramente nova em pesquisa musicológica, a análise de antigas gravações para obtenção de provas para a prática do século XIX. É escandaloso ver com que lentidão, uma vez mais, os musicólogos se debruçam sobre esta área (KERMAN, 1982, p. 301).

O duo Abreu se notabilizou por essa postura crítica em relação aos modelos históricos. Seu trabalho é diferente dos duos históricos anteriores, como o duo de Miguel Llobet com Maria Luisa Anido (1907-1996) e o duo de Ida Presti (1924-1967) com Alexandre Lagoya (1929-1999). Como solistas, os Abreu são inteiramente diferentes da geração segoviana, e isso vale para estilo, visão musical, equilíbrio sonoro, abordagens agógicas e fraseológicas do repertório. Para eles, provavelmente valia a ideia de que uma interpretação não comportaria maneirismos pessoais e que, como afirma Manuel Barrueco na citação acima, a música é o que precisa aparecer, e não os elementos com os quais o intérprete joga com ela. Barrueco molda

¹⁶ Link para a entrevista, aos 5:10, para o site da Guitarcoop:
<https://www.youtube.com/watch?v=yFA1xDloUTE&t=318s>

sua própria poética interpretativa com vistas a uma tarefa de apresentação do material musical onde o intérprete está a serviço da obra e não deveria, em tese, se colocar à frente dela. A ideia de uma objetividade na interpretação é totalmente discutível, mas, como uma reação ao maneirismo, há algo aqui que é totalmente honesto e reflete a visão de um tempo. Essa visão objetivista da música e da interpretação pode e deve ser amplamente discutida. Pode-se objetar, por exemplo, que o espaço da interpretação está, justamente, neste traço da *diferença* que BARRUECO não deseja que se note, a diferença entre a obra e o que o intérprete está fazendo a partir dela. Mas o que importa para a definição de fundamentos de uma escola são os pontos de partida e as influências prioritárias que a caracterizam. Músicos muito diferentes podem partir do mesmo ponto e adotar as mesmas referências, mas a condução do processo se torna mais clara e segura quando há um acordo quanto aos fundamentos dentro de uma comunidade de diálogo na relação entre mestre e aprendizes.

Esta ideia de interpretação evidentemente modelava a abordagem do trabalho com a técnica. Para ele, trata-se de ser objetivo no nível fundamental e resumir o trabalho técnico a alguns poucos exercícios, mas de modo atento, deixando o desenvolvimento desta técnica seguir no contexto das próprias obras:

(...) ela nunca deu muita ênfase ao estudo de técnica, mas tinha sua importância. Escalas do Segovia, os arpejos do Giuliani... do método dele (op. 1) tinha uma parte lá que tinha muita coisa de mão esquerda (...). Não tinha aquele negócio “tem que fazer quinhentas fórmulas de arpejos e duzentas escalas”, não. A técnica era uma coisa para você trabalhar pra ter igualdade, trabalhar sonoridade, tudo, assim. Mas, dominado, você estudava a técnica nas próprias músicas (MORAIS, 2007, p. 149).

E aqui está uma forma de se referir ao que chamamos de “técnica aplicada”, onde se utiliza de passagens das obras como uma ponte entre a técnica pura e a execução da obra: trechos que são extraídos das peças como elementos a serem estudados, analisados através da repetição e da variação rítmica, de andamento e de configuração, repartindo, seccionando, alterando, e dividindo elementos melódicos, mecânicos, harmônicos, até que se tenha controle de todas as dimensões da obra. Sérgio Abreu apresentou, em seu trabalho como violonista, os resultados de um método descrito em uma publicação bem mais tarde, por Eduardo

Fernandez, em seu livro *Técnica, mecanismo e aprendizagem* (2000), um primeiro trabalho latino-americano que aborda o procedimento de intervir no texto musical como um caminho para dominá-lo. Julian Bream se reporta a essa forma de organizar o estudo, no qual, ao invés de executar uma peça sempre do começo ao fim, em um trabalho de repetição e tentativa-erro, a proposta é reduzir seus aspectos mecânicos, jogando com os aspectos rítmicos. Com a palavra, o mestre britânico, descrevendo seu processo de aprendizado da peça de Peter Maxwell-Davies (1934-2016), provavelmente a *Sonata* (1987):

Eu peguei as passagens difíceis e as transformei em exercícios pra mim mesmo, já que ali havia tantas figurações não usuais, com as quais eu nunca tinha me deparado antes, certas combinações de movimentos de dedos através das cordas, com as quais eu podia na verdade fazer um bom estudo desses problemas, e assim melhorar minha própria técnica. À medida que fui fazendo isto, eu comecei a ficar mais interessado na música, na forma musical que ele pediu. E eu comecei a perceber o colorido musical que ele tinha em mente. As inflexões rítmicas, o *pathos*, a melancolia, o drama – todos esses sentimentos humanos que não tem nada a ver com a abstração de notas num pedaço de papel. E foi só **nesse ponto**, porque eu podia tocar a peça com meus dedos, porque a mecânica estava trabalhada, foi que eu encontrei o que a música e Maxwell estavam tentando dizer. Evidentemente, ele escreveu exatamente o que queria. Mas só depois que eu achei um jeito de tocar o que ele queria, não só as notas, mas todo o espírito da peça, eu pude fazê-la viver, eu pude fazer a peça comunicar alguma coisa para outras pessoas. E a chave de ignição para começar esse entendimento, de minha parte, foi encontrar a digitação correta (PALMER, 1997: 85, tradução nossa. *In*: Moraes, 2021, p. 8).

Se há algo a se esperar de uma escola, é que essas informações e indicações formais não sejam uma novidade, mas um conjunto de conhecimentos amplamente conhecido e cultivado. Desde que o trabalho com arte nunca é algo abstrato, mas algo concreto nascido de uma abstração, a indicação formal acontece a partir da vivência com o fenômeno. Sérgio Abreu é, portanto, uma fonte fenomênica de um entendimento do processo pelo qual ele se formou, e esse processo pode orientar a formação consistente de uma escola.

Conclusão

Se admitirmos que música, como toda a arte, é uma forma de linguagem, precisamos que os artistas – ou os que se autodeclaram estudiosos e praticantes das artes – tenham uma

formação que compreenda o sentido deste ponto de partida. Enquanto artistas livres em geral, imersos na cultura e no jogo violento da manutenção da vida e da subsistência no mundo através de sua arte, podem eventualmente se dar ao luxo de se entregarem a operações intuitivas, o artista acadêmico não pode. E um artista se torna acadêmico a partir do momento em que realiza sua matrícula em uma graduação. A partir daí, não temos mais permissão para ingenuidades. A arte passa a ser uma forma de conhecimento em diálogo com a cultura. Isso não pode nunca restringir o trabalho dos artistas, mas ampliá-lo e aprofundá-lo, mesmo – e principalmente – quando se trata de formar artistas para atuação fora dos muros da Universidade.

O que é, portanto, linguagem, e como saber disto pode nos ensinar algo sobre a formação de uma escola violonística? Linguagem é um campo vasto que abarca a semântica e a sintaxe. É, portanto, um contingente para a comunicação e para a poética, que é a linguagem que transcende as relações de função. Quando nos comunicamos, precisamos uma relação funcional de estruturas: o sujeito, o predicado, o verbo. Quando nos expressamos, transformamos essas funções em relações de sentido: o sujeito abusador, o predicado do nosso amor, a ação heroica, o sacrifício, a salvação, o mestre que nos orientou, o ente querido que perdemos. E isso é bem evidente na linguagem poética da literatura. Quando fazemos poesia, o que está sendo feito é um jogo entre a sintática e a semântica – por isso a sintaxe é frequentemente desconstruída para que o elemento semântico ressaia na obra da linguagem. É mais do que comunicação, é jogo de sentidos entre a estrutura fechada, funcional e sintática do idioma e o significado semântico a que ele se refere. A linguagem poética abre o mundo nesse jogo entre sintática e semântica.

Esse problema aparece na arte musical no debate entre uma música pensada a partir de um significado e outra que tem na sua semântica a sua própria sintaxe. Ou, como quer Willy Correa Oliveira, uma sintaxe sem semântica, para a qual o significado extramusical simplesmente não interessa. No filme *Heróica*, de Simon Cellan, uma livre ficção histórica sobre a estreia da Terceira Sinfonia de Beethoven baseada em conceitos estéticos de época expressos em seu roteiro, há uma cena interessante em que o personagem Beethoven aceita

laconicamente a livre associação da condessa Marie Lobkowitz, interpretada pela atriz britânica Fenella Woolgar, entre sua terceira sinfonia e uma cena de batalha¹⁷. Aqui está a velha querela sobre a música evocar ou não um significado extramusical – e a validade dessa possibilidade enquanto o verdadeiro e essencial assunto da música enquanto arte. “Se te agrada assim...” (“If you like it...”), Beethoven responde, descartando a questão. Dessa forma ele transfere para o sujeito individual a liberdade de ler na música a descrição de um quadro sem que isto afete a compreensão específica da linguagem musical. Essa ideia da música como pintura de sentimentos é exatamente o que ele nega em seu comentário sobre sua Sexta Sinfonia, por exemplo, dizendo que ela não é um quadro, mas que se refere ao sentimento do ser humano diante do esplendor da natureza em termos musicais. Aqui ele se refere expressamente ao problema, que é especificamente musical, de que as relações semânticas em música são frouxas e não estruturais. Poderíamos dizer, com Hanslick, que essas relações subjetivas não são necessárias nem componentes inerentes às obras musicais. Algo escapa das determinações semânticas, mas elas estão lá guiando a escuta através de imagens, de sugestões ou de menções inerentes a outras obras, estilos, escutas, formas etc. Que elas assaltem a percepção do público, é um acidente inteiramente alheio aos assuntos dos artistas nos seus afazeres poéticos, ou seja, na sua forma específica de produção de suas obras. Para um artista, o que interessa é a possibilidade de criar uma sintaxe própria, para que o jogo entre semântica e sintaxe ocorra. Somente quando esse jogo se põe em movimento e em diálogo é que temos algo a ver com a arte. A formação artística, portanto, é sempre um jogo entre a sintaxe e a semântica.

O que seria então a sintaxe? Arrisco dizer que é esse exatamente o tema e assunto central naquilo que chamamos de uma Escola. Com ênfase em uns aspectos mais do que em outros, os adeptos desta ou daquela escola agrupam saberes e práticas, oriundas de uma concepção teórica sempre operante, mesmo que oculta e implícita. Definem como se toca um instrumento visando uma forma específica de interpretar um repertório. Desde a postura até a forma final de uma interpretação, tudo é definido no modelo do aprendizado de uma sintaxe:

¹⁷ O filme está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=UtA7m3viB70>, e a cena comentada está aos 32 minutos.

o que é um ligado, um forte, um piano, o que é um estilo, o que é sonoridade, como organizar o material composicional em uma formulação convincente. Os adeptos de uma escola instrumental – ou composicional – aprendem respostas específicas ao que as coisas *são*, e menos ao que elas possam, eventual e acidentalmente, significar. Eles herdaram e questionam essas respostas, aceitando e recusando o que foi pré-definido como um “bom som”, ou o que são os elementos prioritários em uma interpretação. A escola é a formação de uma sintaxe musical, e o que seria equivalente à semântica fica em aberto para o percurso de cada músico e para a investigação estética.

Neste trabalho, tentei descortinar alguns aspectos através dos quais Sérgio Abreu deixou um legado estrutural para pensar uma sintaxe violonística – daí a ideia de que ele ofereceu muito o que pensar em termos de formação de uma escola. Estes fundamentos não são exatamente uma novidade: é notável em vários violonistas brasileiros que perceberam as mesmas redes de influência que estão na base da poética de Sérgio Abreu. No entanto, retomando o trabalho de Sérgio sistematicamente, podemos enfim prestar uma justa homenagem ao grande músico e luthier reputado como o maior de todos os violonistas brasileiros, e um dos grandes artistas de nosso tempo – e adotar suas indicações formais em nossos trabalhos como artistas, pesquisadores e professores.

Ainda uma palavra sobre a importância da sistematização da contribuição poética de Sérgio Abreu; falamos o tempo todo sobre os elementos musicais, sonoros, interpretativos, mas pouco foi dito sobre a realidade material de sua formação. Estamos aqui diante da história de uma condição privilegiada. Poucos estudantes podem contar com um círculo familiar tão imerso na música e no violão. Seu avô, um dos grandes didatas de seu contexto, seu pai, professor de violão, aluno de seu avô e negociante de instrumentos, tendo trazido para o Brasil violões de alguns dos luthiers mais reconhecidos da Europa, a mãe violonista e pianista amadora e, por fim, a formação profissional conduzida por Adolfina Távora – uma dama da alta sociedade que desistiu de uma promissora carreira como violonista para se dedicar ao casamento com um célebre geógrafo brasileiro, e que nunca cobrou um centavo pelas aulas em que orientou o duo Abreu. Em um ambiente assim o tempo de dedicação ao instrumento é

algo que coexiste com as atividades gerais do crescimento de uma criança como algo natural e não como uma luta travada entre um contexto social dado e uma prática considerada de elite cultural a ser conquistada por um esforço acima do comum. A sistematização de um trabalho artístico constrói atalhos, aperfeiçoa a visibilidade da profissão, contribui para um planejamento mais claro do estudo e possibilita a realização efetiva de escolhas profissionais antes determinadas por uma noção difusa e imprecisa de talento ou aptidão natural. Dito de outra forma, a sistematização dos processos de aprendizado pode democratizar o conhecimento. O Brasil é um país onde ocorre algo pior do que a mera existência das desigualdades sociais: elas não são discutidas. E nem são discutidas as consequências incidentes nas pessoas que ousam usar de sua liberdade para se tornarem artistas. Neste contexto, uma sistematização a partir de notórios artistas como a que tentamos fazer aqui tem uma função social clara: enquanto houver Conservatórios e Universidades públicas, e essas instituições estiverem ocupadas por pessoas que entendem essa escola e seus fundamentos, estarão disponíveis aos jovens artistas que seguem estudando e que são inquietos com seus saberes um mundo em aberto, um jogo de possibilidades, uma forma de vida na música através do violão. Não para serem os concertistas que a cultura da indústria celebra, prometendo mentiras e obnubilando a natureza de um artista – realidade de que o próprio Sergio Abreu se negou a participar, mesmo tendo todas as condições para isso. Mas para que compreendamos, sempre e uma vez mais, o que significa decidir lutar pela liberdade de construir um sentido próprio para uma forma de existir no mundo.

REFERÊNCIAS

APRO, Flávio. *Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 Estudos para Violão de Francisco Mignone*. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, 2004.

ARTZ, Alice & ABREU, Sérgio: *Rhythmic Mastery*. Mel Bay, Gilsinn, London, 1992.

BUTTON, Stuart. *The Foundations of a musical career*. Vermont: Ashton Publishing Company, 1997.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2008.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1996

MORAIS, Luciano. *Julian Bream em revisão: tradução da entrevista concedida a Jim Ferguson, publicada na revista Guitar Player em junho de 1990*. Porto Alegre, Revista Opus, v. 27, n. 1, janeiro a abril de 2021.

MORAIS, Luciano. *Sérgio Abreu: sua poética e sua herança histórica através de suas transcrições para violão*. São Paulo, USP teses, 2009.

PALMER, Tony. *Julian Bream: A Life on the Road*. London: MacDonald & Co, 1982.

PUJOL, Emílio: *El dilema del sonido en la guitarra*. Buenos Aires, Ricordi, 1960.

SOBRE O AUTOR

Luciano Morais é doutor em práticas interpretativas pela USP, sob a orientação do Dr. Edelton Gloeden. Seu mestrado foi sobre as transcrições e contribuição poética de Sérgio Abreu e seu doutorado partiu deste tema para uma proposta de epistemologia da interpretação musical. Professor de violão com experiência de ensino para todas as idades, leciona também filosofia da música, metodologia, história e música de câmara. Atuou como solista em várias cidades brasileiras, no México, Bolívia, Portugal, Suíça e EUA. Gravou o CD Ibirá – Quarteto de Violões e foi membro fundador do Trio Elipsoidal. Atua como professor substituto na UNESP desde 2013, tendo atualmente contrato com esta escola até o final de 2023. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5931-7040>. E-mail: lucianocesar78@yahoo.com.br