

Sérgio Abreu e o histórico de sua contribuição com “Quaternaglia e Brazilian Guitar Quartet”

Teresinha Prada | Universidade Federal de Mato Grosso | Brasil

Hoberdan Peno | Ateliê da Música – Belo Horizonte | Brasil

Resumo: O brasileiro Sérgio Abreu (1948-2023) ficou conhecido como concertista internacional ao violão, nas décadas de 1960 e 1970, inicialmente no Duo Abreu, formado com seu irmão, Eduardo, e depois em uma breve carreira solo. Na sequência, a luteria firmou-se como sua principal atividade. Há menor atenção quanto a Sérgio Abreu na produção musical e, devido a isso, o presente texto tem como objetivo principal evidenciar qual foi sua experiência e contribuição de produtor junto a dois quartetos, o *Quaternaglia* e o *Brazilian Guitar Quartet*. O método histórico tentou se cercar de elementos que mostrassem as condições em que os dois grupos surgiram e o momento em que Sérgio Abreu foi procurado. De referenciais, utilizamos Morais (2007) que estudou transcrições de Sérgio Abreu, o livro biográfico de Dias (2015), revistas especializadas, coleta de dados em páginas dos grupos e contatos com integrantes dos quartetos, obtendo-se relatos especialmente para esse artigo.

Palavras-chave: Sérgio Abreu, violão, quarteto de violões, produção musical.

Abstract: Brazilian Sérgio Abreu (1948-2023) became known as an international guitarist in the 1960s and 1970s, initially with the Duo Abreu, formed with his brother Eduardo, and then in a brief solo career. Subsequently, the luthiery was established as its main activity. There is less attention paid to Sérgio Abreu in musical production and, therefore, the main objective of this text is to highlight his experience and contribution as a producer with two quartets, Quaternaglia and the Brazilian Guitar Quartet. The historical method tried to surround itself with elements that showed the conditions in which the two groups arose and the moment in which Sérgio Abreu was sought. As references, Morais (2007) was used, who studied the transcriptions of Sérgio Abreu, the biographical book of Dias (2015), specialised magazines, data collection on group pages and contacts with members of the quartet, obtaining reports especially for this article.

Keywords: Sérgio Abreu, guitar, guitar quartet, musical production.

O objetivo deste artigo é abordar dados memorialísticos de mais uma faceta da atuação artística de Sérgio Abreu (Rio de Janeiro-RJ, 1948-2023): a de consultor, produtor e arranjador, junto a importantes profissionais do violão. Este foi o caso de dois quartetos referenciais no Brasil, o *Quaternaglia Guitar Quartet* (criado em 1992) e o *Brazilian Guitar Quartet* (1998) por ocasião de seus primeiros trabalhos fonográficos e, posteriormente, em alguns momentos na trajetória destes grupos. Almejamos com esse trabalho nos unir às reflexões sobre a trajetória do violonista e luthier carioca, ao relembrar essa histórica contribuição para o instrumento e a música de câmara em geral.

1. Introdução

O centro do artigo está apresentado em duas partes, uma para cada quarteto, relatando a formação dos grupos e como se deu a presença de Sérgio Abreu. O referencial bibliográfico foi levantado junto a autores como Luciano Morais (2007) e Ricardo Dias (2015), revistas como a *Violão Intercâmbio* e *Violão Pro*, bem como páginas e *folders* dos grupos. Para se unir aos dados da revisão bibliográfica, foram feitos contatos com músicos dos dois quartetos para retomar aqueles momentos iniciais com mais precisão: Sidney Molina do *Quaternaglia*, Everton Gloeden do *Brazilian Guitar Quartet*.

Do impacto que teve o Duo Abreu no mundo violonístico e pelas atividades de Sérgio Abreu no Duo (arranjador, por exemplo) depreende-se o quanto de seu conhecimento e sua maturidade foram fatores de busca por algum contato da parte dos integrantes dos quartetos em foco, e como isso proporcionou a Sérgio Abreu a, então, relacionar-se a esses dois grupos¹. Tentaremos rememorar como se deu essa relação.

Conforme relatos (DIAS, 2015, p.118; ANTUNES, 1996, p. 4), a interlocução com público e imprensa era levada com contrariedade pelos integrantes do Duo Abreu, desconfortáveis com os compromissos da agenda extramusical – esse inclusive teria sido um dos fatores do fim do Duo. No entanto, Sérgio Abreu lidava melhor com a comunicação interpessoal nas oportunidades em que

¹ Posteriormente, houve envolvimento entre Sérgio Abreu e o Duo Siqueira Lima, mas tal contato não foi o escopo deste artigo.

divulgava o repertório do Duo, os arranjos e os detalhes de concertos. Acreditamos que essa disposição pode ter feito de Sérgio um ponto de referência para quem estivesse enfrentando um repertório violonístico para concurso ou gravação, visto sua notoriedade musical e na arte de gravar. Muitas vezes em conversas à mesa com violonistas, ou após assistir a concertos – como foi o caso do *Quaternaglia* (veremos mais adiante) e de Paul Galbraith (*VIOLÃO INTERCÂMBIO*, 1995, pp. 8-9), Sérgio Abreu revelava sua escuta personalíssima, de apontamentos ímpares e detalhes imediatos após audições. Mesmo sem planejar, Abreu já estava atuando como "consultor".

Em resposta a Gilson Antunes, sobre a possibilidade de se dedicar à atividade de produtor de gravações, Sérgio Abreu afirmou:

Comecei a mexer com gravações na segunda metade da década de 1960. Eu mesmo produzi e editei a fita original do meu LP solo. Depois disso, já na era dos CD's, produzi algumas gravações para amigos. Não tenho planos de me tornar engenheiro de gravação, mas cuidar da parte de produção e edição são coisas que gosto muito de fazer, só é uma pena que realmente toma muito tempo. (ANTUNES, 2007, p. 27)

1.1. Fundamentação teórica: produtor, consultor e arranjador

Observando o que os teóricos já afirmaram sobre o conceito de produtor musical, podemos aludir inclusive ao termo "consultor" como uma função alternada com os trabalhos de produtor, no caso presente, isto porque as funções são muito próximas e por vezes justapostas. No levantamento bibliográfico, vimos que a abordagem mais frequente do termo "produtor musical" é a de grandes estúdios e corporações transnacionais, no entanto é possível destacar algumas nuances, como em João Machado (2020, p. 173) em que temos a ideia, mais pertinente para nossa análise, a de quando o produtor é alguém "tomando decisões estéticas, e aliando-se ou não a técnicos e engenheiros de som".

Já a autora Juciane Araldi Beltrame traz o conceito do mais tradicional ao atual:

O campo da produção musical engloba todas as fases pelas quais a música passa até a sua divulgação, perpassando a concepção, o arranjo, a gravação e a promoção. Estas, a depender do tipo de produção, envolvem outras pessoas, caracterizando diferentes olhares acerca do trabalho colaborativo que permeia os processos de produção musical. Durante algum tempo, era possível identificar o papel de cada pessoa envolvida na produção de um artista, ou grupo musical, sendo comum a separação do trabalho dos músicos e dos produtores que ficavam responsáveis pela logística de divulgação, shows, venda de discos, dentre outros aspectos que compõem o campo da produção musical. Essa separação tem sido alterada,

principalmente, após o crescimento de mídias interativas como a internet, que tem sido palco de produções que se fazem nos mais diferentes contextos e trazem experiências coletivas e/ou individuais, apontando, dentre outros fatores, a diminuição de fronteiras entre produtor e consumidor (BELTRAME, 2016, p. 51).

Marcia Tosta Dias alude a aspectos similares e aponta mais situações na área:

(...) além da dimensão propriamente empresarial, por via da proposição de conteúdos, o produtor musical atuava de forma intensa e decisiva no processo de formação do gosto e das referências musicais, efetivados a partir dos processos e mecanismos próprios à grande mídia. Um conjunto denso de contradições sempre fundamentou, portanto, o trabalho do produtor musical, contradições estas que traduziam várias dimensões de todo o processo. O acesso irrestrito às tecnologias digitais de produção e difusão tem agregado novos elementos ao trabalho do produtor, transformando-o. Expandida para além dos quadros formais das grandes gravadoras, sua atividade atual pode tanto tomar a forma tradicional acima apontada, como pode mesclar-se à atuação do artista/ músico, ora de posse da condução das formas de registro de seu trabalho, ou pode ainda permitir ao produtor tornar-se ele mesmo o artista (DIAS, 2014, p. 77-78) .

Os autores que encontramos ressaltaram a força da música compartilhada nas redes como grande transformação na cadeia fonográfica e de convergências de papéis, de como "o músico tecnologicamente informado se transforma no *produtor*" (DIAS, 2014, p. 92).

Macedo retoma a ideia central do produtor como um agente ativo na concepção de um trabalho técnico-musical:

O produtor trabalha diretamente com o técnico ou engenheiro de som, cujo papel é traduzir em som as ideias daquele, viabilizando tecnicamente suas concepções e observando sempre a qualidade da gravação. Nas gravadoras independentes e pequenos estúdios é comum o produtor e o técnico serem a mesma pessoa. Nas gravadoras e estúdios profissionais, as duas funções geralmente são desempenhadas por pessoas diferentes, o que libera o produtor para se concentrar nos aspectos propriamente artísticos da produção. As etapas técnicas – gravação, edição, mixagem e masterização – sempre necessitam do trabalho do engenheiro de som, e um mesmo profissional – em princípio – pode ser responsável por todas as fases, porém o mais comum hoje – pelo alto nível de especialização – é se utilizar técnicos diferentes para cada uma das fases da produção (MACEDO, 2006, p.2).

Em síntese, o estabelecimento da figura do produtor se fundamenta na ideia de alguém que, de fato, tem *expertise* e acompanhará o processo de uma gravação, pois possui uma proposta musical – acreditamos que assim foi a postura de Sérgio Abreu, e por isso ele era procurado.

Já a consultoria musical ou o papel do consultor foi algo muito mais opaco de se desvelar nos trabalhos teóricos levantados; o que nos pareceu é que se trata de profissional especializado que opina, porém em menor dedicação temporal, ou seja, alguém que pode ser procurado em algum momento do processo para dirimir dúvidas ou fornecer informações de proposta já em curso.

Outro ponto de nossa observação diz respeito a quais foram os momentos de arranjador de Sérgio Abreu nos quartetos em foco, e se isso propiciou novos contatos.

Para abordar o conceito de Arranjo, utilizamos a ideia mais fundamental, proveniente de dicionários musicais, como de Autran Dourado que afirma: “Trabalho de adaptação ou reinvenção de uma melodia ou composição musical. Obras de Bach para violino foram arranjadas para violão, discos de Jobim tiveram arranjo de Claus Ogerman”. E o arranjador: “Profissional especializado na elaboração de arranjos musicais” (DOURADO, 2004, p. 31).

Na continuidade, Autran Dourado liga Arranjo aos termos Instrumentação e Orquestração, destes, a Instrumentação é pertinente a nosso tema: “Técnica de escolha, distribuição e organização de uma série de partes na partitura de determinada obra, distribuindo-as entre os instrumentos de uma orquestra ou um conjunto” (DOURADO, 2004, p. 167).

O violonista e professor Luciano Morais (2007) catalogou os arranjos de Sérgio Abreu como parte de sua dissertação de mestrado. Ao estudar os termos próximos a arranjo, como adaptação, versão e transcrição e, também, instrumentação, Morais parte de dicionários da Língua Portuguesa até a especificidade de autores na Música, como o *Dicionário de Música Grove*, ainda sentindo, por vezes, a imprecisão dos termos. Para ele, em transcrição, a ideia de transferência é forte, porém sem esquecer do “nível de criação” nesses trabalhos (MORAIS, 2007, pp. 20-24).

Morais chegou a utilizar em passagens o termo “reelaboração” em sua dissertação, o que nos remete às definições de Autran Dourado – “reinvenção” em Arranjo, “elaboração” em Arranjador – no entanto, teremos outro conceito, confeccionado a partir da confluência de áreas afins (Linguística, envolvendo Literatura e Tradução), que é o uso abarcador de “reelaboração musical”, estudado pela diretora orquestral Flávia Vieira Pereira (2011) em sua Tese de Doutorado.

Flávia Pereira dimensiona a reelaboração musical às práticas que utilizam arranjo, transcrição, orquestração, redução, adaptação e paráfrase, a partir de uma aplicação singular, em que o

arranjador/transcritor é o músico que assina sua própria escuta, diversificada entre a obra original e a obra reelaborada².

De volta a Luciano Morais (2007, p.25-28), por fim, preocupou-se em exemplificar com obras já durante o seu estudo da terminologia que buscamos, o que propiciou o estabelecimento argumentativo ao nível de intervenção alcançado a partir de três exemplos de “adaptação” e “arranjo” de Sérgio Abreu, e uma “coletânea” de Andrés Segovia, e nos chamou a atenção especialmente as informações bem-organizadas nos seguintes termos:

1. Mudanças radicais nas formas e estruturas originais;
2. Agrupamentos de peças que não foram expressamente previstos pelo compositor na versão usada como fonte³.

1.2. Quartetos de violões e os instrumentos *per si*

Qual era a opinião de Sérgio Abreu sobre os violões empregados nos quartetos? Que comentários fez sobre a tessitura e as características do modelo *Brahms Guitar*⁴ do luthier David Rubio – um violão de 8 cordas utilizado por Paul Galbraith? E o emprego do violão de 7 cordas – neste caso, um modelo Abreu específico de canhoto para Sidney Molina, do *Quaternaglia*?

Após sua carreira solo, Sérgio Abreu se dedicou à construção de violões, tornando-se um luthier de referência internacional. Segundo Dias (2015, pp. 209-212), esse trabalho se estabelece em fins da década de 1970 ainda com alguma atividade de concertista solo, mas já havia interesse em lidar com a luteria; durante viagens, inclusive, esteve em grandes oficinas na Inglaterra. Consta que construiu um número aproximado a 800 violões.

² No extenso trabalho de Pereira (2011), questões cruciais são estudadas sobre a Reelaboração, como a comparação com a Tradução Literária, ou seja, a reelaboração como um desafio de um tradutor de obras literárias. Além disso, são vistos aspectos que envolvem timbre, textura, direitos de autor, criação e análise de exemplos, portanto é um texto referencial no nosso idioma.

³ Assim como a tese de Pereira (2011), a dissertação de Morais (2007) é fonte primordial dos aspectos complexos do universo da transcrição; ambos deram um passo além das definições tradicionais, sendo seus trabalhos acadêmicos o espaço ideal para discussão com profundidade.

⁴ Esse mesmo modelo recebeu três nomenclaturas nos relatos: *Brahms Guitar*; *Violão Brahms*; *Violão de 8*.

Os quartetos de violões assumiram uma importância inequívoca para a carreira artística que envolve o instrumento. Boa parte desse repertório é tratada com a ideia de quartetos de cordas, mas há reelaborações vindas de obras para piano ou de peças orquestrais. De obras originais para quarteto de violões, Leo Brouwer (1939-) é um dos mais importantes compositores para essa formação. O *Quaternaglia* executou várias vezes a música deste grande criador cubano, inclusive foi o dedicatário de *Así era la dancita aquella! (Divertimento)* (2018), que faz parte do CD *Four* (2019, Guitarcoop); e estrearam a sua *Gismontiana*, para quarteto de violões e orquestra em 2008. Além disso, são assíduos em obras de Gismonti e Bellinati.

Já a percepção da obra villalobiana de uma escrita contrapontística fez nascer o interesse em ter transcrições de Villa-Lobos para essa formação, como as *Bachianas Brasileiras 1 e 9* (essa última em arranjo de Thiago Tavares), *A lenda do Caboclo* (arranjo de Eduardo Fleury) e títulos importantes do catálogo villalobiano, como algumas das *Cirandas* e *Danças Características Africanas* (por Tadeu do Amaral do *Brazilian Guitar Quartet*). Johann Sebastian Bach é outro compositor sempre presente nos dois quartetos. Ainda no Brasil, podem ser lembrados, na década de 1980, o Quarteto Carioca de Violões, e temos o quarteto Maogani, com um consistente trabalho de arranjos próprios, há quase 30 anos.

Fora do Brasil, para citar alguns, há o *Los Angeles Guitar Quartet* – um nome de relevo nessa área, bem como os espanhóis da Família Romero, que divulgaram a composição *Concierto Andaluz*, do espanhol Joaquin Rodrigo (1901-1999), para quarteto e orquestra.

Assim, a ideia de quarteto de violões segue a natural possibilidade de ampliação do repertório, alargando a tessitura e favorecendo transcrições de obras-primas que não seriam possíveis de realizar sem essa formação. Sérgio Abreu (1995), no encarte do CD inaugural *Quaternaglia*, teceu suas considerações sobre o assunto, e manifestou possíveis razões da ausência de quartetos no passado. Comenta que sempre houve interesse pela reunião de instrumentos musicais, e que na Renascença ficou evidente haver mais repertório para duos do que para trios de alaúdes. E prossegue:

Quando o violão é preferido ao alaúde no século XIX, há, novamente, muitas peças executadas por duos e trios.

No entanto, as possibilidades de se colocar juntos em um quarteto – não só de alaúdes, mas também guitarras – foram completamente evitadas.

(...) podemos ver que quase sempre houve uma preocupação com a ideia de que todas as partes distintas de cada instrumentista eram igualmente valorizadas, de modo que nenhum

dos músicos se sentisse inferior. O que ocorria com mais frequência era simplesmente inverter vozes sempre que uma parte era repetida ou alterada e isso funcionava perfeitamente no que diz respeito aos duos⁵.

Especificando o que se passaria com trios, Sérgio Abreu alude à probabilidade de perda de clareza de três vozes instrumentais (um trio de violões) por atuarem dentro da mesma tessitura, e, por conseguinte, argumenta que um quarto violão aumentaria essa falta de nitidez das partes. Isso aconteceria porque a noção de reelaboração (para trios ou quartetos) não levou em consideração “adaptar algumas das técnicas utilizadas nas composições para grupos de instrumentos de arco onde tal preocupação não era tão importante”, pois a própria característica tessitural de cada instrumento já determinaria a sua performance.

(...) conseqüentemente, o resultado global é mais importante do que o brilho individual. Se os violonistas do século passado estivessem mais familiarizados com as composições para outros grupos instrumentais, talvez essa atitude tivesse criado obras bem estruturadas para quartetos de violões que, acredito, teriam sido muito populares tanto em salas de concerto quanto em saraus onde músicos e entusiastas da música frequentemente se encontravam⁶.

Sobre tempos mais atuais, Abreu relembra a extraordinária popularidade do violão durante a segunda metade do século XX, o que levou ao surgimento de uma variedade de *ensembles* de violões, alguns inusitadamente grandes (orquestras de violões). O que importa é que isso teve sua contribuição de visibilidade ao instrumento e, enfim, atingiu-se “uma instrumentação adequada para quarteto de violões e um repertório apropriado para esta formação musical foram desenvolvidos”, tanto de composições originais quanto de arranjos. Vejamos o que mais disse a respeito:

Ao contrário do estilo de instrumentação predominante no século passado, hoje os grupos de violão são preferencialmente vistos como um todo orgânico, usando uma grande quantidade de combinações de timbres.

⁵ No original: *When the guitar is preferred to the lute in the 19th. century, there were again a lot of pieces performed by duets and trios.*

Nevertheless, the possibilities of putting together in a quartet not only lutes but also guitars have been completely avoided. (...) we can see there was almost always a concern with the idea that all different parts of each instrumentalist were equally valued so that none of the musicians felt inferior. What occurred more often was simply inverting voices whenever a part was repeated or changed and this worked out perfectly as far as duets are concerned.

⁶ No original: *(...) consequently, the global result is more important than the individual splendour. If the last century's guitarists had been more familiar with the compositions for other instrumental groups, maybe this attitude would have created well structured works for guitar quartets which I believe would have been very popular both in concert rooms and in soirées where musicians and music enthusiasts often met.*

Foi com essa ideia em mente que me ocorreu uma adaptação das *Bachianas Brasileiras* nº 1 de Villa-Lobos. Nestes procedimentos, temos de pensar não só em termos de aumentar o repertório através de um arranjo adicional, mas deve haver, acima de tudo, uma boa razão para o fazer⁷.

Especificamente sobre as razões de sua versão das *Bachianas Brasileiras* nº 1, gravada pelo *Quaternaglia* (de 1995), Abreu finaliza:

Neste caso, eu não diria que esta peça é melhor do que sua versão original, a de uma orquestra de violoncelos, quando executada por um quarteto de violões, exceto em partes do primeiro movimento (especialmente o início), que é uma clara imitação do cavaquinho (...). Esta versão soa mais natural por causa da sonoridade do violão. Obviamente, este não é o caso durante a maior parte do segundo movimento onde o violoncelo reina como soberano e esta é a razão pela qual eu primeiro pensei que este Prelúdio/Modinha deveria ser eliminado desta versão de violões. No entanto, a principal razão para este arranjo parece que, embora seja uma das mais belas e originais composições de Villa-Lobos, raramente foi executada ou gravada (...) pela simples razão de que não houve (talvez não mais) orquestras de violoncelo. (...) Portanto, sem ter a intenção de torná-la melhor, mas pensando que é uma oportunidade de torná-la conhecida, uma peça ao mesmo tempo rara e bela, é um grande prazer vê-la incluída neste CD do *Quaternaglia*⁸.

2. Sérgio Abreu e *Quaternaglia Guitar Quartet*: Violões e CD's.

*Por onde passa, o Quaternaglia chama a atenção do público, não só pela seriedade do trabalho e pela escolha do repertório, mas principalmente pelo entusiasmo contagiante. Sérgio Abreu (página do Quaternaglia - Críticas)*⁹.

⁷ No original: *Contrary to last century's prevailing instrumentation style, today guitar groups are preferably seen as an organic whole, using a great deal of timbre combinations.*

It was with this idea in mind that one adaptation of Villa Lobos' Bachianas Brasileiras nº1 occurred to me. In such procedures we must think not only in terms of simply making the repertoire bigger by means of an additional arrangement, but there must be above all a good reason for doing so.

⁸ No original: *In this case I wouldn't say that this piece is better than its original version, that for a cello orchestra, when performed by a guitar quartet, except in parts of the first movement (especially the beginning), which is a clear imitation of "cavaquinho" (a small guitar – a typical Brazilian instrument). This version sounds more natural because of the guitar sonority. Obviously, this is not the case during the biggest part of the second movement where the cello reigns as a sovereign and this is the reason why I first thought this Prelude/Modinha should be eliminated of this guitar version. However, the main reason for this arrangement seems that even though it is one of the most beautiful and original Villa-Lobos' compositions it has rarely been performed or recorded (...) for the simple reason that there haven't been (maybe not any longer) any cello orchestras. (...) Therefore, without having the intention of making it better but rather thinking it is an opportunity to make it known, a piece which is both rare and beautiful, it is a great pleasure to see it included on this Quaternaglia's CD.*

⁹ Disponível em: <http://Quaternaglia.com.br/criticas/>

A ideia de formar um quarteto de violões foi uma sugestão do professor Henrique Pinto¹⁰ (PRADA, 1995, p. 10), e o fundamento é a divisão de vozes como o tradicional quarteto de cordas. De acordo com o texto do histórico alojado na página do grupo¹¹, o nome *Quaternaglia* emana do número quatro, de quarteto, e uma terminação mais artística, latinizada, ao usar o *gli* italiano (como em *famiglia* = família). A primeira formação do quarteto se deu em 1992 com Daniel Clementi, Eduardo Fleury, Guilherme de Camargo e Sidney Molina, já com obras de Leo Brouwer, e orientação inicial de Edelson Gloeden, de quem foram alunos. No mesmo ano, Breno Chaves substituiu Guilherme de Camargo, e o *ensemble* recebeu seu primeiro prêmio, o “Troféu Uirapuru” do Concurso de Música de Câmara da Faculdade Santa Marcelina (São Paulo – SP). Em 1993, o quarteto contava com Fabio Ramazzina no lugar de Daniel Clementi, formação que ficará até 1999. Um prêmio proeminente foi em Havana, em 1998 durante competição no *Festival Internacional de Guitarra* onde o quarteto venceu o Ensemble Prize por unanimidade (PRADA, 1998).

Por ocasião dos 25 anos do *Quaternaglia*, uma programação especial relembrou a trajetória do grupo, e sua página trouxe um importante texto memorialístico de Sidney Molina que alude ao trabalho de Sérgio Abreu¹² junto ao quarteto. O texto de Molina foi revisado a partir de seu depoimento em Dias (2015, p. 46).

Uma das considerações de Molina diz respeito ao Duo Abreu, de como Sérgio já lhe pareceu despontar como o “maestro”, pelo planejamento musical, de escolhas de dinâmica e musicalidade das obras. Essa qualidade, concluímos, vem junto a seu trabalho precoce de arranjador do Duo. Como continua Molina, a geração do *Quaternaglia* não chegou a ver Sérgio Abreu tocar – foi pelo registro de gravações do Duo Abreu que os integrantes passaram a admirar e que lhes serviu como modelo de trabalho. Na escolha de instrumentos, o *Quaternaglia* se apresenta com violões Sérgio Abreu – a mudança de Sérgio para a luteria já se estabelecera há mais de uma década naquela ocasião. Essa relação com os instrumentos perseverou, mesmo em anos seguintes, quando o *Quaternaglia* passou por alterações de seus integrantes:

¹⁰ O violonista e professor Henrique Pinto (1941-2010) nasceu em São Paulo, capital. Foi aluno de Isaias Sávio e notabilizou-se como professor do instrumento, bem como autor de métodos e organizador de eventos. Seu nome é constantemente apontado como de inestimável contribuição e referência no instrumento.

¹¹ Disponível em: <http://Quaternaglia.com.br/portugues-do-brasil-1-uma-antiga-forma-que-nunca-existiu/>

¹² Disponível em: <http://Quaternaglia.com.br/portugues-do-brasil-2-sergio-abreu/>

Músicos que integraram o Quaternaglia em gravações oficiais, como Breno Chaves, Eduardo Fleury, Fernando Lima, João Luiz e Paola Picherzky sempre utilizaram violões Abreu. A exceção foi Paulo Porto Alegre, que no CD *Forrobodó* tocou com um instrumento Paul Fischer de 1979. O Abreu mais antigo em gravações do Quaternaglia foi o de Fernando Lima, um instrumento de 1987 que havia pertencido ao professor Henrique Pinto.

Além de ter um excelente instrumento de concerto, cremos que a relação dos músicos com os violões de Sérgio Abreu é a conexão com seu nome referencial, reconhecido por sua musicalidade idealizada, pretendida e admirada, de sonoridade e projeção desejadas como um aspecto musical, ou seja, um instrumento que se alie à construção das próprias interpretações musicais e performances públicas. O momento do primeiro contato pessoal, traz mais informações sobre isso, como demonstra Molina (2023):

Conhecemos o Sérgio quando o Quaternaglia tocou no Rio de Janeiro em 1994 e ele foi ao nosso concerto, inclusive o Fábio (Ramazzina) estava há pouco tempo no grupo, e fomos para a oficina do Sérgio. Eu, (Eduardo) Fleury e Breno (Chaves) tínhamos violões Abreu, e o Fábio ainda não. Nessa oportunidade, havia um violão do Sérgio que ele estava para revender, ou algo assim, e o Fábio acabou ficando com este.

No caso de Sidney Molina, violonista canhoto, a mudança do Abreu canhoto de 6 cordas (o nº 247, de 1991, o primeiro Abreu canhoto construído¹³), para um violão de sete cordas (também o primeiro do gênero construído por Abreu), de nº 359 de 1997, estabeleceu a ampliação da tessitura e a intensificação dos arranjos das obras musicais.

Para finalizar essa relação instrumentos Sérgio Abreu e *Quaternaglia*, citamos ainda as informações sobre os demais integrantes: Fabio Ramazzina já utilizou um Sergio Abreu nº 197 (1990) e o de nº 474 (2002); Chrystian Dozza, nº 621 (2012), e Thiago Abdalla, nº 463 (2002).

¹³ Disponível em: <http://Quaternaglia.com.br/portugues-do-brasil-2-sergio-abreu/>

FIGURA 1 – Foto dos quatro Violões Sérgio Abreu pertencentes ao *Quaternaglia*.



Foto: Gal Oppido.

Fonte: Página do Quaternaglia: <http://Quaternaglia.com.br/>

2.1. Sérgio Abreu em trabalhos fonográficos do *Quaternaglia*

A primeira oportunidade de contato do *Quaternaglia* com Sérgio Abreu deu-se, de acordo com o relato do grupo, por ocasião da pré-produção do primeiro CD (PRADA, 1995, p. 10) na qual foi feita uma consulta a ele sobre qual seria um bom local de gravação, que sugeriu que o fizessem em uma igreja, por exemplo. Em recente depoimento aos autores do artigo,¹⁴ Sidney Molina esclareceu que a ideia de procurar Sérgio Abreu se deu naturalmente, posto que a versão das *Bachianas Brasileiras n.º 1* estava para ser registrada pelo *Quaternaglia* em seu primeiro CD e os integrantes gostariam de informá-lo sobre o uso de sua versão. Seguindo à risca a consultoria feita, o quarteto gravou na Igreja Escandinava de São Paulo.

¹⁴ Contatos via aplicativo de mensagens em maio de 2023, por mensagens de voz e escritas.

FIGURA 2 – Sérgio Abreu e integrantes do *Quaternaglia*, Chrystian Dozza, Fabio Ramazzina, Sidney Molina e Thiago Abdalla.



Fonte: Página do Quaternaglia: <http://Quaternaglia.com.br/>

Após a gravação pronta do primeiro CD, cuja faixa de abertura é a reelaboração de Abreu das *Bachianas Brasileiras n.º 1* de Heitor Villa-Lobos, Sérgio Abreu recebeu o material e escreveu o texto do encarte (ABREU, 1995).

Como explica Molina em seu programa de rádio¹⁵ e na página do grupo sobre as *Bachianas Brasileiras n.º1*, quinze anos depois, o arranjo, agora revisado, aparece na abertura do CD *Estampas* (2010), produzido pelo próprio Sérgio Abreu e gravado em Prescott, Arizona (EUA), tendo como engenheiro de som o ex-luthier estadunidense David Hirschy. A gravação durou dois dias; a edição, feita por Abreu no Rio de Janeiro, levou mais de dois anos de trabalho.

Retomando a história do arranjo das *Bachianas Brasileiras n.º 1* e sobre como teriam trabalhado com Sérgio Abreu nessa ocasião, Molina relata (2023):

¹⁵ Sérgio Abreu e a busca da perfeição. Disponível em: <https://cultura.uol.com.br/radio/programas/sergio-abreu-e-a-busca-da-perfeicao/>

O Sérgio tinha previsto fazer (o arranjo) para o trio da Alice Artzt¹⁶, e posteriormente ele definiu que não dava para fazer para trio, que precisava ser quarteto, e daí surgiu essa versão. A gente trabalhava o quarteto com o Edelton (Gloeden), acompanhando os ensaios e tudo, então nós trabalhamos só com Edelton. As comunicações eram bem mais complicadas naquela época, não é? E nós também muito mais tímidos de abordar o Sérgio (...) então nós gravamos o primeiro disco sem ter consultado o Sérgio (sobre o arranjo), sem que ele pudesse ver o resultado antes ou trabalhar com ele, mas nós mandamos a gravação a ele e ao Gilberto Mendes. O nosso primeiro disco tem um texto curtíssimo do Gilberto, mas histórico e muito bonito, e um texto longuíssimo do Sérgio sobre quartetos e a transcrição.

Sobre como surgiu a segunda versão, afirma Molina (2023):

(...) então ele ouviu as *Bachianas* pela primeira vez já na versão finalizada do disco e eu acredito que isso o tenha motivado a mexer no arranjo, não é? A fazer algumas alterações que a versão do Quarteto Brasileiro (*Brazilian Guitar Quartet*) já incorporou. E aí claro tinha o próprio Edelton no Quarteto Brasileiro que havia trabalhado isso detalhadamente conosco e tinha estado presente na nossa gravação como produtor musical.

E, por fim, como o *Quaternaglia* gravou as *Bachianas nº 1* pela segunda vez (CD de 2010), Molina (2023) detalha:

(...) o terceiro [movimento] que tem até uma frase que ele compôs (...), é um trecho que é do Sérgio não é Villa-Lobos, mas que ele faz uma sustentação sonora ali no meio da *Fuga* [terceiro movimento das *Bachianas*], quase imperceptível e que resolve violonisticamente a coisa de um jeito brilhante, não é? e ele me mandou já logo depois que ele mexeu, ele mandou a nova versão. Mas a gente tinha mudado o quarteto (os integrantes) e passou por outros repertórios, até chegar a oportunidade da segunda gravação, na formação que a gente teve com o Fernando (Lima) e o João Luiz.

No seu recente programa da Rádio Cultura (*Sérgio Abreu e a busca pela perfeição*, 2023), Molina retoma o assunto da segunda gravação das *Bachianas nº 1* em CD (*Estampas*, 2010) do *Quaternaglia*, trabalho que começa em 2006, no Rio de Janeiro, quando, após um concerto, novamente em contato com Sérgio Abreu, o *Quaternaglia* ouve uma faixa de áudio, mostrada especialmente por Abreu como modelo de captação – era um trabalho de David Hirschy – como dissemos, ex-luthier e engenheiro de som estadunidense –, que se tornaria então o engenheiro de áudio do CD *Estampas*, gravado em 2007, no Arizona, Estados Unidos, durante uma turnê.

¹⁶ Referência a Alice Artzt (1943-), violonista estadunidense, aluna de Julian Bream.

Para esse objetivo, o *Quaternaglia* planejou receber Abreu em São Paulo, que veio especialmente para acompanhar as obras do CD todo, e tornar-se-ia inclusive o editor – nas horas livres de seu imenso trabalho de luteria – por cerca de dois anos. Assim, transformou-se no produtor musical desse disco. Molina (2023) nos conta sobre os bastidores dessa vinda de Abreu a São Paulo: “Durante dois, três dias, Sérgio passou todo o programa do CD com a gente, trabalhamos tudo: Ginastera, Torroba, Assad, tudo, e obviamente as *Bachianas*”. Enfim, o CD fica pronto, é lançado em 2010 e o *Quaternaglia* dedica esse disco a Sérgio Abreu.

FIGURA 3 – Capa do primeiro CD do Quaternaglia.



Foto: Gal Oppido.

Fonte: Página do Quaternaglia: <http://Quaternaglia.com.br/>

3. Sérgio Abreu e *Brazilian Guitar Quartet: Essência do Brasil*

*Desde as primeiras notas, o quarteto tocou com uma alegria e entusiasmo contagiantes, como nunca havia presenciado em uma sessão de gravação.*¹⁷

Sérgio Abreu (folder da Delos Music do CD *Essence of Brazil*, 1998)

No ano de 1998 surgia um novo quarteto de violões no Brasil, denominado Quarteto Rubio, formado por Edelson Gloeden, Everton Gloeden, Paul Galbraith e Tadeu do Amaral com a proposta de explorar um repertório diferente dos tradicionais, inicialmente como uma opção para transcrever peças originais de quartetos de cordas para o quarteto de violões (MARUI, 1998). O nome do quarteto deveu-se ao modelo Rubio de Paul Galbraith (*Brahms Guitar*), homenageando assim esse luthier britânico.

A característica principal do grupo naquele momento, segundo constatou Ricardo Marui, que destacou a qualidade de todos os integrantes, é a utilização do violão de oito cordas e um violão afinado uma terça abaixo possibilitando a expansão da tessitura dos instrumentos (MARUI, 1998).

Sobre o começo do quarteto é informado:

Paul – Bom eu tinha uma ideia de tocar como no quarteto de cordas, incluindo o violão de 8, lendo de uma certa maneira reafinando os violões, e lendo a partitura de quarteto de cordas na sua frente como se fosse normal para violão, sem modificar nada. Eu achava que tinha um método de fazer isso, que não deu muito certo, mas... Então para experimentar isso eu liguei para o Everton, que eu já conhecia de Londres. Naquela ocasião não conhecia o Edelson...

Edelson – Nos conhecemos na casa do Gilson (Antunes) mas depois tivemos um certo contato.

Paul – Mas Tadeu eu não conhecia. Então a gente se encontrou pra fazer isso inicialmente. (...) Não era nunca uma ideia, "vamos formar um quarteto de violões", aliás, pelo contrário, nós quatro não tínhamos uma ideia ótima de quarteto de violões, tínhamos feito muita música de câmara, mas nunca tínhamos o ideal de tocar em quarteto de violões. Tínhamos feito muita música de Câmara mas nunca tínhamos o ideal de tocar em quarteto de violões. (VIOLÃO INTERCÂMBIO, 2000, p. 22)

Por uma série de situações o quarteto acaba surgindo – mais por iniciativa de Everton Gloeden e Tadeu Amaral coincidindo com o desejo de Paul Galbraith em trabalhar um repertório para quarteto de cordas, no seu violão de 8 e os demais. Em pouco tempo, também por uma questão de

¹⁷ No original: *From the very first notes, the quartet played with a contagious joy and enthusiasm, such as I had not previously witnessed in a record session.*

oportunidade, os quatro violonistas aceitaram fazer uma gravação (algumas faixas para um CD promocional de fim de ano) para a Delos Music, da qual Paul Galbraith já era artista exclusivo. Nessa ocasião, o *Los Angeles Guitar Quartet* havia acabado de deixar a Delos para se integrar à gravadora Sony, tornando possível ao quarteto brasileiro tornar-se o novo quarteto da Delos e de logo fazerem uma turnê pelos Estados Unidos. Com isso, vem a mudança de nome para *Brazilian Guitar Quartet*.

FIGRUA 4 – Integrantes do então *Quarteto Rubio*, Everton Gloeden, Paul Galbraith, Edelson Gloeden e Tadeu do Amaral. Ensaio em 1998.



Foto: Ricardo Marui

Após a gravação do primeiro CD (1999), *Essence of Brazil*, com música de Carlos Gomes, Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, e a produção de Sérgio Abreu, o grupo realizou um segundo CD com quatro suítes orquestrais de J. S. Bach, durante a turnê estadunidense, agora já com um segundo violão de 8 cordas tocado por Everton Gloeden (Rubio, 1993), que possibilita ter mais baixos e mais agudos, como um segundo violino, executando por vezes junto a Paul Galbraith (VIOLÃO INTERCÂMBIO, 2000, p. 21). Outra informação dada é sobre a importância da transcrição para o quarteto ou a encomenda de obras, Tadeu diz:

Isto [sobre a encomenda] sim a gente tem vontade. Agora uma das coisas que acho até que estimulou um pouco a criação do quarteto foi poder lidar com um repertório que normalmente o violonista não tem acesso, tocar obras importantes do repertório, e que basicamente você depende de estar arranjando, transcrevendo – isso é uma coisa que a gente curte fazer; esse desafio de você estar pegando uma grande obra e tentar viabilizá-la nessa formação (VIOLÃO INTERCÂMBIO, 2000, p. 20).

Sobre ter dois violões de 8, Galbraith explica: “... tem uma certa semelhança com o quarteto de cordas, só um pouco mais para baixo porque o 8 cordas vai até uma terça abaixo do violoncelo, e o agudo do 8 também vai ao agudo da viola. É quase um quarteto de cordas agora. Isso dá uma textura bem maior”. E exemplifica: “Sobre as Bachianas [nº1], é possível tocar em seis cordas normais, mas sai muito mais fácil no 8; não só abre possibilidades, mas também deixa as transcrições mais violonísticas, o que é muito importante, deixa mais fluente” (VIOLÃO INTERCÂMBIO, 2000, p. 21).

Com a saída de Paul Galbraith e Edelson Gloeden em 2003, de violonistas que já passaram pelo quarteto, os que permaneceram por um bom tempo com Everton Gloeden e Tadeu do Amaral foram Luiz Mantovani e Gustavo Costa, formação essa que recebeu o Prêmio Grammy de melhor lançamento discográfico de música clássica do ano (2011), pelo CD *Brazilian Guitar Quartet Plays Villa-Lobos*. Outros integrantes foram: Claudio Faga, Clemer Andreotti, Edson Lopes, Paulo Martelli e Paulo Porto Alegre. Atualmente o grupo é formado por Everton Gloeden, Gustavo Costa, Francisco Luz e Tadeu do Amaral.

3.1. Aspectos da presença de Sérgio Abreu no *Brazilian Guitar Quartet*

Em termos gerais, sobre o papel de Sérgio Abreu no CD *Essence of Brazil*, Edelson Gloeden diz: “o Sérgio foi o diretor de gravação e o produtor do disco” e Galbraith diz: “o papel [dele] era basicamente colocar a gente numa atitude certa para gravar, quase regente”, e inclusive a posição de microfones; na edição também houve muita contribuição dele. Outro ponto lembrado foi a opinião de Abreu sobre o terceiro movimento da *Sonata para quinteto* de Carlos Gomes, em que ele pontuava que a referida parte não funcionava bem no violão, daí houve a ideia de substituir por uma canção do mesmo compositor, segundo Edelson Gloeden: “Decidimos então utilizar uma das 40 canções de Carlos Gomes para compor a primeira sessão” (VIOLÃO INTERCÂMBIO, 1999, p. 21).

O segundo CD foi gravado nos Estados Unidos, e Sérgio Abreu veio a São Paulo para participar de um dos ensaios, no qual ouviu duas suítes orquestrais. Paul enfatiza que “o entusiasmo dele foi importante, ele ouvir e dizer que está soando muito bem dá uma tranquilidade” (VIOLÃO INTERCÂMBIO, 2000, p. 21).

De acordo com o violonista e membro do quarteto Everton Gloeden (2023)¹⁸, a escolha de Sérgio Abreu para produtor deu-se devido a sua competência profissional incontestável:

O Sérgio foi produtor de dois discos nossos, o primeiro e o terceiro.

Havia toda a nossa grande admiração pelo Sérgio Abreu na época, de Paul [Galbraith], meu irmão [Edelson Gloeden], Tadeu [Amaral] e eu – foi assim muito fácil decidir que o Sérgio seria a pessoa que iria orientar a gente, desde nosso primeiro concerto. A gente o chamava do Rio de Janeiro para ele vir a São Paulo para coordenar os nossos ensaios; ele deu uma ordenação na nossa textura, como produzir som também, enfim ele foi praticamente um mentor nos primeiros tempos do quarteto, então o Sérgio foi de fundamental importância para a nossa sonoridade.

No primeiro disco ele foi realmente muito decisivo no resultado do disco, porque a gente tinha um repertório muito novo, muito cru, às vezes a gente ia recebendo os arranjos e ia ensaiando, isso um mês antes de fazer a gravação, que foi em Campinas no Mosteiro de São Bento, ali em Vinhedo, mais precisamente.

Então o Sérgio foi muito importante durante a gravação porque ele ouvia e ia fazer os ajustes, durante os *takes* da gravação.

Anteriormente, no início desse artigo, mencionamos a atuação de Sérgio Abreu como arranjador de peças para o Duo Abreu, peças essas presentes nos discos realizados pelo Duo. Também

¹⁸ Contato com os autores via aplicativo de mensagens, escritas e de voz. Em maio de 2023.

podemos aludir à excelência do trabalho solista dele e de seu irmão mais novo Eduardo Abreu, registrada em solos de seus discos em duo, e em curta carreira-solo de Sérgio, com um único Long Play. A profundidade e o nível de detalhes que Sérgio impunha em seus trabalhos fonográficos estão refletidos na produção e cuidado extremo para a produção do *Brazilian Guitar Quartet*, como demonstram os relatos.

Segundo Dias, em contato com Everton Gloeden (DIAS, 2015, p. 180):

Ele (Everton) lembra com detalhismo absoluto, da incrível capacidade de concentração, da memória. Acrescenta que o disco do Quarteto dificilmente teria a mesma qualidade sem seu trabalho, dada sua interferência durante todo o processo. A entrega foi tanta que quase consideraram que tivessem se tornado um quinteto.

Por essa fala, vemos que Sérgio Abreu foi fundamental no que o disco *Essência do Brasil* apresenta e sem ele o resultado seria diferente do que encontramos no material gravado, e como o trabalho de transcritor pode se fundir como o de um produtor musical, entendemos que o papel de Abreu para os membros do *Brazilian Guitar Quartet* foi de quase um quinto membro.

Tal afirmação acima está reforçada pela descrição dada por Edelson Gloeden (DIAS, 2015, pág. 181):

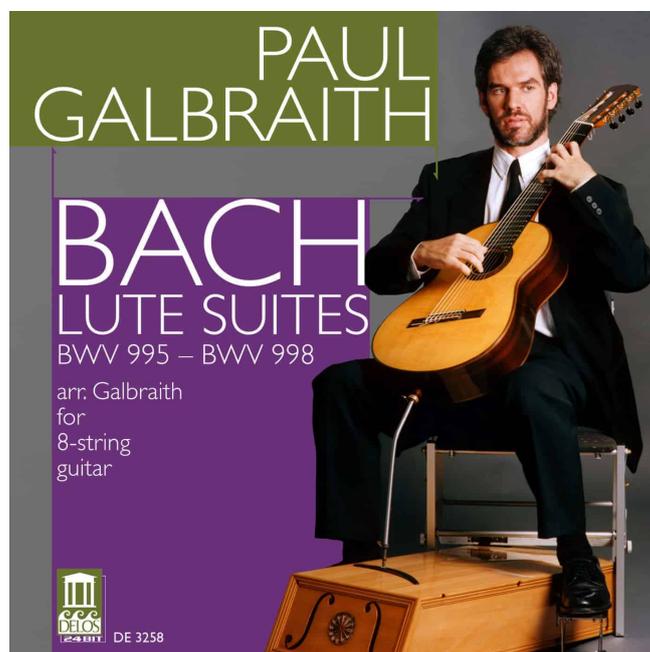
(...) Havia um trecho no terceiro movimento com o qual ele [Sérgio Abreu] ainda não estava satisfeito, pois julgava-o monótono para quarteto de violões. Resolveu então compor uma linha ao estilo villa lobiano para preencher o “vazio” que sentia e assim obter um resultado mais idiomático e fluente para quarteto de violões. Eu estava encarregado de tocar aquela linha inédita e, quando chegou o momento de gravar, Sérgio queria uma sonoridade diferente, não para destacar e sim para que sua linha ficasse à sombra, nas “entrelinhas”. Ficamos por um tempo experimentando várias possibilidades até que, num dado momento, Sérgio colocou as mãos abertas pressionando cuidadosamente o tampo ao lado do cavalete. O resultado foi uma sonoridade velada, algo parecido como um clavicórdio. Assim, por um brevíssimo momento, viramos um quinteto. Mas restava uma pergunta: como isso entraria nos créditos? Sérgio, é claro, desconversou.

Por fim, Sérgio Abreu voltaria a atuar como produtor fonográfico do terceiro CD do *Brazilian Guitar Quartet*, lançado em 2001, *Encantamento*.

3.2. O violão *Brahms* de Rubio e a opinião de Sérgio Abreu

Paul Galbraith foi quem trouxe esse instrumento para um quarteto de violões quando, como mencionado anteriormente neste artigo, esteve interessado em trabalhar um repertório diferente de quartetos de cordas, com o uso de violões tradicionais. O violão Brahms adotado pelo *Brazilian Guitar Quartet* trouxe possibilidades diferentes por expandir a tessitura do violão tradicional de 6 cordas por contar com duas cordas extras, uma aguda e outra mais grave, a aguda afinada em Lá 4, uma quarta acima do Mi 1ª corda tradicional, e a corda mais grave o Lá, quinta abaixo do Mi 6ª corda tradicional (VIOLÃO INTERCÂMBIO, 1999, p. 20). Para o violonista escocês, o instrumento surge a partir de seu interesse em explorar obras e compositores que não fazem parte do cânone violonístico e também pouco pesquisadas por outros violonistas. Tendo um instrumento tão diferente, Galbraith também se utiliza de uma postura específica, pouco usual para um violonista tradicional, por tocar em uma posição que remete aos violoncelistas, utilizando-se inclusive de um espigão que se conecta a uma caixa de ressonância para atenuar as frequências graves do instrumento, também favorecendo a projeção sonora do violão de 8 cordas (VIOLÃO INTERCÂMBIO, 1995, p. 9).

FIGURA 5 – Capa do disco das suítes para alaúde de Bach transcritas por Paul Galbraith para o 8 Cordas na gravadora Delos Music. Temos aqui o instrumento e a postura característica de Galbraith.



Fonte: <https://delosmusic.com/?s=paul+galbraith>

Porém não foi sempre assim, no início Galbraith realizava suas performances como solista sentado ao chão com as suas pernas entrelaçando as faixas e parte do tampo do instrumento. A influência de Sérgio Abreu em Paul Galbraith o ajudou a desenvolver sua posição final de tocar, como a VIOLÃO INTERCÂMBIO (1995) informa¹⁹, Sérgio foi um dos poucos que olharam sem algum tipo de preconceito para o que Galbraith vinha desenvolvendo, porém o alertou sobre a problemática das pernas estarem cobrindo a parte mais ressonante do violão, diminuindo assim a qualidade e projeção sonora que se poderia obter do instrumento, a partir daí Galbraith desenvolveu a ideia do espigão e assim definiu sua postura ao violão Brahms.

FIGURA 6 – Sérgio Abreu e o Brahms Guitar de Paul Galbraith



Fonte: Arquivo pessoal de Everton Gloeden

¹⁹ Entrevista (não creditada na *Violão Intercâmbio*) feita por Gilson Antunes a Paul Galbraith em Richmond - Inglaterra, 1994.

O que sabemos da opinião de Sérgio Abreu sobre o violão Brahms é algo importante de abordar para intensificar as informações sobre suas proposições estéticas, ou melhor, sua poética musical. Assim, de acordo com Everton Gloeden (2023), destaca-se que:

Na verdade, ele (Sérgio Abreu) não gostava da corda Lá (primeira corda) porque ele a achava muito estridente, coisa que todos achamos até hoje, mas se não fosse essa corda Lá, especialmente a partir do segundo disco, e mesmo no primeiro disco, essa corda foi fundamental, primeira corda do violão Brahms (...) é um instrumento com uma corda aguda a mais e uma grave a mais.

Então ele não gostava, ele achava que a gente só em último caso tinha que usar essa corda, por razões tímbricas. Agora, como eu falei, sem essa corda, sem os *Brahms Guitar*, praticamente nada do nosso repertório dos 6 discos que nós fizemos nenhum deles seria possível sem esses 2 violões Brahms.

FIGURA 7 – Sérgio Abreu e *Brazilian Guitar Quartet* em ensaio. Abreu ao centro, da esquerda para direita, Edelson Gloeden, Tadeu do Amaral, Paul Galbraith e Everton Gloeden.



Fonte: Arquivo pessoal de Everton Gloeden.

Considerações Finais

Acreditamos que o objetivo deste artigo foi realizado, pois era nossa intenção abordar Sérgio Abreu como produtor musical e trazer de volta a memória de um período em que foi raro na música

de câmara ter quartetos de violões no Brasil de carreira profissional, com longevidade, e a empreender registros fonográficos.

A faceta artística de Sérgio Abreu como consultor, produtor e arranjador, nos casos abordados, foi vista a partir de uma aceitação de sua postura desde o Duo Abreu e mais fortalecida quando nos apoiamos em fatos como lembramos: a sua concepção de seu único LP solo, a colaboração com violonistas em concursos e gravações, a indicação de nomes (como Hirschy) e detalhes como sua intervenção em arranjos, até sonoridades e efeitos que, por fim, vimos no estabelecimento para a sua figura de produtor de CDs dos dois quartetos – espaço musical em que deixou bem evidente sua proposta musical.

Tanto na produção musical quanto no papel de arranjador, o que nos pareceu é que Sérgio Abreu imprimiu um nível alto de exigência para a realização dos produtos aos quais se envolveu, pelo que nos foi relatado e lido no levantamento bibliográfico. Há exemplos disso na explicação sobre os ensaios do *Brazilian Guitar Quartet*, o detalhe comentado por Edelson Gloeden de que Sérgio Abreu “ainda não estava satisfeito” com um trecho musical, decidindo então escrever uma linha musical. E, noutro ponto, ao ser relatado que “por um brevíssimo momento”, tornaram-se “um quinteto”, quando Sérgio posiciona as mãos no tampo do violão, durante as gravações, em busca da sonoridade almejada por ele. Também pelo longo tempo dedicado à edição final do material já gravado, no caso do CD *Estampas* do Quaternaglia.

Quanto a isso, ainda colaboram as informações percebidas sobre a ampliação do repertório, alargando a tessitura, seja pelas formações de quarteto ou pelos modelos de 7 e 8 cordas, respectivamente de *Quaternaglia* e *Brazilian Guitar Quartet*, que favoreceram as reelaborações de obras originais, e a busca pela otimização dessas características, ausentes no passado da música de câmara do circuito violonístico. Assim, Abreu parece ter dimensionado esse trabalho e exigido ao máximo em termos de busca dos limites da transcrição e da sonoridade desses *ensembles*.

Em termos de registro, nosso artigo alude à história do *Quaternaglia* como um projeto empreendedor por sugestão inicial do professor Henrique Pinto – figura proeminente do violão brasileiro que já possuía relações interpessoais com Sérgio e Eduardo Abreu –, e orientação de Edelson Gloeden, nome que se ligaria a Sérgio. O surgimento do *Quaternaglia* demonstrou possibilidades de carreira e influenciou outras pessoas.

Já o *Brazilian Guitar Quartet* tinha pouca ou nenhuma intenção de fazer um quarteto, mas pela influência de Paul Galbraith estar no Brasil e as relações interpessoais entre Everton Gloeden e Tadeu do Amaral foram motivadoras para o desenvolvimento da ideia. Neste caso abordado, o diferencial em ter dois violões de 8 cordas é o desafio adotado pelo grupo e, por conseguinte, a Sérgio Abreu quando instado a ser o produtor musical em dois CDs.

O papel de Sérgio Abreu no *Quaternaglia* foi forte; primeiramente pela escolha de seus integrantes terem os violões Abreu desde o início, como uma marca sonora do grupo. Desde a primeira e constante presença do luthier carioca para assisti-los toda vez que estavam no Rio de Janeiro, eram oportunidades de contatos, trocas e planos.

A realização do CD *Estampas*, executada de 2007 a 2010, foi um trabalho bem expressivo de Sérgio Abreu por tê-lo presente em ensaios em São Paulo e pelo tempo da edição musical do CD, quase três anos, fato que nos lembra a história de seu único LP solo, que também aguardou um par de anos para sair exatamente como Abreu desejava.

Quanto ao *Brazilian Guitar Quartet*, o primeiro CD, *Essence of Brazil*, parece ter sido o trabalho de mais envergadura na relação do grupo com Abreu como produtor. Podemos atribuir parte disso ao envolvimento anterior de Galbraith com Sérgio. O Duo Abreu foi a referência musical na infância de Paul Galbraith, e houve uma colaboração eventual de Sérgio quanto aos primeiros tempos de Galbraith na sua nova postura em palco, como lembrado, e o fato de estar morando no Brasil, enfim, foram atrativos a mais para contatos desde que se soube da criação do quarteto.

Para Sérgio Abreu, ambos quartetos eram donos de um “entusiasmo”, palavra que usou para se referir aos dois grupos, como está descrito no material promocional dos quartetos, e de fato Sérgio Abreu sabia muito bem do que estava falando, porque os seus muitos anos ao lado do irmão no Duo Abreu provam que isso era necessário para se trabalhar em música de câmara no nível de exigência e agenda que possuíam.

AGRADECIMENTOS

A Everton Gloeden e Sidney Molina pelos relatos e fotos.

A Ricardo Marui, pela foto.

A Gilson Antunes, pelo envio de materiais pertinentes.

A Sérgio Abreu, pelas suas contribuições ao circuito violonístico.

REFERÊNCIAS

ABREU, Sérgio. Encarte do CD *Quaternaglia*, São Paulo: JHO Music, 1995.

ANTUNES, Gilson. Relembrando Sérgio e Eduardo Abreu. *Violão Intercâmbio* nº 20, ano IV, nov/dez, 1996.

ANTUNES, Gilson. Soberano dos Violões. *Revista Violão Pro*. nº11, pp. 21-27, 2007.

BELTRAME, Juciane Araldi. Educação Musical Emergente na Cultura Digital e Participativa: Uma Análise das Práticas de Produtores Musicais. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

DELOS MUSIC, folder *Brazilian Guitar Quartet - Essence of Brazil*, 1999.

DIAS, Marcia Tosta. Sociologia da música gravada: o trabalho do produtor musical. In: *Ciências Sociais em Diálogo. 2 - Sociedade e suas imagens*. EL FAR, Alessandra, BARBOSA, Andrea e AMADEO, Javier. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2014, p. 77-100.

DIAS, Ricardo. *Sérgio Abreu uma biografia*. Ministério da Cultura. 2015.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

GLOEDEN, Everton. Relato via aplicativo de mensagens, 18 a 25 de maio de 2023.

MACEDO, Frederico Alberto Barbosa. O processo de produção musical na indústria fonográfica: questões técnicas e musicais envolvidas no processo de produção musical em estúdio. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 6, p. 1-7, set. 2007. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/12/12-Macedo-Producao.pdf>. Acesso em: 02 mai. 2023.

MACHADO, João Carstens . Práticas de produção musical no ensino de música: compreensões do som através de softwares de gravação. In: VI SIMPÓSIO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2020, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2020. v. 1. p. 169-181.

MARUI, Ricardo. Quarteto Rubio. *Violão Intercâmbio* n.º 29, ano VI, Mai/Jun, 1998, pp.12-

MOLINA, Sidney. Relato via aplicativo de mensagens, 16 a 19 de maio de 2023.

MOLINA, Sidney. Sérgio Abreu e a busca da perfeição. Disponível em: <https://cultura.uol.com.br/radio/programas/sergio-abreu-e-a-busca-da-perfeicao/> Acesso em: 19 mai.2023.

MORAIS, Luciano Cesar. *Sérgio Abreu sua herança histórica, poética e contribuição musical através de suas transcrições para violão*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. 2011. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/T.27.2011.tde-24062011-104128. Acesso em: 2023-04-30.

PRADA. Quaternaglia lança seu primeiro CD. *Violão Intercâmbio* n° 11, ano III, pp.10-11, 1995.

PRADA. Quaternaglia vence concurso. *Violão Intercâmbio* n° 29, ano VI, pp.19, Mai/Jun, 1998.

QUATERNAGLIA. <http://Quaternaglia.com.br>/Acesso em: 15 mai. 2023.

VIOLÃO INTERCÂMBIO, n° 11, Ano III, pp. 8-9, mai/jun 1995. Paul Galbraith.

VIOLÃO INTERCÂMBIO, n° 34 ano VII, pp. 20-21 mar/abr 1999. Essence of Brazil é o primeiro trabalho do Quarteto Brasileiro.

VIOLÃO INTERCÂMBIO Número 43 ano VII, pp. 19-24, set/out 2000. Quarteto Brasileiro de Violões fala de sua turnê nos Estados Unidos.

SOBRE OS AUTORES

Teresinha Prada é Bacharel em Violão (UNESP); Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina (PROLAM/USP) na linha Comunicação e Cultura; Doutora em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH/USP) na linha História da Cultura; Professora Titular da Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso (FCA/UFMT); Integrante do Núcleo de Investigação Caravelas – Lisboa (CESEM/UNL); autora dos livros “Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer” e “Gilberto Mendes: vanguarda e utopia nos mares do sul”. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7817-2417> . E-mail: teresinha.prada@gmail.com

Hoberdan Peno é Bacharel em Violão (UFMT) - Bolsista de Mobilidade Acadêmica ANDIFES na UFMG; Mestre pela Georgia State University no programa de Performance Musical em Violão; Bolsista PROEG/UFMT – Monitoria; Premiado no XXX Festival Internacional de Inverno pela UFSM em 2015 com bolsa de estudos no Exterior - Aluno de Intercâmbio com a University of Georgia; Vencedor do Concurso Internacional Honors Recital em 2020 em Atlanta, EUA. ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-7546-4764>. E-mail: hoberdanundmusik@gmail.com