

BRAZILIAN GUITAR MAGAZINE

A Revista do Violão Brasileiro
BrazilianGuitar.Net

Músico: Ivan Paschoito

Luthier: Eduardo Cordeiro

Artigo: Maratona de violão

Partitura: Solace - Scott Joplin

Editorial

Os últimos 10 anos de história vêm testemunhando uma mudança radical no modo como a informação é gerada e distribuída, e cujo grande pivô é, sem dúvida, a Internet. A rede espalhou pelo mundo afora uma gama de possibilidades e facilidades que antes eram limitadas a grandes empresas ou grandes centros acadêmicos.

No ramo de desenvolvimento de programas de computador, surgiu a iniciativa que recebeu o nome de Código Aberto ou *Open Source*, o que consiste em basicamente em um trabalho coletivo e voluntário, onde a programação do sistema é aberta para qualquer pessoa modificar. O conceito mostrou que funciona e se expandiu para outras áreas, de forma que hoje temos iniciativas como a Wikipedia, o Linux e o Apache (que controla mais da metade dos servidores de Internet) e se estende até mesmo para o consórcio de países que controlam a Estação Espacial Internacional (ISS).

As iniciativas de código aberto de modo algum pretendem competir com a iniciativa privada. Pelo contrário, código aberto e comercial podem conviver em perfeita harmonia. Um bom exemplo é o fórum <http://violaobrasileiro.net>, que originou a nossa revista eletrônica: trata-se de um software comercial e fechado que roda em cima de uma plataforma de código aberto e gratuito. Iniciativas como a BGM sobrevivem de doações: os colaboradores doam seu tempo, energia e talento em prol de algo em que acreditam e de onde não esperam obter nada além do reconhecimento e da satisfação de ver um trabalho bem feito.

É com esse espírito de doação e entrega que estamos abrindo oficialmente o ano de 2008 da nossa *Revista Eletrônica do Violão Brasileiro*, também conhecida como *Brazilian Guitar Magazine*. Desejamos uma boa leitura a todos!



Maratona de Violão Brasileiro em NY

por Eugênio Reis*

Obertura

O evento aconteceu em NY, no teatro 92Y em Manhattan e abrigou um total de 17 músicos, entre brasileiros e americanos em dois espetáculos e num total de mais de 6 horas de música.



A melhor maneira de abrir esta resenha da Maratona talvez seja com as palavras de **John Schaefer**, locutor da rádio WNYC de Nova Iorque e apresentador do espetáculo: “*para aqueles que gostam de violão, o Brasil é como a Disneylândia*”. Essa frase, de fato, resume bem o que se viu no show: os brasileiros se sentem tão à vontade com o violão que fazer música chega a parecer uma brincadeira.

Os shows foram marcados pelo clima informal e descontraído, onde cada músico pareceu estar completamente à vontade no palco, cada um dentro do seu estilo, mas todos com a alegria típica que é uma das marcas da cultura brasileira.

John Schaefer conduziu o espetáculo apresentando cada um dos músicos e, na maioria dos casos, fazendo pequenas entrevistas. Quem primeiro entrou no palco foi **Badi Assad**. Muito simpática como de praxe, Badi começou tocando e cantando *Joana Francesa*, de Chico Buarque, brincando com os andamentos da música, atravessando, acelerando e atrasando melodia e harmonia. Em seguida tocou *Asa Branca* com efeitos percussivos de voz que hipnotizaram o público. Ela fechou a apresentação cantando *A Banca do Distinto*, de Billy Blanco. Pena que a apresentação dela tenha sido tão curta.



Em seguida vieram **Sérgio e Odair Assad**, que eram também co-curadores do espetáculo. Sérgio falou do prazer que era ter tantos músicos juntos ali naquela tarde, que ele gostaria de ter trazido mais pessoas, mas que conseguiu reunir os músicos que ele considerava mais importantes. Assistir aos Assads é sempre algo prazeroso e ele abriram tocando *A Lenda do Caboclo*, de Villa-Lobos, seguida pelo *Choros No 5*, também do Villa. Depois tocaram Tom Jobim em dois arranjos, um para *Amparo* (também conhecida como Olha, Maria) e outro para *Stone Flower*. A participação foi encerrada com Radamés Gnattali e sua Suíte Retratos, eles tocaram dois movimentos, a Valsa-Choro, dedicada a Ernesto Nazareth e o Corta-Jaca, dedicado a Chiquinha Gonzaga. Impecáveis.

Neste ponto houve uma modificação no programa. **Fábio Zanon** entrou no palco no lugar de Yamandu Costa, que foi realocado para ser o último músico da tarde. Fábio comentou sobre a riqueza e a diversidade da música brasileira, onde as fronteiras de clássico e popular se confundem, que Villa-Lobos tocou violão na rua, que músicos de rua estudaram clássico, mencionou o 7 cordas do choro como patrimônio exclusivo da música brasileira. Ao tocar, a primeira peça escolhida foi o *Choros No 1*, de Villa-Lobos, que Zanon tocou completa, na forma A-B-A-C-A e com bastante molho. Em seguida foi a vez do Estudo No 11, tocada com os detalhes do manuscrito e com o som cristalino e potente. De Francisco Mignone foram tocados os estudos No 4 e 6. Para fechar, Zanon escolheu Radamés Gnattali e executou a *Tocata em Ritmo de Samba* e o *Frevo*.



GUITAR MARATHON THE BRAZILIAN GUITAR



O próximo a ser chamado foi o hiper ativo **Arthur Kampela**, que protagonizou a entrevista mais engraçada de todas. Ao ser perguntado sobre os elementos percussivos do seu violão, Kampela tentou fazer um retrospecto do conceito cultural de antropofagia e causou espanto quando o entrevistador se mostrou assustado com a idéia de canibalismo. Desfeito o mal entendido, Arthur sentou-se com o violão e mostrou um estilo de música que lembra Leo Brouwer, mas

levado a pontos ainda mais extremos. Eram os *Estudos Percussivos 1 e 2*, no qual ele fez uso extensivo de percussão, colher, hastes, e extraiu sons e possibilidades aparentemente impossíveis no instrumento. No final, ele pegou uma viola de orquestra e tocou como se fosse um violão. Segundo ele, a viola é caracteristicamente um instrumento de música mais lenta e ele quis explorar um tipo de música mais veloz, que era o *Estudo Percussivo No 4*.

Romero Lubambo foi o próximo da lista e entrou brincando no palco, dizendo que depois do Arthur ele ficou intimidado, pois ele só usava as mãos e não podia competir com o Arthur. Na entrevista, falou de como o jazz era importante na sua formação musical, bem como a bossa nova e a influência do clássico. Ele abriu sua apresentação tocando uma composição própria chamada *Pro Flávio*, escrita em homenagem ao seu pai, e que era um belo baião executado com a veia de improvisação e o violão forte e certo que sempre marcaram seu estilo. A música *Influência do Jazz*, de Carlos Lyra, foi o segundo solo de Romero, que logo em seguida convidou ao palco a sua esposa Pamela Driggs para cantar *Deixa* (Baden/Vinicius) em inglês e português. Ambos fecharam a apresentação com *Perfume de Cebola*, canção de autoria de Filó Machado (irmão de Celso Machado), cantada em português.



Celso Machado foi o convidado seguinte e fez a apresentação mais brincalhona, divertida e teatral de todas. Ele começou cantando uma canção chamada *Poesia*. Em seguida, continuou a tocar violão e começou a fazer percussão com a boca até o ponto em que ele deixou o violão de lado e começou a fazer música com uma garrafa d'água, que segundo ele estaria "desafinada", o que serviu de justificativa para ele tomar um gole e então achar a afinação "perfeita". A platéia riu muito. Celso ficou andando pelo palco, usando diversos instrumentos de percussão, imitando sons de pássaros, moscas, trovoadas na floresta, parecia assustado e perdido na selva. O clímax dessa parte foi quando ele tirou um macaquinho de pelúcia de dentro de uma mochila e jogou para a platéia. Ele fechou tocando *Ponteadão*, uma de suas belas composições, onde ele usa uma afinação alternativa. No final, também tocou apito e imitou uma bateria de escola de samba.

Para fechar a apresentação da tarde, John Schaefer convidou **Yamandu Costa**, que foi apresentado como um jovem fenômeno. Ele justificou que Yamandu foi deixado por último porque nenhum dos outros violonistas queria sucedê-lo no palco, eles disseram que é impossível tocar depois do gaúcho. Yamandu não é fluente em inglês e preferiu não fazer a entrevista, foi direto para o palco e começou a tocar sua composição *El Negro del Blanco* com seu conhecido estilo agressivo. O público ficou



hipnotizado com o seu 7 cordas. Em seguida, ele fez uma longa improvisação, misturou alguns de seus temas, como *Cebolão*, até que foi interrompido por um celular que tocou na platéia. Yamandu parou, riu, tirou a melodia do celular ali mesmo na hora, falou uma única palavra em inglês, que foi “off” e continuou tocando, improvisando seu tema *Bonitinha* até chegar em *Brejeiro*, seu arranjo mais conhecido e que se tornou assinatura de seus shows. O público foi ao delírio e aplaudiu de pé no final da apresentação.

John Schaefer voltou ao palco e disse que alguns dos violonistas estavam tocando nos bastidores e iam se aventurar a improvisar algo no palco em grupo. Foi quando voltaram ao palco Sérgio e Odair Assad acompanhado de Romero Lubambo. O trio tocou a música *Curumim*, de César Carmargo Mariano. Romero Lubambo, como era de se esperar, estava completamente à vontade nos improvisos e os Assads também se aventuraram nessa seara. Em seguida, veio Celso Machado e o quarteto tocou *Samba Novo*, de Baden, no arranjo de Marcus Tardelli. Os quatro tocaram muito bonito, Romero Lubambo liderava nos improvisos, Celso Machado tocou violão e fez percussão com a boca enquanto os Assads faziam todo o swing da base e também se aventuravam a improvisar.

É difícil fazer um resumo e fugir do clichê, mas não restam dúvidas de que foi um momento histórico para o violão brasileiro. O Brasil é hoje uma super potência do instrumento e vem tendo um desenvolvimento diversificado e pujante ao longo dos últimos 100 anos. Vários dos músicos que se apresentaram em NY vão continuar levando o espetáculo ao redor dos EUA até o início de fevereiro. A empreitada já é um sucesso e o mínimo que podemos fazer é aplaudir de pé.



** Eugênio Reis é brasileiro radicado nos EUA, onde é um dos diretores de uma sociedade de violão em NY, e vem se dedicado a divulgar o violão brasileiro de 6 e 7 cordas em várias frentes, escrevendo artigos em inglês e português, participando de convenções e festivais, dando recitais, transcrevendo música, produzindo concertos de violonistas, organizando fóruns de debates e também representando dois dos mais importantes luthiers brasileiros.*

Eduardo Cordeiro

O luthier gaúcho Eduardo Cordeiro já é um nome consolidado entre os contrutores brasileiros e seus violões são elogiados e adotados por muitos músicos profissionais. Nesta entrevista, ele nos fala do seu amor pela arte de construir violões, das diversas técnicas e concepções disponíveis e do que espera para o futuro da profissão de luthier.

BGM – Eduardo, conte-nos um pouco como foi o seu início na profissão de luthier, com quem estudou, etc.

Eu e meu primo Carlos Cordeiro tocávamos violão e, como muitos, não tínhamos um instrumento razoável. Em 1987, a alternativa de construir um violão foi o que nos pareceu mais viável, mas sem nenhuma bibliografia e, principalmente, sem contato com nenhum profissional do ramo, fomos responsáveis por ser aqueles que devem ter feito os piores violões já existidos. A experimentação foi o nosso caminho durante os primeiros anos, inclusive na utilização de madeiras alternativas às tradicionais (hoje sabidamente inadequadas), pois não tínhamos acesso sequer aos fornecedores de materiais. Basicamente, fomos pelo caminho mais difícil até termos acesso à Internet e todo o universo de informações que ela propiciou. O Carlos, apesar de nunca ter se afastado da luteria, seguiu a carreira como músico. Eu cheguei a freqüentar o bacharelado em violão e toquei com afinco até 1995, quando passei a me dedicar exclusivamente à luteria.

BGM – Você também constrói violões de 8 cordas e o Maurício Marques usa um desses instrumentos. Esses violões são mais trabalhosos?

Sim, eu acho que são mais trabalhosos, principalmente porque nem sempre esses violões seguem a lógica de afinação em quartas. Se pensarmos no violão de oito com duas cordas graves (Si e Fá#) fica relativamente fácil equilibrá-lo. Mas freqüentemente essas cordas são usadas como “coringas” e a variação de afinações gera modificações na tensão geral que o instrumento precisa suportar, o que nos obriga a fortalecê-lo um pouco mais. De forma geral, eu diria que o principal cuidado com o violão de oito é a região aguda. Por ter sons tão graves ele poderá “embolar” as notas, ficar com má definição. Eu defendo a tese de que bons agudos ajudam a definir melhor as notas na região grave.

BGM – No Brasil, cerca de 80% dos construtores de violão estão no Rio de Janeiro, São Paulo ou em Minas Gerais. O fato de você morar no Rio Grande do Sul dificulta alguma coisa?

Dificultou bastante no início, mas não agora. A maior parte dos meus violões são vendidos aqui no Rio Grande do Sul ou exportados. A distância geográfica dificulta apenas o relacionamento com meus colegas, pois, lamentavelmente, eu conheço e me relaciono mais com construtores estrangeiros do que com brasileiros.

BGM – Qual a sua opinião sobre madeiras alternativas? Tem alguma que você goste em particular?

O que gera som no violão é o tampo e não vejo alternativas para substituir o cedro e os abetos utilizados. É fundamental que a madeira do tampo seja leve, resistente e flexível, uma característica que se consegue apenas quando as árvores são oriundas de países com períodos de clima frio. Durante o período frio as árvores reduzem o metabolismo e não formam cerne. A alternância de cerne e alborno (o que cria as linhas longitudinais que vemos nos tampos, quando bem cortados, é claro!) faz com que o tampo seja flexível para vibrar e resistente para suportar a tração das cordas; diferentemente das madeiras utilizadas na caixa (fundo e lados), que por refletirem as ondas geradas pelo tampo, devem

ser bastante densas, uma característica comum das madeiras tropicais. Nós temos um grande número de madeiras que cumprem bem essa função, apesar do jacarandá ser sempre o primeiro a ser lembrado. Mais do que madeira alternativa, eu acredito em materiais alternativos. Eu não concebo que uma árvore, que cresce aleatoriamente e de onde as peças de madeira nunca se repetirão, seja o melhor material para gerar som. Evidentemente, toda a nossa cultura e nossos conceitos sobre qualidade de som estão ligados à madeira, mas eu acredito que a médio prazo outros materiais serão utilizados e a minha profissão entrará no rol das extintas, pois, com materiais sintetizados, os instrumentos poderão ser industrializados sem perder qualidade.



BGM – A música regional gaúcha vem aos poucos se popularizando pelo Brasil fora com o surgimento de músicos como o Yamandu Costa e o Maurício Marques. Os violões para tocar música gaúcha teriam alguma característica especial, como os flamencos, por exemplo?

Não, os violões utilizados na nossa música regional e folclórica são os mesmos violões utilizados nas salas de concerto. Aqui no sul nós temos a cultura dos festivais e a toda semana uma cidade promove um. Em função das variações de local e de equipamentos de som com qualidade muito duvidosa, é fundamental utilizar captadores para amplificar o som dos violões. Com isso a maior diferença que haveria seria a adição do captador ao violão, sendo que a maior parte dos violonistas aqui possui bons instrumentos acústicos para gravações e outros amplificados, para as apresentações nessas situações.

BGM – O que você pensa sobre a operação de apreensão de jacarandá-da-baía que levou a polícia a bater na porta de luthiers em busca dessa madeira? E sobre a política de controle do jacarandá, no geral, qual seu sentimento a respeito do assunto?

Não somente o jacarandá! É triste ver diariamente as imensas áreas devastadas aqui no Brasil e deveriam ser tomadas, lá na floresta, medidas para reprimir isso. Fiquei satisfeito quando o suposto luthier que contrabandeava madeira foi pego. Mas fiquei boquiaberto quando soube que a polícia federal visitou luthiers renomados, principalmente em São Paulo e apreendeu madeiras que, com certeza, estavam armazenadas há muito tempo e teriam origem legal e moral. Mais ainda, quando soube da competência do pessoal que apreendeu até jacarandá indiano como sendo brasileiro. O que dizer? Na Europa, principalmente em Portugal, é possível comprar qualquer quantidade de jacarandá. Eu conheci uma casa no Porto em que o assoalho da pista de dança é feito de jacarandá. Numa madreira em Matosinhos a proprietária me disse que tem um irmão no Brasil que enviava as madeiras “legalmente”, apenas omitindo que no meio do cedro, ipê e outros ia aquele jacarandá. Quando estive lá a última vez em 2000, eram toneladas de jacarandá... Eu me pergunto, de quem ele compra essa madeira? Virá de áreas de reflorestamento? Existe aqui no Brasil alguém que forneça tanto jacarandá legalmente?

BGM – Qual a sua linha preferida de construção? Prefere técnicas mais modernas, tradicionais ou busca desenvolver algo alternativo ou que mescle idéias de ambos os lados?

Eu sou fascinado pela história da luteria, assim como sou um colecionador de plantas de violões afamados pelo tempo. Mas o violão não é, em hipótese alguma, um instrumento definitivo e ele evoluiu muito, principalmente depois da inclusão de materiais compostos na estrutura, como a fibra-de-carbono e o kevlar. Nunca houve uma receita de como se fazer um bom instrumento. A peça de madeira de onde se inicia o instrumento é única e ela definirá se ele será ou não bom. Cabe ao luthier descobrir qual a melhor construção para tirar o máximo proveito daquilo que ela permite e quando se fala em projeção de som, é claro que as técnicas modernas são mais eficientes. O violão é um instrumento com uma qualidade de som e possibilidades fascinantes e a única deficiência que pode ter, em relação aos demais, é a projeção de som. Eu sou partidário de utilizar quaisquer meios para melhorar essa projeção, preservando, é claro, a qualidade de som desejada. Frequentemente eu me pergunto se gosto mesmo de música, ou se gosto do violão...



BGM – Como você vê a evolução técnica da luteria no Brasil? E a evolução do Brasil como mercado consumidor de violões artesanais?

Eu não posso falar sobre as técnicas de construção utilizadas aqui, pois, como disse, não me relaciono com meus colegas como gostaria, em função da nossa distância geográfica. Apenas conheço alguns violões que chegam aqui e esses violões que conheci são bem tradicionais, ortodoxos eu diria. Evidentemente muita coisa deve estar sendo feita em termos de pesquisa e experimentações que eu não tenho conhecimento. No geral, eu acho que os violões que conheço, feitos aqui no Brasil, têm uma boa relação custo/qualidade.

Se tomarmos o Rio Grande como base, a procura por violões artesanais é muito grande e crescente, tanto no meio acadêmico como popular e acredito que temos poucos profissionais para atender a esse público. Há uns dois anos eu falei com o Julio Malarino, luthier argentino presidente de uma associação de luteria na Argentina e ele me disse que havia mais de cem luthiers (de violão) inscritos. Se compararmos, veremos como somos poucos no Brasil, em relação ao mercado que temos.

BGM – Algum desejo profissional ainda não realizado? Algum projeto em andamento sobre o qual gostaria de falar?

Desejo profissional não realizado? Claro! Fazer “aquele” violão... Eu venho trabalhando há alguns anos com violões de tampo duplo e a minha intenção é passar a me dedicar apenas a esse tipo de construção, tão logo atenda à lista de espera de violões tradicionais que tenho. Eu admiro muito não só a projeção, mas a qualidade de som que esses instrumentos têm.

BGM – Eduardo, gostaríamos de agradecer enormemente pela sua participação. Gostaria de mandar algum recado para os leitores da BGM?

Sim. Além de deixar um abraço não só aos leitores, mas a vocês também e agradecer pela atenção que tiveram comigo, gostaria de lembrá-los que quando forem comprar um violão e tiverem a possibilidade de fazer essa escolha, optem pelos construídos aqui no Brasil, porque santo de casa também faz milagres.

O luthier Eduardo Cordeiro pode ser contatado pelo telefone (53)3025-4553 ou pelo e-mail eacordeiro@yahoo.com.br.



Entrevista

Ivan Paschoito

Escrever partituras é um trabalho que envolve criatividade e atenção aos mínimos detalhes. Ivan Paschoito é um nome conhecido há décadas por praticamente todos os violonistas brasileiros que têm o hábito salutar de adquirir partituras. Suas transcrições e arranjos são impecáveis e há muito já atravessaram as fronteiras do país, hoje suas publicações são comercializadas pelo mundo afora, com destaque especial para os EUA. Nesta entrevista, Ivan nos fala de como se interessou por música, pelo mercado editorial e de como é o seu processo de trabalho.

BGM - Poderia nos falar um pouco de como começou a estudar música, violão, seus professores?

Ouvi música popular desde bem pequeno. Meu pai era meio seresteiro e gostava de ouvir os grandes ídolos da velha guarda. Meu interesse por música começou assim, ouvindo Francisco Alves e Orlando Silva. O interesse pelo violão veio um pouco depois, quando ouvi Dilermando Reis, isso no começo dos anos 60. Meu pai me ensinou alguns acordes, aprendi outros pelo método do Canhoto. Professor, infelizmente, nunca tive. Sempre estudei sozinho: violão, teoria musical, harmonia. Conforme a necessidade, ia buscando informações, sempre nos livros. Programas de rádio, como Recitais DiGiorgio, ou de TV onde às vezes apareciam Antonio Rago ou Silvio Santisteban também ajudaram. Vi Dilermando Reis duas vezes na TV. Nos anos 70 conheci Ronoel Simões e aprendi muito com ele e com outras figuras importantes que apareciam por lá.

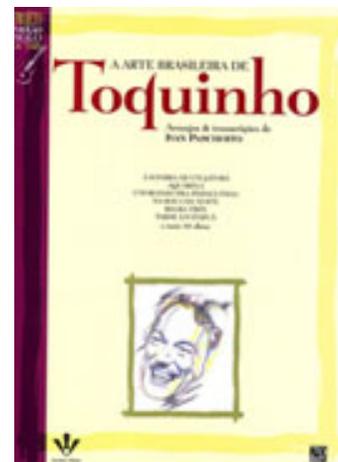
BGM - Você considerou desenvolver uma carreira como concertista?

Nunca. Sempre toquei só pelo prazer de tocar. Talvez, se tivesse tido um bom professor, teria considerado a possibilidade de viver do violão, de alguma maneira. Isso, porém, não me incomoda, estou plenamente satisfeito com as escolhas que fiz na vida, e essa minha pequena contribuição para o violão brasileiro é uma delas.

BGM - E o interesse pelo mercado editorial, como surgiu?

Como nunca tive professor, o material impresso era a minha única referência e fonte de aprendizagem. Daí a minha crença na importância dele. No começo, tudo que eu precisava, eu encontrava. Com o tempo e cada vez mais, aquelas músicas que eu queria tocar nunca haviam sido publicadas. Comecei então, somente para o meu próprio uso, a tentar meus primeiros arranjos. Isso foi por volta de 1972. Lembro que um dos primeiros que deram relativamente certo foi a canção “Clair”, um *pop hit* da época, de Gilbert O’Sullivan e cujo manuscrito conservo até hoje. Continuei tentando e em 1983 eu fiz uma transcrição de *The Entertainer*, de Scott Joplin, que julguei de boa qualidade. Procurei a Cultura Musical, uma editora nova na época, com uma estrutura menor e mais fácil de abordar. Mesmo assim, foram muitas idas e vindas até assinar um contrato com eles. Vendi, por preço fechado, o meu primeiro trabalho, que foi publicado no ano seguinte. Tanto a empresa quanto a edição já desapareceram há muitos anos. A minha verdadeira escola foi o grupo editorial Arlequim, dirigido na época por Waldemar Marchetti, percussionista conhecido nos meios musicais por Corisco. Tomei coragem e fui

lá (precisava coragem mesmo, o apelido do homem não surgiu do nada...). Ofereci três arranjos do Toquinho, cuja obra ele administrava. Ele topou publicar e os três acabaram virando mais de 30. Foram 6 volumes e algumas partituras avulsas. Fiz também arranjos de Milton Nascimento e Chico Buarque para a Arlequim. Tudo isso também, a não ser por poucos exemplares encontráveis em uma ou outra loja, já está fora de catálogo. A Arlequim já não detém mais esses *copyrights* e praticamente parou de imprimir partituras. Os meus melhores arranjos do Toquinho estão hoje publicados num único volume pela Irmãos Vitale. Em 1989 conheci, na Arlequim, o Dean Kamei – dono da GSP. Lá mesmo decidimos tentar publicar Dilermando Reis no exterior. O primeiro volume foi relativamente fácil, todos os *copyrights* são da Bandeirante. O segundo foi mais difícil, envolveu negociações com os grandes grupos internacionais e diretamente com a família. Mas deu tudo certo. Gosto muito do segundo volume, por conter peças nunca publicadas antes. O volume do Paulinho foi fácil. Ele era meu amigo e autorizou tudo pessoalmente. Somando tudo, são 18 volumes. Este ano sai o décimo nono. Publiquei também 14 partituras avulsas, que pouca gente conhece, incluindo um arranjo de *Asa branca* do qual gosto muito.



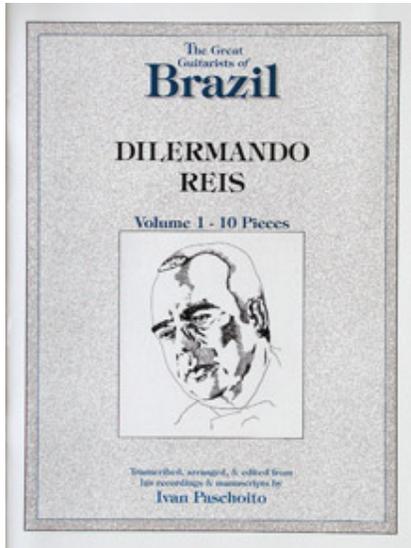
BGM - Você tem um trabalho de longa data escrevendo arranjos e transcrições, poderia nos falar um pouco sobre como funciona a mecânica do mercado editorial?

Antes do som gravado, as pessoas precisavam comprar partituras para ter música em casa. Foi a era de ouro das editoras, que imprimiam e vendiam partituras aos milhares. Com a chegada do disco, as editoras ampliaram seu ramo de atividade, tornando-se também as titulares dos direitos autorais das obras que publicavam. O autor cedia e transferia às editoras a administração da obra como um todo. A partir daí, elas é que autorizavam, gravações, edições ou outros usos da obra, ganhavam dinheiro com isso e repassavam para o autor a porcentagem prevista em contrato. Foi nesse cenário que surgiram as grandes editoras brasileiras: Irmãos Vitale, Fermata, Ricordi e Mangione, além de uma infinidade de pequenas outras. O esquema, em menor escala, sobrevive até hoje. Com o tempo, as grandes gravadoras perceberam que não era bom negócio pagar direitos a terceiros e começaram a montar suas próprias editoras. O artista, contratado da gravadora, antes de gravar seu disco, assinava contrato com a editora da casa. Essas empresas não imprimiam música, apenas administravam direitos autorais. Depois, os quatro ou cinco grandes grupos econômicos que controlam esse mercado compraram todas as pequenas editoras. É só pegar qualquer *songbook* do Almir Chediack e dar uma olhada nos *copyrights* no pé da página. Hoje, com honrosas exceções, só a Ricordi, a Vitale e a Lumiar publicam partituras. Música para violão, só as duas primeiras.

BGM - O que acontece entre o término da partitura até chegar na prateleira para o músico?

O processo começa por iniciativa de uma das partes. Ou a editora encomenda o trabalho ou o músico tem uma obra que acredita ser de boa qualidade, mereça ser publicada e procura a editora. A tendência é que as editoras só publiquem alguma coisa que tenha mercado, mas sempre existe a possibilidade de publicar alguma coisa que seja de qualidade e, mesmo não vendendo muito, vai enriquecer o catálogo da empresa. É questão de negociar. Decidida a edição, assina-se um contrato onde, tipicamente, cede-se definitivamente a titularidade da obra para a editora. Ou seja, aquela obra – arranjo ou original – pertence àquela editora e não pode ser oferecida pelo autor a outra. Também se estabelece quanto o autor vai ganhar e como. Pode ser uma porcentagem do preço de capa ou de venda. Pode ser um valor único, que se recebe à vista. Claro que os contratos podem ser renegociados. Decididos estes aspectos, começa a produção. Antigamente o músico levava um manuscrito à editora, que se encarregava de elaborar a arte final. Hoje, com a tecnologia disponível, o músico até pode levar a arte final pronta, mas isso não é obrigatório; além disso, se essa arte não for boa o suficiente ou não atender a padrões da editora, vai precisar ser refeita. A vantagem da arte final feita pelo músico é que a possibilidade de haver erros é menor. Hoje as editoras brasileiras preferem publicar volumes a partituras avulsas. Nesse caso, além das partituras, é preciso pensar no conteúdo como um todo: página de rosto, sumário, textos e capa. Tudo isso precisa ser paginado da melhor maneira possível, evitando viradas de páginas desnecessárias. Daí a freqüente inclusão de páginas em branco nos volumes. Com tudo isso pronto, os

arquivos digitais são enviados à gráfica, que faz um *boneco* (protótipo) e o submete à editora e ao autor. Uma vez aprovado, é impresso, geralmente em *offset*, e está pronto para ir para as lojas. A tiragem costuma ser de 1000 exemplares. O preço de capa – aquele que o consumidor paga – é definido pela editora, que vende para o loja com um desconto que varia conforme a negociação. É compreensível a preocupação da editora com a rentabilidade do volume. O investimento numa publicação pode ser grande e o retorno, demorado. Um exemplo: há pouco tempo vi no catálogo da Musimed um álbum de Armando Neves publicado pela Fermata em 1970. Quase 40 anos depois, a edição ainda não se esgotou.



BGM - Como você elabora seus arranjos? Quais fatores pesam mais na hora de arranjar uma música para violão solo?

O ideal é fazer a música que você gosta, mas quando você se envolve com o negócio editorial, isso nem sempre é possível. Fiz muito arranjo por encomenda, numa certa fase. São os piores. Hoje tento conciliar os meus interesses e os da editora. Quanto à elaboração, qualquer fonte ajuda: gravações, partituras. Para mim, o arranjo que dá certo é aquele onde se consegue uma solução original e que dá resultado no violão. Cada arranjo é único; se não for, não deu certo. Há arranjadores que tratam todas as músicas com a mesma abordagem e o resultado é monótono e previsível. No meu caso, o arranjo só flui depois que eu encontro a solução que considero adequada para aquela peça. No caso de peças transcritas diretamente do piano, como as de Nazareth ou Joplin, o original já define algumas coisas. O desafio é tornar a música fluente no violão sem descaracterizá-la. Costumo tomar uma ou outra

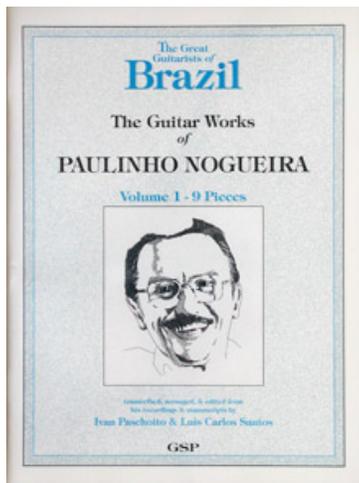
liberdade, mas sempre pensando na obra original. Transcrições fiéis de gravações, não faço faz tempo. Para transcrever Dilermando Reis, usei fita cassete, lápis e papel. Hoje, com o computador e programas específicos, essa tarefa seria tremendamente mais fácil e certamente mais precisa.

BGM - Algumas de suas publicações continuam em catálogo há décadas e se tornaram referência de edições confiáveis entre os violonistas no Brasil e no exterior, como é o caso dos álbuns de Dilermando Reis e Paulinho Nogueira. A que atribui esse sucesso?

Acredito que, principalmente, por serem únicos, mas não só por isso. Claro que eu sabia que estava publicando pela primeira vez a música de Dilermando e Paulinho no exterior, mas eu queria que não fosse apenas isso. Queria também que fossem boas edições e fiz o melhor que pude na época (sem computador...) para escrever a música deles da maneira mais fiel possível, segundo o meu entendimento do processo. Resumindo, essas edições devem o status que têm talvez a esses dois fatores: pioneirismo e cuidado na produção. Perfeitas não são. Tudo sempre pode ser melhorado. Quase vinte anos depois de publicadas, não consigo olhar para elas sem querer corrigir ou melhorar alguma coisa.

BGM - É possível ganhar dinheiro publicando partituras?

Com partituras exatamente, ou seja, arranjos e transcrições, eu tenho minhas dúvidas. Com métodos e obras teóricas, talvez seja mais fácil. Diria que Carlevaro e Henrique Pinto são bons exemplos. Acredito que para um profissional do violão, que tenha uma presença marcante no cenário, boas e várias edições em catálogo podem contribuir com a receita dele, mas nunca serão a principal fonte de renda. As edições podem também ser importantes para o currículo, principalmente para esta nova geração de violonistas pesquisadores. A questão é que escrever e publicar demanda muito tempo e trabalho. Um profissional do violão pode ganhar mais dinheiro em menos tempo dando concertos, aulas ou gravando discos. Perguntei ao Fábio Zanon se ele ia publicar os arranjos dele de Scarlatti e ele me disse que toca direto dos originais para cravo e nem rascunhos tem. E provavelmente não vale a pena para ele, em termos financeiros, investir tempo nisso. Eu só faço por não depender do violão para sobreviver. O interessante é que essa opção, de publicar ou não, tem variado ao longo da história. Segóvia publicou muitos dos seus trabalhos; Bream e Williams, quase nada. Mais recentemente, Barbosa-Lima e Roland Dyens, além de escreverem com um apuro incomum, publicam muito.



BGM - E o mercado no exterior, funciona melhor que no Brasil?

Está difícil falar em mercado no Brasil, a edição de partituras aqui está em vias de extinção. Mas em termos de negócios, segundo a minha experiência, é parecido. Se você tiver um contrato de ganho por exemplar vendido, periodicamente a editora manda uma planilha e um cheque. Tanto lá como aqui. A diferença é que lá fora a exposição é maior. Sintomaticamente, depois das edições do Dilermando pela GSP, apareceram várias gravações de obras dele no exterior. As edições da GSP estão à venda no mundo todo, enquanto as (poucas) editoras brasileiras ainda acreditam que podem manter o negócio vendendo partituras só no Brasil. Talvez por isso as editoras estrangeiras sejam viáveis. Temos grandes editoras lá fora, além da GSP, que só imprimem música para violão: Chanterelle, Gendai Guitar, Tecla.

BGM - Você percebe hoje alguma melhoria na velha e viciada cultura da fotocópia? A Internet teve algum impacto no mercado editorial? Você arriscaria alguma previsão para o futuro?

Diria que a velha e viciada cultura da fotocópia foi substituída pela nova e igualmente viciada cultura do *download*. Acredito que o mercado editorial, assim como outros, sofreu sim com a internet. Mas ela está aí, é uma realidade e trouxe uma porção de facilidades. O problema reside nas pessoas acreditarem que toda a produção cultural deva estar disponível gratuitamente na rede, o que, por enquanto, não é possível. Tanto o trabalho intelectual quanto o editorial precisam ser remunerados para continuar existindo. Ainda acredito que o registro da música por escrito continua tão importante quanto sempre foi para a preservação da obra, tanto no sentido técnico quanto no histórico. Ao contrário do que se imaginava, a tecnologia – especialmente a informática – não só não eliminou o papel como ainda ajudou a produzi-lo de maneira nunca vista. Nesse nosso mundo multimídia de hoje, 95% de toda a informação disponível tem como suporte o papel. É possível comprar edições virtuais pela Internet, que você paga e depois tem um tempo para imprimir o seu exemplar. Ou seja, na prática, o resultado final ainda é o papel, aquele que o músico coloca na estante. Eu sou um entusiasta das novas tecnologias e o que eu tenho observado é que, de maneira geral, elas se sucedem, mas não necessariamente se excluem. Eu tenho coleções de partituras históricas guardadas em cd-rom. Esses cd-roms ainda serão tecnologia disponível daqui a 10 anos? Serão ainda legíveis? É provável que não, mas a informação contida no papel continuará lá, tão disponível quanto antes, sem precisar de nenhuma tecnologia especial para ser decifrada.

BGM - Que dicas ou conselhos você daria a quem pretende editar seus próprios trabalhos?

Quatro sugestões:

1) Assegure-se de que seu trabalho tenha qualidade. O que dizem dele seu professor e colegas? Se você não for conhecido por outros meios – como era o meu caso - a primeira edição é a mais difícil. Quando vendi meu primeiro trabalho para a Cultura Musical, lembro que o editor pediu que eu tocasse o arranjo para ele verificar a qualidade.

2) Apresente seu projeto tão próximo quanto possível da arte final. As editoras não negociam idéias ou projetos abstratos, mas sim propostas com forma definida. Os editores querem ver a qualidade do seu trabalho. Há mais de dez anos falei para a Ricordi que tinha três arranjos de Ernesto Nazareth para violão. Eles não se interessaram. Então resolvi fazer a arte final dos arranjos, imprimir e levei para eles. A opinião deles mudou e o álbum foi publicado. Não meça esforços, faça o sempre melhor que puder: é a única forma de garantir alguma permanência e, quem sabe, virar referência.

3) Procure as editoras, no Brasil ou no exterior. Hoje isso é bastante fácil. A Mel Bay, por exemplo, publica muita música para violão. O *sites* das editoras geralmente têm os procedimentos de como encaminhar trabalhos para análise.

4) E finalmente, se isso for mesmo importante para você, não desista! O processo editorial é quase sempre demorado.

BGM - Quais os seus projetos em andamento? Você tem algum projeto que ainda não realizou e gostaria de realizar?

Tenho um em fase de acabamento e com título ainda não definido. Será um volume com oito obras: três de Nazareth (*Odeon*, *Feitiço* e *Floraux*); duas de Chiquinha Gonzaga (*Lua branca* e *Gaúcho*); duas de Zequinha de Abreu (*Alma em delírio* e *Amando Sobre o Mar*) e uma de Carlos Gomes (*Quem sabe?!...*). As três do Nazareth já foram publicadas num volume pela Ricordi. O álbum se esgotou e resolvemos rever e ampliar o conteúdo em vez de, simplesmente, reimprimir. O projeto dos sonhos seria um volume com arranjos do Paulinho Nogueira, escritos tão fielmente quanto possível. Tenho dez bons manuscritos revistos e aprovados por ele. O projeto é meio complicado, são muitos direitos autorais e negociações com a família. Não vejo possibilidade, por enquanto. Talvez faça um esforço para publicar pelo menos o seu célebre arranjo de *Ária na quarta corda*.

BGM - Ivan, gostaríamos imensamente de agradecer pela sua contribuição. Mandaria algum recado para os leitores da BGM?

Se quisermos boas edições sempre disponíveis, precisamos fortalecer o processo. As editoras se mantêm vendendo partituras. Se não venderem, param de publicar. Vendendo, porém, são estimuladas a publicar mais, abrindo novas possibilidades aos que querem se iniciar na arte.



Scott Joplin, o Violão e o Estilo Ragtime

Ivan Paschoito

Scott Joplin

Apesar da importância de Joplin para a música americana, alguns fatos básicos sobre sua vida, como local e data de nascimento, ainda não foram esclarecidos. A frequentemente citada data de 24 de novembro de 1868, sabe-se hoje, é incorreta. Documentos existentes permitem estabelecer apenas que Scott Joplin nasceu em algum ponto do Texas entre junho de 1867 e janeiro de 1868.



O *ragtime*, ritmo sincopado e envolvente que influenciaria toda a música feita nos EUA, era tocado ou improvisado por *planeiros* em salões e bordéis. Da mesma forma que Nazareth fez com o choro, Joplin conferiu ao *ragtime* um refinamento e uma dignidade que ele não tinha. Em suas mãos o gênero se converteu numa elaborada forma de composição, tendo sido chamado de *rei do ragtime* em sua própria época. Entre 1895 e 1917, ano de sua morte, publicou 53 peças para piano, dez canções e uma ópera, *Treemonisha*. Existe ainda o registro de uma segunda ópera, *A Guest of Honor*, que nunca foi encontrada. Dentre as peças para piano, além dos *rags*, que constituem a maior parte, há também valsas e marchas. Consta que foram vendidos cerca de 1 milhão de exemplares da partitura de *Maple Leaf Rag*, um de seus *rags* mais famosos. Pelo menos que se saiba, Joplin não chegou a gravar sua música, mas registrou uma pequena parte dela em rolos de papel perfurados (*piano rolls*), disponíveis hoje em gravações comerciais. Joplin morreu em 1º de abril de 1917, perturbado física e mentalmente em consequência da sífilis.

Pouco depois da sua morte o *ragtime* saiu do cenário, dando lugar ao *jazz*. O *ragtime* influenciou autores como Debussy, Stravinsky e Gottschalk, mas ficou praticamente esquecido até 1973. Nesse ano Marvin Hamlisch usou a música de Joplin como trilha sonora do filme *Golpe de Mestre* (*The Sting*) e o mundo voltou a se encantar com o magnetismo do *ragtime*. A maior parte do material hoje disponível sobre Joplin - gravações, edições, métodos - foi publicado depois dessa data.

Joplin e o violão

No universo das seis cordas, por assim dizer, o pessoal do *fingerpicking* (ou *fingerstyle*, ou *ragtime guitar*), que toca com instrumentos com cordas de aço, foi o primeiro a tocar Scott Joplin. Stefan Grossman, num de seus livros, diz que ouviu Joplin no violão pela primeira vez em 1961, tocado por Dave Laibman, pioneiro moderno do gênero e que inspirou o próprio Grossman, Duck Baker, Ton Van Bergeyk, Lasse Johansson e muitos outros. Assim como o *jazz*, o *ragtime guitar* hoje é tocado em todo o mundo.

Arriscaria dizer que o violão clássico só *descobriu* Joplin depois do sucesso do filme. Mario Abril pode ter sido um dos primeiros violonistas clássicos a gravar Joplin, quando, em 1975, incluiu duas de suas peças no LP *Classics of American Music*. Leo Brower gravou *The entertainer* no disco *De Bach a los Beatles*, de 1981. Barbosa-Lima dedicou um disco inteiro a Joplin em 1983. O maior esforço, porém, é o de Giovanni De Chiaro que, a partir de 1990, transcreveu, gravou e publicou a integral de Joplin para piano solo. O resultado: 4 CDs e um alentado volume de partituras publicado pela Mel Bay.

Solace

Nesta obra, publicada em abril de 1909, Joplin distancia-se do *ragtime*, seu campo de ação natural. Classificada pelo autor como *A Mexican Serenade*, é a única na sua produção influenciada pelo ritmo da *habanera*. A peça tem originalmente 4 partes, porém como o filme utilizou - e celebrou - apenas as duas últimas, assim ela foi depois muitas vezes gravada e publicada. Este meu arranjo baseou-se

justamente numa dessas primeiras re-edições. Tanto Barbosa-Lima quanto De Chiaro gravaram a obra na íntegra. O andamento é apenas uma sugestão, já que Joplin não indicava marcações metronômicas nas suas peças. Porém sempre deixava claro que suas peças deveriam ser tocadas lentamente e que é errado tocar o *ragtime* depressa.

O estilo *ragtime guitar*

Apesar de aparentado com o violão clássico, o estilo *ragtime/fingerpicking* tem lá suas características próprias. Um dos mais interessantes métodos do gênero foi escrito por Richard Saslow: *The art of ragtime guitar*. O livro é um primor de edição, tudo é explicado com clareza, ilustrado com diagramas, fotografias técnicas e de época. Além disso, é impresso todo em sépia, o que confere um clima especial à obra. Publicado em 1974, hoje está fora de catálogo, sendo possível encontrá-lo apenas em sebos dos EUA, com preços às vezes bem salgados. O autor, porém, colocou à disposição dos interessados, gratuitamente, uma versão digital do livro (pdf), bem como as respectivas gravações (mp3). Ambos podem ser encontrados aqui:

<http://www.acoustictruth.com/ragtime.html>

Ouçam as gravações e resistam, se puderem, à magia do estilo.



Solace

A Mexican serenade
(excerto)

Arranjo de
Ivan Paschoito
(8/83 - rev. 10/97)

Música de
Scott Joplin
(c.1867-1917)

Violão

♩ = ca. 48

The score is written for guitar in 8/8 time, with a tempo of approximately 48 beats per minute. It consists of five systems of music, each with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first system starts at measure 1 and includes chords VII and VII⁴. The second system starts at measure 4 and includes chords IX⁴ and VII. The third system starts at measure 7 and includes chords III, IV, and II. The fourth system starts at measure 10 and includes chords VII, V³, IV³, III³, IX⁴, and IV³. The fifth system starts at measure 13 and ends with the word "Fine".

Chords and fingerings shown in the score include: VII, VII⁴, IX⁴, VII, IV, III, IV, II, VII, V³, IV³, III³, IX⁴, IV³, and Fine.

17 II ⁵

20

23

26

29 II ⁵ VII

32 *D.C. al Fine*