

Reco do Bandolim

Carlos



Yamandu
Costa
Barbosa
Samba

Lima

A Música
Barroca
do Brejo

A Grafia
Luterária



B G M

BRAZILIAN GUITAR MAGAZINE
Publicada em 24 de maio de 2009

A Revista do Violão Brasileiro
www.BrazilianGuitar.net



03 Editorial

04 Entrevista - Reco do Bandolim, Presidente do Clube do Choro de Brasília



09 Artigo - A Grafia Luterária

12 Artigo - A Música Barroca

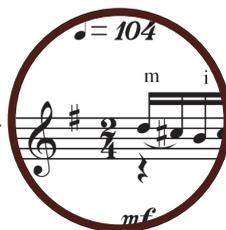


17 Artigo - Yamandu e seu Mafuá

20 Entrevista - Carlos Barbosa Lima



29 Partitura - Samba do Brejo, de Renato Candro



Equipe envolvida nesta edição (em ordem alfabética):

- André Friedols
- Edgard Thomas
- Eugênio Reis
- Gerson Mora
- Gustavo Cipriano
- Julian Ludwig
- Mário Sampaio
- Nilo Sérgio
- Ruben Paiva
- Vinicius de Abreu

Editorial

Depois de um hiato de alguns meses desde o lançamento do seu número 7, a nossa revista eletrônica finalmente libera a sua oitava edição e informa a todos que o projeto continua vivo, ativo e com o mesmo alto nível de entusiasmo e compromisso. Aliás, compromisso e entusiasmo são as palavras que melhor definem o espírito desta edição.

- Um exemplo disso vai ser encontrado na entrevista com Reco do Bandolim, um verdadeiro herói cujos esforços e dedicação conseguiram não apenas garantir a sobrevivência do Clube do Choro de Brasília em momentos difíceis, mas também abrir caminho para um projeto que hoje goza de uma reputação ímpar e se tornou uma referência musical para todo o país.
- Carlos Barbosa-Lima é um violonista com uma carreira de mais de 50 anos e que até hoje mostra um entusiasmo e uma disposição impressionantes. Com exemplos tão fortes como os do Carlos e do Reco, a BGM se sente mais uma vez energizada e pronta para continuar com sua filosofia de funcionar como um canal de informação de qualidade para a comunidade violonística.
- Para finalizar este editorial, não podemos deixar de comentar o que os leitores já devem ter notado logo na primeira página: um projeto gráfico inteiramente novo e de nível profissional. Graças ao nosso colaborador Gerson Mora, designer da revista Época, a BGM dá um novo salto qualitativo. Acreditamos que a demora valeu a pena.
- Como sempre, desejamos a todos uma boa leitura!

Reco do Bandolim

Henrique Lima Santos Filho, o Reco do Bandolim, é um dos fundadores do Clube do Choro de Brasília e seu atual presidente e também é idealizador e fundador da Escola de Choro Raphael Rabello, além de virtuoso bandolinista e competente jornalista.

ENTREVISTA CONCEDIDA A EDGARD THOMAS*

BGM - Caro Reco, você, junto com outros músicos, inaugurou o Clube do Choro em 1977.

Poderia falar um pouco sobre como foi a história da fundação do clube numa época em que a capital federal ainda tinha muito poucas atividades e espaços culturais?

RECO DO BANDOLIM - O Clube do Choro nasceu com a transferência da Capital da República para Brasília, com aqueles poucos funcionários públicos que se transferiram para cá nos anos 60, motivados pela oportunidade de emprego. Porque ninguém, em sã consciência, ia deixar o Rio de Janeiro, na época de ouro da cidade, para vir para um fim de mundo desses. Uma poeira danada! Pelo que eu pude ler, pelo que eu pude perceber, gente como o Avena de Castro, que era um grande citarista, amigo e parceiro do Jacob do Bandolim, veio para cá. O Pernambuco do Pandeiro, que tocou com todo mundo na época de ouro do rádio, veio para cá. Vieram também o Bide da Flauta, que era primo do Pinguinha, o Tio João Trombone de Vara. Nos anos 70, veio o Waldir Azevedo. Naquelas noites empoeiradas e geladas de Brasília – naquele tempo fazia mais frio aqui –, eles matavam a saudade do Rio de Janeiro fazendo aquelas rodas. Acho que o início do choro em Brasília está aí.

Eu cheguei nessa turma nos anos 70. Nessa época, tinha a Odete (Ernest Dias), uma francesa que se apaixonou pelo Brasil e pela música brasileira. Também faziam parte desse grupo o Capitão Edgardo, o Celso Alves da Cruz, o Raimundo de Brito, o próprio Bide, todos eram pessoas que abriam suas casas para que rapaziada se juntasse para tocar. Mas eram reuniões muito informais, mais pelo prazer de as pessoas estarem juntas.

Em 1977, o então Governador de Brasília, Elmo Serejo Farias assistiu a uma dessas apresentações e disse: “olha, vocês merecem um espaço”. E descobriu este espaço aqui, em pleno eixo monumental, que era um vestiário que deveria servir ao Centro de Convenções, só que nunca foi utilizado. Então nós fomos conhecer o local e dissemos: é esse es-



paço mesmo que a gente quer. Um espaço cheio de pias, de banheiros, de balcões, um calor miserável! Mas toda semana, a gente se encontrava ali. A cada semana preparava-se uma comida diferente: uma feijoada, um cozido, bem na tradição do choro. Aliás, tem um escritor chamado Alexandre Gonçalves Pinto, que não era propriamente um escritor... O Catulo da Paixão Cearense fez a contra capa do

livro dele, fez correções e comentou que ele cometia verdadeiras atrocidades contra a língua portuguesa, mas os textos dele têm um valor incrível no sentido de catalogar fatos e eventos de uma época. Esse Alexandre Gonçalves Pinto, cujo apelido era Animal, era louco por música, frequentava tudo, conhecia todo mundo, tinha notícia de tudo e anotava tudo; o livro dele tem um valor incrível, apesar de muito mal escrito.

E o Alexandre dizia que em se tratando de chorões, não se podia tocar em dinheiro com eles, você tinha que falar em fartura, comida e bebida. Era isso que importava. Daí esse amorismo todo. A gente tinha que ter muita sensibilidade para combater isso, para dar alguma dignidade à atividade do artista. E vai haver muitos ainda que exageram nessa coisa, como o querido e saudoso Carlos Poiares. Poiares era um cara que tocava em qualquer lugar, em qualquer botiquim, ele entrava e tocava a noite inteira tomando um uisquezinho. Um músico de primeira linha. Uma coisa que chega a comover a gente.

Nós começamos a fazer essas reuniões no Clube do Choro a partir de 1977 e sem nenhum sentido promocional, as famílias é que iam para lá. A gente ia tomar cerveja e tocar choro, sem qualquer ensaio. Qualquer um que viesse podia tocar.

Mas aí nós sofremos um roubo lá no Clube do Choro. Assaltantes levaram tudo. Depois, outro roubo, que obrigou a gente a se cotizar para comprar um equipamento de som e outros aparelhos. Terceiro roubo. Nessa terceira vez, fechou o Clube do Choro. Ainda tentamos umas duas vezes, fazendo um esforço, mas aí já havia um desestímulo com aquela fórmula que vinha sendo praticada, da boemia, que apenas trazia prazer.

BGM - Não havia a configuração de hoje, de trazer músicos de fora...

RECO - Não, absolutamente! Nós é que tocávamos. E o Clube fechou em 1983 e assim permaneceu até 1993. Dez anos fechado. Em 93, saiu uma matéria no Correio Braziliense, dizendo que o Clube do Choro seria despejado, porque havia outros grupos interessados naquele espaço e, como o Clube não o estava mais utilizando, o GDF iria tomar de volta. Eu liguei para o então presidente do Clube, que era o Dr. Assis, e pedi a ele que tomasse uma providência. Ele era o presidente, era um advogado. Você conheceu o Assis?

BGM - Não.

RECO - O cara tinha seis dedos na mão, tocava caquinho. Um advogado muito bem sucedido. Ele me disse: olha Reco, eu agora não tenho a menor condição, estou envolvido na chefia do Departamento Jurídico do Ministério dos Transportes, estou muito absorvido pelo trabalho; porque você não se candidata à presidência do Clube? Bem, à época eu era Superintendente da Radiobrás, eu dirigia treze emissoras de rádio, era muito envolvido com jornalismo.

Então para não perdermos o espaço nobre do eixo monumental, eu me candidatei à presidência e fui eleito. Encontramos três famílias de mendigos morando lá no espaço do Clube, o esgoto do Centro

“A gente ia tomar cerveja e tocar choro, sem qualquer ensaio. Qualquer um que viesse podia tocar. Mas aí nós sofremos um roubo lá no Clube do Choro. Assaltantes levaram tudo”

de Convenções tinha estourado lá, foi um negócio horroroso.

E aí, rapaz, começamos uma luta, porque o Clube do Choro, como você sabe, é uma associação civil sem fins lucrativos e, apesar de ter uma Diretoria, ninguém ganha para trabalhar no Clube. Eu fiz uma convocação de todos os músicos, pois o compromisso com o GDF era que o Clube tinha que funcionar uma vez por semana, senão eles tomavam de volta. Reuni todos os grupos, toda a rapaziada que tocava, e disse: olha, a cada semana vai ter que vir tocar um grupo aqui. Temos que manter isso aberto até a gente encontrar a fórmula. Começamos com o grupo Dois de Ouro, o grupo Feitiço, o grupo Choro Livre [foto]. Pegamos, assim, uns cinco ou seis grupos e combinamos que cada semana um grupo tocaria um dia. A gente mesmo levava cerveja no isopor, a gente mesmo limpava o clube. No primeiro mês, os grupos foram. Mas não tinha cachê, não tinha apoio, não tinha nada. No segundo mês, ninguém apareceu mais.

Eu peguei o meu grupo Choro Livre e, com o meu salário de jornalista, banquei o cachê e fomos à luta. Porque a gente tinha que reerguer aquele negócio. Isso é música brasileira, eu sou um aficionado, eu

sou um apaixonado pela música brasileira.

BGM - Percebe-se a sua paixão nos programas de rádio que você apresenta aos domingos.

Obrigado. Eu comecei a fazer gestões junto ao Banco do Brasil e a todas as empresas que conhecia e eles me respondiam logo de cara: olha, não temos interesse... O pessoal ia lá ver aquele espaço lá embaixo, escondido, escuro, ninguém queria nada. Eu, aí, mantive o Clube do Choro pessoalmente, funcionando nos anos de 93, 94, 95, 96...

RECO - Nesse período, eu me lembrei que quando eu comecei a tocar bandolim, eu não tive quem me ensinasse. E eu tinha uma idéia, um sonho de fazer uma escola de choro. Eu pensei então: agora que eu estou na presidência do Clube, eu vou tentar. Paralelamente ao trabalho do Clube, eu comecei a fazer gestões junto ao Ministério da Cultura para

Foi crucial chamar a atenção de pessoas ligadas à cultura para a situação do clube

“ E eu tinha uma idéia, um sonho de fazer uma escola de choro. Eu pensei então: agora que eu estou na presidência do Clube, eu vou tentar. ”

criar a escola. Mas fiquei lutando com o Ministério por dois anos, porque o Ministério dizia que já havia uma escola de música em Brasília; eu insistia que não se tratava de uma escola de música, mas de uma escola de choro. O choro está na base da música popular brasileira. O choro é anterior a tudo. Nós temos que ir lá no fundo. O Brasil precisa disso! Um país sem cultura não é nada. Se a gente quer ter um país evoluído na política, na economia, tem que tratar bem os poetas, os músicos...

Rapaz, foram dois anos! Como eles não aprovaram, eu levei o projeto para a Câmara Distrital. Eu fiz um apelo lá na Câmara Distrital. Procurei o presidente, aprovei por unanimidade. Voltei ao Ministério da Cultura e consegui, finalmente, aprovar o projeto. E, aliás, seria bom registrar que eu escrevi esse projeto com dois amigos: o Rui Fabiano e o Carlos Henrique. O Rui é irmão do Raphael Rabello e o Carlos é o meu irmão.

Eu consegui, com um amigo que estava chegando ao Governo, que ficou entusiasmado com a história, o primeiro apoio à Escola de Choro. Foi em 1998. Em 97, eu consegui o primeiro apoio para o Clu-

A Escola de Choro Raphael Rabello deu um novo vigor ao clube

be do Choro. Eu usei a seguinte estratégia: reuni um grupo de amigos chamado Amigos do Choro. Eu identifiquei, no Governo, autoridades sensíveis à música, entre elas o ex-Ministro Clóvis Carvalho, da Casa Civil. Músicos, jornalistas, intelectuais...

Chegamos à conclusão de que devíamos fazer projetos temáticos: a cada ano a gente escolheria um grande autor da música popular brasileira e durante todo o ano a gente exploraria a sua obra. Então, o primeiro escolhido, em 1997, foi o Pixinguinha, que faria cem anos. A estratégia era convidar artistas do Brasil, cujo trabalho tivesse ligação com a obra do Pixinguinha, e eu iria contando, por capítulos, a vida do Pixinguinha. Toda semana.

Em 1998, foi o Jacob do Bandolim, que faria oitenta anos. Eu identifiquei, por exemplo, que o Sérgio Cabral, o pai, era muito amigo do Jacob. Amicíssimo do Jacob. Aí, eu convidei o Sérgio, que conhecia a vida toda do Jacob. Eu coloquei o Sérgio numa mesa no palco, que contou a vida do Jacob enquanto um grupo de choro tocava a sua obra. Isso deu um resultado enorme; o Sérgio, com uma maneira muito especial e própria de contar aquelas histórias e tinha um pouco da intimidade do Jacob, que era um homem muito prá dentro, muito autoritário...

Então, as coisas começaram a funcionar e em 1999 nós descobrimos que o choro Brasileirinho, do Waldir Azevedo, estava fazendo cinquenta anos. Fizemos um tributo ao Waldir naquele ano. Em 2000, ano emblemático, resolvemos fazer uma homenagem a Chiquinha Gonzaga. Às mulheres... Ninguém resiste a um choro de mulher! E aí, fizemos Ari Barroso, fizemos Garoto, fizemos Villa-Lobos...

E eu destaco um dos projetos que a gente fez, também muito estratégico, que foi o “Caindo no Choro”. Esse projeto significava o seguinte: o choro sempre sofreu preconceitos, e hoje, avaliando, eu acho que o próprio músico de choro tem alguma responsabilidade sobre isso, porque o choro foi, de uma hora para a outra, com a chegada da bossa-nova, excluído completamente do cenário musical. O músico do choro ficou ressentido. E ele então se fechou. É muito comum ouvir dizer que o músico de choro não abre para ninguém. Se você não souber tocar choro, você não entra na roda. Era uma reação contra o isolamento a que eles foram submetidos.

Para entender o projeto “Caindo no Choro”: convidei o Pepeu Gomes, meu amigo desde a época dos Novos Baianos, para tocar bandolim no Clube do

Choro e ele aceitou. A chamada foi Pepeu Gomes Cai no Choro! E foi ao Clube do Choro uma rapaziada que conhecia Pepeu guitarrista, pensando que ia ver um show de guitarra e ouviu bandolim. E o pessoal adorou! Aí, pegamos o Maurício Einhorn, um gaitista muito ligado à bossa-nova. Encomendei a ele a versão que ele tinha do choro em gaita. Chamei, também, o Zimbo Trio, da bossa-nova, para tocar choro. E atraí o público da bossa-nova para, sem querer, ouvir seus ídolos tocando choro, na visão deles.

Essa foi uma maneira que a gente encontrou de propagar novamente o choro. Então os projetos do Clube foram todos assim e continuam até hoje. Este ano, estamos prestando uma homenagem ao Tom Jobim...

BGM - No próximo ano será a vez do ...

RECO - Dorival Caymmi.

BGM - E sobre a nova sede?

RECO - Há três anos, o Oscar Niemeyer ligou pra gente e convidou-nos ao seu escritório.

BGM - Eles procuraram por

RECO - O Fernando Andrade e o Magalhães, seus representantes em Aí, eu fui ao Rio, tive a oportunidade de estar com o Dr. Niemeyer, falamos sobre o Clube do Choro. Poucos meses depois, apareceu um projeto de presente. O Oscar Niemeyer, um gênio mundial! Pegamos o projeto e reunimos num mesmo ambiente o Clube do Choro e a Escola. A Escola funciona, até hoje, num galpão em material muito precário. Falamos com o Governador e ele chamou para si essa idéia...

BGM - O atual Governador?

RECO - O atual Governador, sim. E as obras começaram dia 24 de setembro de 2008, mostrando uma realidade melhor do que o sonho. A partir disso, nós firmamos uma parceria com a Universidade de Brasília. Nós vamos criar um curso de nível superior na Universidade. Já está assinado o acordo de cooperação científica e tecnológica.

BGM - Um curso de choro?

RECO - Sim. Nós vamos criar, no Clube do Choro, um centro de referência, com videoteca e vasta literatura sobre o choro. Hoje se observa que nas universidades brasileiras, os professores, em geral, não têm performance, não tocam. E, em geral, as universidades, no Brasil, cultivam o erudito. Claro que tem

que cultivar o erudito, que é uma música mundial, os grandes gênios, etc... Mas, no seu país, você não ter a música brasileira, a música popular nas universidades... Isso é um absurdo! Eu tive a oportunidade de ver a decepção de alguns professores europeus que vieram ao Brasil visitar universidades e encontraram professores de violão erudito. Coisa que eles fazem muito melhor do que a gente! Nosso esporte é o futebol! O dos americanos é o beisebol, mas o nosso é o futebol!

Eu tenho certeza de que a criação desse centro de referência será uma bola de neve para o interesse das universidades em todos os cantos do mundo. Porque a nossa música é o melhor produto deste país. Ao lado disso eu venho fazendo um trabalho de cooperação muito interessante com o Itamaraty e com a EMBRATUR. O Itamaraty tem demonstrado uma sensibilidade muito grande no sentido de levar para

“ Eu tenho certeza de que a criação desse centro de referência será uma bola de neve para o interesse das universidades em todos os cantos do mundo. Porque a nossa música é o melhor produto deste país ”

o mundo a melhor imagem do Brasil. Nós estivemos este ano já em Viena, em Praga, estivemos na Alemanha, na Espanha, em Portugal, na África. Então, é uma atividade que tem dado bons resultados e eu estou certo de que com esse centro de referência e com o projeto do Oscar Niemeyer, que tem prestígio no mundo inteiro, isso vai ser como uma bola de neve.

Bem, complementando as informações, eu queria dizer que nós acabamos de aprontar um projeto que se chama Primeiro Festival Internacional do Choro. Nós começamos a receber agora no Clube do Choro artistas de todos os lugares do mundo. Eles se comunicam conosco, querendo tocar aqui. Recebemos já um quinteto de câmara de Londres, tocando João Pernambuco. Imagine uma coisa dessas. Recebemos um trombonista de vara de Nova Orleães, terra do jazz. Ele se denomina “um gringo no choro”. Tem um CD gravado só de choro, com Jacob do Bandolim, Pixinguinha... Temos contato com o Mike Marshall, que é um bandolinista americano que vive gravando Jacob do Bandolim. Tem um cara no Japão, que é o Mitsuro do Cavaco, que também tem

um CD gravado. Paquito Rivera... Você imagine a repercussão desse primeiro festival internacional. Mais recentemente, nós fomos convidados pela nova TV Pública para apresentar, a partir de dezembro, um programa semanal sobre o choro, inicialmente para todo o Brasil e, depois, para a América Latina. Então, esse é o nosso quadro. A Escola despertando um interesse muito grande entre os jovens. Estamos contentes com o resultado. O trabalho é intenso, a equipe é reduzida. No próximo ano, como já dito, faremos um trabalho com esse gênio da música Brasileira: Dorival Para Sempre Caymmi. O ano inteiro. Mas vamos dar uma versão instrumental de sua obra, pois o Clube do Choro é uma casa de música instrumental. Vamos contar sua vida e suas histórias, como esta que me ocorre agora: Dorival, às cinco e meia da manhã, cuidava de seu jardim, quando passaram os pescadores e perguntaram se ele estava trabalhando; receberam como resposta que ele esta-

“Nós somos privilegiados por termos uma revista que trate de assuntos que nos dizem respeito tão de perto.”

va descansando; ao final do dia, já de volta, os pescadores encontraram Dorival deitado numa rede e perguntaram se ele estava descansando; receberam como resposta que ele estava trabalhando (risos).

BGM - E o Reco músico? Vem CD por aí?

RECO - Ah, eu voltei a tocar, depois de cinco anos parado, em razão dos trabalhos do Clube e da Escola. Vem CD por aí, sim. Vou começar a gravar agora. Voltei a tocar... Não sei nem se deveria dizer, mas eu carrego o bandolim comigo, porque eu toco dentro do carro, quando paro nos sinais e nos engarrafamentos. Mas vou gravar um CD, sim. Se Deus quiser. E um CD autoral. De parceria com meu filho Henrique, que toca violão sete cordas.

BGM - Reco, agradecemos muito pela “entrevista” e por sua enorme simpatia. Deixe uma mensagem para nossos leitores:

RECO - Nós vamos propor uma discussão: economia e cultura. Eu acho pessoalmente que o marketing, que é um instrumento legítimo, que o mundo

inteiro usa para divulgar suas atividades, está entrando na cultura de uma maneira perversa aqui no Brasil. De maneira que eu, francamente, não me sinto representado no meu país pelo que é divulgado. No meu estado, a Bahia, a festa mais importante, que é o carnaval, que conta com celebridades do mundo inteiro, não nos representa.

Eu acho que o público que tem a oportunidade de ter uma revista como esta, que procura abordar aspectos importantes do Brasil, essa escolha do tema Violão, é um público privilegiado. O Brasil tem a tradição de grandes violonistas: Laranjeiras, Dilermando Reis, João Pernambuco, Tuti, que era um sete cordas antecessor do Dino, o próprio Dino, o Baden, o Meira, o Raphael Rabello, Hélio Delmiro...

Nós somos um país que tem uma vocação para o violão. Temos uma escola de violão. Nós somos privilegiados por termos uma revista que trate de assuntos que nos dizem respeito tão de perto.

SITE DO CLUBE DO CHORO DE BRASÍLIA

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



Edgard Thomas é graduado em Engenharia Eletrônica pelo INATEL. Estudou violão com os professores e violonistas Victor Cunha, Edelson Gloeden e Marco Pereira. Kursou cadeiras do curso de bacharelado em Música pela Fundação Brasileira de Teatro Dulcina de Moraes. Apresentou-se em audições e recitais em Minas Gerais. Recentemente, em Brasília, retomou seus estudos e é violonista amador, amante do instrumento e colaborador do Fórum do Violão Brasileiro.



A Grafia Luterária

A recente reforma ortográfica da língua portuguesa, cujo principal objetivo é integrar as grafias dos diferentes países lusófonos, trouxe muito debate e interesse a respeito do assunto, bem como adicionou uma dose extra de confusão ao que já era difícil de entender para muitas pessoas.

O propósito deste artigo não é abordar a reforma ortográfica em si, mas usar o momento como motivação para falar de algumas palavras relacionadas à música que trazem muita confusão na sua escrita, mais especificamente a palavra que denomina a profissão exercida pelo artesão responsável pelo fabrico de instrumentos musicais, o luthier.

EUGÊNIO REIS*

UTILIZAÇÃO DA NORMA CULTA

título escolhido para abrir este artigo faz uso de uma liberdade linguística. A palavra *luterária* não existe em nenhum dicionário, foi um neologismo, uma junção de duas palavras semelhantes em grafia, mas com uma disparidade de significados: literária e luteraria. Literária dispensa maiores explicações, mas luteraria pode não ser conhecida por muitos leitores desavisados.

A pergunta natural que deve surgir neste momento é por que um artigo que se propõe a falar de regras formais começa com um neologismo,

algo tão aberto a interpretações subjetivas? O propósito é distinguir o uso artístico da língua do seu uso formal, ou aplicação da norma culta. É curioso notar que no ensino de português e literatura nas escolas primária e secundária, pouca ênfase se dá a essa distinção. O resultado é que muitos estudantes saem com a forte impressão de que os escritores são os grandes representantes do uso da norma culta, quando, na verdade, a literatura faz uso artístico da língua, de modo que muitos autores se valem de liberdades idiomáticas, sendo o uso de neologismos apenas uma delas.

O uso da norma culta, porém, é obrigatório na prática do jornalismo, em teses de mestrado e doutorado, livros didáticos, redação de contratos, redação de documentos oficiais, nas provas de vestibular e em diversas outras situações onde é requerido o uso formal da língua. É sobre esse tipo de utilização do idioma que iremos falar em detalhes.

Quando se trata de ortografia, diversas fontes podem ser utilizadas, mas as duas principais são os dicionários e o **Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa** (VOLP). Os dicionários fornecem registro de definição e etimologia das palavras, bem como sua ortografia e eventualmente flexões e conjugações, de acordo com sua linha editorial. O vocabulário ortográfico, por outro lado, é uma publicação redigida pela Academia Brasileira de Letras e que tem por finalidade estabelecer as regras de escrita do idioma. O núcleo



do VOLP é um espelho dos decretos oficiais usados para normatizar a língua, mas a publicação completa disponibilizada pela ABL tem 976 páginas e traz não apenas o texto das regras, mas também exemplos de utilização, listas de reduções e abreviações, normas de grafia e formatação e um dicionário com 349.737 verbetes, o qual, a propósito, é o que serve como ponto de partida e referência para os dicionários comerciais como o Houaiss, Aurélio ou Michaelis. Cerca de 1.500 desses verbetes são palavras estrangeiras de uso corrente no português do Brasil.

No ensino primário e secundário há uma outra lacuna além da mencionada anteriormente em relação aos escritores: raramente se ensina a fazer o uso correto de dicionários. O resultado é um número cada vez maior de pessoas fazendo correções esdrúxulas, sem nenhuma base etimológica ou ortográfica, e que uma simples consulta a um dicionário teria esclarecido. Os dicionários, a propósito, contêm uma reprodução das regras do VOLP, de modo a facilitar a consulta e explicitar as bases sobre as quais foram escritos.



constante no dicionário Houaiss para o verbete *luthier* é a seguinte:

SUBSTANTIVO MASCULINO

RUBRICA: MÚSICA.

profissional especializado na construção e no reparo de instrumentos de corda com caixa de ressonância (guitarra, violino etc.), mas não daqueles dotados de teclado

Etimologia

fr. *luthier* (1649) 'fabricante de instrumentos de cordas', do fr. *luth* 'alaúde' + suf. fr. *-ier*

A razão pela qual a palavra *luthier* continua sendo um estrangeirismo é o fato de usar um *th* em sua grafia. Em janeiro de 1942, a Academia Brasileira de Letras aprovou por unanimidade o texto do Vocabulário Ortográfico que passou a governar o idioma português no Brasil. Foi uma ampla reforma, muito maior e mais abrangente do que a aprovada recentemente no final de 2008. No item III, dedicado à letra H e seu uso, lê-se no parágrafo 15 a seguinte regra:

15. NÃO SE ESCRVE H DEPOIS DE C (SALVO O DISPOSTO EM PARÁGRAFO N.º 12) NEM DEPOIS DE P, R E T; O PH É SUBSTITUÍDO POR F, O CH (GUTURAL) POR QU ANTES DE E OU I E POR C ANTES DE OUTRA QUALQUER LETRA: COREOGRAFIA, CRISTÃO; QUERUBIM, QUÍMICA, FARMÁCIA, FÓSFORO; RETÓRICA, RUIBARBO; TEATRO, TURÍBULO, ETC.

Conforme explicitado na descrição e nos exemplos do parágrafo 15, a grafia de *theatro* passou a ser *teatro* e todas as palavras aportuguesadas tiveram o *th* eliminado. *Luthier* manteve-se no português, portanto, como palavra estrangeira e o novo VOLP não modifica essa situação, portanto a regra continua válida.

Assim sendo, as três palavras usadas para descrever a profissão de *luthier* na língua portuguesa são: **luteria**, **luteraria** e **lutherie**. Estas são as únicas grafias endossadas pelo VOLP, portanto quaisquer outras formas estariam incorretas.

FLEXÃO

Outros dois itens importantes são a flexão do plural e da forma feminina da palavra *luthier*. Por definição, palavras estrangeiras mantêm suas flexões de número e gênero de acordo com sua língua de origem.

Os dicionários procuram registrar os plurais e as formas femininas de palavras estrangeiras, mas

nem sempre isso é feito e há grande número de casos onde o verbete não foi detalhado por completo. As omissões são variáveis, de modo que apenas um dos itens pode estar faltando, mas há também casos onde ambos foram omitidos.

Uma consulta ao Houaiss revela as seguintes flexões para diversas palavras francesas (campos em branco indicam as omissões):

SINGULAR	PLURAL	FEMININO
VOYEUR	VOYEURS	VOYEUSE
SOMMELIER		SOMMELIÈRE
LUTHIER		

A forma plural de *luthier* é *luthiers* e sua forma feminina é *luthière*. Ambas as formas são apenas flexão de gênero e número em sua língua de origem e que encontram amplo uso na literatura e nos dicionários de língua francesa. A pronúncia difere apenas por um "e" fechado (masculino) ou aberto (feminino) e o "r" não é pronunciado.

Sobre este tópico, o autor deste artigo achou que, diante da omissão do dicionário Houaiss, seria de bom alvitre fazer uma consulta oficial à Academia Brasileira de Letras e cuja resposta por parte de seus acadêmicos, enviada no dia 3 de março de 2009, está aqui sendo reproduzida *ipsis litteris*:

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

"Como o termo *luthier* (fabricante de instrumentos musicais) ainda não foi aportuguesado, o plural é como em francês, assim como o de outros estrangeirismos não aportuguesados."

Em resumo, uma tabela simples permitirá visualizar as formas que seguem a norma culta:

FORMA	
LUTERIA	FORMA CORRETA E APORTUGUESADA
LUTERARIA	FORMA CORRETA E APORTUGUESADA
LUTHERIE	FORMA CORRETA E FRANCESA
LUTHIER	FORMA CORRETA E FRANCESA
LUTHIERS	FORMA CORRETA E FRANCESA DO PLURAL
LUTHIÈRE	FORMA CORRETA E FRANCESA DO FEMININO

Por último, é importante chamar a atenção para o fato de que existe a recomendação da escrita de palavras estrangeiras em itálico. Segue abaixo um exemplo de uso apropriado da norma culta e das diretrizes do vocabulário ortográfico, em um trecho extraído da tese de mestrado de autoria de Remo Tarazona Pellegrini em 2005, cujo tema era o músico Dino e o violão de 7 cordas:

Em 1983, Sérgio Abreu, um dos grandes luthiers

brasileiros, construiu o primeiro violão de sete cordas com som de violão de concerto para ser usado com cordas de náilon.

Observa-se o uso do itálico na palavra estrangeira, do plural de acordo com origem da palavra e também o uso da forma aportuguesada da palavra inglesa *nylon*.

S U M Á R I O

Este artigo buscou esclarecer o uso da palavra *luthier* e suas correlatas à luz da norma culta em vigor no Brasil, e cujas regras e recomendações podem ser encontradas nos dicionários de português, todos eles baseados no Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa, publicação editada pela Academia Brasileira de Letras, sediada no Rio de Janeiro. ●

REFERÊNCIAS

- Academia Brasileira de Letras
- Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa
- Decreto Nº 6.583, de 29 de setembro de 2008
- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa
- Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa
- Dicionário Lisa da Língua Portuguesa
- Michaelis - Moderno Dicionário da Língua Portuguesa
- Dictionnaire de l'Académie Française



Eugênio Reis é brasileiro radicado nos EUA, onde é um dos diretores de uma sociedade de violão em NY, e vem se dedicando 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, etc. É também um dedicado cultor da língua portuguesa, o que o levou a estudar formalmente, desde os 9 anos de idade, literatura, gramática, linguística, fonética, retórica e assuntos correlatos.

A Música Barroca

FORMAS BARROCAS

O estudante de violão erudito se depara com peças de diferentes épocas e estilos musicais. Em cada período da história surgiram formas musicais e possibilidades novas de exploração do universo sonoro. Nosso objetivo neste artigo é observar algumas das novidades introduzidas pelos compositores do período barroco. Esperamos que o conhecimento aqui apresentado de forma resumida possa ajudar na interpretação de peças do período.

NILO SÉRGIO SANCHEZ*

B A R R O C O

A

palavra barroco, provavelmente de origem portuguesa, significa “pérola ou jóia de formato irregular”. Pode ser também entendida como referindo-se a algo ornamentado em demasia, rebuscado. Como estilo artístico refere-se ao período da história da música compreendido entre 1600 (coincidindo com o nascimento do gênero operístico) e 1750 (ano de morte de Johann Sebastian Bach).

Os compositores passaram a explorar a sustentação e a bemolização das notas, transcendendo o sistema modal que reinava até então. Durante o século XVII o sistema modal renascentista foi substituído, devido à perda de identidade dos modos gregorianos, pelo sistema tonal, ba-



Johann Sebastian Bach (1685-1750), o mais importante compositor do período barroco



The Concert, gravura de feita por Domenichino (1581 - 1641)

seado nos modos jônio (maior) e eólio (menor). Sobre o sistema tonal maior-menor a harmonia passou a se basear.

Novas formas musicais foram criadas: a ópera, o oratório, a fuga, a sonata e o concerto. O sentimento formal do barroco ambiciona grandes volumetrias sonoras. O som passa a ser considerado veículo de expressão de emoções puras.

AS NOVAS FORMAS

Um grupo de escritores e músicos que se auto intitulou Camerata surge em Florença, no fim do século XVI. Em suas discussões e trabalhos houve rejeição do tecido contrapontístico que tornava difícil o entendimento do texto. Surge a monodia, melodia com apenas uma linha vocal apoiada por acordes. A polifonia vocal, após atingir o máximo das possibilidades contrapontísticas, encontrando-se obras como Motetes e Missas das escolas inglesa e italiana que chegam a apresentar até 36 vozes reais, decaí e perde sua razão de ser.

A melodia vocal acompanhada passou a ser construída levando em consideração a pronúncia natural das palavras e o sentido do texto. Esse estilo passou a ser conhecido como recitativo, a princípio com acompanhamento simples extraído do baixo contínuo ou baixo cifrado (linha de baixo tocada por instrumento grave, sobre a qual os acordes eram construídos).

Inserido na ópera, o recitativo passou a ter, a princípio, a função de apressar o relato da história. Posteriormente, alguns compositores passaram a sentir necessidade, em alguns textos, de complementar o recitativo com acompanhamento orquestral simples. A partir disso, passaram a ser conhecidos dois termos: recitativo a secco, com o canto sustentado apenas pelo contínuo; recitativo stromentato ou accompagnato, no qual uma orquestração simples ressalta o sentido das palavras.

Em 1597, idéias como monodia e recitativo foram aplicadas naquela que é considerada a primeira ópera: Dafne, de Jacopo Peri. A partitura integral perdeu-se, chegando até nós apenas alguns fragmentos. A primeira ópera da qual conhecemos a partitura integral é Eurídice, de Peri e Caccini. Estas primeiras óperas são interessantes sobretudo como documentos históricos.

O primeiro compositor de destaque, que expressou através de seus trabalhos as emoções de seus contemporâneos e criou óperas ainda presentes no repertório internacional foi Claudio Monteverdi. Nascido em Cremona, em 1567, tinha quarenta anos quando Orfeu foi encenada. A obra foi cons-



Claudio Monteverdi, compositor italiano (1567-1643)



Domenico Scarlatti, compositor italiano (1685-1757), notável por suas sonatas para cravo

truída sobre enredo de Alessandro Striggio.

Em seus trabalhos, Monteverdi escreveu passagens de alto brilhantismo para madeiras e metais e, além disso, introduziu novos efeitos de especial interesse na seção de cordas. Em Combattimento di Tancredi e Clorinda, introduziu o efeito de pizzicato, instruindo os músicos a deixar de lado os arcos e dedilhar as cordas, como se faz em alaúdes. Depois de Orfeu, empregou somente cordas com arco em suas orquestras e, algumas vezes, introduziu notas repetidas, produzindo o efeito que hoje conhecemos como trêmulo.

A ópera tem importância capital no desenvolvimento da música ocidental. Foi no conjunto instrumental do teatro de ópera que se moldou a orquestra moderna, com o naipe de cordas subdivido em primeiro e segundo violinos, viola e violoncelo. A família dos violinos substituiu a das violas de gamba. O conjunto orquestral logo começou a ser usado para fazer música instrumental e não só acompanhamentos. Desse modo, surgem também na Itália duas formas de música instrumental pura: a sonata e o concerto.

Sonata (do latim sonare = soar) é peça para ser tocada, ao contrário da cantata, música para ser cantada. Nas primeiras sociedades musicais, com admissão limitada a iniciados, que recebiam por mérito certificados de admissão permanente, surgiram dois tipos de sonata: de camera, a qual nada mais é do que uma suíte de danças apropriada a pequenas salas; da chiesa (de igreja), mais solene, exibindo recursos contrapontísticos e contrastando movimentos majestosos com passagens mais rápidas. Na sonata da chiesa os contínuos eram órgão e fagote. Ambas as formas são parentes das posteriores sonatas, sinfonias, quartetos e concertos. A fixação dos quatro movimentos para a sonata e a criação do concerto grosso, em que um pequeno grupo de instrumentistas (denominado concertino) ora se contrapõe à orquestra de cordas (ripieno), ora se soma a ela (tutti) são obra do violinista e compositor Arcangelo Corelli.

Domenico Scarlatti tem seu nome ligado à sonata monotemática para cravo, de forma binária. O estilo aproxima-se da sonata violinística, porém, devido aos limites tímbricos e dinâmicos impostos pelo cravo, há aproximação e anúncio do estilo galante, rococó, do classicismo. Os trinados, notas repetidas e intervalos espaçados são empregados com minúcias e elegância. O compositor viveu na Espanha e Portugal e, não raramente, baseou suas harmonias no estilo espanhol, marcado pelo violão.

Outro tipo de peça instrumental, a suíte, como gênero distinto, estabelecido pelos compositores

franceses, é uma coleção de danças. Sua organização é baseada em relações tonais. Todas as danças estão na mesma tonalidade, muito embora, às vezes, sejam exploradas tonalidades vizinhas, como as relativas, as de dominante e de subdominante. O número de peças incluídas varia ao critério do compositor, abrangendo danças de diferentes países. Durante o período barroco as danças se transformam em peças de concerto, distanciando-se da origem gestual. Assim, o esquema mais empregado, apesar de cada país incluir danças diferentes, passou a ser o seguinte:

1 **ALLEMANDE**, das terras germânicas, em compasso 4/4, de andamento moderado e início em anacruse. No séc XVI tinha andamento mais rápido, porém deixou de ser dançada no século XVII, o que alimentou a criatividade dos compositores barrocos. Foi se tornando, então, mais solene, sendo, sobretudo em Bach, o ponto de partida da suíte, sobre o qual devem se basear os outros movimentos. As allemandes na França e na Alemanha ou são escritas em movimento regular de colcheias ou são pontuadas;

2 **COURANTE FRANCESA**, em compasso 6/4 ou 3/2, moderadamente rápida ou corrente italiana, em 3/4 ou 3/8, mais rápida, com movimento de colcheias ou semicolcheias. Os dois tipos são iniciados em anacruse;

3 **SARABANDA** ou zarabanda espanhola, em compasso ternário vagaroso, geralmente com os segundos tempos acentuados. Não se sabe se sua origem é mexicana ou espanhola. Segundo alguns autores o nome provém de sar-band (do persa: coroa para prender adornos na cabeça feminina). Foi citada por Miguel de Cervantes (1547-1616). Sabe-se que em 1600 já era conhecida na Europa como uma dança muito rápida e erótica inicialmente dançada só por mulheres. Foi proibida na Espanha de Felipe II, sob pena de prisão, tendo sido posteriormente liberada. O compositor francês Lully a transformou em dança mais amável e formal. Chegou aos compositores alemães já com caráter grave e solene;

4 **GIGA**, derivada da jig, dança popular inglesa. Surgiu no século XIII como dança de marinheiros. Mais tarde tornou-se dança de pares e cedo transformou-se em peça instrumental, tendo sido introduzida na suíte pelos cravistas franceses do séc XVII, tais como Louis Couperin. Lully escreveu gigas orquestrais em ritmo pontuado para seus ballets, enquanto italianos como o já mencionado Corelli a desenvolveram



Rei da França, Luís XIV (1638-1715)



Miguel de Cervantes (1547-1616), escritor espanhol, autor de "Dom Quixote"

com movimento regular de colcheias. Tal como ocorreu com a courante, surgiram dois tipos de giga: a francesa e a italiana. Tempo rápido e caráter alegre são comuns aos dois estilos. Eram escritas em tempo composto (6/8 ou 12/4).

É importante ressaltar que a suíte pode ser iniciada por um prelúdio, peça de forma livre, que, na suíte barroca apresenta caráter contrapontístico. Nas suítes orquestrais é comum o emprego da ouverture ou abertura francesa (criação de Lully), inspirada na peça que desempenha o mesmo papel na ópera francesa. Nesse caso, a peça é iniciada lenta e conduzida a uma seção mais rápida com imitações melódicas entre as vozes. Antes ou depois da giga o compositor podia incluir outras danças como:

MINUETO (menuet) Originário do branle (dança de roda do séc. XVII) de Poitou (região do Sudoeste Francês). Foi introduzido na corte de Luís XIV por Pécour, mestre de dança. Inicialmente era um tipo de dança rápida e alegre, tornando-se mais lento e distinto. Isto se deu pois o rei Luís XIV, envelhecendo, não conseguia acompanhar-lhe o ritmo e ordenou que tocassem os minuetos mais lentamente. O andamento ordenado pelo rei logo foi imitado em toda a França. Lully o introduziu em suas óperas. De vida longa, o minueto transcende o Barroco, tendo Philipp Emanuel Bach o introduzido na sonata e Haydn na sinfonia, já no Período Clássico. Apresenta compasso ternário moderato ou allegretto. Quantz escreveu que o minueto orquestral "deve ter semínimas bem marcadas por golpes de arco um pouco pesados, porém curtos".

BOURRÉE, de bourrir (bater asas) Trata-se de dança pastoral da província de Auvergne, introduzida na corte por Margarida de Valois, no século XVI. É muito semelhante à gavota, embora tenha andamento mais rápido. Apresenta compasso binário vivo e ritmo bem marcado, iniciando-se com anacruse compreendendo uma semínima ou duas colcheias.

GAVOTTE Termo retirado de gavots, como são chamados os habitantes de Gapençais, região dos Alpes franceses, onde se originou esta dança. Da Corte de Luís XIV espalhou-se pela Europa. É iniciada em anacruse composta por duas semínimas. Em compasso quaternário e movimento allegretto, a gavota apresenta possibilidade de ser construída em forma rondó (A B A C A). Nesse caso é denominada gavotte en rondeau.

PASSE-PIÉ É uma dança criada por marinheiros, originária da Bretanha. Tornou-se conhecida na França durante o século XVI e na Inglaterra no início do século XVIII, onde era chamada paspé. Sua principal característica é o caráter saltitante. Apresenta compasso 3/8 vivo.

CHACONA Dança de origem italiana, cujo nome (ciaccona) provém de ciego (cego). Na Idade Média era o nome dado às narrações heróicas cantadas por cegos ambulantes. Tornou-se peça instrumental em forma de variações, com tema de caráter sério baseado sobre baixo ostinato (frase repetida numerosas vezes na voz grave).

FORLANA OU FURLANA Dança em 6/4 ou 6/8, ruidosa, alegre e com andamento bastante rápido. O nome provém de Friul, território eslavo de Veneza, onde a dança surgiu no séc XIII.

POLONAISE Provém de antigas danças polonesas. Em sua forma definitiva trata-se de dança com passos deslizados tocada na abertura e introdução de convidados em uma festa. Em compasso ternário, o primeiro tempo é bem acentuado.



Nilo Sérgio Sanchez é violonista, arranjador, compositor e regente. É coordenador de Música do Liceu Pasteur de São Paulo. Seu livro, *Curso de Violão – Obras de Grandes Mestres*, editado pela Irmãos Vitale, é um curso completo de violão e apresenta obras de importantes compositores brasileiros contemporâneos – eruditos e populares – como Paulinho Nogueira, Antônio Rago, Badi Assad e Toquinho.

BADINERIE E REJOISSANCE São termos que indicam simplesmente peças alegres com ar de brincadeira.

ÁRIA Não é dança. É a adaptação de peça lenta com melodia superior cantada e acompanhamento instrumental homofônico a necessidades exclusivamente instrumentais. Compositores como J S Bach, Händel e Telemann incluíram árias em suas suítes.

A suíte é também conhecida por outros nomes. Purcell nomeava as suas como “lições”, enquanto Couperin preferia o nome “ordem”. Já a Partita é um tipo de suíte comum na Alemanha. Caracteriza-se por um afastamento do caráter gestual de dança, partindo para uma abstração maior. J. S. Bach escreveu importantes partitas para violino, como a de número II, em ré menor, que inclui a célebre Chacona, transcrita para violão por Andrés Segovia, no séc XX.

Outras importantes formas barrocas serão visitadas em um próximo artigo ●●●●●●●●●●

BIBLIOGRAFIA

BAS, Julio. Tratado de la forma musical. Buenos Aires: Ricordi Americana.

BENETT, Roy. Forma e estrutura na música. Trad. Cséko, Luiz Carlos. Revisão técnica: Horta, Luiz Paulo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

ELMERICH, Luis. História da dança. Prefácio de Mignone, Francisco. 4ª Ed. São Paulo: Editora Nacional, 1987.

HARNONCOURT, Nikolaus. O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical. Trad. Fagerlande, Marcelo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

MAGALHÃES, Homero de. Bach - Prelúdios e Fugas I: análise. São Paulo: Novas Metas, 1988.

MAGNANI, Sérgio. Expressão e comunicação na linguagem da música. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

MENUHIN, Yehudi & DAVIS, Curtis. A música do homem. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Yamandu e seu Mafuá

FINALMENTE, UM DISCO SOLO

Yamandu Costa é hoje, provavelmente, o solista de violão mais conhecido nos meios de comunicação brasileiros depois de Baden Powell e Dilermando Reis em seus tempos áureos. O gaúcho de Passo Fundo já fez até aparição na TV em plena transmissão de jogos da Copa do Mundo para tocar o hino brasileiro ao violão ▶

EUGÊNIO REIS

Violonista gaúcho lança primeiro disco inteiramente solo

Independentemente de qualquer questionamento que se faça a respeito da sua popularidade, algo bastante curioso é observar que, embora seja considerado solista de violão, ele jamais gravou um disco inteiro de violão solo: sua discografia é formada principalmente por duos e trios, com eventuais faixas onde ele toca sozinho. Yamandu já tinha manifestado o desejo de um disco inteiramente solo e numa entrevista chegou a declarar que lançar um disco desse tipo era uma dívida que ele tinha consigo mesmo.

Anos se passaram e o tal disco não vinha, até que, por uma iniciativa do produtor alemão Peter Finger em 2008, o disco foi finalmente gravado. Peter, que até então não conhecia o trabalho de Yamandu, foi a um de seus shows motivado apenas pela curiosidade do nome desconhecido e não pretendia passar mais do que 15 minutos no espetáculo, pois estava faminto e queria sair para jantar. O evento, porém, fez com que o alemão não apenas assistisse ao show inteiro, mas ficasse hipnotizado e entusiasmado pelo que tinha acabado de ver e ouvir. Daí pra frente, a história flui sem tropeços.

O disco tem um total de 13 faixas e, conforme já se pode deduzir, é o primeiro onde Yamandu toca inteiramente sozinho, sem acompanhamento ou músicos convidados. Além de ser um disco solo, é também um trabalho autoral, onde Yamandu gravou nada menos que 10 composições próprias. O título escolhido para o trabalho foi “Mafuá”, que é também o nome de uma música assinada pelo célebre violonista Armandinho Neves, contemporâneo de Garoto e Zé Meneses na época de ouro do Rádio na década de 1950.

A S F A I X A S

A primeira faixa, *El Negro del Blanco*, é uma de suas composições mais recorrentes em shows e que já foi gravada anteriormente em trio e também em duo com Paulo Moura no saxofone. Aqui, a faixa ficou com um total de mais de 6 minutos, onde Yamandu se permite, inclusive, fazer vocais e assovios e mesclar o tema gaúcho “Prenda Minha”. A gravação tem um caráter muito improvisado e alterna momentos de fúria virtuosística com ternura, como é típico do estilo de Yamandu.

A segunda faixa, *Elodie*, tem um caráter mais sombrio e faz uso intenso de um tema melódico cantado com muitos acordes. Há uma influência muito visível do estilo de Radamés Gnattali na composição.

Yamandu Costa usa um violão de 7 cordas do luthier Tércio Ribeiro



Em seguida, Yamandu toca a *faixa título, Mafuá*, em um arranjo de sua autoria para violão de 7 cordas. O resultado é cheio de molho, com uma introdução nos baixos que acentua o caráter de maxixe da peça. Yamandu faz uso constante de pizzicato e parece se deliciar com um estilo de tocar violão solo que é típico de uma época em que o choro, maxixe e gêneros relacionados estavam em voga.

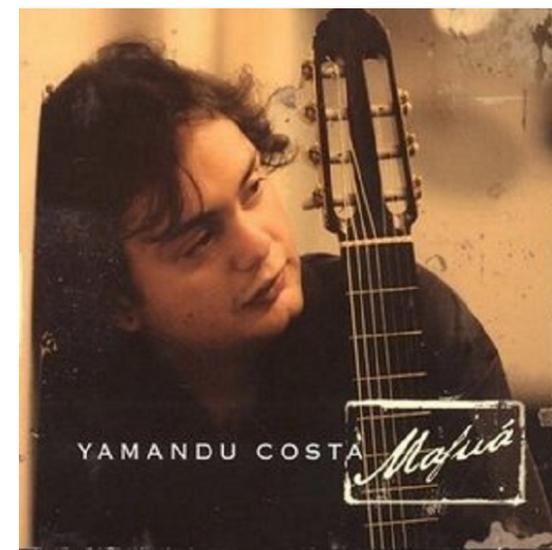
Samba Pro Rafa é uma composição onde o Yamandu deixa clara sua grande admiração pelo gênio de Raphael Rabello e o faz com extrema competência, num estilo que faz lembrar o músico petropolitano sem cair em citações ou clichês óbvios. A batida de samba que o Raphael ajudou a immortalizar é usada para abrir a música e o que se ouve ao longo de toda a faixa é um estilo fluente, virtuoso, bem do jeito que o Rafa gostava de tocar samba.

A quinta faixa traz o Yamandu de volta às suas raízes no interior do Rio Grande do Sul. *Zamba Tuer-ta* é o tipo de composição platina onde o português e espanhol convergem no dialeto gaúcho e que é um estilo de violão que o Yamandu vem ajudando a popularizar e trazer para o Brasil “mainstream”.

Bachbaridade é um nome divertido para uma composição onde Yamandu provavelmente imaginou o alemão J. S. Bach usando bombachas e tomando chimarrão. É uma música com sabor gaúcho, mas recheada de contrapontos. É uma peça muito virtuosística, mas longe de parecer uma corrida.

Bostemporânea é outro nome curioso. A peça tem um caráter que faz lembrar compositores de formação erudita como Radamés Gnattali ou Sérgio Assad usando uma linguagem contemporânea em suas peças baseadas em samba.

A oitava se chama *Choro Louco* e não soa como loucura, diferentemente do que o título sugere. O



O novo CD foi gravado e lançado na Alemanha

estilo é bem característico do Yamandu compondo choro, onde ele acrescenta um sotaque gaúcho.

Caminho de Luz vem logo em seguida e busca o tipo de atmosfera sugerida pelo título, de uma certa busca de contemplação. Também é uma outra peça que mostra o estilo típico do Yamandu em suas composições mais lentas, onde se pode inclusive ouvi-lo respirar.

Quem É Você usa linguagem muito próxima do blues e do jazz na sua elaboração. Yamandu faz alguns vocais e assovia durante a música.

Ressaca, assim como diversas outras do disco é também uma música de caráter mais lento e contemplativo. A linguagem por vezes lembra o estilo de composições de violão clássico do final do século XIX.

Lalão é nome da faixa e também do nome artístico de seu compositor, muito pouco conhecido e bastante elogiado pelos músicos que tiveram contato com ele. A peça escolhida por Yamandu faz jus aos elogios dispensados ao compositor.

Tipo Bicho é a última faixa e um verdadeiro show de virtuosismo. Não existe limite de velocidade e, em pouco mais de 1 minuto e meio, Yamandu viaja por quase todo o braço do violão sem nenhum intervalo para tomar fôlego.

RESUMO

Mafuá é um CD recomendável inclusive para os que têm sérias ressalvas para a forma como o violonista gaúcho toca. Para infortúnio dos brasileiros, é um disco que chega ao país como importado, o que encarece seu custo.



Eugênio Reis é brasileiro radicado nos EUA, onde é um dos diretores de uma sociedade de violão em NY, e vem se dedicando 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, etc. É também um dedicado cultor da língua portuguesa, o que o levou a estudar formalmente, desde os 9 anos de idade, literatura, gramática, linguística, fonética, retórica e assuntos correlatos.

Carlos Barbosa Lima

Um dos mais destacados violonistas da história e dono de uma carreira de mais de 50 anos, Carlos Barbosa-Lima é respeitado e prestigiado em todo o mundo por sua imensa contribuição para a literatura e expansão da linguagem do instrumento.

ENTREVISTA CONCEDIDA A EUGÊNIO REIS*

BGM - Carlos, você completou 50 anos de carreira e continua mostrando o mesmo nível de disposição e entusiasmo em relação à música. Olhando como uma retrospectiva, você diria que o violão clássico hoje tem o espaço merecido? Como está hoje em dia o violão em relação ao que era há 50 anos?

CARLOS BARBOSA LIMA - Minha exposição e entusiasmo em relação à música são muito grandes. É um interesse sempre renovável e acho que foi o transcurso da minha carreira que me motivou a procurar novas avenidas. Às vezes é o contrário e as avenidas me procuram, eu estou sempre exposto e tem momentos interessantes que mudam a direção de alguma coisa, surge algum novo projeto, etc. O entusiasmo é o mesmo e talvez até maior porque hoje eu realizo muitos projetos por conta própria, produzo minhas gravações e concertos, hoje eu acho mais prático fazer eu mesmo do que ter que dizer pra alguém o que eu estou fazendo.

Olhando como retrospectiva, o violão clássico está muito bem, ainda necessita de mais apoio e mais atenção das pessoas para o fato de que é um instrumento que não é o favorito apenas do Brasil e de muitos países latino-americanos, mas está no mundo todo, olhe o Japão, olhe a China, eu acho que esses são os grandes mercados emergentes para o violão.

No Brasil, quando há uma oportunidade, como houve agora um belo festival em Belo Horizonte [referindo-se ao Festival Internacional de Violão de Belo Horizonte, ao qual compareceu], é impressionante a reação do público, eu vi que o violão está mais vivo do que nunca, basta ter uma oportunidade que a resposta vem.

Eu digo que em relação há 50 anos atrás está melhor, naquela época a gente tinha que batalhar mais, ainda tinha um certo preconceito. Eu tive a sorte de ter minha música aceita muito rapidamente. No mundo violonístico, os mais esclarecidos me deram muito apoio. Eu tive sorte nesse aspecto, mas no geral, digamos que o grande êxito da bossa-nova também ajudou muito a abrir oportunidades para instrumentistas populares de



Carlos Barbosa-Lima usa um violão do luthier americano Richard Prenkert

nível muito alto como o Toquinho, o Paulinho Nogueira e o Baden Powell.

Do ponto de vista do violão erudito, eu diria que os músicos devem se preocupar com o público, muitos deles às vezes se perdem no mundo acadêmico e a visão do mundo não pode estar confinada entre quatro paredes, não se deve tentar encarar as coisas do alto de uma montanha. Eu acho que é possível se beneficiar do mundo acadêmico até um certo ponto, mas depois vem a realidade e a realidade muda, de ano pra ano, de mês pra mês.

O violão hoje está muito bem ensinado, as escolas estão estabelecidas, com muito bons professores, o que não havia naquela época, inclusive havia gente ensinando com métodos arcaicos que já não funcionavam mais, e nesse aspecto a presença de Isaías Savio foi fundamental, porque ele implantou um sistema que era flexível e lógico, que estimulava as pessoas.

“ Eu diria que o violão clássico também é importante para quem quer estudar violão popular, jazz, etc ”

Eu diria que o violão clássico também é importante para quem quer estudar violão popular, jazz, etc. As pessoas têm os dedos e os violões tem 6 cordas e muitos trastes, se a gente for multiplicar uns pelos outros a gente tem milhões de possibilidades que são muito superiores ao uso da palheta, que é muito linear, com acordes ocasionais. Pode ser útil em casos excepcionais como o do Joe Pass e do Romero Lubambo (que usam os dois), mas eu acho que o violão clássico tem tudo, inclusive o contato direto da carne com as cordas.

BGM - Nessas 50 anos você também teve oportunidade de conviver com grandes mestres da música, como Andrés Segovia, Guido Santórsola, Ginastera e diversos outros. Poderia falar um pouco sobre como foi esse convívio?

CARLOS BARBOSA LIMA - Eu tive realmente oportunidades maravilhosas de estudar com esses mestres. O Santórsola, por exemplo, era um grande compositor, eu estreei um concertino dele aos 15 anos, mas ficamos amigos para sempre e ele foi um mentor meu mesmo numa época mais adiantada,

eu sempre o consultava, acho que a palavra mentor diz tudo.

Segovia foi um momento interessante, eu já tinha mais de 10 anos como concertista, mas sempre conheci o grande mestre. Além do convívio breve e formal em Santiago de Compostela, eu fui convidado por ele, tinha ganho um dinheiro razoável naquela época, depois fui a Madrid e passei um mês lá, trabalhei com ele, estudei o repertório e foi fascinante porque ali eu vi o ser humano, ele era muito generoso, dizia que eu não precisava levar o violão e me deixava ficar tocando com aquelas jóias que hoje estão em museus, foi uma experiência muito interessante. Mas eu não queria ser um seguidor ou uma ovelha, eu queria incorporar algo, confirmar o que eu acreditava ser bom no meu estilo, ou então rever e adotar algo melhor, então houve uma boa mistura disso.

Depois nos encontramos nos EUA, ele foi sempre muito cordial, mas eu já tinha um objetivo bem claro do que eu queria fazer, da minha estética musical, tanto que nos anos 70 eu consegui fazer com que o Francisco Mignone escrevesse os estudos para violão, que deram início a uma série de obras para o instrumento que ele dedicou a mim, inclusive um concerto para violão e orquestra. Isso foi importante, eu já tinha o disco com músicas de Scarlatti nos EUA, mas tudo isso me deu uma direção diferente na época. Pelo fato das obras do Mignone serem novas, eu fui obrigado a procurar outras sonoridades não conhecidas.

O Alberto Ginastera escreveu obras que ele dedicou a mim e que com o tempo passaram a ser consideradas como fundamentais na literatura violonística do século XX. Eu tive o prazer de conviver com ele, estreei obras e tive períodos de exclusividade de 5 anos, nós nos encontramos na Europa e nos EUA, tivemos um convívio maravilhoso. Ele gostava muito do meu conceito harmônico, às vezes eu mexia em alguma coisa na obra e ele sempre me estimulava a explorar as possibilidades, ele gostava de escutar. Houve uma vez em que estava experimentando algumas mudanças enquanto eu achei que ele estava dormindo, mas ele depois me confessou que estava escondido atrás da porta escutando. Ele era muito descontrado.

BGM - Você é um violonista que construiu uma carreira fazendo muitas premières de peças que

se tornaram históricas, estimulando compositores e viajando o mundo todo. O que ainda falta conquistar na sua carreira? Quais os projetos em andamento?

CARLOS BARBOSA LIMA - Eu comecei estreado peças ainda adolescente, estreei no Brasil o primeiro Concertino para viola caipira e orquestra do Theodoro Nogueira, ele foi um dos meus mentores musicais e era muito fascinado pela viola, me fez inclusive estudar e escrever um método para viola, que eu vendi para uma pessoa no Japão e nunca mais tive contato! (risos) Talvez eu ainda encontre esse método um dia! Eu estreei o Concertino do Theodoro no Theatro Municipal de São Paulo, sem microfone, sem nada e soou muito bem, foi fantástico, acho até que a viola tem mais som do que o violão, talvez por causa das cordas duplas.

Depois vieram o Francisco Mignone, o Bob Scott nos EUA, figura importante no Jazz e no cinema, teve também o Tom Jobim, com quem eu convivi mais nos EUA, mas quando eu ia ao Brasil ele me recebia na casa dele e uma vez me apresentou ao público brasileiro, já na década de 80, eu estava meio afastado, mas muita gente se lembra daquele programa, eu havia gravado o disco com obras do Tom e do Gershwin. Na platéia estavam o Radamés Gnattali, o Francisco Mignone e também o recém ganhador do concurso de Paris e Toronto, o Marcelo Kayath, foi uma coincidência ver diferentes gerações, onde o Tom era o cicerone.

O Luiz Bonfá também foi um outro grande colaborador, foi graças a ele que eu conheci o Isaías Savio, eu tinha 9 para 10 anos e foi um momento crucial na minha vida. Na década de 80, foi o Tom Jobim que chamou o Bonfá para o Rio dizendo que nós estávamos fazendo um projeto juntos, o Bonfá me disse que ia estar em NY, a gente combinou de se encontrar e o resto é história. Eu me reencontrei com o Luiz Bonfá e ele já não se apresentava mais tanto, mas eu fiquei muito impressionado de vê-lo tocando, e ele me inspirou muito nos arranjos, ele era um músico muito mais maduro, com novas ideias. A gente resolveu fazer algo juntos, a gente se encontrava dia sim, dia não e eu acabei fazendo alguns arranjos que eram uma síntese do que eu escutei, porque o Bonfá sempre tocava diferente. No mundo erudito eu também tive o John Duarte, da Inglaterra, que me dedicou obras, o Leonardo Balada, um compositor catalão premiado...

Eu tenho hoje dois projetos simultâneos. Eu estou perto de terminar um projeto de gravação e com outro já embrionário, já estou fazendo os arranjos, quer dizer, nem terminei um e já estou trabalhando no outro... Projetos não faltam, eu diria que para



Tom Jobim e Carlos Barbosa Lima em NY

os próximos 20 anos eu posso facilmente enumerar projetos. O primeiro projeto se chama “Merengue” e vai ser feito pela gravadora Zoho, a gente vai passar pelo merengue venezuelano ao dominicano passando também pelo torcedor do Real Madrid (risos). Eu vou ter convidados nesse projeto como o Gustavo Colina, grande quartista da Venezuela, Duduca da Fonseca, percussionista excepcional. O outro está sendo patrocinado por um amigo dos EUA que está no Brasil, eu já tenho os arranjos encaminhados e um dos convidados vai ser a cantora Tamara Koorax, uma cantora finíssima, e não é só acompanhamento, o violão também vai solar e dialogar com a voz, vai ter o Marcílio Lopes, um grande bandolinista brasileiro, que também vai tocar e arranjar, vai ser um projeto mais chegado ao camerístico.

O que falta conquistar na carreira é imprevisível, a gente vai conquistando as coisas, vai levando, é interessante a gente ver mudanças sociológicas, mudanças como a chegada da Internet, essas coisas mudam o mundo de uma forma bem positiva.

BGM - Muitos músicos hoje iniciam suas carreiras através de concursos. O que você pensa a respeito da realização dos concursos entre os violonistas?

CARLOS BARBOSA LIMA - Eu acho o concurso um mal necessário para a grande maioria de músicos aspirantes. Eu tive a sorte de não precisar passar por isso e já entrar direto no mundo camerístico, mas reconheço que é uma exceção. Eu diria que a pessoa tem que tomar o concurso como experiência e não achar que se ganhar o concurso já conquistou o mundo. Eu digo que, depois de ganhar o concurso, o músico tem que começar a pensar na carreira e começar da estaca zero, a primeira providência é mudar o repertório, porque o repertório para ganhar concurso é um, e o repertório para concertos é outro. Às vezes eu vejo ganhadores de concurso com esse problema, eles começam a dar concerto com repertório de concurso e isso não funciona. Apesar de ser um mal necessário, eu acho que ajuda, veja por exemplo o caso do Marcelo Kayath na década de 80, foi realmente sensacional, ele ganhou dois dos melhores concursos e por alguma razão

“ Eu diria que a pessoa tem que tomar o concurso como experiência e não achar que se ganhar o concurso já conquistou o mundo. ”

peçoal ele decidiu não fazer mais concertos, mas isso é uma escolha, a pessoa que quiser tem uma chance. Outro caso é o dos irmãos Abreus no final da década de 60, o Sérgio ganhou uma edição do concurso de Paris e o Eduardo ficou em segundo no ano seguinte, mas o pai dele, muito inteligente, tirou os filhos do circuito de concursos e levou os dois para Londres, onde eles conseguiram um contrato com a CBS e gravaram discos antológicos, com o concerto do Santórsola e do Castelnuovo-Tedesco.

O concurso pode ser um trampolim. Se não ganhar, pode ser usado como experiência, não é pra ficar traumatizado como acontece com muita gente. Hoje há concursos muito bons na Espanha, nos EUA e também no Brasil. Um concurso importante no Brasil que lançou talentos foi o de Porto Alegre na década de 1970, que lançou nada menos que o Eduardo Fernández, que eu considero um dos maiores violonistas do mundo, lançou o Alvaro Pierri, quer dizer, muita gente boa saiu através do concurso. Toronto também lançou a Sharon Isbin, o Eliot Fisk, o Manuel Barrueco, é curioso ver in-

clusive que eles tomaram as 3 primeiras posições no mesmo ano, foi um evento histórico.

BGM - Você é dono de um talento notável para transcrever e arranjar peças que muitas pessoas julgavam impossíveis de ser executadas no violão solo. Poderia nos dar uma idéia de como é o seu processo de criação? Desde a escolha da peça até a sua finalização? Já desistiu de peças no meio do caminho?

CARLOS BARBOSA LIMA - Eu diria que foi o maestro Theodoro Nogueira que me lançou nesse universo de transcrição, mas ele não me disse como fazer, não, apenas disse pra eu ir fazendo e trazer pra ele corrigir, foi parecido com me jogar na piscina, ou aprendia a nadar ou morria (risos). Eu tinha as referências das partituras do piano, mas transcrever literalmente não funciona, meu primeiro instinto foi analisar as transcrições de Tárrega, Llobet e Segovia, aí eu peguei os originais e vi o que funcionava nas mudanças, e vi que em alguns casos também não precisava mudar praticamente nada do original.

Os arranjos partem de um ponto básico: melodia com alguns acordes. Por exemplo, quando eu fiz o Cochichando, do Pixinguinha, esse foi um tema onde eu parti de uma melodia com cifras e vi que tinha muito acorde que não estava certo,

então consultando meu amigo Laurindo Almeida, ele disse pra eu ir fazendo como achasse certo que ia sair bonito. Aliás, o Laurindo foi um grande estímulo, ele também tinha um arranjo para dois violões daquela peça que ele tocava com o Charlie Byrd, então foi outro ponto de partida.

Os arranjos foram crescendo, crescendo e na medida em que a gente não se prende a fórmulas violonísticas pré-estabelecidas, a gente vai encontrando novas avenidas e tentando um novo conceito de polifonia onde a peça tem que soar como se fosse escrita para violão. No caso de uma peça escrita para orquestra como a Stone Flower (Quebra-Pedra) do Tom Jobim, eu busquei partir do próprio ambiente orquestral e o Tom Jobim me disse que nunca imaginou ouvir aquilo no violão, mas acabou sendo a sua peça favorita, que ele sempre me pedia pra tocar. É uma peça complexa, com muita polifonia, mas ficou tudo na mão, só é preciso a pessoa desenvolver uma técnica polifônica pra isso, onde as vozes são escutadas com clareza, mas o espírito da obra continua ali.

Alguns violonistas modernos se arrojavam nos ar-

ranjos, o Yamashita do Japão é um que conseguiu coisas fantásticas e trouxe idéias novas. Não é que tudo funciona, mas só o fato dele se arriscar já é uma maravilha e eu o admiro muito por isso. Tem o Geraldo Ribeiro em SP, que por razões pessoais não desenvolveu uma carreira como concertista de violão, mas é um compositor e arranjador com idéias geniais.

BGM - Como consegue preparar tanto repertório de forma tão rápida e impecável?

CARLOS BARBOSA LIMA - Vou tentar dizer em poucas palavras. Eu trato de conceber uma nova sonoridade, uma nova estética, procuro escutar vários arranjos... Por exemplo, Manhã de Carnaval, eu escutei várias versões do próprio Bonfá. Quando eu parti para arranjar, eu escrevi a melodia, alguns acordes básicos, o baixo e depois busquei meu caminho, tratando de acionar o computador mental pra ver o que é que saía e ele adorou o resultado.

Outro arranjo meu que fascinou o Bonfá foi o de Na Sombra da Mangueira, que ele tinha gravado com o Don Burrows numa seção improvisada no estúdio, então eu tentei juntar as idéias de dois gênios improvisadores, coloquei algumas minhas e saiu possivelmente um dos arranjos mais arrojados para violão.

BGM - Você possui uma extensa discografia, já tendo lançado dezenas de CDs. Poderia falar um pouco sobre o assunto?

CARLOS BARBOSA LIMA - Eu comecei a gravar quase que simultaneamente aos meus concertos. Meu debut em São Paulo foi em novembro de 1957, logo em seguida o Rio de Janeiro em março de 1958, gravação em junho de 1958 (coincidiu com a Copa do Mundo, olha só [risos]), o João Gilberto gravando aquele disco maravilhoso e dando início à bossanova...

Acho que a experiência fonográfica me ajudou a me escutar, como eu estava dando concertos, eu estava com o repertório bem na mão, então eu escolhia uma parte do repertório do concerto (naquela época o LP comportava uns 40 minutos) para gravar. Isso possivelmente me forçou a me escutar, porque todos os anos, sem exceção, eu tinha um projeto de gravação.

Eu também seguia a filosofia do Savio de sempre estudar peças novas, então também inseria estreias, como a Valsa-Choro de Camargo Guarnieri, a Brasileira de Theodoro Nogueira, tudo isso mesclado

com o repertório clássico mais conhecido. Eu também fui um dos primeiros a gravar Agustín Barrios, copiei à mão as partituras manuscritas que o Savio tinha do próprio autor, como Las Abejas. Gravei também o Choro da Saudade com base num manuscrito impresso não sei aonde em tamanho minúsculo, a gente teve que ampliar pra poder ler. Através do meu amigo Ronel Simões em SP, que sempre foi um grande ponto de apoio, eu conseguia informações; ele também me estimulou muito no início da minha carreira. Aliás, ele apresentava um programa na Rádio Gazeta, onde todos os domingos ele tocava tudo do bom violão, ia do popular ao erudito, talvez isso tenha me influenciado muito, ele ia de Dilermando Reis a Segovia, era uma beleza. A carreira de gravações tomou muito impulso depois da minha associação com a Concord Records, em 1981. Eu já tinha gravado nos EUA um disco do Scarlatti que chamou muita a atenção, mas logo

“ Vou tentar dizer em poucas palavras. Eu trato de conceber uma nova sonoridade, uma nova estética, procuro escutar vários arranjos... ”

no início do contrato com a Concord eu já tinha alguns arranjos de Tom Jobim e George Gershwin e perguntei ao Tom na brincadeira o que ele achava da idéia de colocá-lo ao lado do Gershwin. Ele disse que seria uma honra, que ele era admirador do Gershwin. Esse acabou sendo o início de uma grande parceria que levou a mais 18 gravações, 14 minhas e outras 4 como convidado ou participando com outros grupos.

Hoje estou associado com a Zoho, especializada em música latina, que já ganhou prêmios Grammy e nomeações em várias ocasiões. Hoje em dia eu faço a direção artística dos meus próprios discos e meu produtor na Zoho é o mesmo que estava comigo nos últimos projetos na Concord, ele cuida de muitos detalhes técnicos, eu até prefiro que uma pessoa de fora como ele veja e tome conta.

Em projetos de gravação é sempre bom ter várias opções, é importante ter uma idéia geral da direção que o projeto vai seguir, mas é um processo que se aperfeiçoa, muitas vezes entram peças que a gente não planejou, aparecem oportunidades, tudo evolui, mas seguindo uma direção. Eu preparo repertório muito

Capa do CD
“Carlos Barbosa-
Lima plays
Ginastera”,
lançado em
1993

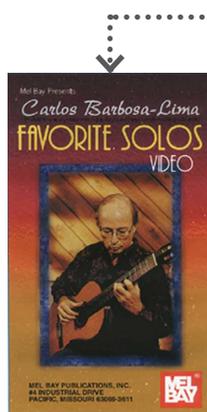


rapidamente e até prefiro gravar logo, senão começam a vir outras idéias e aí vai complicando.

O mercado fonográfico hoje depende muito do esforço individual do artista. No meu caso funciona bem, pois como eu estou viajando constantemente, as pessoas aproveitam a oportunidade de comprar na sala de concerto, onde podem levar o disco autografado, por exemplo. As lojas definitivamente estão em declínio e a Internet está em ascensão. Acho que nós vamos voltar à época do 78rpm, do CD Baby, do compacto, onde se lançava uma ou duas músicas. Em 2007 foi relançado um dos meus discos mais ambiciosos, Boto, que é um passeio musical com violão e orquestra pelos últimos 20 anos, saindo da Europa ao Brasil e passando pelo Caribe, que foi gravado com a orquestra de Sophia, na Bulgária. Isso trouxe uma oportunidade de relançar alguns discos meus feitos para a Concord e relançados pela Zoho, o que me deixou muito contente.

BGM - À parte o mercado fonográfico, você também escreve e publica uma quantidade considerável de partituras. É queixa frequente entre os músicos de que o mercado editorial não é rentável. O que motiva você a publicar tanto?

CARLOS BARBOSA LIMA - O mercado editorial está em fase de transição, mas tem companhias muito boas e especializadas, que provavelmente são



Carlos
Barbosa-Lima
e a violonista
paraguáia Berta
Rojas



as melhores avenidas, como é o caso da Guitar Solo Publication, que lançou muitos trabalhos meus. Tem a Melbay Publications que tem projetos arrojados, com eles eu fiz um projeto de jazz standards que incluía CD. Acho que esse é o futuro das publicações, partitura com disco. Custa mais pra quem compra, mas tem vantagem sobre a cópia xérox, o cara paga 20 dólares por um álbum de 50 páginas com CD, não tem como xérox ser mais atraente.

Eu tenho publicado muito, mas não o suficiente. Tem certas obras que estão sob controle de copyright, nesses casos fica mais complicado e não pagaria os custos, então às vezes vale a pena esperar mais um pouco. A gente agora, por exemplo, estava no limite de publicar os arranjos de Gershwin, mas acabaram estendendo a proteção de copyright de 70 para 75 anos nos EUA, por causa da Walt Disney e outras complicações.

Eu sempre deixo tudo prontinho, já escrito, precisando de um mínimo de revisão. Eu tenho um amigo chamado Geof Foote que quer criar uma biblioteca com todo o material que eu escrevi, digitalizado, é um projeto a longo prazo. Eu preferia que isso fosse feito no Brasil, que é o meu país, e deixar isso para gerações futuras, talvez com a lei de incentivo se possa fazer, mas isso vai ter como ponto de partida um músico amigo nos EUA que ama a música brasileira.

Muito desse material está em Porto Rico [residência], guardado em envelopes, mas nos últimos anos eu comecei a espalhar muita coisa com os amigos e isso até já me salvou em alguns casos, porque eu não conseguia encontrar a minha própria música, eu tinha pressa de viajar e esses amigos me socorreram me mandando material por e-mail.

BGM - Além de uma intensa carreira como solista, você está sempre se lançando também em projetos de duos e de música de câmara. Como é que esses encontros e parcerias com outros músicos costumam acontecer?

CARLOS BARBOSA LIMA - Boa parte da minha vida foi como solista e continua sendo. Eu comecei a encontrar parceiros de alto calibre e isso trouxe a vontade de fazer duos, música de câmara, etc. Vou dar o exemplo do Charlie Byrd, um músico de jazz de grande versatilidade; Bob Scott, grande pianista americano, compositor, arranjador, esses dois nem precisavam ensaiar, no máximo uma ou duas passadas e estava tudo pronto. Fiz um duo com a Sharon Isbin na década de 80, ela aprendia tudo rápido, fiz agora um duo com a Berta Rojas [foto], outra que está nesse nível de aprender rapidíssimo, a gente gravou tudo em uma semana e com pouco ensaio.

Aliás, eu tenho uma teoria que aquilo que sai perfeito no ensaio não sai perfeito no concerto [risos].

Tem parcerias novas, como por exemplo o Marcílio Lopes, bandolinista e arranjador fantástico do Rio de Janeiro, meu amigo Toninho Pereira também no Rio, com quem tenho desfrutado muitos bons momentos, ele não tem nenhuma pretensão de ser mais do que um camerista dentro da região onde mora, mas que faz música muito boa, colabora comigo bastante quando eu estou no Brasil.

Também tem músicos de outros instrumentos, recentemente no Carnegie Hall eu contei com a presença do Gustavo Colina, que é um quatrasta venezuelano genial. Eu acho sempre interessante buscar outras sonoridades, toquei com o Duduca da Fonseca na percussão... Eddie Gomez, eu escrevi arranjos pra ele e me dei conta que eu estava com um monstro sagrado, mas ele gostou e não mexeu em nada, nos momentos em que ele queria improvisar eu coloquei uma fermata e o caminho estava aberto pra ele.

BGM - Uma pergunta inevitável. Você transita com fluência entre o erudito e o popular. Vê alguma diferença de abordagem entre os repertórios?

CARLOS BARBOSA LIMA - A fluência entre o erudito e o popular depende também da sua atitude cultural. Você tem que pensar que a música erudita também tem que chegar ao povo e que a boa música popular também tem que ser de classe e ter algum aspecto permanente. Tom Jobim parafraseava uma canção do George Gershwin que dizia “love is here to stay” [algo como “o amor chegou para ficar”] e mudava para “bossa-nova is here to stay” (risos). Ele falou isso em público...

Aliás, a própria obra do Gershwin não é um trânsito entre o erudito e o popular? Ernesto Lecuona, grande pianista cubano, tinha aquelas obras espetaculares, Ernesto Nazareth, o Villa-Lobos escreveu obras eruditas com uma base no popular, todos esses são bons exemplos. O Laurindo Almeida teve uma carreira brilhante e fez esse trânsito de uma maneira muito inteligente, ele veio da música popular mas estudou clássico e disse que tinha o Berlioz como maestro, mas que o outro maestro era a tentativa e o erro, umas coisas funcionam, outras não... (risos) Isso também foi um conselho que eu recebi do Maestro Guido Santórsola, ele dizia que não existe aprender a compor, a gente compõe e vai melhorando, arranjo segue o mesmo caminho. Orquestração é o que a gente escuta, depois a gente vai aplicando a

técnica, mas na verdade a pessoa começa a fazer. Esse trânsito talvez tenha sido facilitado e estimulado pela minha atitude cultural, eu sempre me interessei por várias formas, eu cresci em São Paulo, uma cidade super cosmopolita, tinha o meu interesse pessoal em várias culturas, talvez a influência do Isaías Savio. Músicos como o Duke Ellington, George Gershwin, Tom Jobim, Villa-Lobos diziam que música existe de dois tipos, a ruim e a boa, então a minha opção é pela música boa. Veja a MPB, que tem coisas maravilhosas, gente como o Dori Caymmi, Oscar Castro-Neves, Paulo Jobim, Jacques Morelembaum, nós temos gente de primeira. Tem gente num nível muito alto, como o Egberto Gismonti, que desafia categorização.

Eu acho que esse trânsito me deu muito estímulo. Depois que eu assinei com a Concord e agora com a Zoho, eu também estou me atirando na música latina, que sempre me interessou, sobretudo essa

“Boa parte da minha vida foi como solista e continua sendo. Eu comecei a encontrar parceiros de alto calibre e isso trouxe a vontade de fazer duos, música de câmara, etc.”

música de trios famosos como Los Panchos, existe aí uma tradição de arranjos feitos no mais alto nível por músicos de primeira, eu estou recriando essas obras no violão solo e também com acompanhamento. Eu vejo tudo isso como uma nova dimensão, uma nova perspectiva para mim.

BGM - Carlos, agradecemos muito pela entrevista. Gostaria de deixar alguma sugestão de carreira ou de como encarar a música para os leitores da BGM e aspirantes ao mercado profissional de violão?

CARLOS BARBOSA LIMA - É um prazer dar essa entrevista, eu passei uma boa estadia aqui em Albany com você, Eugênio, o concerto aqui foi uma experiência muito agradável e o público foi muito gostoso, intimista.

Eu diria que como sugestão de carreira eu lembraria que as pessoas têm que procurar uma avenida onde possam encontrar a melhor produção e o melhor de seu talento. Conselhos de pessoas próximas podem ajudar a dar uma orientação nesse sentido e o estudante tem que tem a mente aberta. Não é todo mun-

do que vai ser concertista, a maioria não vai ser. Mas tem muitas atividades na música: ensino, composição, produção, arranjos, luteria, veja o exemplo do Sérgio Abreu, grande concertista que decidiu partir para a luteria de violão, atingiu a excelência nisso e está contente com a vida que leva no Rio de Janeiro.

Os aspirantes têm que pensar no aspecto profissional. Se a pessoa não tem muita noção, sempre é bom ter amigos que pensem nisso pela gente, afinal a gente tem que viver e comer, né? Na verdade, tem que ter alguém com a mente comercial, de marketing, de posicionamento, de buscar campos que ninguém explorou. É preciso pensar nessa parte prática.

O ensino e o professorado também são importantes, existem pessoas que têm talento pra ensinar, tem pessoas que ensinam num nível mais básico, que têm uma paciência tremenda e entendem as

“ Eu diria que como sugestão de carreira eu lembraria que as pessoas têm que procurar uma avenida onde possam encontrar a melhor produção e o melhor de seu talento. ”

dificuldades porque passaram por esse estágio de uma maneira mais árdua. Também há os que ensinam num nível mais adiantado, o Abel Carlevaro era um desses, o estudante tinha que já estar num nível muito alto pra se beneficiar das aulas. Alguns professores podem redirecionar os estudantes para outros colegas, eu mesmo já orientei algumas pessoas que vieram estudar comigo a procurar outros professores para cobrir certas áreas do estudo e depois retonar para mim.

Qual é o seu propósito daqui pra frente? Quer dar concertos, quer ensinar, quer fazer os dois? Tem gente com talentos especiais, o meu produtor desde o final da era Concord, o Heiner Stadler é um bom compositor, excelente músico e tudo, mas como produtor é excepcional, ele produziu a obra completa de Bach com João Carlos Martins num projeto que levou 20 anos fazendo. Imagina se fica faltando uma obra? Isso é um exemplo de crença e dedicação na condução de um projeto. O João Carlos agora já não toca mais por problemas físicos e hoje se dedica à regência. Outro exemplo: o Leo Brouwer também deixou de tocar por problemas físicos e hoje

se dedica à composição e regência.

Quer dizer, tem vários exemplos de músicos que trabalham de várias maneiras. O Ernesto Cordeiro escolheu composição desde o início e de vez em quando faz coisas menores com o violão. Tem o Jorge Morel que é excelente concertista, compositor e arranjador. Agustín Barrios era fenomenal concertista, compositor, arranjador, tudo, era um show man. O maestro Mignone foi convidado pelo Toscanini e outros grandes regentes, foi uma vez aos EUA, mas ele gostava mesmo era da vidinha calma ali no Rio de Janeiro, do ganha-pão na escola de música, de compor, ele dizia que a vida de ficar viajando não era pra ele.

Concluindo, a pessoa tem que encontrar seu caminho. O Kayath encontrou o caminho dele, não vai deixar de tocar, mas não quer mais viver a vida de concertista, que também tem seus altos e baixos. Para as pessoas que estão na arte violonística, portanto, meu primeiro conselho é que desfrutem o que estão fazendo, porque isso é o fundamental, com carreira ou sem carreira. ●



▼ **Eugênio Reis** é brasileiro radicado nos EUA, onde é um dos diretores de uma sociedade de violão em NY, e vem se dedicando 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, etc. É também um dedicado cultor da língua portuguesa, o que o levou a estudar formalmente, desde os 9 anos de idade, literatura, gramática, linguística, fonética, retórica e assuntos correlatos.

Samba do Brejo

Samba do brejo é um peça de minha autoria que foi publicada originalmente na revista Violão Pró em 2008. Como foi composta com o intuito de ser um estudo de nível médio sobre o samba, não apresenta grandes dificuldades de execução. De qualquer forma, gostaria de chamar a atenção para alguns pequenos detalhes:

Prestar atenção no ritmo das semicolcheias ligadas (bordaduras a partir do segundo compasso) da introdução, é comum acelerarmos esse tipo de articulação.

A partir do final do 4º compasso, quando a melodia vai aparecendo sempre antecipada na última semicolcheia, o acorde é trocado também antecipado junto com a melodia.

Do compasso 33 para o 34 quando há um salto com pestana para a casa 8, pode-se “desmontar” o acorde já quando ocorre o baixo na nota mi para conseguir tempo hábil para o salto.

Do compasso 62 em diante quando a melodia ocorre na 1ª corda, deve-se sustentar a nota o máximo possível antes de tocar a corda solta, e para que a melodia flua melhor também é interessante que não se acentue demais a referida melodia de modo que não possamos ouvir a interrupção do som quando tocarmos a nota mi que nesse ponto está fazendo parte do acompanhamento

A título de curiosidade, um poeta e letrista viu o vídeo no Youtube e fez uma letra que eu acabei



▼ **Renato Candro** é violonista, compositor, arranjador, professor de violão e de softwares de áudio. Nos últimos anos, vem também desenvolvendo trabalhos com produção e mixagem. É autor do “Método de violão popular e instrumental vol. 1”, apostila “Ritmos para violão” (com CD) e do curso “Aprenda a tocar” (3 vídeo-aulas em DVD lançados pela editora Qualidade de vida).

achando muito legal. O engraçado é que ele fez uma analogia entre caçar rãs no brejo e o exercício da conquista de uma pretensa amante, mal sabendo ele que o motivo do título foi bem outro. Na verdade chamei de “Samba do Brejo” porque compus a primeira parte e não sabia exatamente como acabar a música, então um amigo meu disse que se eu não terminasse a tempo, a matéria na revista ia “pro brejo”.

Aqui vai a letra:

Samba do Brejo

Música: Renato Candro

Letra: Rogério Santos

Pra descolar uma rã
É preciso aprender
A engolir sapo
Então você, de pé,
Lanterna e fé
Encara o bicho
Que tem dengo de mulher
Só faz fugir
Se bobear
A vaca vai pro brejo

Mas pra saber se dá pé
Faça uso de corda e mosquetão
Botina e bernal
Quem quer a rã
Porque tem sanguessuga até
Cobra de vidro mora lá
Não pisar
Toda sogra é jacaré
É de lei

Peguei
Vem cá

Sambei
Quem faz?

São João Donato vai me socorrer

Samba do brejo

Renato Candro

♩ = 104

Violão

mf *p* *mp* *f* *mp*

1. *m i m i a* 2. *m i a m i*

C3 *C2* *C5*

Samba do brejo

2

mp *mf* *p* *mf* *mf*

C8 *C7* *To Coda* *C5* *C3* *C6* *C5* *C3*

D.S. al Coda

Samba do brejo

Musical notation for measures 55-60. The staff shows a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Dynamics include *p* and *mf*.

Musical notation for measures 61-65. Includes fingerings (1, 2, 4) and a *p* dynamic marking.

Musical notation for measures 66-70. Includes fingerings (4, 4) and a *mf* dynamic marking.

Musical notation for measures 71-75. Includes a *p* dynamic marking.

Musical notation for measures 76-80. Includes a *f* dynamic marking and a triplet.

B G M

B R A Z I L I A N G U I T A R M A G A Z I N E

B

G

M

B R A Z I L I A N

G U I T A R

M A G A Z I N E

A Revista do Violão Brasileiro
www.BrazilianGuitar.net