

SÉRGIO ABREU: POÉTICA E HERANÇA HISTÓRICA ATRAVÉS DE SUAS TRANSCRIÇÕES PARA VIOLÃO: RELATO DE UMA PESQUISA CONCLUÍDA.

*Luciano César Moraes e Silva**

RESUMO:

Este trabalho é resultado de nossa pesquisa de mestrado concluída em 2007 sobre a herança histórica de Sérgio Abreu. O material de investigação dessa herança foram suas transcrições e gravações, que elucidaram uma poética musical voltada para a interpretação relacionada a uma parte fundamental da história do violão, a saber: Miguel Llobet, Andrés Segovia e Monina Távora.

Procuramos orientar nossa pesquisa na idéia de historicidade, da maneira como nos foi compreendida pelas leituras de Pareyson (*Os problemas da estética*) e Heidegger (*A origem da obra de arte*). Contextualizamos essas leituras no processo da poética musical aqui pesquisado.

Através da análise do trabalho de Sérgio e Eduardo Abreu, este trabalho também discute sobre a relação entre a reflexão acadêmica e a *práxis* artística. Procuramos então caminhos para uma superação dessa dicotomia e construção de uma integração entre as esferas de trabalho dessas duas instâncias: acadêmica e performática.

PALAVRAS-CHAVE: Transcrição; Sérgio e Eduardo Abreu; poética; história; interpretação; musicologia.

ABSTRACT:

This work is the result of our research done to achieve the Master Degree, concluded in 2007 and focused on the historical legacy of Sérgio Abreu. The material of this investigation was his transcriptions and recordings, which brought to light its musical poetics with focus on the interpretation, in closer relationship to a main stream of guitar history: Miguel Llobet, Andres Segovia and Monina Távora.

We tried to guide our research on the idea of historicity as understood through the lectures of Pareyson (*Os problemas da estética*) and Heidegger (*Der Ursprung des Kunstwerks*). We contextualized this lectures in the process of musical poetics studied here.

Through the analysis of Sérgio and Eduardo Abreu's transcriptions and phonographic legacy, this paper also discusses the relationship between academic thinking and the art *praxis*, searching for and suggesting paths to overcome this dichotomy and integrate the work of these two areas.

KEYWORDS:

Transcription; Sérgio and Eduardo Abreu; poetry; history; interpretation; musicology.

INTRODUÇÃO

A nossa condição de intérprete nos coloca numa situação sensível das dificuldades de consenso entre as áreas de pesquisa relativas à música desenvolvidas dentro da Universidade. Em nossa atuação como professor e discente neste estágio da Pós-graduação, sentimos dificuldades para o trabalho intelectual que trate ao mesmo tempo da reflexão estética¹, da crítica e da produção musical. De lado a lado, está em questão o trabalho criador em si e o seu lugar social, sua ação na coletividade cultural. (Por trabalho criador, pretendemos referir-nos ao trabalho do intérprete como artista que faz escolhas e apresenta a história da música à história através dessas escolhas, apesar de este trabalho poder ser pensado em relação à criação artística em geral).

* Mestre em musicologia pela Universidade de São Paulo; professor de Violão e Música de Câmara do núcleo de música da Universidade Cruzeiro do Sul. Contato: lucianocesar78@yahoo.com.br

¹ Entendida como a movimentação da filosofia, do pensamento e da auto-reflexão em direção à arte. Pareyson, 1997.

O percurso do nosso trabalho durante a pós-graduação foi o de tentar reunir os dois lados da atuação acadêmica (pesquisa científica e produção artística, tratada não de maneira prática, mas teórica e crítica) em torno da apreciação, crítica e da apreensão da contribuição poético-musical de uma referência violonística que consideramos importante para a própria história do violão: Sérgio Abreu. A construção do discurso dessa importância bem como da possível ponte de diálogo entre as várias instâncias envolvendo a música no ambiente universitário foi feita utilizando uma epistemologia filosófica baseada em leituras de Martin Heidegger e Luigi Pareyson. Devemos a orientação para a crítica e o “retorno à própria música” a Joseph Kerman².

As bases dessa epistemologia nos dirigem então para a estética, crítica musicológica e para a poética e a prática interpretativa, sem cogitar nos apartar do apoio intelectual a essas atividades oferecido pelo referencial teórico acadêmico. É no âmbito da discussão dessas dicotomias, bem como da troca entre seus campos, que sugerimos a leitura deste ensaio.

1. Referências do biografado e elementos conceituais para a análise de sua contribuição

Sérgio Rebello Abreu (1948) e seu irmão Eduardo Abreu (1949) se notabilizaram como dois dos maiores violonistas em atividade nos anos 60-70. Ambos foram premiados no paradigmático Concurso de Paris nos anos sessenta e estiveram presentes em séries de concerto de grande proeminência no cenário musical internacional. Suas carreiras se desenvolveram essencialmente ligadas, pois sempre se apresentavam juntos, dividindo os concertos entre solos de ambos e duos. A carreira do duo se interrompeu em aproximadamente 1975 e Sérgio Abreu prosseguiu como solista e camerista até 1981, após o que tem se consolidado como um respeitado luthier. Eduardo Abreu passou a trabalhar com engenharia eletrônica e radicou-se nos Estados Unidos. Sérgio Abreu continua residindo no Rio de Janeiro atualmente.

O impacto que eles causaram no meio musical permanece até hoje com suas gravações circulando informalmente pelos meios de comunicação eletrônica, mas sua contribuição não tinha sido analisada sistematicamente no meio acadêmico. Nosso trabalho, portanto, versa sobre a herança histórica de Sérgio Abreu no contexto de um registro e de uma análise musical de sua contribuição para a interpretação.

Nossa pesquisa necessitava de um foco documental, que fomos buscar na produção pouco conhecida de Sérgio Abreu como transcritor. Ele se dedicou esporadicamente à transcrição durante sua atividade musical, para provimento de seu próprio repertório de concerto e muito desse material permanece inédito, já que não foi feito tendo em vista a publicação. Consideramos a transcrição um assunto importante para os violonistas, que em todas as épocas da história se dedicaram a essa prática com uma certa regularidade. No caso da contribuição presente, trata-se de um material documental inédito. Por isso, optamos por incluir em nossa pesquisa uma análise de algumas delas, disponibilizadas pelo próprio Sérgio Abreu, rastreando e dialogando com a inteligibilidade de seu processo de intérprete, devido ao fato de que a pesquisa de transcrições possui um caráter documental. Foi feito também um breve e amplo histórico dessa atividade no meio violonístico.

Foi, porém, a partir de uma análise de algumas das transcrições e também das suas gravações, que pudemos recompor a inteligibilidade da poética musical na qual se modelaram as interpretações do Duo Abreu, relacionando para isso a idéia de historicidade com o processo de produção musical, da maneira como nos foi

² KERMAN, 1986: “No modelo de musicologia que eu estava e ainda estou defendendo, o movimento flui dos vários ramos e metodologias da história musical para a própria música”. P. 170.

compreendida pelas leituras de Pareyson (*Os problemas da estética*) e Heidegger (*A origem da obra de arte*).

Para Heidegger, segundo entendemos, a arte é aquilo que reúne e dá sentido à existência tanto da obra quanto do artista. É o lugar privilegiado do sujeito poético, que existe em seu ser-aí (o *dasain* heideggeriano) em constante diálogo com a temporalidade. A existência do ser humano (a *presença* heideggeriana) se dá enquanto ele permanece criando seus modos de ser, no mesmo momento em que se questiona sobre sua essência, e nos parece ser nesse sentido que surge a idéia de um sujeito poético. Por isso a pesquisa fenomenológica da obra de arte foi escolhida pelo autor de *Ser e Tempo* para pôr em análise a questão ontológica fundamental. É também através da obra de arte que acontece o desvelamento (*aletheia*), termo com que Heidegger enriquece a idéia de “verdade” herdada da tradição medieval (que seria a adequação da coisa ao seu enunciado, elaborado pelo intelecto). Heidegger parece colocar a vivência artística redimensionada e reformulada no contexto de sua ontologia como o lugar privilegiado da própria essência do Ser, discordando nesse sentido da Estética tradicional que atribui à obra de arte um caráter externo e alheio aos modos profundos de existência. Estaria nessa estética tradicional uma das causas do modo de enfrentar a arte como se fosse um ente apartado do mundo da vida, como um acessório destinado a entreter, tal como podemos perceber na atualidade.

Pareyson segue de perto essa base filosófica, estabelecendo uma vital (para sua filosofia estética) distinção entre Estética (descritivo-analítica, o olhar filosófico voltado para a criação artística) e a Poética (normativo-produtora, o olhar interno à produção da obra, implicado no seu processo formativo). Ele também questiona a modo inautêntico da vivência com a arte apontado por Heidegger, e aponta como emblema para esse modo a estética de Croce, que teve forte influência no pensamento estético europeu posterior ao século XIX, utilizando por sua vez referências filosóficas mais antigas. Tanto para Heidegger quanto para Pareyson, trata-se de resgatar para uma tradição do pensamento ocidental uma unidade, no âmbito do pensamento, entre *práxis* e reflexão, que para Heidegger foi perdida desde o nascimento da filosofia no seio da história Grega da Antiguidade. Essa unidade, segundo entendemos, pode ser vivida no interior da criação artística e essa seria uma das razões da importância atribuída a ela pelos dois filósofos.

A coincidência que observamos entre essas referências filosóficas se deu na medida em que as considerações de ambos enriqueceram nossos questionamentos sobre o impacto artístico do legado de Sérgio Abreu, ao mesmo tempo em que nos fizeram refletir sobre o papel poético-formativo da vivência artística. O campo da produção artística se aproxima muito de uma ontologia fundamental e esse encontro entre a vivência artística e a analítica ontológica foi que nos fizeram procurar fazer vir à tona o problema da contribuição da Universidade para uma performance orientada com mais propriedade, já que se trata de uma atividade acadêmica, bem como de uma reflexão que leve em conta e abra espaço para a atividade performática, já que se trata de uma atividade formativa. As dificuldades anunciadas na nossa introdução encontram seu ponto de encontro, segundo nossa interpretação, na própria universidade. E esse último ponto nos parece ser uma corroboração do modelo de musicologia proposto por Kerman na sua obra de 1986, que critica fortemente a separação entre a musicologia documental, prática, voltada para a construção de manuais de interpretação e a musicologia analítica, teórica, voltada para a compreensão sociológica ou técnica dos objetos musicais. O ponto de unificação, para Kerman, nos pareceu ser a própria hermenêutica, que está no cerne das construções de Pareyson e de Heidegger. Nesse caminho foi que procuramos orientar toda a nossa análise da poética de Sérgio Abreu, ao invés de simplesmente

demonstrar e apresentar o (ou seria, um possível) valor de sua contribuição apresentado sem o caminho da constituição do seu reconhecimento.

2. Reflexões teóricas a partir de uma contemplação de um trabalho poético.

A relação entre a reflexão acadêmica e a *práxis* artística colocada no início deste texto, nos parece ser produtora de caminhos. O exercício da busca desses caminhos foi feito no nosso trabalho através da análise das transcrições e do legado fonográfico de Sérgio e Eduardo Abreu, para uma superação dessa dicotomia e para o pensamento de uma integração entre as esferas de trabalho dessas duas instâncias no ambiente universitário.

Algumas conclusões que gostaríamos de compartilhar são as de que o intérprete tem uma influência política manifesta nas suas ações: a prerrogativa da seleção do repertório que executa, já definindo e decidindo através de sua postura profissional, o destino e o fim da obra de arte. Quanto maior for a influência institucional ou comercial de sua imagem pública, mais forte pode ser a visão passada para a sociedade sobre o que fundamenta a arte em geral e a sua própria em particular. Um intérprete pode, na sua condição de artista, revelar ou velar, apresentar ou distorcer visões de mundo e de arte para toda uma comunidade, para toda uma sucessão de artistas. A presença da arte no meio acadêmico pode contribuir para incrementar a reflexão sobre a *práxis*, ou seja, sobre essa atuação, por assim dizer, política ou pública do artista. Mas para isso, pensamos ser preciso especificar lugares para a reflexão e para a produção musical: a poética deve ter um lugar reconhecido no meio acadêmico.

Sobre especificidade do pensamento poético diante do pensamento científico, mencionamos a posição defendida por Myrna Herzog, no prefácio ao livro *O Diálogo dos Sons*, de Nicolaus Harnoncourt. Segundo ela o disco gravado é o equivalente, na música, ao trabalho acadêmico-científico, posto que é depositário de uma prática reflexiva, auto-questionadora e erudita. É um trabalho que encerra a história e conta, perpetuando e mantendo em movimento, a trajetória de uma cultura. O disco gravado é também um resultado direto do pensamento musical do intérprete, tanto quanto um texto é registro de um caminho reflexivo. Sobre a utilização das gravações do Duo e de Sérgio Abreu como elemento de reconstrução da inteligibilidade da poética ao lado dos relatos e da pesquisa histórica da trajetória de sua formação, mencionamos Joseph Kerman. Sugerimos, a partir do que foi acima colocado, que as gravações disponíveis de Sérgio Abreu, seja como solista, seja ao lado de seu irmão Eduardo são o testemunho mais consistente de sua poética. São o seu legado, por assim dizer, sua herança histórica e artística e o entendimento desse legado é construído no interior do desenvolvimento do domínio da crítica. Como pretendia Kerman, ao falar da aproximação da crítica no campo de trabalho de uma musicologia que se aproxima da experiência musical:

“... as questões – levantadas pela musicologia – tornam-se questões de interpretação. A musicologia evapora-se na crítica. E inaugurou-se uma área inteiramente nova em pesquisa musicológica, a análise de antigas gravações para obtenção de provas sobre a prática no século XIX. É escandaloso ver com que lentidão, uma vez mais, os musicólogos se debruçaram sobre essa área.”³

Ora, neste trecho Kerman usa o termo “questões de interpretação” no contexto da música historicamente informada, ao mesmo tempo reconhecendo os méritos do movimento de performance histórica e denunciando o característico potencial positivista com que esse movimento relaciona dados, provas, instrumentos e textos a uma idéia de

³ KERMAN, op. cit. p. 301.

autenticidade. Tal idéia é muito mais complexa de ser admitida sem uma ingenuidade⁴ característica do positivismo. O consenso sobre a autenticidade perde o valor diante do problema da interpretação relacionada à construção histórica, que pode e deve incluir a busca pela referência exata, pelo dado dicionarista, mas sem interromper a pesquisa no ponto em que se encontram provas documentais⁵. Propomos essa idéia considerando que o objeto artístico não é somente um objeto (como a atual pesquisa abandonada na parte documental das transcrições poderia permitir entender) e sim uma construção cultural que conta com uma postura hermenêutica.

Através da análise crítica das gravações e transcrições, portanto, de uma análise da interpretação de Sérgio Abreu reconstituída em sua poética musical específica, procuramos uma inteligibilidade que torne palpável e fértil a sua contribuição para um enriquecimento dos discursos musicais relacionados ao violão. Já as pouco conhecidas transcrições realizadas por ele no percurso de sua atividade musical foram analisadas para que se pudesse levá-las a compor também essa herança, tentando demonstrar como elas poderiam refletir a sua historicidade, o comprometimento artístico de Sérgio Abreu e ao mesmo tempo a peculiaridade de sua contribuição. No interior da produção de um grande artista, pode-se perceber uma coerência entre tudo o que é posto em realização, que seria neste caso, desde aquilo que ele tocou, até àquilo que transcreveu. As transcrições podem revelar o artista tanto quanto suas gravações. Procuramos com a análise nessas duas formas de produção construir assim, um fundamento através do qual a importância da recuperação do seu trabalho se torna evidente.

Nossa dissertação se desenvolveu como tentativa de desvelamento da visão poética de Sérgio Abreu, num sentido em que as reflexões sobre a arte possibilitadas pelo ambiente acadêmico possam se unificar com a produção musical e vice-versa. E a escolha pelo trabalho de Sérgio Abreu não só fornece amplo material para essa unificação, como também aponta para níveis muito profundos de envolvimento com o objeto poético visado na música.

3. Herança histórica:

Outro elemento importante presente na poética e no pensamento que se propõe a abrigar essa poética, além da tradição interpretativa é a historicidade, que permeia as perscrutações em ciências humanas e ao mesmo tempo serve como elemento recorrente na elaboração artística. Procuramos nos colocar no interior dessa questão ao delinear o nosso próprio processo histórico através do qual a escolha de desenvolver um trabalho acadêmico sobre Sérgio Abreu se mostrou válida. Ele foi percebido, através de uma vivência histórica, como uma personalidade notável e importante na história recente do violão em geral e em particular no Brasil. O contexto em que sua personalidade musical se desenvolveu é igualmente notável. O estudo de seu trabalho nos traz toda a bagagem dessa narrativa envolvendo a história do violão que integrou a pesquisa e a produção de repertório através das transcrições, sejam as que ele mesmo efetuou, sejam aquelas herdadas historicamente com as quais Sérgio Abreu dialogou com a tradição. A forma como procuramos contar essa história situando-nos epistemologicamente em uma sub-narrativa das práticas da transcrição e do arranjo no contexto do violão pode ter dado, esperamos, uma perspectiva de como a herança histórica que recebemos e

⁴ Ingenuidade: aceitação do dado sem questionamento. In: MOURA, Carlos Alberto Ribeiro. *Crítica da razão na fenomenologia*. São Paulo, Nova Stella, 1989.

⁵ “Nowadays, the practice of performing Baroque music according to strict standards seems to be over: the use of period instruments is no longer a dogma to which musicians are obliged to adhere in order not to be labeled as heretics”. LESURE, François, prefácio ao cd *L’Oeuvre de clavier*, de José Eduardo Martins, 1997. Tradução do francês por Regina Pitta.

transformamos compõe uma nova forma, específica neste século, da possibilidade de pesquisa repertorial. O caso de Stefano Grondona⁶ é exemplar.

A historicidade é um elemento claramente vivenciado na prática musical. Não só o repertório atual básico de todos os instrumentos musicais é histórico, como também as abordagens interpretativas recuperam as historiografias, ou pelo menos, oferecem espaço para que isso seja feito. Um intérprete tem a responsabilidade por um discurso histórico, de uma herança cultural do passado em franca sintonia com o presente. A leitura de tratados, a busca por sonoridades contrastantes e as opções interpretativas e técnicas são elementos que fazem do intérprete – ainda que não em um sentido lógico-discursivo – um hermeneuta e um historiador.

No caso dos violonistas, e aqui Sérgio Abreu pode ser visto como um exemplo, colocamos a hipótese de que estes interagem mais diretamente nos textos musicais “prontos” do que outros instrumentistas. Entre eles foi mantida pela História a tarefa e a necessidade de sempre repensar seu inventário musical. Não parece ter sido suficiente abordar diretamente obras que se tornaram clássicos fundamentais dentro do repertório. As razões para isto podem ter sido desde a ausência de um repertório padrão ostensivamente difundido ou dificuldade de acesso a ele, a própria qualidade geral desse repertório⁷, o interesse por poéticas não disponíveis em obras originais, a necessidade de revisar obras originais escritas sem conhecimento direto do compositor sobre as especificidades do violão⁸, dentre outras possíveis. A atividade de transcritor, arranjador e mediador de composições não se reduziu entre os violonistas no século XX como aconteceu no universo dos instrumentos consagrados pela composição e pela atividade musical de concerto. Observando os programas de pianistas, por exemplo, há menor incidência de transcrições em relação ao século passado, como se as linhas principais do repertório passassem a estar definidas a todos os pianistas desde a sua iniciação. Nesse sentido, uma lacuna como a apresentada no repertório de violão (a ausência desse repertório “canônico”) pode se tornar um ponto de origem, de fertilidade. A prática da transcrição sempre constituiu uma re-encenação, característica de cada época, de um “reforço” ao qual se refere Sérgio Abreu, que parece ainda ter uma atualidade e uma necessidade histórica, mais do que passageira ou caprichosa. Sérgio Abreu é um representante honorável dessa prática específica ligada ao violão, menos pela quantidade de transcrições que deixou do que pela característica distintiva de sua contribuição como intérprete-transcritor. E as especificidades dos seus trabalhos foram esquadrihadas com ferramentas críticas para que tivéssemos uma materialização da sua contribuição. Assim esperamos que tenha sido possível demonstrar ao longo da nossa dissertação.

⁶ Violonista italiano que tem se dedicado sumamente à pesquisa de repertórios antigos dos violonistas de uma tradição a qual Sérgio Abreu está ligado, basicamente, Arcas, Tárrega, Pujol, Llobet e Segovia. O trabalho de Grondona tem se desenvolvido através de gravações em instrumentos de época que revela uma parte esquecida da história do violão, resgatando sonoridades insuspeitadas, trazendo à tona novas referências e posicionamentos históricos pertinentes à lutheria e a história da interpretação desse repertório. Além dos registros fonográficos, Grondona editou junto com o luthier Luca Waldner o livro *La Chitarra di Liuteria*, que exemplifica seu trabalho. Cf. GRONDONA, Stefano, WALDNER, Luca. *La Chitarra di Liuteria*. L'Officina de Libro. Sem local de publicação, 2003.

⁷ ABREU, Sérgio: Entrevista cedida a Flavio Apro. In: Cover Guitarra, n. 60, novembro de 1999, p. 47: “O repertório do violão é extenso, mas a qualidade varia muito”.

⁸ Como acontece, por exemplo, no trabalho de doutorado de Edelson Gloeden sobre as *12 valsas para violão* de Francisco Mignone. Não se trata de transcrição ou de arranjo, mas de uma revisão, em alguns casos, bastante profunda, do texto original. Uma atividade que requisita todas as habilidades e conhecimentos apontados neste trabalho para realização das transcrições.

Para a atual comunicação, no entanto, teremos espaço para dividir com nossos pares as conclusões sobre a reflexão teórica unida à poética musical, como nos propomos no início deste texto. A formulação da pergunta que necessitamos encontrar, se torna premente por fazermos parte de uma contradição acadêmico-musical que toma seu palco no universo da práxis e, de certa maneira, da política no sentido de interação pública e confrontação de interesses.

4. A contribuição poética de Sérgio Abreu: Elementos técnico/musicais e históricos que materializam a sua contribuição e herança poética.

Nesse capítulo, comentaremos os elementos musicais do legado fonográfico de Sérgio Abreu, visando informar melhor o leitor sobre o que pode constituir uma referência de sua contribuição musical. Devido à exigüidade do espaço desse artigo, indicamos aos interessados uma consulta direta à nossa dissertação, ou às gravações disponíveis do violonista pesquisado.

O processo de produção de som do violão sempre esteve às voltas com os dilemas característicos de projeção, volume, regularidade, igualdade, controle, diversidade de dinâmica e de timbres. Como qualquer outro instrumento. Para os que ouvem as gravações do duo Abreu ou de Sérgio Abreu em particular, ou ainda do seu irmão Eduardo Abreu, a impressão é de absoluta familiaridade com essas questões técnicas, em um grau de detalhe e densidade de informação que seria difícil imaginar antes deles. A relação entre equilíbrio e variedade do som nos remete à idéia de Stravinsky sobre poética musical, onde ele trata a criação artística como uma dialética entre variedade e unidade, entre movimento e estabilidade, entre renovação e tradição⁹. Essa impressão é confirmada pelas testemunhas que chegaram a ver os dois violonistas atuando no palco. Como existe uma ligação profunda entre a arte e a técnica (Heidegger, 1950)¹⁰, podemos pressupor um grau de aprofundamento na percepção musical como um todo de Sérgio e Eduardo Abreu, que não pode ser confundido com tecnicismo.

Em nossa dissertação, procuramos registrar os elementos envolvidos na execução desses violonistas que podem contribuir para o aprendizado ou para o estabelecimento de um parâmetro de qualidade na busca pelo domínio do instrumento. Sabendo plenamente como um instrumento é capaz de servir a idéias musicais, a expectativa crítica relacionada a ele se desenvolve continuamente. E quem revela essa capacidade é o próprio intérprete reputado à categoria de excelência. Sobre esse aspecto, pudemos observar que a sonoridade regular e clara do Duo Abreu apresenta grande flexibilidade a serviço da apresentação de diversos planos sonoros e em consequência de uma apresentação detalhada das idéias musicais em questão nas obras tocadas/gravadas. Essa clareza musical se desenvolve com muita sutileza e quase sem o uso do recurso da variação agógica, ou timbrística, recurso esse presente em muitas gravações referencias em voga na época da atividade do Duo Abreu, a saber: Julian Bream, John Williams e do próprio Segovia. Isso aproxima o duo Abreu de uma contribuição oriunda do piano e da música sinfônica ou camerística, enriquecendo a

⁹ STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em Seis Lições*. Editado originalmente em 1942 a partir de seis conferencias realizadas na Universidade de Harvard em 1939-40.

¹⁰ Em *A Origem da Obra de Arte*, Heidegger resgata o sentido aristotélico da palavra *techniké* não mais como técnica, ou tecnologia - meio orientado a um fim -, mas como um modo de olhar, de entender o material com que se trabalha (em nosso caso podemos pensar o som e seus parâmetros constitutivos, seguindo o exemplo de Heidegger, quando falar das matérias primas da arte: a pedra, o metal, a cor e o som) que nunca se esgota em um gênero de realização prática.

tradição relacionada ao violão. Apesar desse acréscimo à poética violonística, os dois irmãos são claramente herdeiros da concepção sonora de Segovia.

Para os procedimentos específicos do violão de que Sérgio Abreu se valeu durante sua carreira de intérprete, remetemos aos capítulos específicos ao assunto de sua poética na nossa dissertação.

Mas ainda dentro do âmbito desta comunicação que tem um caráter mais geral, podemos relatar que os elementos musicais que caracterizam as abordagens de Sérgio Abreu são o que primeiramente nos levará a perguntar sobre sua origem pedagógica, reforçando a abordagem histórica de que investimos nossa pesquisa, conforme relatado no tópico anterior.

A professora do Duo foi uma violonista prodígio chamada Adolfinia Raitzin Távora. De origem austríaca, sua família se radicou nas proximidades de Buenos Aires. A sua formação se deu através do violonista, pesquisador e dicionarista argentino Domingo Prat, que chegou a escrever um verbete para ela no seu *Diccionario biográfico* por ocasião de um concerto que ela deu aos treze anos com algumas das mais complexas obras do repertório tradicional (*Sevilla*, de Isaac Albeniz, por exemplo). Foi também aluna esporádica de Miguel Llobet e por cerca de sete anos, esteve sob a orientação regular de Andrés Segovia, durante o período em que o mestre espanhol esteve radicado no Uruguai. Ela também deve parte de sua formação aos cuidados de Ricardo Viñez estudando, portanto, também o piano. Mesmo que ela não tenha se dedicado profissionalmente a esse instrumento, podemos considerar que essa experiência com um dos grandes pianistas catalães de sua geração tenha deixado referências musicais muito profundas. Adolfinia se casou com um destacado cientista brasileiro chamado Elysiário Távora Filho (geólogo reconhecido, contemplado com uma pensão do Governo Federal pela lei 9.686 de 06/07/1998, transferida a Adolfinia) e deixou a Argentina para residir no Brasil até a morte do marido nos anos noventa. Conhecida aqui como Monina Távora, ela orientou poucos alunos, mas que se tornaram extremamente prestigiados no cenário musical internacional. O duo Assad também se formou com ela e o autor deste trabalho ouviu informalmente do pianista Arnaldo Cohen uma referência respeitosa a vários conselhos importantes para sua própria formação. Em nossa dissertação, há uma entrevista de Sérgio Abreu e de Sérgio Assad que ilustram melhor a personalidade e a contribuição musical de Adolfinia Távora.

Deste pequeno quadro, podemos falar da herança histórica e da contribuição poética na formação poética de Sérgio Abreu nos seguintes termos: aluno em segundo grau de um dos maiores violonistas do século XX, ele carrega o peso de uma densa tradição violonística, que deu ao violão a posição no mundo musical que tem hoje: Segovia e Llobet, através da orientação de Adolfinia Távora. A referência musical da escola catalã de piano pelo professor Viñez também não pode ser descartada. Essa perspectiva é o que chamamos de herança histórica, na medida em que não é simplesmente um enunciado de preceitos transmitidos a-sistematicamente para um aluno num contexto de um aprendizado informal: trata-se da construção de uma escola, na acepção completa da palavra, cujo resultado só pode ser vivenciado através da audição e do envolvimento poético. A validade dessa contribuição poética só pode ser percebida, criticada, aceita ou desenvolvida em um ambiente de vivência, de produção musical e poética. Assim o próprio tempo nos coloca suas revisitações através dos objetos musicais/culturais vividos. E assim, uma questão acadêmica de grande importância (a construção hermenêutica da cultura referenciada na historicidade) pode ganhar corpo com ou sem a participação consciente do intérprete. Ou seja, observando o percurso poético do nosso biografado, percebemos de que maneira, no sentido lato ou epistêmico, o artista se implica ontologicamente no objeto poético estudado. Sugerimos

que no caso do artista que pratica sua arte no ambiente acadêmico, a questão da construção do sentido e da reformulação intelectual deva ser consciente.

Encerrando esse tópico, remetemo-nos novamente para o texto de Myrna Herzog, em que ela propõe tratar o disco gravado ou o concerto realizado, e aqui acrescentamos, o repertório resgatado ou a escola de instrumentistas com a mesma perspectiva intelectual que é dada aos artigos acadêmicos e às produções científicas. Propomos, no entanto, o acréscimo de que o músico no interior do *modus operandi* característico da academia deve ser capaz de debater com a comunidade científica as suas opções poéticas e interpretativas, através do diálogo com a produção intelectual relegada a ela, a saber: a filosofia, sociologia, e a história da cultura, etc. A música na universidade, no modelo que estamos propondo, não ignora essas disciplinas, mas também não se abandona em favor delas, por que se constitui um campo específico, que tem seu *habitat* na poética. Mais uma vez, a presença da abordagem ontológica heideggeriana se faz pertinente, devido a seu convite para reestruturar sempre as obras do pensamento (ou campos da ciência) por um questionamento sobre sua ontologia ¹¹, verificável, segundo nossa interpretação, na criação artística.

Conclusões, ou confrontação da práxis acadêmica e a práxis musical-interpretativa A poética como elemento unificador entre a reflexão e a ação.

Tentar reunir o pensamento e a apreciação da poética apresentados nos parágrafos anteriores. Citar Heidegger: a arte é um ente que mais próximos nos coloca do modo de ser essencial, pelas suas características de lidar com os entes da temporalidade e da poiesis em uma relação de simbiose com a *teknike* concebida como modo de olhar.

5. O lugar da poética na vida musical acadêmica

O movimento do pensamento põe o mundo em questão, pela característica inerentemente política das atuações humanas. E uma reflexão sobre a poética musical pode levar para mais do que uma apreciação desinteressada dos movimentos históricos da música e dos diversos procedimentos dos artistas. Junto com a própria poética, reflete-se sobre os processos de eleição de importâncias no trajeto poético-musical. Essas importâncias definem uma estrutura de aprendizado, transmissão e armazenamento de conhecimento, bem como formas interpretativas predominantes. Na esteira dessas definições entram em questionamento em seguida coisas como a extinção e criação de disciplinas e de qualificações profissionais, a distribuição de horas-aula e horas-pesquisa, fomentos públicos e privados, bolsas para estudantes e seus projetos considerados mais ou menos relevantes, espaços para a prática de repertórios e instrumentos, interação desses espaços, enfim: o projeto de reconhecimento e viabilização da existência de diferentes ramos de conhecimento é que está em questão. Na conclusão de nosso trabalho, ao mesmo tempo em que nos reportarmos especificamente à poética de Sérgio Abreu, observada através de uma análise histórica e musical das suas transcrições e gravações, mantemos em mente algumas perguntas iniciais:

O acadêmico é um observador da realidade ou ele está imerso na mesma sociedade que cria e que é criada por esses conflitos, e portanto na realidade que observa? Quando acrescentamos ao termo “acadêmico” o complemento “em arte”, há algo que se modifica, há algo de específico nessa relação de conflitos? Em que medida o estudioso da música em suas diferentes áreas de atuação está implicado na poética da

¹¹ Heidegger, *Ser e Tempo*, pg. 34-38.

música e de que maneira a presença do artista no ambiente acadêmico pode transformar a sua atuação artística e acadêmica? Quais são as conseqüências específicas de uma colaboração entre o pensamento acadêmico e a produção artística vista de dentro de suas oficinas de trabalho? Toda a análise do legado de Sérgio Abreu e de tudo em que ela pode ter nos enriquecido no campo da poética foi feita com vistas a essas preocupações para as quais só agora ensaiamos uma ponderação conclusiva.

Para nós parece claro que as atividades artísticas não podem prescindir de uma postura reflexiva, ainda que não manifesta ou assumida conscientemente, pois têm fortes conseqüências no âmbito da cultura. Pudemos utilizar em nosso trabalho uma orientação histórica, cujos métodos peculiares de análise somente há pouco tempo foram reconhecidos como científicos pelas ciências humanas¹². Essa orientação tende a evidenciar o quanto Sérgio Abreu, mesmo sem declarar isso abertamente, é continuador de uma tradição, herdeiro de uma forma de vivenciar o violão, de uma filosofia, e principalmente, de um pensamento musical. Sugerimos que esse possa ser justamente o fator – ou um dos fatores – que torne tão rica a sua própria contribuição. O movimento reflexivo de materialização e apreciação do pensamento musical contido nesta contribuição ou, dito de outra forma, o movimento de desvelamento do pensamento contido nas práticas interpretativas de Sérgio Abreu nos deixa, a título de conclusão, uma hipótese proposta: a de que uma postura reflexiva na área de artes, por mais que leve em conta e requisite uma orientação filosófica, sociológica, cultural ou psicológica, precisa incluir também um olhar capaz de pensar no interior do horizonte das realizações poéticas que se encontram fora dos âmbitos tocados por essa postura reflexiva. Esse olhar é próprio do campo da *performance* e da poética. Nela, se torna evidente de forma clara a maneira pela qual o estudioso se encontra implicado no processo que estuda.

A trajetória de Sérgio Abreu mostra de certa maneira que a escolha pela arte e as conseqüentes escolhas no interior da sua poética não podem ser feitas nem avaliadas com os rigores característicos da ciência. Criar espaço no interior da Universidade para o campo de trabalho do qual Sérgio Abreu é aqui reputado como uma referência, é uma tarefa sem a qual se corre o risco de perder tanto a razão de ser da musicologia, vista como ciência humana, quanto a razão de ser da produção artística informada historicamente e comprometida não só com um mercado de arte, mas também ontologicamente. Uma produção artística respaldada nas contribuições existentes na Universidade pode se colocar em uma posição favorável para se referir em sua poética a seus aspectos históricos, culturais, sociais, políticos e comunitários de maneira mais intensa. Caso essa prática artística possa permanecer no interior da Universidade, com seus embates respeitados e as diferenças aceitas e incluídas no conflito universitário, sugerimos que seria proveitoso para as duas instâncias de pensamento. É necessário considerar, ainda que de passagem, que essa discussão não se localiza isolada na instância universitária, mas na instância cultural e mesmo educacional como um todo.

Se as conclusões deste trabalho nos levam a apontar algo no sentido de conciliar as diferentes propostas científicas e artísticas envolvendo a música na Universidade, se elas caracterizam um trabalho especulativo ou arquivístico sobre Sérgio Abreu, cuja reputação como uma das grandes presenças na música de concerto ligada ao violão brasileiro no século XX foi apresentada e posta em discurso, ou ainda se nossas conclusões compõem um documento com algum valor sobre a vida artística de um grande intérprete, é uma resposta cuja construção teremos que enfrentar esperando, talvez pretensiosamente, por uma contribuição crítica dos nossos pares.

¹² ALBANO, Sônia. Pesquisa em Artes na Universidade. *Em Pauta*. Revista de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Vol. 12. n. 18/19. P. 51-64. Porto Alegre, abril novembro, 2001. p. 53.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS CONTANTES NA DISSERTAÇÃO

Obras específicas sobre música

DART, Thurston. *Interpretação da Música*. São Paulo. Martins Fontes. 2002.

DRILLON, Jacques. *Liszt Transcripteur*. Arles France. Actes Sud. 1986.

GROVE, Dicionário de música. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1984.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes, 1987 (1ª Edição em 1985).

PRAT, Domingo. *Diccionario biográfico – bibliográfico – histórico – crítico de guitarras (instrumentos afins), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, lahudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología*. Buenos Aires. Romero e Fernandez, 1934. Reeditado por Editions Orphée, inc., Columbus, Ohio, 1986.

PUJOL, Emilio. *Tárrega: Ensayo biográfico*. Lisboa, Ramos, Afonso e Moita, Ltda., 1960.

RIERA, Juan. *Emilio Pujol*. Lerida (Espanha), 1974.

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo. Edusp. 2000.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em Seis Lições*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996 (editado originalmente em 1942 a partir de seis conferencias realizadas na Universidade de Harvard em 1939-40).

WADE, Graham. *A new Look at Segovia: His life; his music*. Pacific, MO, 1997

Obras de filosofia e estética e arte

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio e Longino*. Comentários de Roberto de Oliveira Brandão, tradução dos textos em latim e grego de Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1997.

HEIDEGGER, Martin: *Ser e Tempo*. Tradução: Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis, Editora Vozes. 1998 (Publicado pelo autor em 1926).

_____, Martin: *A origem da obra de arte*. Tradução: Maria da Conceição Costa. Lisboa, Edições 70, 2005. (primeira edição: 1977. Publicado pelo autor em 1950).

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro. *Crítica da razão na fenomenologia*. São Paulo, Nova Stella, 1989.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez [do original italiano]. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

EISENSTEIN *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 1969. Texto de 1946.

_____, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 2002. Texto de 1949.

Obras de ciências humanas e sociais

EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós Modernismo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

HABERMANS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. Tradução: Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. Revisão: Alice Kyoto Miyashiro. 5ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2003 [1ª ed. original norte-americana 1962].

RUIZ, Castor Bartolomé. *Os Paradoxos do Imaginário*. São Paulo, Unisinos, 2003.

Trabalhos Acadêmicos

ALFONSO, Sandra. *Jodacil Damasceno uma referência na trajetória do violão no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia. 2005.

AFFONSO, Guilherme de Camargo Barros. *A Guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilísticos-históricos a partir da tradução comentada e análise do “Método para Guitarra” de Fernando Sor*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, São Paulo, 2005.

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

ZWILLING, Carin. *The Schoole of Musicke, de Thomas Robinson: Tradução comentada e transcrição musical de um tratado do início do século XVII*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. 1996.

FERRACINI, Renato. *A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator*. 1998. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). 1998.

Artigos de revista

BARBA, Eugenio. Um amuleto feito de memória. Significado dos exercícios na dramaturgia. *Revista do LUME*. Campinas. VI. I n. 1, pp. 30-36, outubro 1998. (sem indicação de tradutor).

PUC CETTI, Ricardo. O riso em três tempos. *Revista do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais*, Campinas, Unicamp n 1, p. 74, outubro de 1998.

BEAL, Ana Denise Donadussi; FRANÇA, Cecília Cavalieri. Redimensionando a Performance Instrumental: pesquisa-ação no ensino de piano de nível médio. *Em Pauta*. Porto Alegre, v. 14, n. 22, pp. 65-84, junho de 2003.

WOLFF, Daniel. O uso da música polifônica vocal renascentista no repertório do alaúde e da vihuela. *Em Pauta*. Porto Alegre, v. 14, n. 22, pp. 65-84, junho de 2003.

Entrevistas

ABREU, Sérgio: Entrevista cedida a Flavio Apro. In: *Cover Guitarra*, n. 60, novembro de 1999.

ABREU, Sérgio. Entrevista cedida a Luciano César Moraes em sua residência em 10/04/2004.

ASSAD, Sérgio. Entrevista cedida a Luciano César Moraes e Fábio Zanon na residência de Fábio Zanon em 22/08/2006.

DAMASCENO, Jodacil. Entrevista cedida a Luciano César Moraes em sua residência em 11/04/2004.