

Julian Bream em revisão¹: tradução da entrevista concedida a Jim Ferguson, publicada na revista *Guitar Player* em junho de 1990

Luciano Morais

Resumo: A contribuição artística de Julian Bream (1933) para o repertório e para os padrões de performance permanece ainda hoje como uma importante referência em escala global, tanto entre os artistas quanto entre os acadêmicos. A entrevista que selecionamos, feita por Jim Ferguson e datada de 1990, é um balanço geral de sua obra e pensamento, dada alguns anos antes de sua aposentadoria. Fica evidente, ao longo da leitura, um importante tópico para debate no ensino: a ligação entre técnica e musicalidade e a codependência entre solução de problemas técnicos e compreensão musical que caracteriza um artista de excelência. Uma introdução e uma recapitulação situam o contexto das ideias principais e das consequências importantes dessas ideias para o campo da performance em violão.

Palavras-chave: Violão. Julian Bream. Performance. Práticas interpretativas. Entrevista.

Julian Bream in Review: translation of the interview given to Jim Ferguson, published in *Guitar Player* magazine in June 1990

Abstract: *The artistic contribution of Julian Bream (1933) for guitar repertoire and performance standards still remains an important referential in global scale, both for artists and scholars. The interview here presented, given to Jim Ferguson, from 1990 is some years before his retirement, and is a overview of his work and thoughts. We gets as an evident topic, throughout the interview, an important topic for teaching's debate: the connection between technique and musicality, and the interdependence between solution of technical problems and musical comprehension, which make the mark of an artist of excellence. And introduction and a recapitulation put in place his mains ideas and its consequences for guitar performance field.*

Keywords: *Classical guitar. Julian Bream. Performance. Interpretative Practices. Interview.*

¹ Julian Bream faleceu em sua casa, causa da morte não divulgada, provavelmente natural, em 14 de agosto de 2020, quando esta tradução passava pelas fases de avaliação, correção e submissão. O autor e tradutor dedica este trabalho à sua obra e sua memória.

Esta é uma tradução comentada da entrevista dada por Julian Bream a Jim Ferguson em junho de 1990, na revista *Guitar Player*, publicada em São Francisco, nos Estados Unidos. O objetivo principal desta tradução é ajudar a estabelecer uma relação entre pensamento técnico e musicalidade na prática artística de excelência, através da exposição do pensamento de um artista superlativo. Os procedimentos em jogo na construção dessa simbiose entre técnica e musicalidade também são discutidos, bem como o contexto da carreira do músico, situada em uma fase final da hegemonia da indústria cultural na sua forma dominada por grandes corporações voltadas para a produção fonográfica.

A entrevista foi dada pouco antes de uma turnê feita naquele ano em território estadunidense. Na ocasião, Julian Bream tinha uma carreira consolidada e era uma referência violonística amplamente reconhecida. Ele já tinha uma das discografias mais amplas da história da fonografia, com várias obras a ele dedicadas em estilo e linguagem complementarmente contrastantes com o repertório segoviano. Somava essa atuação na música contemporânea um trabalho de resgate do repertório inglês para o alaúde no Renascimento através de uma abordagem pioneira e idiossincrática do instrumento, que seria refinada e particularizada pela geração seguinte, basicamente Hopkinson Smith e Nigel North. Suas turnês o levaram para todos os continentes, numa carreira de proporção autenticamente mundial. Fora dos palcos desde 2002, Bream continua, aos 84 anos, interferindo diretamente na história do instrumento por meio de recitais ocasionais perto de sua casa e por meio de sua fundação Julian Bream Trust. Hoje ele emprega os rendimentos financeiros de seu trabalho em bolsas para que jovens violonistas estreiem obras novas de compositores proeminentes, como Leo Brouwer (1939), Harrison Birtwistle (1934) e Julian Anderson (1967). Entre os jovens intérpretes contemplados com seu apoio, estão Jonathan Leathwood (1970), Andrei Lebedev e Laura Snowden. Os dois últimos podem ser vistos em colaboração com o projeto brasileiro Guitarcoop, com o qual eles gravaram em vídeos essas últimas encomendas de Bream. Jonathan Leathwood está em um período sabático devido a um problema nas mãos, mas segue ensinando e pesquisando, com uma produção notável e surpreendente, inovadora e instigante. Ele segue com uma forte produção teórica voltada para a performance violonística e teve seu último recital público registrado e disponibilizado na *web* pela produção do 3º Festival Leo Brouwer, de 2013. Estes são alguns dos intérpretes que receberam fundamental apoio de Julian Bream, que segue, como disse na presente entrevista, “fazendo o que eu sempre fiz”, ou seja, produzindo música da melhor maneira que pode.

Esta entrevista é uma fotografia de um músico em plena atividade em uma grande fase de sua maturidade tardia. Embora tenha sido feito para um magazine de divulgação comercial, o interesse do texto reside na abrangência de seu comentário sobre práticas de estudo, abordagem musical e detalhes sobre sua visão a respeito das duas vertentes de trabalho às quais Bream se dedicou de forma mais consistente, para além do repertório tradicional do violão estabelecido por Andrés Segovia: o repertório de música antiga e a música contemporânea.

Devidamente apreciada em seu contexto histórico, a entrevista revela uma postura radical diante dos desafios de um instrumento cada vez mais isolado, após uma grande onda de interesse internacional, nos anos 1960, 1970 e começo dos anos 1980. É um documento histórico a respeito de um grande *performer*, cuja disposição para expor seus métodos de trabalho o diferenciava sensivelmente da geração anterior, cuja estratégia de construção imagética era a de se manter imersa em uma aura mística e misteriosa, construída intencionalmente para escamotear o processo de trabalho, valorizando o objeto final como fruto de um talento inexplicável e natural. Para Bream, ao contrário, o conhecimento artístico deve ser compartilhado. Ele entende o ato criativo como uma ação voluntária, sujeita a uma organização consciente, como fica claro na leitura de suas ideias.

O processo desta tradução

A tradução foi feita levando em conta a linguagem direta e simples do entrevistado. Expressões idiomáticas foram inteiramente substituídas por equivalentes brasileiros, considerando mais o sentido do que a literalidade. O tom coloquial de algumas passagens foi mantido, embora a ênfase da tradução – o que vale também para a linguagem do entrevistado – recaia na norma culta. A entrevista em inglês está disponível no mercado para eventuais comparações – exemplares da edição de junho de 1990 desta publicação ainda estão à venda on-line –, caso o leitor tenha interesse².

Descrição da entrevista

A revista *Guitar Player* foi fundada em 1967 e tem o perfil de uma publicação de caráter comercial voltada para o público interessado em violão nas suas variadas vertentes musicais, notadamente o rock e outros gêneros da música popular onde o violão e instrumentos derivados dele têm uma função central. Hoje a revista existe também como publicação on-line (incluindo uma versão voltada para o público brasileiro). As versões impressas tinham uma profusão de propagandas, fundamental para a manutenção de uma publicação comercial. Com uma média de dois terços de cada página dedicada a anúncios de instrumentos, dispositivos, aparelhos de amplificação, pedais e toda a sorte de aparatos voltados para o universo pop, é uma revista que amiúde divulgava notícias e entrevistas com os nomes mais atuantes na cena de concerto do violão clássico. Na maioria dos casos, estas entrevistas ocorriam como parte da agenda dos músicos, quando incluíam turnês, como é o caso desta, que aproveitava a passagem dos concertistas por São Francisco. A participação de Bream e de outros violonistas eruditos vez ou outra pode ser vista como uma “carona” pega por um gênero musical de pouca participação orçamentária na indústria cultural em um meio de divulgação de outro gênero, muito mais difundido e lucrativo.

É importante notar que, na cronologia da decadência apresentada por Norman Lebrecht³, os anos 1990 são exatamente o período do declínio da participação da música erudita em grandes fatias de mercado da indústria fonográfica. Os cortes tiveram dimensões de crise global. Dentre os vários trechos da obra que exemplificam a mudança de perfil de consumo que inviabilizou o tipo de indústria que serviu de plataforma para músicos como Bream, temos este:

As decisões mais difíceis – disse Mirageas, um executivo da Decca – foram aquelas relacionadas ao corte no número excessivo de artistas e ao fechamento do Centro de Gravação Decca [...]. A Polygram estava preparada para ser bem generosa em relação aos funcionários que saíam. Em relação aos artistas, isso foi feito, **na maioria dos casos respeitando os contratos existentes**. Isso pode ter sido o caso com os artistas mais

² Até o dia 13/3/18, encontramos a revista à venda no site: <https://reverb.com/item/5604210-guitar-player-magazine-june-1990-julian-bream-is-on-the-cover>.

³ Lebrecht cita um executivo de gravadora, não identificado, mencionando a fatia de 6% do lucro com vendas de música erudita antes do advento do CD, dobrando em 1987, “e retornando a 6 por cento no final da década”. Lebrecht continua: “O boom terminara. A segunda-feira negra e o fim do comunismo deram início a uma recessão mundial. A morte de Bernstein, um ano e dois meses depois da de Karajan, significou o fim do último maestro conhecido do grande público [...]. Dez anos depois, quando os últimos a sair estavam apagando as luzes, as pessoas se perguntavam ‘por que essa avalanche durou tanto?’” (LEBRECHT, 2008: 121).

conhecidos. Entretanto, muitos jovens foram jogados, ainda esperneando, no monte de esterco de onde poucos conseguiram sair. A lista de artistas da Decca foi reduzida, nos anos 1997-1998, de 40 para 16. O número de gravações caiu de 120, em 1990, para 40 em 1998, e metade disso em 2006 (LEBRECHT, 2008: 139, grifo meu).

Os grandes selos e distribuidoras do passado percorreram o caminho conhecido da integração aos monopólios capitalistas, fazendo fusões, demissões em massa e redução de lançamentos, com a conseqüente dispersão da oferta em produções independentes cada vez menos a cargo da estrutura comercial, mas cada vez menos pagos aos artistas. Ou seja, vivenciamos, nos anos 1990, uma transição para modelos de gestão onde os músicos estão inteiramente responsáveis por todas as etapas da produção de seu trabalho, sem uma estrutura local de distribuição nem de produção, com toda a produção difundida por uma dispersão controlada, centralizada em três ou quatro plataformas em escala global (LEBRECHT, 2008: 141)⁴.

Foi precisamente no começo do declínio dos modelos tradicionais da indústria cultural fonográfica que Julian Bream abandonou os palcos.

Apesar das características algo cataclísmicas desse momento histórico – pelo menos para um artista que desenvolveu sua carreira nesta estrutura que ruía no momento de onde Bream fala – a entrevista é levada a cabo com naturalidade e distanciamento desses problemas por um especialista no violão clássico com forte interesse na permuta de elementos de linguagem. Jim Ferguson, o entrevistador, é, ele mesmo, performer e professor. Como didata e compositor, tem uma produção artística interessante, tendo publicado um ciclo de 12 estudos de sua autoria, de nível médio/intermediário em linguagem de jazz voltada para o violão clássico. Não admira que ele tenha conseguido a entrevista com Bream como que por um contrabando em uma revista comercial, o que exemplifica uma tendência do violão de concerto a compartilhar espaços de publicação em revistas não especializadas. O violão clássico tornou-se um nicho de mercado cada vez mais estrito, e as revistas de divulgação comercial se tornaram fontes importantes de documentação das atividades e pensamentos de figuras de referência na área de performance. Não devem ser, de modo algum, consideradas revistas especializadas na área ou com uma contribuição acadêmica significativa, mas são um testemunho do tempo, das condições materiais de produção artística e uma fértil fonte de conhecimento, quando filtrado e contextualizado. A entrevista atual é um exemplo da garimpagem que é possível fazer quando temos disposição para buscar material para pesquisa acadêmica junto às publicações de caráter estritamente comercial.

Comentários sobre o conteúdo da entrevista

É importante perguntar: por que traduzir e comentar uma entrevista dada há 30 anos por um violonista a uma revista comercial? Há muitas maneiras diferentes de responder a essa pergunta, a partir de seu conteúdo – óbvia justificativa. Começamos com a questão social, depois a contribuição metodológica, e em seguida abordaremos a questão musical sobre a significância

⁴ Aqui, Lebrecht conta como a gravação integral das cantatas de Bach de John Elliot Gardner foi recusada pela Deutsche Gramophon. Com o que hoje conhecemos como *crowdfunding*, Gardner levantou a verba para o registro, fundando o selo SDG (*Solo Deo Gloriam*, a assinatura de Bach para obras sacras, mas que os amigos diziam se referir a *Sod Deutsche Gramophon*, algo como “enterro da DG”, em inglês): “os grandes selos ganharam fama de parasitas inflados, exigindo altos lucros sobre o trabalho artístico” (LEBRECHT, 2008: 141).

das ideias aqui expostas, desde que seu contexto e historicidade sejam tão compreendidas quanto o vocabulário escolhido para reviver esse texto em nosso idioma hoje.

Primeiro, a questão social. A escassez, em língua portuguesa, de material sobre métodos, práticas, intencionalidades e teorias implícitas vigentes na estruturação do trabalho de intérpretes de referência sempre deixou os estudantes não falantes de inglês em evidente desvantagem em relação aos colegas do centro do império cultural e econômico. Alguns problemas já levantados há 30 anos ainda não circulam nas escolas e conservatórios brasileiros que formaram os músicos que hoje formam outros músicos, e muitas questões sobre o ensino e a prática – não só o levantamento de problemas, mas também a pergunta pela validade de soluções propostas a esses problemas por determinados intérpretes – tiveram que esperar casos em que alguns desses estudantes de 30 anos atrás tivessem adquirido fluência em outra língua para que chegassem a ser discutidos. Em alguns casos, trabalhos acadêmicos surgem para abordar formas de resolução de problemas que parecem pertencer à formação básica, como a própria construção da interpretação a partir de uma simbiose entre técnica e música, como apontamos na introdução deste texto. A eventual obsolescência dos problemas se anula com a sua permanência, atualidade e com a possibilidade que temos de revisitar o resultado das propostas munidos do devido distanciamento histórico.

O distanciamento histórico traz mais do que o preenchimento de uma lacuna, também nos permite uma leitura crítica. No entanto, não nos parece interessante que as vantagens e desvantagens de nossa posição histórica permaneçam ainda circunscritas aos falantes do inglês. Isso mantém tais problemas acessíveis somente a uma pequena parcela de privilegiados, o que está longe de constituir um quadro de avanço na área da performance. Problemas na luteria, na técnica pura, na abordagem de estilo e na solução musical de problemas em formas específicas que eles tomam no violão já foram abordados de forma ampla por Bream em livros e entrevistas. A tradução e discussão desse material tem crucial importância para o desenvolvimento da cultura crítica da área. Mas é escandalosa a lentidão com a qual o seu pensamento tem sido traduzido para uso de estudantes em vias de profissionalização. Bream via, como se lê nessa entrevista, a difusão de informação e o número então – e hoje – agigantado de colegas como algo positivo, “pois divide a responsabilidade”.

Mas em que consiste essa responsabilidade partilhada se a informação não circula em nossos tempos de bolhas cada vez mais confinadas de grupos específicos da vida on-line?

Em todo caso, acredito que hoje há muito mais a ser discutido sobre os temas desta entrevista do que havia na ocasião de sua publicação. A obsolescência não atinge aqui nem o entrevistado nem o conteúdo de sua entrevista, mas, paradoxalmente, o estudante contemporâneo sem acesso ao debate pela mera casualidade de não ter nascido em um ambiente social onde o aprendizado do inglês fosse uma possibilidade – material ou simbólica. Embora, segundo o próprio Julian Bream, na ocasião da entrevista, houvesse “mais escritos sobre música do que música sendo escrita”, é evidente que sua admoestação clama por um equilíbrio, já que ele é o primeiro a admitir a utilidade e importância do trabalho teórico (“os musicólogos ajudaram muito os instrumentistas”, aponta Bream, que gravou com Elliot Gardner). Isto justifica, a nosso ver, o trabalho de disponibilização de suas ideias em nosso idioma, do ponto de vista social.

Do ponto de vista metodológico, Bream nos traz alguns pontos de um contexto importante, não explícito em seu texto. Um desses pontos é a possibilidade material de um investimento de tempo na experimentação. Dedicando 4 a 5 horas todos os dias ao trabalho prático com o violão, Bream teve tempo para desenvolver habilidades instigantes, fora do escopo de treinamento dos jovens músicos hoje. Como exemplo, lemos depoimentos sobre a prática da transcrição, da improvisação controlada e da ornamentação espontânea. Nenhuma dessas práticas faz parte

de grades curriculares de universidades brasileiras hoje – nem, de modo obrigatório, da maioria das instituições estrangeiras. No caso de Bream, todas essas dimensões da formação musical fluem diretamente da vivência empírica refletida, de uma experimentação que podemos chamar de “vivência de laboratório” onde, por analogia ao trabalho de um cientista, o artista se imerge a fim de dar existência concreta a uma visão musical. Sem esse tempo, não há sentido nem valor na discussão a respeito do que um intérprete pode ou não fazer em termos de improvisação, ornamentação e discussão sobre estilo. O tempo cronológico de estudo, entretanto, não tem absolutamente nenhuma eficácia se não há uma visão prévia do que se espera desenvolver. Essa visão prévia é a raiz do estudo hermenêutico, ou seja, da análise da compreensão prévia que sustenta os discursos musicais. Ouvir o músico falar para termos com o que relacionar suas performances é, ainda, uma fonte de desenvolvimento dos aspectos musicais, didáticos e artísticos de qualquer músico aprendiz e pesquisador. Não importando aqui a veracidade do que é dito, o depoimento tem um valor de ser outra linguagem na qual o músico apresenta seu trabalho – sendo sua obra performática, evidentemente, a sua linguagem mais essencial.

Bream é um músico de um tempo em que a indústria cultural já havia capturado e assimilado boa parte do repertório e das práticas musicais para as quais nos preparamos hoje. Isto o coloca em um contexto histórico completamente diferente do que viu a geração anterior à sua. Evidentemente, falamos de Andrés Segovia (1893-1987), citado na entrevista com uma respeitosa deferência. Para este mestre espanhol, o trabalho de construção da notoriedade do violão e de suas possibilidades como consubstanciador da expressão de uma classe social e cultural⁵ estava por ser feito. Esse trabalho não foi feito sobre o repertório nem sobre o valor do instrumento, aspectos que sempre estiveram consolidados, como atestam os numerosos violonistas que desde o final do século XVIII deixaram sua marca histórica. Mas na aurora do século XX, tratava-se da visibilidade da contribuição dos violonistas para a vida musical das classes média e alta, no novo contexto da carreira musical mediada pelo aparato da indústria cultural – basicamente, rádio, TV, gravações e viagens de concertos, além das publicações, que já eram vigentes desde o começo do século XIX como mediação material das condições profissionais de trabalho com música. Para esta fase, a aura artística mística, carregada de mistério sobre o aparato técnico das soluções musicais e das metodologias inerentes à rotina de trabalho, tinha um apelo importante. O público se interessava por um **não saber** a respeito dos artistas, pois o discurso da arte era, para a classe burguesa, um elemento inerente à sua pretensa superioridade cognitiva – que disfarçava e validava sua superioridade material – e, para a classe média, um sinal de algo de fundamental da condição humana que poderia vir à tona na forma do talento inato⁶. A identificação do público de *music lovers*, tal como Bream os chama, com esse discurso, construía e era construída pela metafísica da estética, que predominou nas falas de músicos icônicos do mundo do romantismo, como Liszt, Berlioz e Wagner. Essa forma de mediação do gosto adentra o século XX por meio das figuras que nasceram no fim do século XIX –

⁵ Para um debate atualizado de como a arte modela e é modelada pela produção cultural de seu tempo, ver Souza (2017: 170 e ss).

⁶ Para Souza (2017), o discurso do talento inerente e da distinção de gosto inata, não adquirida, tem uma dupla função: disfarça a habilidade adquirida pelo trabalho e pelo esforço sistematizado, desprezado pela classe média, e coroa o bom gosto que distingue a classe alta que não atribui seu conhecimento privilegiado e a sua sensibilidade sofisticada às condições financeiras de aquisição dos produtos culturais, mas à sua constituição natural – uma reedição do privilégio da nobreza. Embora dirigida à sociedade brasileira, a revisão crítica de Souza descreve, em nosso contexto, a forma pela qual esses valores europeus foram reproduzidos por instituições brasileiras, a saber: a igreja, a família, a escola e os mecanismos mediadores de atividade culturais, digamos: o teatro, a ópera, os concertos e, mais tarde, o rádio, o cinema e a televisão. O discurso dos artistas sobre seu trabalho não pode ser corretamente compreendido sem essa percepção.

e que trouxeram essa aura mística da qual Segovia se beneficiou e sobre a qual construiu sua carreira. Segovia, por exemplo, nunca admitiu sua relação de mestre e discípulo com Miguel Llobet e chegou até a mentir sobre a dedicatória a Llobet da *Homenaje* de Manuel de Falla em um documentário a seu respeito feito por Christopher Nupen, em 1967⁷. Outros exemplos de supostos autodidatas que simplesmente ocultaram suas referências de aprendizado foram Bartok, Villa-Lobos, Stravinsky etc.

Para a geração de Julian Bream, os problemas são muito diferentes. Com os conservatórios e faculdades, a quantidade de pessoas que se percebem capazes de uma vida na música aumenta vertiginosamente. No Brasil, um dos primeiros cursos oficiais de violão em nível de conservatório surge em 1947 – reconhecido em 1960 – no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, fundado pela iniciativa pioneira de Isaías Sávio (1900-1977). Um dos primeiros cursos de violão em nível superior no sistema público de ensino superior aparece na Universidade Federal de Uberlândia em 1981, fundado por Jodacil Damaceno (1929-2010)⁸. Uma onda nova de valorização da atividade musical como conhecimento – e não mais como metafísica – entra na ordem do dia na segunda metade do século XX. Assim, não é só eticamente desejável, mas também profissionalmente vantajoso para a reputação dos intérpretes que os processos de construção de sua arte sejam discutidos mais abertamente. Este contexto é uma das chaves nas quais esta entrevista pode ser lida.

Quanto à questão musical, sobre a significância das ideias aqui expostas, alguns conselhos práticos, úteis a professores e alunos podem ser extraídos desta entrevista. A prática da música de conjunto é descrita aqui como a construção de um exercício de escuta, apesar de Julian Bream se colocar mais claramente como um diretor musical e um professor em seu *Julian Bream Consort* do que como um colaborador entre colegas. O trabalho colaborativo com compositores também se mostra uma vertente de diálogo criativo, onde o intérprete deve entender a ideia do compositor para contribuir com a composição, e não abordar uma obra no modo do “aceite ou descarte”. A breve comparação que Bream faz entre Leo Brouwer e Villa-Lobos denotaria um preconceito europeu que tende a empacotar toda a América Latina, não fosse a tentativa de dialogar com um público que parecia ainda ver Brouwer como um músico exótico, não só pela contingência geográfica de seu país natal, mas também pela condição política da ilha de Cuba. A forma como é feita a pergunta (“O que *te fez decidir* a gravar o Concerto Elegiaco de Leo Brouwer?”) denota um estranhamento que não precisa ser dirigido a outros compositores, como Dowland, Tippett ou Bach. A realidade é que havia uma tensão política em torno da música de Brouwer, apesar de ele, em 1990, estar já estabelecido como um compositor consagrado para o violão. Ele jamais saiu de Cuba e mantém uma posição que tende mais para uma denúncia ao embargo econômico imposto pela chantagem estadunidense do que a uma adesão acrítica

⁷ Segovia... (1967).

⁸ Jodacil Damaceno (1929-2010) é uma figura ímpar na cena violonística brasileira e um pioneiro na inserção do instrumento na universidade pública. Aluno de Antônio Rebello (que foi avô dos irmãos Sérgio e Eduardo Abreu e assistente de Isaías Sávio no período em que este residiu no Rio de Janeiro, de 1931 a 1941), Jodacil foi chamado, como notório saber, para compor a banca para escolha do professor da cátedra de violão criada em 1981 na Universidade Federal de Uberlândia, uma das pioneiras a oferecer o curso em terceiro grau. A vencedora do concurso, hoje professora na Unesp, foi Gisela Puppo Nogueira, que havia ganhado uma bolsa para seguir seus estudos na Inglaterra no mesmo período do concurso. Optando pela experiência internacional, Gisela declinou da vaga, seguindo para o Reino Unido, onde conheceria, justamente, Julian Bream, John Williams e toda a geração de violonistas ingleses que fertilizaram a história recente do instrumento na Europa. Jodacil, então, foi convidado a integrar o corpo docente como professor contratado, efetivando-se por concurso em 1983, lecionando até 1999, quando se aposentou aos 70 anos. Ele foi um representante distinto de uma primeira geração a obter autorização especial do Conselho Federal de Educação e Cultura para lecionar no terceiro grau e teve papel central no processo de profissionalização do violão no Brasil, realizando localmente o que pioneiros como Segovia e Bream realizaram na Europa. Fonte: Relato de Sandra Alfonso a Carlos Alberto de Carvalho (VIOLÃO..., 2015: 2min10s-3min50s) e Alfonso (2005: 14).

à revolução de 1959. Bream exalta Brouwer como criador e conhecedor do instrumento, com personalidade independente, e não poupa elogios ao concerto recém-gravado: “Leo é um ótimo compositor. Acontece que ele é também um ótimo instrumentista, por isso ele sabe como tirar muita coisa do instrumento”.

Sobre sua metodologia de estudo, deduz-se que apenas uma hora por dia, no meio das 4 ou 5 do total, são dedicadas a trabalho com o mecanismo. Bream é partidário de um estudo manipulativo do material musical, no qual não se emprega o tempo sempre tocando uma peça do começo ao fim. Em vez disso, um esforço de criatividade é requisitado, criando estudos derivados das partes mais difíceis e aplicando-os ao trabalho diário. O processo ronda a rotina de trabalho de músicos e é descrito e sistematizado em suas linhas gerais por Eduardo Fernandez, em seu livro *Técnica, mecanismo e aprendizagem*. Disponível em espanhol, este é um primeiro trabalho latino-americano que aborda o procedimento de intervir no texto musical como um caminho para dominá-lo. O livro de escalas de Leo Brouwer e Paolo Paolini também trata dessa maneira de empregar o tempo, de forma mais criativa e analítica do que operacional. Basicamente trata-se de, ao invés de tocar a peça sempre do mesmo modo e com as mesmas proporções rítmicas, reduzir seus aspectos mecânicos, jogando com os aspectos rítmicos. O objetivo é chegar a um desenho digital muito simples, derivado do trecho visado, com uma rítmica que permita a incorporação de reflexos rápidos (o que só é possível com o estudo analítico lento) e a prática de problemas em separado. Essas versões dos trechos estudados vão sendo manipuladas e variadas, aumentando gradativamente a complexidade até chegar na forma original da peça ou aumentando os problemas para atingir um nível de conforto em situações mais problemáticas do que as que o trecho estudado exige. Sobre a obra de Peter Maxwell Davies, Bream conta sua estratégia de trabalho, após malsucedidas tentativas de alteração no texto original, com as quais ele não pensou “que soassem musicalmente tão convincentes quanto as frases originais praticamente impraticáveis”:

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

A citação acima é um exemplo – mais sintético, mais direto e totalmente aplicado – da ligação que Bream é capaz de fazer entre elementos puramente mecânicos e a abertura para uma visão musical densa, poética, transcendente. Reúne a visão “conservatorial” – fixada no domínio mecânico e na viabilidade operacional do material musical – e a visão que concebe a atividade de interpretação como uma operação intelectual – que busca a comunicação da mensagem composicional. Ou seja, é uma descrição da continuidade entre os processos de construção da musicalidade e do aperfeiçoamento técnico.

Os comentários acima são os que considero essenciais como metodologia e ideologia da interpretação musical na leitura da entrevista. São aspectos que não só demoraram a entrar no conjunto de procedimentos adotados sistematicamente nas nossas escolas, como também oferecem valiosas possibilidades de expansão e desenvolvimento, quando o problema é manter o interesse criativo em uma atividade onde a especialização crescente arrisca a acomodação numa abordagem tecnicista. A atividade interpretativa é tida como repetitiva e pouco criativa, apartada do problema da construção de discurso no contexto da linguagem. Esse dilema está em discussão desde o século XIX, quando começa um processo de especialização que diferencia as atividades de compositor daquelas dos *performers*. Por isso, é fundamental que tenhamos acesso a materiais que discutam os processos criativos dos intérpretes de referência. A tradução de outras entrevistas e livros, com sua disponibilização para o público falante de português, poderá completar um quadro ainda muito carente no Brasil, país em que baixos investimentos em arte e educação são constantemente desafiados pela renovação do interesse na cultura musical de todos os tipos e representatividades, nas quais o violão participa de forma marcante.

A entrevista

Jim Ferguson – O acidente de carro afetou sua execução⁹?

Julian Bream – Realmente, não. Um pouco antes de um concerto, eu tenho que praticar um pouco mais e, de modo geral, eu tenho que praticar mais cuidadosamente, mas isso realmente não me afligiu. Meu braço e cotovelo foram quebrados. Ocasionalmente dói um pouco, quando o tempo está úmido, mas eu nunca noto quando estou tocando. Depois que eu toco, de vez em quando me lembro da dor. Eu não tive que posicionar meu braço de forma especial. Os médicos fizeram o melhor que puderam e eu fiquei muito feliz com isso.

JF – Falando em praticar, quanto você pratica hoje em dia?

JB – Na maioria dos dias eu consigo 4 ou 5 horas. Eu tento praticar todo dia um pouquinho – mesmo quando tenho uma viagem longa. Por exemplo, eu acabei de viajar de Londres para Nova York. Quando cheguei ao hotel, pratiquei por uma hora para manter os dedos em forma (*impressed*). Eu não faço estudos técnicos mais que uma hora, de qualquer maneira. A maior parte do meu tempo é dedicada ao repertório. Eu faço estudos retirados de seções difíceis das peças e raramente pratico uma peça em toda a extensão dela, do começo ao fim (*all the way through*). Quando eu crio um estudo, eu abstraio uma frase ou uma seção. Se eu tenho uma dificuldade técnica particular, eu a pratico, claro, mas eu também monto outras dificuldades ligeiramente diferentes usando o mesmo tipo de música que contém aquela dificuldade. Em outras palavras, eu abordo o problema não só como ele existe na peça, mas também em forma abstrata. Por exemplo, posso tocar a frase de trás para frente. Eu também toco em diferentes posições do braço do violão e muito lentamente. Trabalhar dessa maneira fica bem interessante. Meu objetivo é tocar um pouco melhor e fazer uma música mais bonita, então eu tenho organizado minha vida para ter mais tempo para praticar.

JF – Seus concertos recentes têm sido divididos entre o violão e o alaúde.

JB – Sim, eu estou tocando algumas peças italianas e inglesas do século XVI e começo do século XVII para alaúde: três fantasias de Francesco Da Milano – não lembro agora quais são os números – *Lachrimae Pavan* e *Semper Dowland, Semper Dolens*, de John Dowland, e material de Robert Johnson. Para a parte do recital com violão, estou tocando o *Prelude, Fuge und Allegro*, de J. S. Bach (BWV 998), a primeira *Rossiniane*, de Mauro Giuliani, e 10 Canções Populares Catalãs de Miguel Llobet.

JF – Por que você não incluiu nada de repertório moderno?

JB – Eu sempre gostei de variedade, e eu acho que tocar alaúde seria o suficiente desta vez. Meu programa é “velha guarda”, mas é bastante diversificado.

⁹ Ferguson se refere a um acidente de carro que Bream sofreu em 1986, que quase o tirou da cena musical. Aparentemente, os danos foram minimizados. O violonista voluntariamente se retirou da carreira de concertos internacional em 2002, prosseguindo com recitais locais. Aos 80 anos de idade, em 2013, anunciou sua aposentadoria definitiva, no mesmo ano em que recebeu o prêmio Gramophone pelo conjunto da obra. Em uma entrevista para o *The Guardian*, ele afirma: “O que me chateia um pouco é que eu sei que eu sou um músico melhor hoje do que quando eu tinha 70 anos, mas eu não posso provar [...]. Eu me tornei muito mais exigente na última década quanto a fraseado e tempo e quanto à interpretação em geral”. O rigor presente nos violonistas que recebem sua bolsa e consequentemente sua orientação para gravação de novas obras parece uma prova contundente dessa declaração. Bream prova que, às vezes, não é preciso tocar para provar que se é um grande músico (BREAM, 2013).

JF – As peças para alaúde são um prato cheio¹⁰!

JB – Certamente! Os melhores alaudistas tinham uma técnica maravilhosa, brilhante! Tocar alaúde era uma grande arte. Eu toco as peças direto da tablatura. Da Milano é o que há de melhor na música para alaúde, porque tem uma pureza – é como Palestrina. Sua música tem uma proporção perfeita, maravilhosa, especialmente na maneira como o contraponto ondula. Há algo de muito perfeito e etéreo nas composições de Da Milano. Elas são muito bem arquitetadas, por isso são muito difíceis. O fraseado das ideias musicais tem que ser perfeito.

JF – Como você desenvolveu sua concepção para abordar Milano?

JB – Uma coisa é não pensar em barras de compasso. Não se pode pensar nessas peças verticalmente. Elas têm que ser pensadas sempre em termos horizontais. Isso exige uma enorme disciplina a respeito do fraseado e da textura musical que você cria, já que várias linhas entram em pontos diferentes. Por causa disso, elas têm que ser suaves e bem modeladas. As *Fantasias* de Da Milano apresentam muitas dificuldades, problemas críticos que tem que ser resolvidos.

JF – Como você descreveria a música de Dowland?

JB – Contrapontisticamente, é menos severo e disciplinado do que Milano. Dowland tem uma certa liberdade que em certo sentido o torna mais fácil de tocar. Em outro sentido, poderia se dizer que o contraponto de Dowland é contraponto de alaúde, enquanto o de Milano é, de fato, contraponto polifônico, vocal. Dowland, além de ter uma qualidade lírica que tem que ser modelada e fraseada, também tem maneirismos rítmicos que precisam ser executados de forma muito clara e habilidosa. O ritmo em si é imensamente importante, particularmente em uma *galliard*, onde você tem hemíolas e por aí afora. O ritmo é tremendamente importante, então você também tem que pensar nele horizontalmente (sem acentuações). Mas algumas vezes os tempos fortes (*main beats*, primeiros tempos do compasso) são muito importantes, então algumas ele é horizontal e vertical, em contraste com Milano, em que o contraponto é horizontal. Mas com Dowland a inflexão rítmica é extremamente crítica, então se dar tempo para respirar quando você fraseia a linha melódica é algo crucial.

JF – Por que você se concentra tanto no alaúde agora?

JB – O instrumento me interessa muito. Eu realmente não toquei muito alaúde nos anos 1980, eu me concentrei no violão. Agora eu estou de volta para o alaúde de novo, que foi a razão que me trouxe para a América pela primeira vez, 12 anos atrás¹¹. Tocar dois instrumentos no mesmo programa não é a coisa mais fácil, porque a tensão das cordas do alaúde é muito mais baixa que a das cordas do violão. Mas o braço do alaúde é muito mais largo. É muito difícil fazer esse tipo de trabalho duplo¹².

¹⁰ Literalmente, *handful* significa “punhado” ou “mão cheia”. Em nosso contexto, a expressão “um prato cheio” expressa o mesmo sentido de abundância de valor ligado a um objeto.

¹¹ O primeiro (e único) recital de Julian Bream no Brasil foi em 1978, no Rio de Janeiro, razão pela qual podemos entender a expressão “América” usada aqui no sentido autêntico, não só como referência ao território estadunidense.

¹² No original, *double bill*, algo como “pagar o dobro do preço”.

JF – O *Preludio, Fuga e Allegro* é uma peça difícil para abertura de um concerto¹³.

JB – É muito difícil, mas eu o adoro. Eu o gravei em 1957 para Westminster, e aí eu peguei a peça de novo recentemente, depois de muitos anos. É uma das maiores peças de Bach, não só para alaúde. A peça é muito bem arquitetada e tem uma estatura fenomenal. Os problemas de tocá-la no violão são parecidos com os de tocar Milano no alaúde, os quais envolvem sustentar o contraponto. Por outro lado, a textura musical de Bach é bem variada, enquanto em Milano é muito mais concentrada em um tipo de textura. Em Bach, você tem uns arpejos maravilhosos e uma grande variedade de técnicas musicais em geral, o que o torna muito desafiador e estimulante. É difícil, tecnicamente. Mas, em termos musicais, é fenomenalmente difícil. A forma do *Prelúdio, Fuga e Allegro* é lindamente proporcionada. Grosso modo, o *Prelúdio* e o *Allegro* são do mesmo tamanho, então a *Fuga* fica como uma enorme peça central, com suas variações. A obra toda é como uma grande catedral gótica, na qual a fuga pode ser comparada com a abóbada central, e as outras peças às abóbadas laterais.

JF – Como é voltar a uma peça depois de tantos anos?

JB – Eu acho que ela tem mais sentido musical para mim agora. Musicalmente, eu estou muito envolvido em projetar a arquitetura da peça. Se tiver sorte, você entende melhor as coisas quando fica mais velho. Eu gosto da peça mais do que gostava anos atrás, porque sei que seus desafios podem ser superados com um pouco de sorte. Isso é o que eu acho muito estimulante e excitante. Eu também sei como superar os problemas técnicos de forma mais eficiente agora. É bem legal que algumas coisas melhorem com a idade, não?

JF – Por agora, você deixou de lado seu repertório moderno, como *The Blue Guitar*, de Michael Tippett, e *All in Twilight*, de Toru Takemitsu?

JB – Ah, não. Eu toquei o Tippett há uns dias, na Inglaterra, e eu vou tocar o Takemitsu na semana que vem. Eu vou gravar essas peças este ano.

JF – Você trabalhou bem junto com Tippett no *Blue Guitar*.

JB – Sim. Nós moramos bem perto no interior da Inglaterra. Eu o conheço há 30 anos. Estar com ele é algo maravilhosamente estimulante, porque ele é incrivelmente criativo em tudo o que faz. Trabalhei com ele enquanto ele compunha a peça. Ele me mandava umas poucas páginas de música, e eu ia checar tudo com ele. Quando eu cruzava com algum probleminha técnico, eu perguntava para ele o que ele queria e o que poderia funcionar como alternativa. Eu faço isso com todos os compositores, o que resulta às vezes em uma passagem ser completamente reescrita.

JF – Alguns compositores acham difícil escrever para violão.

JB – Bem, o Michael [Tippett] já me ouviu tocar muitas vezes. Ele tem uma inteligência musical intrínseca sobre os instrumentos, percebe o que eles podem fazer e suas limitações. Algumas vezes ele não percebe as limitações do violão. Mas, nesses casos, eu acho que era maravilhoso que ele não perceba, porque ele me pedia para tocar certas coisas difíceis que eu nunca tinha feito, e isso me exige melhorar minha capacidade técnica.

¹³ Um dos concertos de Bream gravados ao vivo na famosa capela de Wiltshire, próxima à sua residência, onde muitos de seus discos foram gravados, começa justamente com esta obra, o BWV 998 de Bach. O concerto é de 1978 e está disponível no YouTube.

JF – Como você descreveria a linguagem musical dele?

JB – É muito individual, é difícil colocar seu estilo musical em uma categoria. Há elementos essenciais do último Beethoven, por exemplo. No entanto, em muitas de suas obras – *The Blue Guitar*, inclusive – ele usa ideias do blues americano. Ele é um compositor tão extraordinariamente agregador que você não pode dizer que suas obras sejam particularmente inglesas. Mas, enquanto sua música for de difícil definição, em última análise eu suponho que tenha uma qualidade inglesa. Isso é tão individual que é do jeito que é¹⁴.

JF – Takemitsu é muito diferente.

JB – O estilo de Takemitsu e o ambiente que ele cria são de uma era passada, em certo sentido. E, no entanto, sua música tem uma originalidade distinta. É bem difícil realmente pontuar as influências de Takemitsu – obviamente, Debussy, Ravel e, talvez, Satie. Mas aí tem uma textura oriental outra, que é totalmente dele. Não esqueça que os compositores franceses, como Ravel e Debussy, foram muito atraídos para as coisas do Oriente, tais como artes (visuais), mobiliário e coisas assim. Tudo isto teve uma grande influência nos compositores franceses do começo do século XX. De certa maneira, esta é, provavelmente, a razão pela qual a música de Takemitsu soa algo francesa, mais do que americana ou alemã. Mas já que a França incorporou tanto da cultura oriental na sua música, são os franceses que soam tão japoneses, e não o contrário.

JF – Você trabalhou com Takemitsu do mesmo modo que com Tippett?

JB – Não. Ele escreveu as peças, aí eu o encontrei numa vez que ele visitou a Inglaterra. Naturalmente, eu toquei tudo como estava e fiz algumas sugestões. Ele reescreveu uma peça completamente, e ela ficou totalmente diferente. As peças que compõem *All In Twilight* são muito suaves e líricas, embora também contenham considerável tensão e impetuosidade. É claro, ele nunca escreve um movimento rápido, porque não é de sua natureza musical fazer isso. No entanto, ele cria velocidade através da justaposição de diferentes frases e suas inter-relações. O contraste entre as frases pode ser rítmico em um sentido de natureza musical, de maneira que há muito movimento no meio das passagens. Em outras palavras, há um sentimento de estar indo adiante – como estar sentado na ponta da sua cadeira – que cria um ritmo extraordinário.

JF – O que te fez decidir a gravar o *Concerto Elegíaco* de Leo Brouwer?

JB – É lindamente abstrato, tem um astral maravilhoso e umas atmosferas muito efetivas. Eu sou bem familiarizado com sua música para violão solo – eu adoro suas peças, de fato –, mas eu nunca as gravei antes. Eu não gravei todo o meu repertório. Tenho que deixar alguma coisa para os anos futuros, não? As peças de Brouwer que eu tenho tocado incluem *Elogio de la Danza* e *El Decameron Negro*. Leo é um ótimo compositor. Acontece que ele é também um ótimo instrumentista, por isso ele sabe como tirar muita coisa do instrumento. Sua escrita tem muito efeito. Muitas de suas ideias são parecidas com as de Villa-Lobos, no uso de muita corda solta e, algumas vezes, de harmonias paralelas, mas seus resultados são muito diferentes.

JF – É importante entender a linguagem de uma peça antes de você tocá-la?

JB – Eu não tocaria uma peça sem tê-la compreendido. Você não pode transmitir a essência da música ao público a menos que você a compreenda. Do ponto de vista do *performer*, esse é um grande problema hoje, porque os compositores têm estilos e assimilações (*aspirations*) estilísticas

¹⁴ *Exists as it exists*, expressão aproximada a “é como é”, ou seja, a qualidade inglesa da música de Tippett seria muito difícil de ser descrita, mas é algo que pode ser percebido.

muito diferentes. Hoje em dia, vale tudo. Embora este seja um ponto de vista admirável, é confuso, particularmente para o público. A maioria das pessoas não são musicistas profissionais, então eles vão aos concertos pelo prazer de ouvir música. Mas, enquanto esta diversidade oferece uma grande variedade e amplitude de olhares (*scope*), é às vezes imensamente perturbador. Por exemplo, há um monte de compositores que eu admiro, mas não compreendo necessariamente.

JF – Há coisas acontecendo em um certo ritmo, no nível composicional, que muitos violonistas têm problemas para acompanhar?

JB – Provavelmente. Como provedor de música, o violão tem qualidades intelectuais e artísticas que têm ficado na infância por muitos anos. Assim, vai levar mais tempo para os instrumentistas em geral, assim como para os profissionais, captar o que realmente está acontecendo. Um dos maiores problemas é que os profissionais que se especializam em obras modernas, obras do século XIX, ou repertório barroco, acabam nunca juntando as forças. Eu sempre gostei de tocar muitos estilos de música simplesmente porque eu gosto, e eu acho estimulante. Isso te ajuda a realmente abrir e intensificar sua perfeição musical.

JF – Você tocou jazz na juventude. A habilidade de improvisar te ajudou na música de concerto?

JB – Eu não diria que me ajudou a tocar música de concerto, mas ocasionalmente ajudou a me libertar da jaqueta justa da música escrita. Qualquer que seja ela, a música sempre deveria soar espontânea. Eu me divertia muito tocando jazz e aprendendo aquela espontaneidade. Quando eu estive no exército, eu tocava guitarra elétrica – um modelo Epiphono pré-guerra – em uma banda algumas noites por semana. Curiosamente, eu tento trazer aquela espontaneidade para minhas performances hoje.

JF – Tem alguma relação entre improvisação e a forma generosa como você manipula o timbre?

JB – Tem. O jeito que eu controlo o timbre nem sempre é trabalhado. Às vezes é, mas bem frequentemente é algo que acontece no calor do momento. Mesmo quando é trabalhado, às vezes eu mudo radicalmente na hora que toco. A cor é um recurso poético, não é arbitrário. A relação entre os timbres é vital. No final, eles têm muito a ver com a fidelidade ao caráter da música.

JF – Que conselho você daria para um violonista que queira desenvolver uma ampla paleta timbrística?

JB – Eu não acho que seja uma coisa que você possa treinar. Primeiro, você tem que desejar fazer. Mas você não pode realmente analisar o desejo, pode? Quando você deseja fazer alguma coisa, há um espírito de busca, de descobrir como projetar esse desejo em termos de colorido musical. Em outras palavras, ou você sente ou não. Não pode ser ensinado. É uma coisa que você sente instintivamente. É por isso que eu uso muitas variações de timbre, incluindo gradações muito sutis. O violão é um instrumento perfeito para variações sutis. O número de cores sonoras do violão, próximo do infinito, é quase orquestral.

JF – Você diria que violonistas que exibem virtuosidade parecem tocar com menos colorido?¹⁵

JB – Bom, em peças muito técnicas, você nem sempre tem uma grande margem de tempo para explorar os timbres do violão. Mas em geral os estilos de interpretação são cíclicos. Eu acho que

¹⁵ Aqui, o termo *color* aparece como sinônimo de “timbre”, e a tradução as utiliza alternadamente. O termo se refere a um assunto bastante discutido entre os violonistas: a gradação e a amplitude da paleta tímbrica. A escolha do instrumento e a visão prévia a respeito da pronúncia musical tem direta relação com essa questão.

eu sou um violonista bem fora de moda agora. Na minha geração e na anterior, os violonistas talvez tocassem, de fato, com mais cores. Talvez os violonistas agora sejam mais interessados na simplicidade técnica e em outras facetas do fazer musical. No atual ponto da história do violão, o timbre não parece estar na ordem do dia. De certa maneira, você está falando sobre a diferença entre adrenalina e emoção. Elas não necessariamente caminham juntas, mas seria estimulante se caminhassem.

JF – A improvisação tem entrada no material do *Julian Bream Consort's Renaissance*?

JB – Eu improviso algumas figurações, na hora. Mas, no grosso do trabalho, não, a menos que eu esteja absolutamente confiante de que isso não vai interferir na autêntica feitura da música. Quando dá para escolher, eu prefiro me manter na ornamentação escrita que improvisar uma ornamentação que a gente não sabe se é autêntica. Pode ser que seja autêntica, mas a gente pode só supor. Por exemplo, eu uso muita ornamentação em Bach – às vezes de forma improvisada –, mas em geral eu não improviso muito no alaúde. Talvez eu devesse. Considerações musicais são mais importantes para mim. Considerações de estilo e ornamentação são importantes e, se você puder improvisar, isso provavelmente daria à música uma realização mais vívida. Ao mesmo tempo, isso pode eliminar algumas qualidades que, provavelmente, são mais importantes para mim.

JF – Quanto você recebe de contribuição dos outros músicos do seu *consort*?

JB – Eu geralmente sou o que coloca as ideias nos ensaios. Algumas vezes os outros colocam suas ideias, mas sou eu que estou com a bola. Durante uma performance, eu tenho meus ouvidos e olhos, e tudo o que está acontecendo. Se as coisas ficam um pouco arrastadas, eu puxo o tempo. Se correm um tanto, eu puxo para trás. Eu adoro isso, porque a música sempre flui, de certa maneira. É maravilhoso quando você pega seu conjunto em uma sintonia tal que você pode ser como que livre com cada um. Esse é um fazer musical realmente maravilhoso. Como era de se esperar, é mais fácil de fazer com quatro executantes do que com seis.

JF – Você já considerou formar um grupo de música contemporânea?

JB – Não. Talvez eu devesse. Talvez eu pudesse. Seria interessante, não? Mas, já que eu tenho muita coisa caminhando no momento, a ideia é dar uma concentração mais exclusiva (*purar*, mais pura) a poucas coisas. O problema é que, se você começa a entrar em outros conjuntos musicais de natureza muito diferente, fica muito difícil manter as coisas cozinhando cada uma na sua panela. À medida em que eu fico mais velho, eu tenho menos panelas, mas elas têm mais água para cozinhar. Quando você é mais jovem, você pode ter um monte de panelas. Mas, ficando mais velho, você sabe o que realmente dá para fazer e não gasta muito tempo com experimentação.

JF – Você alguma vez já se sentiu pressionado entre tocar uma música de um jeito que fosse historicamente autêntico e as questões práticas que envolvem uma performance?

JB – Cada peça musical é um caso diferente. Para ilustrar, quando eu toco as variações de Sor sobre a ária de Mozart (Op. 9), eu incluo a introdução. Mas eu corto fora alguns pedaços do seu *Grand Solo* (Op. 14) para torná-lo menos repetitivo. Um dos maiores problemas nesta área – talvez o maior – é que os musicólogos não são artistas do palco. Eles são instrumentistas, talvez, mas ser artista *performer* é algo que está em outra dimensão, no fim das contas. Música é uma arte extraordinária – particularmente a música instrumental – porque é abstrata, não usa palavras. E porque a música nos dá outra dimensão de ser e de sentir, palavras podem, com frequência, desvalorizar a verdadeira essência do que a música está tentando dizer. Talvez, também, muito tem

sido escrito sobre música. Talvez devesse haver mais ênfase na performance e no fazer musical, mais do que na escrita a respeito dela. Por outro lado, musicólogos têm ajudado muito os músicos. Mas nós chegamos a um ponto que tem mais escritos sobre música do que música sendo escrita.

JF – No geral, os violonistas não têm feito considerável avanço técnico de uns 10 anos para cá?

JB – Sem dúvida. Em termos da qualidade de música que está sendo tocada, muitos dos melhores materiais estão na forma das transcrições. Quanto eu dava *master classes* nos anos 1960 e 1970, por exemplo, eu sempre achava as transcrições que se tocava medíocres e, às vezes, erradas. Ao adotar uma abordagem musicológica – especialmente na música dos séculos XVII e XVIII –, muitos jovens violonistas melhoraram sua interpretação no geral. Isso tem sido muito bom para a conduta geral no violão, e a qualidade dos programas melhorou muito. Hoje em dia, muitos problemas têm sido resolvidos voltando à concepção original da obra. Tem muita coisa boa para se falar a respeito disto¹⁶.

JF – Suas gravações melhoraram através dos anos a esse respeito?

JB – Eu raramente ouço minhas próprias gravações, se é que ouço. Mas eu posso dizer que, quando eu era mais jovem, a música tinha um certo espírito que era válido. Claro, eu tocaria diferente hoje, simplesmente porque eu pensei mais a respeito. Talvez hoje eu seja menos instintivo e um pouco mais intelectual na minha abordagem. Eu gosto de pensar que o que eu faço hoje possivelmente é melhor do que o que eu fiz anteriormente. Mas às vezes você pode se chocar com o que você fazia 30 anos atrás. Você pode pensar: “Meu Deus, eu era capaz de fazer aquilo? Eu não consigo fazer hoje, eu não posso tocar com aquele espírito!”. Mas o espírito muda. Enquanto você vive mais, você experimenta mais. Às vezes, enquanto uma dimensão não muito significativa é colocada de lado, outra mais verdadeira para a música é incluída.

JF – Você já ouviu alguma vez algo que você desejou não ter feito?

JB – Ocasionalmente. Às vezes eu penso: “Mas eu fiz isso mesmo?”. Obviamente, eu fiz. Mas gravar é uma operação efêmera – aquilo é só o momento. Está lá, com as verrugas e tudo. Algumas vezes, as verrugas são fascinantes. A gente tem que viver com elas e, se possível, gostar delas.

JF – Falando em performances, você normalmente não usa amplificação.

JB – A gente gasta tanto de nosso tempo ouvindo gravações, sons eletrônicos, que, quando você ouve a coisa para valer, mesmo que seja suave, parece que tem que ser essa a realidade. Você pode sentar e ouvir um CD em casa, muito mais confortável, mas as pessoas vão a um concerto porque elas querem ouvir o verdadeiro som do violão. Você tem que escolher a sala certa, não? Ela tem que ter uma acústica razoavelmente boa. Tocar com um som mais puro te permite projetar para o fundo da sala mais eficientemente. Mas, se o som não é limpo e focado, aí se dissipa antes de chegar à audiência. Eu uso amplificação ocasionalmente, quando eu toco com orquestra, mas nunca para concertos solo.

JF – Que instrumentos funcionam melhor com você?

JB – Eu toco com todo o tipo de violão. Eu tenho quatro, incluindo dois Hausers e um Romanillos, que eu fico alternando. Eu ouvi falar de uns instrumentos experimentais que andam por aí,

¹⁶ Original: “There’s a great deal to be said for that”.

mas eu não os testei¹⁷. Suponho que sempre haja espaço para aperfeiçoamento, mas eu gosto mais dos tipos de violões velha guarda, de construtores como Torres e Hauser. Eu não viajo com os Romanillos ou com os Hausers porque eles são muito velhos e tendem a ser um pouco frágeis. Se você faz uma turnê com um violão antigo, sempre há uma chance de ele se quebrar ou de alguma peça se descolar. O violão com o qual eu estou na turnê é feito por um amigo meu. É um bom instrumento, mas eu não gostaria de mencionar o nome de quem o fez, porque eu ainda o estou avaliando.

JF – Como você analisa o estado atual do violão clássico? Aparentemente, todos os violonistas que costumam estar na plateia são ótimos intérpretes.

JB – Sim, isto é certo. Um dos problemas é que agora os violonistas parecem estar tocando uns para os outros e isso não gera uma situação muito criativa. O violão não pode viver em um gueto, pode? Ele tem que se abrir e se integrar com todos os outros instrumentos, o que é algo pelo qual eu sempre trabalhei. Eu gosto de dar concertos para amantes de música, não necessariamente para violonistas. Mas, se os violonistas querem vir, bom também! Este curioso cruzamento¹⁸ que está rolando não formará a base da popularidade do violão. O violão tem que sair agora e encontrar sua aderência entre os amantes de música.

JF – Qual é o jeito mais eficiente de fazer isso?

JB – Sair e tocar, simplesmente. E tocar de um jeito que não canse o ouvido de quem gosta de música. Também, não ficar tocando só música de violão. É um instrumento lindo e poético que pode dar imenso prazer, alegria e charme a muitas pessoas, se os intérpretes realmente saírem e projetarem isto.

JF – Muitos violonistas parecem definir música em termos de perfeição técnica.

JB – O que é uma coisa, em si, nobre, mas eu odeio quando alguém toca uma peça sempre do mesmo jeito. Um músico não é um papagaio, um papagaio não é um músico. Música tem que estar acima disto [da técnica]. Tem que haver certa espontaneidade, e você não consegue isso através de rotina mecânica. Se a música fosse realmente feita disso, eu simplesmente a largaria.

JF – Agora que Segovia se foi, você sente que paira uma responsabilidade extra sobre seus ombros, de levar o instrumento adiante?

JB – Eu faço o que eu sempre fiz. Era sempre estimulante quando Segovia estava por aí, particularmente nos primeiros anos. Ele era maravilhoso de se ver e ouvir. Ele era um grande violonista. Agora que ele se foi, há um vácuo, porque nunca vai haver outro Segovia. Ele vinha

¹⁷ Evidentemente, ele tinha testado. O disco gravado com John Williams já era um clássico e seu parceiro é precisamente o violonista que colaborava com Gregory Smalman, o *luthier* que desenvolveu um modelo que usava fibra de carbono na construção alternada com lâminas de madeira. O resultado, Bream respeitava, mas nunca abriu mão da escola de construção Torres-Hauser. Aqui, mais uma vez, a tradução de material biográfico faz falta. Muitos questionamentos sistematizados recentemente a respeito da construção tradicional em face dos modelos de cedro com tampo duplo e mistura de materiais sintéticos já tinham sido abordados por Bream no livro *A Life on Road*. Lá, se lê uma defesa técnica da capacidade de projeção do modelo de construção Torres-Hauser-Romanillos, baseado na complexidade do som e do seu potencial de difusão, mesmo que a sensação a partir de perto seja a de menos volume. Para Bream, o importante é a clareza da dicção do instrumento e o foco sonoro, coisa atingida de forma magistral pelos violões mencionados da chamada “velha guarda”. O problema poderia ter sido contornado há muito tempo, caso esse tipo de relato estivesse circulando. Até hoje, o livro permanece indisponível em português.

¹⁸ *Interbreeding*, no original. Literalmente, cruzamento de raças, no sentido da reprodução animal. Bream refere-se a uma nova forma de vivência musical em torno do violão, na qual os violonistas não se comunicam com outros instrumentistas nem com o público em geral que frequenta os concertos de outros instrumentos.

de uma geração na qual se podia criar uma personalidade única de uma maneira que não pode ser feita hoje. Mesmo que outros intérpretes sejam tão bons quanto ele, eles terão outro tipo de apelo [ou: serão aclamados de outra forma]. Não vai ser a mesma coisa, isto com certeza. Eu simplesmente sigo adiante com meu trabalho, porque foi o que eu sempre fiz. Respondendo à sua pergunta, eu realmente não sinto que haja alguma coisa a mais sobre meus ombros – afinal, há muito mais violonistas agora, então a responsabilidade é partilhada. David Russell é maravilhoso, Eliot Fisk tem uma técnica fenomenal, os Irmãos Assad também são extraordinários.

JF – Você não mencionou Kazuhito Yamashita. O que você pensa de suas transcrições de obras orquestrais, como o *Pássaro de Fogo*, de Igor Stravinsky?

JB – Eu o ouvi no rádio, não essa transcrição. Eu aposto que é interessante! Ele é um fenômeno. Eu acho que, se uma coisa soa bem, então é perfeitamente válida, você não acha? Eu não estou bem certo se é o tipo de repertório que eu tocaria, mas o fato de que as pessoas gostem dele é uma coisa importante de ser considerada, não? Muito mais importante é que ELE goste.

JF – Todos os grandes artistas têm uma qualidade artística intangível.

JB – Intérpretes têm que ter um toque de magia, mas é muito difícil saber como atingir isso.

JF – Como você atingiu?

JB – Isso eu não sei se atingi.

JF – Talvez seja porque você tem isso.

JB – Não é um ingrediente essencial em um bom artista. Mas com certeza ajuda.

Considerações finais

A entrevista dada por Julian Bream a Jim Fergusson em 1990 traz um balanço da experiência artística e humana do artista, um dos maiores expoentes do violão no século XX. Publicada em uma revista de circulação popular, voltada para o público consumidor de música comercial, faz parte de uma colonização do sistema onde as estruturas da indústria cultural são utilizadas por artistas dizerem algo para além do superficial, atingindo um desdobramento essencial da atividade artística que ensina e explica muitos procedimentos antes relegados ao talento inato.

Se esse mito – o do talento inato e irrefletido – caiu, devemos em parte à disponibilidade de Bream, ao acreditar ser a música uma forma de comunicação, por isso acessível a todas as pessoas, exigindo um pouco mais dos que querem se profissionalizar. É verdade que Julian Bream erigiu um monumento muito difícil de ser comparado, mas ele convida a conhecer seus procedimentos, descortinando processos de trabalho.

Tais processos incluem algumas posturas, métodos e conselhos que estão expressos ao longo da entrevista: uma confiança na correção da mensagem do compositor; a técnica aplicada como caminho para compreender a música; a convicção de que o trabalho mecânico conduz a uma vivência poética criativa e imaginativa da composição; a aceitação amigável de artistas controversos, como Kazuho Yamashita, enfatizando a necessidade do entusiasmo no trabalho criativo: “O mais importante é que ele goste [do que faz], não?”; a compreensão da importância de hábitos de escuta, circulação de recitais (“sair e tocar”).

A importância de um grande artista cria um rótulo, uma espécie de “selo de qualidade” que mais afasta do que aproxima o seu método de trabalho do potencial criativo que suas

realizações podem desencadear. Atrás da visibilidade pública e das camadas de *slogans* do discurso apropriado pela indústria cultural, se escondem procedimentos, processos, escolhas, métodos e caminhos que, se não estão ao alcance de todos, podem pelo menos ser compreendidos e incorporados a práticas de aprendizado – sejam essas práticas ligadas à pedagogia ou ao trabalho de maturação artística. Conhecer em profundidade todos esses caminhos é algo que exige um solo cultural e uma convivência que permanece fundamental para aprendizes e continuadores das obras do espírito humano – que reconhecemos pelo nome de cultura.

Esse aprendizado não dispensa a convivência. Isso é fundamental. Mas há pontes que podem nutrir caminhos, e uma das formas de construir tais pontes é traduzir textos. O autor não nega a influência pessoal nesta tradução, mas, em sua defesa, é preciso reconhecer que nenhuma tradução é “pura”. Para além disto, é preciso que se diga que uma avaliação da situação contextual em que graduandos e estudantes de conservatório se encontram já é uma intervenção no texto apresentado, pois o coloca em um contexto dentro do qual Julian Bream, se pudesse e se fosse chamado a falar, diria coisas muito diferentes.

No entanto, aqui estamos, jogados com nossa intencionalidade em meio a este legado. A única opção é alargarmos nossa escuta, colocarmos-nos em diálogo e enriquecermos nossa experiência de vida. A opção é o isolamento com o qual, de muitas maneiras e em diferentes sentidos, lutamos desesperadamente para romper.

Referências Bibliográficas

ALFONSO, Sandra Mara. *Jodacil Damaceno: uma referência na trajetória do violão no Brasil*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

BREAM, Julian. Interview to Jim Ferguson. *Guitar Player*, San Francisco, p. 26-39, Jun. 1990.

BREAM, Julian. I'm a better musician now than when I was 70. [Entrevista cedida a] Stuart Jeffries. *The Guardian*, London, 13 Sept. 2013. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2013/sep/13/julian-bream-better-musician-70>>. Acesso em: 15 jan. 2020.

BROUWER, Leo; PAOLINI, Paolo. *Scale per chitarra: metodologia dello studio*. Milano: Ricordi, 1992.

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

FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo, aprendizaje: una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo: Art, 2005.

LEBRECHT, Norman. *Maestros, obras primas e loucura: a vida secreta e a morte vergonhosa da indústria da música clássica*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

PALMER, Tony. *Julian Bream: a life on the road*. London: MacDonald & Co, 1982.

SEGOVIA at Los Olivos. Direção: Christopher Nupen. Londres: Argos Production, 1967. 1 DVD (55 min). Documentário.

SOUZA, Jessé. *A Elite do Atraso: da escravidão à lava-jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

VIOLÃO EntreVistas e o legado de Jodacil Damaceno. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (153 min). Publicado pelo canal Violão EntreVistas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vTce7QGK4ZU>>.

.....
Luciano Morais é Pós-doutor em Música pela Universidade de São Paulo, bacharel em Violão e tem larga atuação como concertista, professor e camerista. Membro do trio Elipsoidal, lecionou nas universidades Unesp, Unesp (professor substituto de violão, de 2013 a 2016), Alpha Cursos (violão, estética e metodologia), além do projeto Guri Santa Marcelina e trabalhos como professor particular. Tocou nos Estados Unidos, México, Suíça, Bolívia e Portugal. Coordena o canal Conversa de Violonista no YouTube, onde realiza um trabalho de divulgação para amplo público interessado no instrumento e em música. E-mail: lucianocesar78@yahoo.com.br