UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MATHILDE TANIA FILLAT

O violino na música popular brasileira: recursos técnico-interpretativos em Ricardo Herz e Nicolas Krassik

São Paulo

2018

MATHILDE TANIA FILLAT

O violino na música popular brasileira: recursos técnico-interpretativos em Ricardo Herz e Nicolas Krassik

Versão Corrigida

(Versão original encontra-se na unidade que aloja o Programa de Pós-graduação)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Fillat, Mathilde Tania
O violino na música popular brasileira: : recursos
técnico-interpretativos em Ricardo Herz e Nicolas Krassik.
/ Mathilde Tania Fillat. -- São Paulo: M. T. Fillat, 2018.
175 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Orientador: Ivan Vilela
Bibliografia

1. violino 2. música popular brasileira I. Vilela, Ivan
II. Título.

CDD 21.ed. - 780

À memória de Maria Laura Novais

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Prof. Dr. Ivan Vilela, que valorizou e acreditou no projeto desde o início, quando eu ainda estava morando na França. Muito obrigada pela parceria generosa e apoio imprescindível.

Ao Prof. Dr. Alberto Ikeda, pela ajuda indispensável durante todo o processo de elaboração deste trabalho. Obrigada pela orientação metódica, disponibilidade e dedicação.

Aos violinistas Nicolas Krassik e Ricardo Herz, que me ensinam tanto. Obrigada pela confiança, atenção e colaboração.

À minha família brasileira, meu pai, Heriberto Porto e Luciana Gifoni, pelo incentivo constante nos meus estudos universitários, na música e na vida. Obrigada também pela inspiração de força e dedicação. À minha tia Zuleica Porto, obrigada pela ajuda e cumplicidade, mesmo de longe.

À minha família francesa, minha mãe, Isabelle Fillat e meus tios Nicole e Marc Girard, obrigada por terem me apoiado na minha decisão de vir para o Brasil realizar esta pesquisa e suportarem a distância e a saudade.

À Profa. Dra. Ecléa Bosi (in memoriam), pelo incentivo e inspiração ao realizar as entrevistas com tanto carinho.

A Victor Bluhm, pela afeição, compreensão e disponibilidade preciosa ao longo do período de elaboração deste trabalho.

Aos colegas de pós-graduação, Marlui Miranda, Igor De Bruyn e Bruno Sanchez. Obrigada pela parceria.

Às amigas Mariana Domingues, Vanessa Moreira e Maiara Moraes, por sempre me incentivarem nessa caminhada acadêmica, pelo carinho e cumplicidade na vida.

À Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pela oportunidade de realização do curso de mestrado.

RESUMO

FILLAT, Mathilde Tania. **O violino na música popular brasileira**: recursos técnico-interpretativos em Ricardo Herz e Nicolas Krassik. 2018. 174 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Artes e Comunicações, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Neste trabalho são estudados os recursos técnicos e interpretativos referentes ao violino contemporâneo na música popular brasileira. A pesquisa se delimita pela análise das performances dos violinistas Ricardo Herz e Nicolas Krassik, escolhidos por utilizarem uma linguagem inovadora composta da fusão de elementos técnicos da música de concerto, do *jazz* e de padrões rítmicos advindos das matrizes musicais brasileiras. A pesquisa estuda, de modo específico, um movimento relativamente recente em busca do “Violino Popular Brasileiro”, apontando os recursos e influências comuns bem como as particularidades, das práticas dos dois violinistas. Trata-se de destacar o que parece ser mais importante para se executar música brasileira no violino, no pensamento e na prática. Do ponto de vista técnico, foram apontados golpes de arco específicos para enfatizar a síncopa brasileira: o *détaché*, o *détaché* acentuado e a nota “sem som”. Situamos uma discussão sobre a identidade e buscamos uma definição para o “Violino Popular Brasileiro”, sublinhando os aspectos que compõem a sua originalidade, focando a criação dos recursos apropriados ao instrumento. Este estudo permite vislumbrar a revitalização de uma escola de violino popular no Brasil.

Palavras-chave: Violino. Música popular brasileira. Nicolas Krassik. Ricardo Herz.

ABSTRACT

FILLAT, Mathilde Tania. **The violin in Brazilian popular music**: technical and interpretive resources in Ricardo Herz and Nicolas Krassik. 2018. 174 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Artes e Comunicações, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

In this work, the technical and interpretive resources regarding the contemporary violin in Brazilian popular music are investigated. The research is delimited by the analysis of the performances of the violinists Ricardo Herz and Nicolas Krassik, chosen for using an innovative language composed of a fusion of technical concert music elements, jazz and rhythmic patterns coming from Brazilian musical matrices. The research studies specifically, a relatively recent movement that search for the “Brazilian Popular Violin”, pointing out the common resources and influences as well as the peculiarities of the violin practices of both violinists. We highlight what seems to be more important, in thought and practice, to play violin in Brazilian music. From the technical point of view, specific bowings used to emphasize the Brazilian syncopation were pointed out: the *détaché*, the accentuated *détaché* and the ghost note. We create a discussion about the identity of the “Brazilian Popular Violin” and seek its definition underling the aspects which form its originality, focusing on the creation of appropriate resources specific to the instrument. This study allows us to glimpse the possible arising of a popular violin school in Brazil.

Keywords: Violin. Brazilian Popular Music. Nicolas Krassik. Ricardo Herz.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: HERZ: o ovo na ladeira 1	68
Figura 2: HERZ: o ovo na ladeira 2.....	69
Figura 3: BACH: Double Presto da Partita n.1 (c. 1 a 3).....	75
Figura 4: DONT: Estudo n.3 (c. 1 e 2).....	75
Figura 5: KREUTZER: Estudo n.6 (c.1 e 2).....	76
Figura 6: KREUTZER: Estudo n.4 (c. 1 a 4).....	76
Figura 7: HERZ em Mourinho, (c. 1 a 9).....	79
Figura 8: KRASSIK em Feira de Mangaio (c.1 a 6).....	79
Figura 9: GLASER e GRAPPELLI: Notação da "ghost note"	82
Figura 10: KLIPHUIS: Ghost note	82
Figura 11: KLIPHUIS: Ghost note com acentos	83
Figura 12: BLANCHARD: Ghost note com acentos	83
Figura 13: Exercício nota “sem som” segundo Herz e Krassik	84
Figura 14: Nota “sem-som” com arcadas nos métodos de jazz.	85
Figura 15: Ghost note com arcadas nos métodos de Herz e Krassik	85
Figura 16: HERZ: fórmula do "surdo no samba".....	86
Figura 17: HERZ: Fórmula do “surdo no samba” com notas “sem som”.....	86
Figura 18: HERZ: Fórmula do "garfinho"	86
Figura 19: HERZ: Fórmula do "garfinho" com notas "sem som".....	86
Figura 20: KRASSIK: Acompanhamento em Chorando Baixinho de Abel Ferreira (c. 1 e 2)	87
Figura 21: HERZ: exemplo de acompanhamento no choro.....	87
Figura 22: KRASSIK: Acompanhamento em Diabinho Maluco de Jacob do Bandolim (c. 1 e 2)	87
Figura 23: HERZ: Melodia de Atlântico de E. Nazareth (c. 1 a 4).....	88
Figura 24: KRASSIK: Transcrição da clave do tamborim no samba	88
Figura 25: KRASSIK: Adaptação da clave do tamborim no samba para o violino	88
Figura 26: HERZ: “Resfolego” aplicado ao samba	89
Figura 27: KRASSIK: "Resfolego" aplicado ao samba.....	89
Figura 28: Assanhado de Jacob do Bandolim por Herz e Krassik (c. 5 e 6).....	90
Figura 29: KRASSIK: ritmo do zabumba no forró.....	91
Figura 30: KRASSIK: Ritmo do zabumba no forró com "resfolego".....	91
Figura 31: KRASSIK: Ritmo do forró no violino com acentos e notas mudas	91
Figura 32: HERZ: grave básico do zabumba no baião.	91
Figura 33: HERZ: bacalhau do zabumba no baião	92
Figura 34: KRASSIK: Uma das acentuações no forró.....	92
Figura 35: HERZ: "resfolego" grave do zabumba no baião com cordas duplas	92
Figura 36: KRASSIK: "resfolego" no baião com três cordas	92
Figura 37: HERZ, Num Pé Só (c. 166 a 173).	97
Figura 38: Uso do vibrato em Migalhas de Amor (c. 1 a 3).	97
Figura 39: Uso do glissando para baixo em Xote Apaixonado (c. 10 a 12).....	97
Figura 40: Ornamentos e glissando no improviso de Krassik em Desvairada (c. 239 a 267).....	98
Figura 41: KRASSIK: parte do acompanhamento em Desvairada (c. 52 a 67).....	99
Figura 42: HERZ: Acentos e ghost notes em Num Pé Só (c. 1 a 4).	99

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. EPISÓDIOS HISTÓRICOS SOBRE O VIOLINO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	19
1.1. PRIMEIROS REGISTROS: MÚSICA DE BARBEIROS, BAILES POPULARES E CHORO.	19
1.2. FLAUSINO VALE E GUERRA PEIXE: ENTRE O CLÁSSICO E O POPULAR.....	24
1.3. O VIOLINO NA RÁDIO NACIONAL – RADAMÉS GNATALLI, FAFÁ LEMOS, IRANY PINTO.....	30
1.4. ANTONIO NÓBREGA E O MOVIMENTO ARMORIAL	33
2. RICARDO HERZ E NICOLAS KRASSIK, A GERAÇÃO 2000: CAMINHOS E PARTICULARIDADES	37
2.1. RICARDO HERZ	37
2.1.1. <i>Início dos estudos musicais, graduação e primeiras experiências profissionais</i>	37
2.1.2. <i>Formações e influências em música popular</i>	38
2.1.3. <i>Aspectos da carreira artística</i>	41
2.2. NICOLAS KRASSIK	43
2.2.1. <i>Início dos estudos musicais: o conservatório</i>	43
2.2.2 <i>Formações e influências em música popular</i>	44
2.2.3. <i>Aspectos da carreira artística</i>	46
2.3. CONSTRUÇÃO E AFIRMAÇÃO DO MOVIMENTO DE VIOLINO POPULAR NO BRASIL.....	50
2.3.1. <i>Premissas: As carreiras paralelas e o encontro entre Ricardo Herz e Nicolas Krassik</i>	50
2.3.2. <i>O Coletivo de Violino Popular</i>	51
2.3.2. <i>Métodos</i>	53
2.3.4. <i>Planos futuros</i>	59
3. ASPECTOS TÉCNICOS-INTERPRETATIVOS DO “VIOLINO POPULAR BRASILEIRO” CONFORME RICARDO HERZ E NICOLAS KRASSIK	61
3.1. IMPORTÂNCIA DO ELEMENTO RÍTMICO	62
3.1.1. <i>Violino popular e a importância do ritmo: influência da concepção de Didier Lockwood na prática de Ricardo Herz e Nicolas Krassik</i>	62
3.1.2. <i>Música popular brasileira: a síncopa no centro das discussões</i>	64
3.1.3. <i>Irregularidade nas subdivisões da síncopa brasileira: concepção do “ovo na ladeira”, segundo Ricardo Herz</i>	67
3.1.4. <i>A consciência rítmica enraizada no corpo</i>	70
3.2. RECURSOS DA MÃO DIREITA	74
3.2.1. <i>Terminologia dos golpes de arco</i>	74
3.2.2. <i>Particularidades dos golpes de arco usados por Ricardo Herz e Nicolas Krassik</i>	77
3.3. RECURSOS DA MÃO ESQUERDA	94
3.4. IMITAÇÃO DE OUTROS INSTRUMENTOS	99
3.5. BUSCA DE DEFINIÇÃO DO VIOLINO POPULAR BRASILEIRO	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	113
APÊNDICES.....	118
ANEXOS	170

INTRODUÇÃO

Embora no Brasil o violino seja mais comumente relacionado com a música identificada como clássica, nota-se nos últimos anos um efervescente movimento de sua incorporação também na música popular brasileira, sendo este o foco da dissertação. Essa efervescência foi destacada por Esdras R. Silva (2005), na história atual do violino, relacionada aos trabalhos de Ricardo Herz e Nicolas Krassik. Segundo o autor, esses artistas aproximam o instrumento de tradição erudita europeia ao universo popular.

De fato, é comum pensar que o violino vem de uma tradição clássica. Porém, é interessante perceber que de um ponto de vista histórico, o violino veio de uma tradição popular para se transferir, com o passar do tempo, para o universo da música clássica. O instrumento apareceu na Europa no século XVI e durante os dois primeiros séculos de sua existência foi um instrumento popular, associado à dança. O violino sempre esteve ligado às tradições populares de diversos povos da Europa como, por exemplo, na França, na Irlanda e na Escócia assim como nos países do leste europeu. Mais tarde, as técnicas populares não foram mais usadas pelos músicos eruditos, isso seria devido à “unilateralidade com que o ensino gerado pelo Conservatório se impôs”. (FIAMINGHI, 2009, p.19).

Como consequência da colonização europeia, o violino se espalhou fora da Europa e foi adotado em outras culturas como ocorreu na América do Norte, na Índia, na Argentina ou no México. O autor Peter Cooke (1992, p. 291) acrescenta que os colonos e comerciantes sempre viajavam com violinos e encorajavam depois os músicos indígenas ou escravos a fabricá-los e tocá-los¹.

Na Escócia, o violino apareceu no começo do século XVII e foi rapidamente adotado nas cidades e nos campos, por ser um instrumento versátil. Goertzen (2016, p. 272) apontou a ligação existente entre as primeiras melodias para violino popular encontradas nos Estados-Unidos e o repertório escocês do século XVIII. Os primeiros colonos tinham levado com eles instrumentos musicais e já no começo do século XVIII, o violino passou a ser o instrumento mais usado para o entretenimento doméstico na América do Norte (COOKE, 1992, p. 300).

¹ “Outside Europe the adoption of the violin can further be seen as an index to the expansion of European influence over the centuries. Wherever they went colonists and traders took violins with them and, as often as not, encouraged indigenous musicians to learn to make and play them”. (COOKE, 1992, p. 291).

Na Roménia, o violino apareceu no final do século XIX e está presente até hoje nas músicas populares e de concertos. O violino se expandiu primeiro na Transilvânia devido à sua proximidade com os países ocidentais (APOSTU, 2014, p.117-119).

O violino nasceu na Europa e se propagou através das colônias e imigrações. O autor Chris Goertzen (2016, p. 248-267) ressaltou que o violino dos índios Tarahumara do México vem da colonização espanhola, o violino da Índia do Sul vem da colonização britânica e o violino no Tango argentino vem dos imigrantes italianos e espanhóis que povoavam a cidade de Buenos Aires no começo do século XX.

Muitas vezes, o violino tomava o lugar de um instrumento de arco que já estava presente na cultura indígena. Cooke (1992, p. 292) nota que é difícil estabelecer uma cronologia do violino considerando os precursores indígenas que sobreviveram de maneira paralela durante séculos. Os recursos que já estavam presentes nos instrumentos de arco das culturas indígenas foram transpostos para o violino que conheceu modificações tais como a adição de cordas simpáticas, a mudança de tamanho do cavalete ou um outro tipo de afinação.

Já no caso do Brasil, o instrumento de arco pertencendo à cultura popular é a rabeca. Porém, o processo vivido no país foi diferente se compararmos com os outros países. O violino não foi limitado a imitar unicamente a rabeca. Ainda por ser um instrumento versátil, ele não somente se inspirou dos recursos e repertório da rabeca, mas também de vários outros instrumentos típicos da música popular no Brasil, com sonoridades e ritmos diferentes como o violão, a zabumba, o cavaquinho ou o bandolim.

O objeto desta pesquisa constitui-se na geração contemporânea de violinistas dentro da música popular brasileira, cujas obras estão mais reconhecidas entre os anos 2000 e 2018.

Em primeiro lugar, no que se refere ao “Violino Popular Brasileiro” ainda em processo de formação, nota-se uma falta de unidade dentro da prática e da interpretação dos violinistas, cada um vai criando seus próprios recursos técnicos que se diferenciam dos demais. Este estudo pretende identificar os recursos e influências comuns aos violinistas Ricardo Herz e Nicolas Krassik para buscar uma definição do “Violino Popular Brasileiro”.

O estudo do violino na música popular brasileira é recente, contando com quatro trabalhos acadêmicos² importantes no período de 2005 a 2013. Nestes trabalhos, os autores mantêm o foco principalmente sobre o violinista Fafá Lemos que foi o que mais se destacou nacional e internacionalmente, principalmente pelo sucesso do Trio Surdina (Fafá Lemos, Garoto e Chiquinho). Diante disso, a investigação sobre a nova geração de violinistas pesquisando suas particularidades, inovações e pontos comuns na utilização dos recursos técnico-interpretativos, se revela fundamental.

O objetivo principal deste estudo é buscar uma forma de identificar de modo específico o “violino popular brasileiro”. Trata-se de sublinhar então os pontos comuns dentro dessas novas práticas violinísticas bem como algumas particularidades de dois dos violinistas mais influentes atualmente: Nicolas Krassik e Ricardo Herz. Tentaremos entender de maneira mais aprofundada quais foram os processos pelos quais estes passaram, quais elementos os ligam, destacando também o que parece ser mais importante para se tocar a música brasileira no violino, no pensamento e na prática.

Serão apontados alguns recursos em comum, assim como algumas particularidades. Não se trata de analisar todos os recursos técnicos usados pelos dois artistas. Há aspectos que não abordaremos neste trabalho e que necessitarão de uma pesquisa mais aprofundada. Serão analisados o contexto histórico em que se inserem os violinistas e o que faz a originalidade deste violino popular que nunca chegou a ter um desenvolvimento e difusão como conhecemos hoje. Esses objetivos podem nos ajudar a vislumbrar, ou não, o possível surgimento de uma escola de violino popular no Brasil.

² ISIDORO, Eliézer Anderson Batista. *Um estudo comparativo do violino na música popular brasileira: Fafá Lemos e Nicolas Krassik interpretam Fafá em Hollywood*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

MÜLLER, Ricardo. *O violino de Fafá Lemos: para tocar cantando*. Monografia (Bacharelado em Música) - Departamento de Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

SILVA, Esdras Rodrigues. *Fafá Lemos e o violino na música popular brasileira*. In: VI Congresso da IASPM-AL, Buenos Aires. Actas del VI Congreso de la IASPM-AL, 2005.

WERNECK, Ana Cristina. *O Violino na Música Popular Urbana Carioca – 1850 a 1950*. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Este trabalho constitui-se de uma investigação exploratória com uma abordagem qualitativa. A pesquisa se utiliza de documentação indireta, documentação direta assim como observação direta intensiva³.

A metodologia se baseia principalmente na observação-experiência da autora enquanto violinista franco-brasileira que se formou na escola de violino clássico na França e que depois veio ao Brasil para aperfeiçoar-se em música popular, sendo aluna tanto de Ricardo Herz como de Nicolas Krassik. Também teve a oportunidade de produzir duas turnês de Ricardo Herz Trio na França. Os contatos com os artistas Ricardo Herz e Nicolas Krassik se revelam então essenciais para esta pesquisa.

Realizamos entrevistas, que estão anexadas, com cada um dos violinistas. Utilizamos as entrevistas para a elaboração das biografias dos artistas e da identificação das diferentes influências que os marcaram. Também serão pertinentes na discussão sobre a construção da identidade do “Violino Popular Brasileiro” e os recursos técnico-interpretativos empregados.

Para uma melhor compreensão do fenômeno do violino popular no Brasil, dos seus primeiros registros até atualmente, nos apoiaremos nos autores da bibliografia especializada que já forneceram dados interessantes para um histórico do violino na música popular brasileira como Silva (2005)⁴, Isidoro (2013)⁵ e Werneck (2013)⁶. As reflexões sobre a música popular envolverão Mário de Andrade (1928)⁷, Sandroni (2001)⁸, Tinhorão (1998)⁹.

Mais especificamente, para adentrar nas problemáticas presentes no contexto musical brasileiro na passagem do século XIX para o século XX, nos referenciaremos nos contos de Machado de Assis e na análise de José Miguel Wisnik em *Machado Maxixe: O Caso Pestana* (2008). A história pessoal e familiar do arquiteiro¹⁰ paulista Lombardi, entrevistado em 2016,

³ Os procedimentos técnicos incluem a pesquisa bibliográfica com as publicações sobre o violino e a música popular brasileira, a pesquisa documental, sobre os músicos e os métodos recentes, o estudo de campo com a observação direta das atividades e entrevistas.

⁴ SILVA, Esdras Rodrigues. Fafá Lemos e o violino na música popular brasileira. In: VI Congresso da IASPM-AL, Buenos Aires. Actas del VI Congreso de la IASPM-AL, 2005.

⁵ ISIDORO, Eliézer Anderson Batista. Um estudo comparativo do violino na música popular brasileira: Fafá Lemos e Nicolas Krassik interpretam Fafá em Hollywood. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

⁶ WERNECK, Ana Cristina. O Violino na Música Popular Urbana Carioca – 1850 a 1950. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

⁷ ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a Música Brasileira. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972 (Primeira edição 1928).

⁸ SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

⁹ TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. Editora 34, 1998.

¹⁰ Profissional dedicado à fabricação de arcos, também chamado no Brasil de *archetier* (francês) e *archetaio* (italiano).

será utilizada para exemplificar as problemáticas existentes entre a música “erudita” e a música popular no começo do século XX.

Em relação aos exemplos de violinistas mais reconhecidos da música clássica brasileira e que tiveram envolvimento com a música popular, escolhemos os casos de Flausino Vale e César Guerra-Peixe. O embasamento bibliográfico será constituído das publicações da autora Camila Frésca (2010)¹¹ sobre o violinista Flausino Vale e dos dados do programa “Guerra-Peixe” da empresa Petrobras Cultural acessível *online*¹².

Fafá Lemos e Irany Pinto foram escolhidos como exemplos de violinistas solistas que se destacaram na época da Rádio Nacional por volta dos anos 1950, embora muitos outros violinistas tenham colaborado com a música popular nesta época. O trabalho de Werneck (2013) é uma fonte importante para apontar o papel que teve o arranjador da Rádio Nacional, Radamés Gnattali; além de trazer dados sobre Fafá Lemos e Irany Pinto. Ressaltaremos as publicações de Silva (2005) e Isidoro (2013) para informações suplementares sobre Fafá Lemos.

A experiência do violinista Antonio Nóbrega será apontada para demonstrar a existência da prática do violino num contexto popular a partir do movimento Armorial dos anos 1970 e que ainda atua até nossos dias. Utilizaremos o trabalho de Costa (2011)¹³ que apresenta um retrato completo do multi-artista e protagonistas no enfoque do movimento Armorial.

Sobre o entendimento das particularidades da síncopa no Brasil, serão utilizadas as publicações de Tânia Mara Cançado (2000) sobre o “fator atrasado” na música brasileira e a tese de Enrique Valarelli Menezes (2017) que propõe uma apresentação e análise dos manuscritos de Mário de Andrade sobre a síncopa do Brasil.

A literatura especializada sobre a técnica do violino será relevante para um maior entendimento das escolas de violino clássico assim como dos recursos técnicos já repertoriados como, por exemplo, o livro do violinista e professor Ivan Galamian (1993) sobre o ensino e a técnica do violino. A pedagoga Dominique Hoppenot e seu livro *Le violon intérieur* (1981) trarão elementos pertinentes na parte sobre a reflexão da corporalidade nas

¹¹ FRÉSCA, Camila. Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro. São Paulo: Annablume, 2010.

¹² GUERRA-PEIXE, César. Pequeno álbum de técnica violinística. Rio de Janeiro, 1977, publicado em 2008, Disponível em: < <http://www.guerrapeixe.com/> >.

¹³ COSTA, LAM. Antonio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. 196 p. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>

práticas de Herz e Krassik. Sobre o assunto específico da técnica de arco, utilizaremos as publicações de Salles (2004) e Dourado (2009) que classificaram as arcadas e golpes de arco.

Para verificar também se o uso de certos recursos nas práticas de Herz e Krassik são encontrados no violino-*jazz*, compararemos com os elementos presentes nos métodos de Didier Lockwood (1998), Matt Glaser e Stéphane Grappelli (1981), Pierre Blanchard (2003) e Tim Kliphuis (2008).

Os métodos de Ricardo Herz e Nicolas Krassik, lançados em 2017, são fontes primordiais. Permitirão realizar um recorte dos recursos utilizados de maneira comum pelos dois violinistas, embasando-se principalmente na comparação dos dois métodos. Os exemplos que serão apontados provêm em grande parte dos materiais fonográficos, após audição crítica dos CDs gravados pelos artistas.

No primeiro capítulo apontamos alguns episódios históricos sobre o violino na música popular brasileira. Buscaremos as primeiras aparições, na época das modinhas, na música dos barbeiros¹⁴ e nos bailes do século XIX. Em seguida, apontaremos os primeiros relatos no choro e nas orquestras populares assim como as tensões existentes na passagem do século XIX para o século XX, entre a música erudita e a música popular. Depois ressaltaremos a importância dos violinistas Flausino Vale e Guerra-Peixe que se situavam entre o clássico e o popular. Trataremos do trabalho de composição e arranjos de Radamés Gnatalli que deu ênfase nas cordas com a “Orquestra Brasileira de Radamés” na Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 50. Logo depois, os violinistas Fafá Lemos e Irany Pinto se destacaram como solistas no gênero popular, lembraremos esse momento importante de efervescência da difusão da música popular. Por fim, ressaltaremos a atuação de Antonio Nóbrega enquanto violinista e multi-instrumentista na música popular brasileira dos anos 1970 até o momento atual.

No segundo capítulo, apresentaremos os caminhos percorridos por Ricardo Herz e Nicolas Krassik, desde o início dos seus estudos musicais, destacando suas formações em música popular e as influências que os marcaram. Também as diferentes experiências que tiveram ao longo das suas carreiras serão ressaltadas e apontaremos o contexto e os motivos pelos quais os métodos de violino popular brasileiro apareceram.

No terceiro e último capítulo, apontaremos a importância do ritmo na performance e didática dos dois artistas. Os dois violinistas foram influenciados por Didier Lockwood e

¹⁴ O termo será explicado mais adiante no primeiro capítulo.

vamos observar em qual aspecto os violinistas Herz e Krassik se aproximam da sua filosofia. Depois ressaltaremos a importância da síncope, mais particularmente no caso brasileiro, e como ela se reflete na concepção de Ricardo Herz. Abordaremos o aspecto da expressão corporal necessária à execução dos ritmos brasileiros. Em seguida, evidenciaremos os golpes de arco e recursos da mão esquerda empregados em comum pelos dois músicos, assim como também serão apontadas as suas particularidades. Depois destacaremos a influência que outros instrumentos típicos da música popular brasileira tiveram na prática de Herz e Krassik. Contudo, tentaremos interpretar os dados postos em relevo estabelecendo uma síntese dos recursos usados e propondo uma definição que inclui os aspectos culturais e corporais. Enfim, refletiremos sobre o conceito de escola de violino popular no Brasil, a continuidade geracional e o estabelecimento de uma tradição.

Alguns aspectos não serão abordados ou aprofundados nesta pesquisa como é o caso de alguns recursos técnicos próprios a cada violinista como, por exemplo, o uso do *ponticello* na prática de Ricardo Herz ou ainda o uso das arcadas *jazz* de Nicolas Krassik. O estudo das composições seria também um assunto importante para tratar. Da mesma maneira, poderia aprofundar-se mais o tópico sobre a imitação dos outros instrumentos com mais exemplos detalhados e também a questão das metodologias de Herz e Krassik que, priorizando o aspecto rítmico, se opõem às metodologias europeias. Estes aspectos poderão ser investigados numa pesquisa futura.

1. EPISÓDIOS HISTÓRICOS SOBRE O VIOLINO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Neste capítulo apontaremos alguns episódios históricos sobre o violino na música popular brasileira, passando pelos primeiros registros, pelos relatos no choro e nas orquestras populares evidenciando as tensões sociais existentes entre a música erudita e a música popular. Dentro dos violinistas da música clássica que atuaram na música popular, relataremos a importância dos violinistas Flausino Vale e César Guerra-Peixe. O papel de Radamés Gnattali enquanto arranjador da Rádio Nacional será ressaltado. Neste período da Rádio Nacional dos anos 1940 e 50, os solistas Fafá Lemos e Irany Pinto se destacaram na história do violino na música popular. Esses artistas foram escolhidos pelo fato de já terem sido alvos de pesquisas. Suponhamos que outros violinistas existiram nesta época, mas que não aparecem por estarem mais distantes ou sem tanto acesso aos meios de comunicação de massa dominantes. Finalmente apresentaremos o artista Antonio Nóbrega como uma das influências dos violinistas Ricardo Herz e Nicolas Krassik.

1.1. PRIMEIROS REGISTROS: MÚSICA DE BARBEIROS, BAILES POPULARES E CHORO.

Há poucos relatos acerca dos conhecimentos sobre a presença do violino na música popular brasileira; o material é ainda bem precário no quesito quantidade para uma pesquisa extensa. No entanto, o autor Silva (2005, p.3) já observava a presença dos violinos na época das modinhas no século XVIII. Dialogando com um texto de Sandroni¹⁵, destacou um dos primeiros registros datando de 1770, uma modinha com a observação “sem violinos”, sugerindo então que o instrumento costumava acompanhar este tipo de repertório. Por sua vez, Isidoro (2013, p.26) também nota que “a inserção do violino na tradição popular, nos remete ao século XVIII. Embora tenha apresentado alguma atividade naquele período, não foi possível traçar um histórico detalhado de seu uso no escopo desta pesquisa, pois a documentação acerca do tema é escassa”.

Tinhorão (1998, p. 179), quando fala da música dos barbeiros¹⁶ na primeira metade do século XIX, explica que os músicos incluíram a execução do primeiro gênero de dança e

¹⁵ SANDRONI apud SILVA, 2005, p.3

¹⁶ “Devido à flexibilidade de seu trabalho, os escravos barbeiros aprendiam nas horas vagas a tocar instrumentos musicais, formando grupos de negros que se apresentavam em inúmeras festas nas cidades do Rio de Janeiro e

canção urbanizada a partir do som dos batuques rurais, como por exemplo, o *lundu*. Segundo o autor, esta música “de porta de igreja surgida um século antes sob a forma de ternos à base de rabecas¹⁷, atabales ou timbales e trombetas” era executada tanto pelos músicos que tocavam música de igreja, quanto pelos que tocavam música de ópera ou música popular citadina. O violino (chamado de rabeca), já estava presente nas manifestações de cultura popular no Brasil no início do século XIX.

Ainda com o autor em questão são descritas as reuniões e bailes modestos desta época (as mesmas presentes nos contos de Machado de Assis que vamos citar mais para frente ainda neste capítulo) organizados pelos “pequenos burocratas”: “a dos tocadores de valsas, polcas, schottisches e mazurcas à base de flauta, violão e cavaquinho” (TINHORÃO, 1998, p.205). Estes bailes eram considerados com desdém pela alta sociedade e eram chamados de: “forrobodó¹⁸, maxixe ou chinfrim”. Tinhorão inclui uma crônica de França Júnior publicada no jornal *O País* em 1870, onde o autor descreve os bailes “de terceira classe” onde “a música, que compõe-se de flauta, violão e rabeca, é executada por amadores”. (TINHORÃO, 1998, p.206). Isso constata que ainda que o violino não fosse um instrumento muito difundido na música popular urbana nascente do século XIX, os violinistas já interagiram e conviveram com esta cultura mais popular.

Os músicos que contribuíram para a existência do violino na música popular urbana viveram no final do século XIX e início do século XX. Isidoro (2013, p.27) apontou que os primeiros relatos da atuação de violinistas no cenário da música popular coincidiram com a gênese do choro no Brasil a partir de 1870. Um dos relatos mais antigos que citam a presença do violino no Brasil nessa época é o livro de 1936 *O Choro Reminiscências dos chorões Antigos*, memórias do chorão Alexandre Gonçalves Pinto, o “Animal”. Baseando-se nos dados do Animal, Silva afirma: “Há sete violinistas na relação de 285 chorões do Rio de Janeiro, atuantes entre 1870 e 1935” (SILVA, 2005). O violino no choro, assim como a flauta, tinha função melódica; o violão e o cavaquinho ocupavam a função harmônica e rítmica.

Bahia. Esses músicos barbeiros eram incentivados por seus senhores, que viam em sua arte a possibilidade de auferir melhores lucros com sua venda” (DINIZ, 2003).

¹⁷ Ao nível da nomenclatura, nota-se que durante todo o século XIX, que a palavra rabeca/rabequista era usada para denominar o violino: “No Brasil, a designação rabeca foi aplicada também ao violino até princípios do século XIX. É encontrada nas partituras de José Maurício e de outros compositores seus contemporâneos” (NÓBREGA, 1998, p.5 apud SANTOS, 2011, p.23)

¹⁸ Segundo Alberto Ikeda, “o uso de forrobodó (pelos letrados: jornalistas e escritores, a elite) para se referir aos bailes populares tinha na verdade um fundo de preconceito em relação às manifestações populares, assim como ainda atualmente as rodas de sambistas nas ruas e bares dos bairros são vistas por muitos como local de brigas e desordens”. (IKEDA, 2011, p. 121-122)

O relato do chorão que ficou conhecido como Animal descreve estes violinistas como pertencendo à classe média baixa, funcionários públicos em sua maioria, longe da cultura de elite. Porém, está implícito o conhecimento da música escrita, típico da aprendizagem formal. Isso demonstra bem o contexto da época, em que o trânsito de informações fluía entre os estratos sociais, no caso, no diálogo entre o saber popular e o saber erudito. Há que se lembrar que muitos dos negros músicos que vieram habitar o Rio de Janeiro no século XIX já haviam sido alfabetizados musicalmente nas fazendas onde eram cativos, pois era comum cada fazenda ter a sua pequena orquestra para deleite dos senhores e de seus convidados. Os violinos se faziam presentes também nas orquestras que acompanhavam a música popular cujas diferenças em relação às orquestras tradicionais europeias se caracterizavam basicamente por não terem instrumentações padronizadas. Tratavam-se de grupos instrumentais. Segundo Paulo Aragão

(...) entre 1908 e 1912, gravadoras como a Victor e Columbia geralmente costumavam dar tratamento instrumental diferenciado de acordo com o repertório a ser gravado. O instrumento de arco era inserido, por exemplo, para acompanhar gêneros estrangeiros ou associados às orquestras de salão (ARAGÃO, 2001, p.47 apud WERNECK, 2013, p. 66).

Para adentrar nas problemáticas presentes no contexto musical brasileiro na passagem do século XIX para o século XX, podemos mencionar alguns dos contos de Machado de Assis referentes às tensões existentes na época entre a música erudita e a música popular devidas às mudanças de costumes que conhecia a sociedade brasileira naquela época. Eram transformações decorrentes, sobretudo, do advento da República e de um ideário positivista que criou uma cisão entre os saberes populares e eruditos, segunda aponta o historiador José Murilo de Carvalho em *A Formação das Almas* (2017).

No conto *Um Homem Célebre*, o personagem Pestana, compositor de polcas, passa as noites olhando para os retratos de Mozart e Beethoven. Através desse conto, Machado de Assis fala do suplício do músico popular que busca atingir a sublimidade da obra prima clássica, em frente a estes retratos. Ele é traído por uma disposição interior incontrolável que o empurra inexoravelmente na direção oposta, a da música popular.

Machado de Assis, quando trata das relações entre o erudito e o popular no Brasil, ataca o lugar precário da música de concerto ao contrário da música popular que invade tudo; tendo a polca como o único gênero musical que tem mercado no Rio de Janeiro desse fim do século XIX. Segundo Wisnik (2008), “O sucesso é inseparável do fracasso íntimo.” O autor se refere ao sucesso do compositor de polca em frente ao fracasso do músico erudito.

Os dois universos da música erudita e da música popular aparecem confundidos. A crise do compositor e o seu deslocamento involuntário do impulso criativo em direção à polca é para Wisnik “um índice gritante da cultura, um sinal de vida coletiva, um sintoma exemplar de processos” muito mais complexos do que parecem ser (WISNIK, 2008).

Em contrapartida, no conto *O Machete e o Violoncelo*, publicado em 1878, Machado de Assis mostra uma clara separação entre a música erudita e a música popular onde o personagem síntese da época era Inácio Ramos, um filho de músico da Imperial Capela, um músico pobre devotado à música clássica. Ele era um “rabequista de primeira categoria” e perdeu o entusiasmo de tocar com as limitações do instrumento.

No entanto, quando o personagem conheceu o violoncelo, e passou a preferir este instrumento que tocava só no convívio íntimo: “Tocava rabeça para os outros, o violoncelo para si, quando muito para sua velha mãe” (ASSIS, 1878). Wisnik acrescenta que “passando da rabeça ao violoncelo, o instrumentista migra da condição de músico de conjunto para a condição diferenciada de solista potencial” (WISNIK, 2008, p.15)

Inácio se casa com uma moça, Carlota, eles têm um filho e o violoncelista se considera feliz. Inácio começou a se apresentar em círculos de amigos aonde conheceu Barbosa, o tocador de machete¹⁹. Wisnik, utilizando os conceitos de trabalho e labor de Hanna Arendt, percebe que no conto *O Machete e o Violoncelo*, o mundo do violoncelista seria o do “trabalho”, que assume e transcende a condição humana como condição mortal, sem esgotar-se no uso – traço ideal da arte; o do cavaquinhista seria o do “labor”, em que a vida se nutre das suas próprias necessidades imediatas, consumindo-se nelas – o “passatempo”, ou “obra de ocasião”.

No entanto, conforme o conto, o machete teria um espírito medíocre, vulgar, e pertenceria ao mundo do entretenimento e da incultura. A mulher do Inácio se apaixona pelo Barbosa e abandona o seu marido. Ao final, Inácio deseja ir para a música popular: “– Mas o que há? Articulou o estudante. – Oh! Nada, disse Inácio, *ela* foi-se embora, foi-se com o machete. Não quis o violoncelo, que é grave demais. Tem razão; machete é melhor.” (ASSIS, 1878). Inácio Ramos diz muito da cultura europeia que não tem público, a arte elevada, a cultura escrita. Ao contrário, o machete faz parte da cultura vulgarizada, a cultura não-escrita, esse fenômeno novo da música popular urbana “que desponta para a repercussão de massas, a

¹⁹ O machete é um cavaquinho. “Tendo como sinônimos ‘machetinho, machim, machinho, moquinho’, ‘machete’ é a designação do instrumento depois universalmente conhecido como cavaquinho, peça já ali presente em rodas de chorões do Rio de Janeiro como parceiro do violão, do pandeiro e da flauta.” (AVELAR, p.6).

identificação com a demanda do público e a normalização como mercadoria” (WISNIK, 2008).

Como muito já foi elucidado aqui, a chave do problema se situa exatamente nesse cruzamento entre a música popular e erudita. Pestana contém em si o machete e violoncelo que Inácio Ramos sonhava conciliar. Mas também Pestana é um Inácio Ramos que se descobre na pele de um Barbosa para seu próprio desconcerto. “São fases opostas e cruzadas de um mesmo balanceio descompassado em que, diante do outro, ambos não têm lugar” (WISNIK, 1998, p.17-18). Era precisamente neste contexto musical que se inseriam os violinistas atuando na música popular no Brasil no final do século XIX, mas esta problemática se estendeu até os anos 1950.

Em 2016, quando entrevistei um arquiteiro da cidade de São Paulo: Daniel Lombardi, ao falar sobre sua história, se remeteu também à história de seu pai, Augusto Lombardi, um violoncelista que atuava na música popular desde o final dos anos 1930. A descrição que Sr. Lombardi fez de seu pai lembra os personagens machadianos: Inácio Ramos, personagem do conto *O Machete* e Pestana, personagem do conto *O Homem Célebre*. Augusto Lombardi nasceu em 1912, 16 anos depois da publicação do conto *Um Homem Célebre*. Daniel Lombardi explica na entrevista que o seu pai era de São Paulo, autodidata, violoncelista e professor de música. Tocava música popular e nos anos trinta, começou a trabalhar nas rádios e mais tarde, nas televisões. O entrevistado contou um pouco sobre a dificuldade que era exercer tal profissão e revela tensões que existiam na época entre a música popular e a música clássica:

Mas, essa época que eu era criança, a vida era muito difícil, ele ganhava muito pouco, você sabe que a tradição da música, principalmente a música popular, não é muito bem vista né? Havia uma separação muito grande, os músicos de música erudita não se relacionavam com facilidade não. Porque o músico era o artista e o artista era até então considerado boêmio, começava por aí, boêmio, gostava de beber, as mulheres não eram muito respeitadas, pessoal das artes não era... você sabe dessa história, acho né? Então meu pai lutou contra esse preconceito, eu percebo né? Era o tipo de pergunta assim: “Você é músico? Mas com que você trabalha né?” Você já ouviu falar essas coisas. (LOMBARDI, 2016)

Augusto Lombardi aparece então como uma mistura dos dois protagonistas machadianos, sendo sua época posterior à época do Maxixe dos contos machadianos: a época do rádio. O pai do entrevistado, um violoncelista (como Inácio), enquanto tocava no rádio as músicas populares, sonhava em tocar nas orquestras de músicas de concerto, assim como o Pestana, mas não conseguia integrar esse mundo fechado pelo fato de não ter tido formação.

O mundo dele seria o do “trabalho”, bem como o do Inácio Ramos. Ele não tocava música popular por única escolha, queria tocar música de concerto: “ele tocava numa orquestra do Leon Kaniewksy aí era música, só música clássica mesmo” (LOMBARDI, 2016).

Conforme mencionado anteriormente sobre a dificuldade de inserção no mundo restrito da música erudita, destaca-se que esta não era a única atividade dele, se dedicava principalmente à música popular: “havia uma separação muito grande, os músicos de música erudita não se relacionavam com facilidade não”. (LOMBARDI, 2016). Então por necessidade, ele acabava na música popular, pois era aonde tinha trabalho para ele, como o caso do complexo do Pestana.

Werneck (2013, p.12) comenta sobre a necessidade de entender mais sobre essa ambiguidade entre a prática da música clássica e popular neste momento de formação da identidade musical:

Ainda não se sabe se esta manifestação se constituiu através da alternância e da fusão entre a prática tradicional de conservatório e a prática na música popular. Tanto Irany quanto Fafá tiveram uma formação rigorosamente erudita, contudo, viveram em um momento de consolidação do samba como música nacional e da consequente aceitação do Brasil como um país miscigenado e culturalmente diverso. Este momento se faz essencial para a construção da nossa identidade musical e é representado como a época de ouro da música no Brasil. As hipóteses sobre a confluência e intersecção das culturas erudita e popular necessitam, portanto, de maior aprofundamento nas análises a serem empreendidas.

Os violinistas que atuavam na música popular brasileira no final do século XIX e início do século XX eram contemporâneos aos personagens machadianos do Rio de Janeiro, e com certeza se situavam também entre o local brasileiro e o tradicional europeu, entre o coloquial e o formal, o popular e o erudito, o local e o universal. Vimos que essa tendência se estendeu também às décadas de 1930, 40 e 50 em São Paulo, como o testemunhou o Sr. Lombardi.

1.2. FLAUSINO VALE E GUERRA PEIXE: ENTRE O CLÁSSICO E O POPULAR

Dos violinistas mais reconhecidos da música clássica que tiveram envolvimento com a música popular, destacamos aqui Flausino Vale e César Guerra-Peixe.

Flausino Vale²⁰ (1894-1954), violinista mineiro, chegou em Belo Horizonte em 1912 e começou a tocar nos cinemas mudos. O Cinema Odeon que foi inaugurado em 1912 e fechou

²⁰ Batizado Flausino dos Reis Rodrigues Valle

em 1928 possuía sua própria orquestra onde Flausino tocou durante 8 anos; orquestra esta composta de 6 instrumentos: violino, piano, violoncelo, clarinete, flauta e contrabaixo. (FRÉSCA, 2010, p. 45).

Formou-se em direito e em 1927, foi nomeado professor de História da Música do Conservatório Mineiro. Nos anos 1930, junto às atividades de professor e advogado, Flausino se tornou também *spalla* da Sociedade de Concertos Sinfônicos. Camila Frésca especifica que não foi possível precisar quando se inicia e quantos anos permaneceu na função. (FRÉSCA, 2010, p.60). Também nos anos 1930, Flausino começou a atuar nas rádios, quando foi contratado como solista da PRI-3, Rádio Inconfidência, em 1936 e, ainda nesse mesmo período, se especializou em estudos do Folclore Nacional, publicando, em 1936, *Elementos de folclore musical brasileiro*.

Apesar da pouca difusão de suas obras no Brasil, Jascha Heifetz (1901-1987) fez o reconhecimento deste músico, se interessando muito por sua obra, em específico uma que Flausino publicou em 1937 *Ao pé da fogueira* (ed. Irmãos Vitale). Heifetz escreveu um acompanhamento de piano e gravou em 1945 a peça que ganhou projeção no repertório violinístico internacional, “mas no Brasil sua difusão seguiria praticamente nula” (FRÉSCA, 2010, p.69).

Camila Frésca, ao analisar os *26 prelúdios característicos e concertantes para violino*, explica que foram todos dedicados a violinistas. Ela dividiu os violinistas em grupos, o terceiro grupo sendo os violinistas-compositores com um perfil parecido ao de Flausino Vale:

O terceiro e mais numeroso grupo é o que congrega violinistas que compunham principalmente para seu instrumento, a maioria deles ligada à Escola Nacional de Música. Não sendo nomes de projeção internacional, é plausível supor que Flausino tivesse algum tipo de contato com eles. Encontram-se nesse grupo Francisco Chiafitelli, Raul Laranjeira, José Martins de Mattos, Marcos Salles, Torquato Amore, Ernesto Ronchini, Leônidas Autuori, Edgar Guerra, Oscar Borgerth, Nicolino Milano, Agnelo França, Paulina d’Ambrosio e Orlando Frederico. (FRÉSCA, 2010, p. 79-80)

Esta lista de nomes mostra que Flausino Vale não era um violinista-compositor de exceção, revelando o fato de que numerosos violinistas estavam compondo no Brasil nesta primeira metade do século XX. Flausino se destacava deste grupo de compositores pelo fato de ser um músico praticamente autodidata (teve somente quatro anos e meio de estudos com um tio).

Havia toda uma geração de violinistas brasileiros com perfil parecido: que atuavam como professores, apresentavam-se como artistas e compunham para o

instrumento. Não chegaram a ser compositores de “ponta”, e por isso a maioria absoluta é hoje desconhecida de artistas e mesmo pesquisadores. (FRÉSCA, 2010, p. 81)

Este grande número de violinistas compositores demonstra o trânsito entre os universos popular e erudito em que estes viviam, pois no ensino da música clássica, nunca se privilegia o processo criativo, mas sim o imitativo, em outras palavras, não se ensina a compor ou criar, ao contrário da música popular onde há um *continuum* lúdico entre aprendizado imitativo e criação, que foi tratado por Ivan Vilela como imitação criativa (VILELA, 2013).

Flausino teve bastante contato com o mundo rural, incluindo as manifestações populares, com suas melodias e também com a viola caipira; utilizando-se de temas populares para suas composições, também sua escrita era, segundo Camila Frésca, a “escrita idiomática para o instrumento que ao mesmo tempo incorpora procedimentos inusuais de escrita” (FRÉSCA, 2010, p.174).

Havia muita originalidade em sua obra, que era tida como pessoal e dispunha também de caráter nacional, fazendo menção ao Movimento Nacionalista. Sobre os *26 prelúdios característicos e concertantes para violino*, Andrade Muricy declarou: “Essa série faz do seu autor o verdadeiro Ernesto Nazareth do violino brasileiro, e aliás a única contribuição existente que considero importante para a musicografia violinística nacional” (MURICY Apud. FRÉSCA, 2010, p. 175).

Ele usava o popular como fonte de inspiração para as suas composições; destacando-se como exemplo o prelúdio *Batuque* (1922) foi gravado pelo próprio Flausino ao violino, onde os *pizzicatos* são interpretados de maneira a imitar a viola caipira. Na música *Desvaneio*, ele usou o tema melódico da canção popular “Escravos de Jó” (FRÉSCA, 2010, p.137). Ele usava o *pizzicato* de um jeito não convencional, como ressalta Camila Frésca: “Isto acontece quando o autor pede que trechos ou mesmo todo um prelúdio seja executado sem o auxílio do arco e com o violino ‘a la guitarra’” (FRÉSCA, 2010, p. 141). Flausino foi a maior referência de Renato Andrade, violeiro que revolucionou a maneira de se tocar viola, levando-a para salas de concerto nos EUA e na antiga URSS.

A inovação se encontra na posição do violino, no fato que ele determinava um dedilhado específico para a mão direita, pedindo também às vezes notas ligadas em um mesmo *pizzicato*, transpondo assim a técnica dos instrumentos de cordas dedilhadas para o violino. Nicolas Krassik e Ricardo Herz usam também este recurso de tocar *pizzicato*

segurando o violino como um bandolim (notei que Nicolas Krassik tem uma tendência a usar mais do que Ricardo Herz). Além disso, Flausino usava o instrumento como instrumento percussivo também, pedindo batidas no tampo do instrumento. No que se refere à posição, Camila Frésca descreve Flausino como um violinista que se mexia muito quando tocava e que segurava o arco na ponta dos dedos, justificado pela autora pela formação quase autodidata que o artista teve, trazendo inovações sob o ponto de vista técnico. É curioso que as inovações no uso de um instrumento venham pelas mãos de um autodidata, reforçando a ideia da imitação criativa.

Direcionando a discussão para Nicolas Krassik e Ricardo Herz, penso que o segundo se aproxima muito mais pelo lado da expressão corporal, tocando “com o corpo todo”. Porém, no aspecto de segurar o arco, nenhum dos dois violinistas contemporâneos segura-o na ponta dos dedos, eles colocam os dedos bem em volta da vara, com flexibilidade, sem mexer muito os dedos e usando o punho e o peso do indicador, fazendo um movimento vertical, para baixo, para acentuar as notas desejadas. Esta maneira de segurar o arco provem mais da educação formal, da técnica de arco contemporânea.

Camila Frésca afirma que os 26 prelúdios de Flausino Vale tiveram alguma influência para o repertório brasileiro e mais particularmente para o violeiro Renato Andrade que declarou ter sido aluno de Flausino durante alguns anos²¹. Assim, a obra do violinista, inspirada da cultura popular brasileira, teria influenciado o próprio repertório popular:

Desta forma, haveria um caminho inverso, formando um verdadeiro círculo: os prelúdios, que nascem profundamente marcados por procedimentos da viola caipira e temas da música popular e/ou tradicional, acabam por influenciar um autor que é referência num tipo de música popular, instrumental e hoje conhecida como “de raiz”, e que justamente se dedicou à viola caipira. (FRÉSCA, 2010, p. 168)

Flausino tinha seu jeito particular de tocar, numa posição fora do padrão, junto a composições originais, enraizadas na cultura popular brasileira.

César Guerra-Peixe (1914-1993) foi um outro violinista da história da música brasileira que merece destaque. Aos sete anos ele já tocava violão e bandolim e em 1922 integrava o grupo de choro chamado “choro de Carvalho” (LACERDA, 2009, p.24).

²¹ Informação controversa, segundo Camila Frésca, Renato Andrade teria estudado por vários anos com o compositor e após mudar-se de cidade, abandonou o violino e dedicou-se à viola caipira. “Esta informação, confirmada pelo próprio (Renato Andrade), foi negada com veemência pela família de Flausino” (FRÉSCA, 2010, p. 167)

Aos sete anos já tocava violão, violino e piano de ouvido, tomando parte nos choros que, na época do carnaval, saíam pelas ruas de sua cidade natal. Dos sete aos dez anos, viajou por algumas localidades do Estado do Rio e Minas Gerais, participando sempre de conjuntos típicos, cuja lembrança parece ter ficado em sua memória. (MARIZ, Vasco apud *Projeto Guerra-Peixe*, 2009)

O Projeto Guerra-Peixe lançado em 2009²² é uma fonte rica para a biografia do violinista e compositor, tornando acessível um catálogo das obras *online*, uma seleção de textos, cronologias e um método de técnica de violino.

Guerra-Peixe seguiu um ensino formal. Em 1925 ele iniciou seus estudos musicais na Escola de Música Santa Cecília em Petrópolis (RJ) tendo aula de solfejo, de piano e de violino com Gáo Omacht durante cinco anos. Depois estudou com Lionel Maul e seguiu um curso particular com Paulina d'Ambrosio.

Assim como Flausino, tocou também em cinemas mudos, como o “Cine Glória” em Petrópolis (RJ). Em 1934 ele se mudou para o Rio de Janeiro e começou a tocar em bailes, gafieiras, igrejas e restaurantes. Nesse mesmo ano, graduou-se em violino na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O compositor sempre teve contato com a música popular e a música clássica. Em 1938 começou a escrever os primeiros arranjos gravados pela Odeon ao lado de Pixinguinha, sendo apresentado também ao compositor Radamés Gnattali. Guerra-Peixe passou a frequentar a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, apresentando seus arranjos a Gnattali que os executou ao vivo na ocasião de um programa da rádio. Em 1939, o violinista tocou na Rádio Clube do Brasil. Já em 1940 ele voltou a estudar harmonia com o professor Newton Pádua, no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro e se graduou em Composição em 1943, sendo o primeiro aluno a concluir o curso neste conservatório.

Em 1942, Guerra-Peixe se tornou arranjador da rádio Tupi do Rio de Janeiro, “A partir de então trabalhou na Rádio Tupi ao lado de Almirante no programa “História do Rio pela Música”, sendo valorizado também como compositor tendo a chance de apresentar sua Sinfonia nº 1 no Teatro Municipal, a convite de Assis Chateaubriand.” (WERNECK, 2013, p.81). Depois, ele deixou a Rádio Tupi e apesar de uma oferta da Rádio Nacional, assinou contrato com a Rádio Globo, em 1946. Lacerda explica que essa escolha foi devida ao fato de que Guerra-Peixe queria ter tempo para estudar música e que a Rádio Nacional ia exigir muito mais trabalho (LACERDA, 2009, p. 29). Ele entrou finalmente na Rádio Nacional em 1948,

²² PROJETO GUERRA-PEIXE. Guerra-Peixe. Programa Petrobras Cultural, 2009. Disponível em: <<http://www.guerrapeixe.com>>. Acesso em: 28 de maio de 2017.

mas ficou pouco tempo, pois em 1949 ele pediu uma licença para ir estudar as músicas folclóricas do Nordeste:

Tira um mês de licença da Rádio Nacional e vai pra o Recife, Pernambuco, para colaborar na comemoração do 1º aniversário da Rádio Jornal do Commercio, quando compõe a Suíte para quarteto ou orquestra de cordas inspirada num pregão de cocada, com os movimentos Maracatu, Pregão, Modinha e Frevo. Obra que, a partir do ano seguinte, é muitas vezes apresentada nos concertos da Orquestra Sinfônica Brasileira, em especial sob a regência de Eleazar de Carvalho. Em face dos resultados estéticos obtidos, o compositor renuncia ao dodecafonismo. (Projeto Guerra-Peixe, 2009)

O compositor assinou um contrato com uma rádio emissora do Recife e começou a residir na capital Pernambucana onde passou três anos visitando várias cidades do interior recolhendo material dos ritmos do Nordeste.

Guerra-Peixe foi um grande compositor de música clássica brasileira atuando também na música popular, adotando um estilo nacionalista (quero dizer, valorizando elementos da cultura brasileira e não da europeia em suas criações), enraizando-se na cultura popular brasileira, compondo assim para o violino nos gêneros populares como o choro, por exemplo:

Nas partituras de Guerra-Peixe encontradas por Araújo na Biblioteca Nacional em sua pesquisa, havia algumas “exclusivamente instrumentais trazendo impressa a designação de gênero “choro”, cuja instrumentação compreendia além de piano, contrabaixo, violão e bateria, um quarteto de saxofones e eventualmente um ou dois trompetes e trombones, algumas excepcionalmente acrescidas de uma parte para violino”. (ARAÚJO, 2010, p.4 apud. WERNECK, 2013, p.83)

Em 2008 foi publicado via o Projeto Guerra-Peixe, do Programa Petrobrás Cultural, o método de técnica violinística escrita por Guerra-Peixe em 1965 e revisado em 1977. Ele se intitula *Pequeno álbum de técnica violinística*. Neste método pode-se observar algumas reflexões sobre como executar a síncopa brasileira e também propostas de arcadas para a Bossa-Nova:

No interesse de preparar o executante para a interpretação de síncope brasileira, originada do nosso populário em especial de influência africana, recomenda-se não acentuar a nota sincopada; e fazer uma curtíssima respiração nos lugares assinalados com uma vírgula. (Vide ritmos f - g - i - j - k - l - n - o - p - q - r). Essa não acentuação e a respiração já haviam sido observadas por Milhaud quando residia no Brasil, enquanto nossos compositores e maioria dos executantes ainda não se deram conta disso. (GUERRA-PEIXE, 2008, p.8)

É muito interessante notar essa reflexão já presente nos anos 1960 em torno da execução da música popular para meios eruditos, colocando a acentuação no tempo fraco com

a arcada para baixo. Já se pode observar as diferenças com as técnicas de Ricardo Herz e Nicolas Krassik que tendem a colocar o tempo fraco usando o arco para cima, porém acentuando mais do que o tempo forte que está com o arco para baixo. Mais curioso ainda, Guerra-Peixe usa um estudo de Kreutzer (pilar da Moderna Escola Francesa de violino do século XIX), para exercitar essa arcada bossa nova (GUERRA-PEIXE, 2008, p. 13). Isto exemplifica muito bem como o compositor se situa entre a música clássica e popular.

1.3. O VIOLINO NA RÁDIO NACIONAL – RADAMÉS GNATTALI, FAFÁ LEMOS, IRANY PINTO

Nas décadas de 1940 e 50, a Rádio Nacional contratou muitos violinistas que vieram contribuir na formação de um espaço que reuniu os elementos necessários à utilização do violino na Música Popular Brasileira Instrumental, dentre os quais se destacaram Eduardo Patané (1906-1969), Irany Pinto (1914-1972) e Fafá Lemos (1921-2004) (SILVA, 2005, p.5-6).

A Rádio Nacional foi criada em 1936. No início da década de 1940, já era a emissora líder em audiência no Brasil. Pixinguinha e Radamés Gnattali são as figuras que marcaram essa primeira metade de século. Segundo Severiano (2008), eles criaram “os padrões básicos de arranjo para a música popular brasileira, servindo seus trabalhos de paradigma para os músicos nacionais que pontificaram nas décadas de 1930 e 1940. Pixinguinha, mais chegado aos metais; Radamés, às cordas” (SEVERIANO, 2008, p. 193).

Radamés Gnattali, arranjador da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, foi o primeiro a implantar o arranjo com ênfase nas cordas. Ele declarou que no início da Rádio Nacional “não se tocava música brasileira com orquestra, só com regional... as orquestras de salão tocavam música ligeira, operetas, valsas, por aí” (SAROLDI & MOREIRA, 2005, p. 41 apud WERNECK, 2013, p. 75).

Um dos primeiros trabalhos foi o arranjo para Orlando Silva em “Lábios que beije” em 1937. Numa entrevista reproduzida por Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos no livro *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*, ele declarou: “Um dia, o Orlando (Silva) chegou para mim e perguntou se dava para fazer um disco de samba-canção com cordas. Eu disse que sim. [...] Então comecei a fazer os arranjos para o Orlando Silva, usando violinos nas músicas românticas e metais nos sambas” (GNATTALI apud SEVERIANO, 2008, p. 197).

De fato, nesse início, os violinos participavam de gravações de músicas mais lentas, junto a uma formação instrumental menor, próxima a das *jazz bands*. Depois Lacerda ressalta que “a união dos instrumentos de arco, inclusive como naipe de cordas completo, com a formação instrumental das *big bands*, incluindo os instrumentos de percussão, somente se consolidou com a criação das orquestras de rádio” (LACERDA, 2009, p. 53). A Rádio Nacional criou sua primeira orquestra em 1943: a “Orquestra Brasileira de Radamés” dirigida pelo próprio pianista e arranjador. Logo depois, no momento de efervescência da difusão da música popular, Werneck anuncia que Fafá Lemos e Irany Pinto se destacaram como solistas no gênero popular:

Ambos atuaram como solistas em programas criados pelo produtor e cantor Paulo Tapajós nos anos 1950 na Rádio Nacional – Irany em *A Turma do Sereno* e Fafá em *Música em Surdina*. Estes músicos atuaram com seu instrumento em uma época muito rica musicalmente, na qual o projeto de brasilidade se consolidava concomitante a uma massificação da cultura no país através das novas tecnologias da radiodifusão. (WERNECK, 2013, p. 10)

Em relação aos programas de rádio, o programa *Turma do Sereno*, criado em 1949, era dedicado à música seresteira e tinha no seu repertório choros, valsas, xotes, maxixes e polcas (SILVA, 2005, p.6). O programa tinha arranjos feitos pelo próprio Radamés Gnattali. Esse grupo instrumental durou o tempo em que o programa esteve no ar.

Paulo Tapajós, na ideia de reagrupar solistas do elenco da Nacional, juntou o violão de Garoto com o acordeão de Chiquinho e o violino de Fafá Lemos. O programa *Música em Surdina* ficou poucos meses no ar, porém o Trio seguiu tocando, produzindo e gravando no nome de Trio Surdina (WERNECK, 2013, p.92). Segundo Werneck (2013, p.91), “o repertório de Trio em Surdina era internacional, com incursões em sambas, boleros e composições autorais, tendo sido absorvido progressivamente pelas gravadoras, dando continuidade a um processo estético que viria a desembocar ao final dos anos 1950 na Bossa Nova”.

Irany Pinto foi um *band leader*, e com a formação *Irany e seu conjunto* gravou pela Odeon mais de quatorze LP's como solista. Existe pouca publicação com dados biográficos sobre Irany Pinto. Porém Ana Cristina Werneck conseguiu uma carta da filha de Irany, Moema Pinto Lessa, com informações interessantes (WERNECK, 2013, p.95). Irany nasceu no estado de Minas Gerais, onde primeiramente tocou em cinemas mudos e fez parte da banda militar do Espírito Santo. Ele se formou no Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro e foi solista e dirigente da Rádio Inconfidência de Minas Gerais durante sete anos. Foi

para o Rio de Janeiro em 1946 para ingressar na Rádio Nacional onde fez também parte das orquestras da TV Rio, TV Tupi e TV Globo. O músico entrou por meio de concurso na Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC. Também gravou em várias gravadoras, porém, foi na gravadora Odeon que ele mais se destacou com *Boleros em Surdina – Irany e seu conjunto*, “no total de uma série de quatorze discos, entre eles *Tangos em Surdina, Valsas em Surdina, Noche de Ronda*, dentre outros. Enfim, ganhou um Disco de Ouro na Venezuela por maior vendagem”. (Moema Pinto Lessa apud WERNECK, 2013, p.95).

Irany atuou tanto em música clássica quanto em música popular brasileira e também ganhou impulso gravando vários discos de bolero; no entanto, gravou outro disco misturando foxes, valsas, mambos, boleros e sambas, transitando assim entre o popular e a música clássica, entre o local brasileiro e o tradicional europeu como vimos que já acontecia na época dos contos machadianos.

Fafá Lemos nasceu no Rio de Janeiro em 1921. Começou seu aprendizado na música clássica e estudou com o mesmo professor de Guerra-Peixe, Orlando Frederico (WERNECK, 2013, p. 118). Foi um instrumentista precoce, já se apresentando com a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro aos nove anos de idade. “Em 1940, foi instrumentista da Orquestra Sinfônica Brasileira por somente quatro meses, findando assim sua carreira de violinista erudito e dando lugar a uma longa jornada pela música popular, que se estendeu até o final da década de 1980” (SILVA, 2005, p.7).

Em 1940, Fafá Lemos foi trabalhar na orquestra de Carlos Machado no Cassino Urca, com um repertório dançante. Isidoro (2013, p.30) ressalta que “essa experiência de trabalhar numa orquestra de música popular parece ter colaborado sensivelmente para Fafá se enveredar em outro cenário”. Fafá Lemos se apresentou com o grupo até 1946 e estas apresentações “serviam para moldar e estruturar o trabalho de Fafá Lemos (ISIDORO, 2013, p.30). Em 1950, ele entrou no elenco da Rádio Nacional. Um ano depois, participou do programa *Música em Surdina*. Esse programa foi muito importante para a divulgação do Trio Surdina. Nesse mesmo ano Fafá gravou seu primeiro disco autoral: *Cigano no Baião*. Em 1952, se estabeleceu nos Estados-Unidos, em Hollywood. Nesse mesmo ano ele conheceu a cantora Carmem Miranda e passaram a viajar juntos para se apresentar nos Estados Unidos e na Europa, tornando tal experiência propulsora da carreira do violinista, trazendo-lhe mais notoriedade ainda.

Ao mesmo tempo em que participou de inúmeras gravações de LPs, Fafá tocou também nas casas noturnas, nas rádios e TVs. Segundo WERNECK (2013, p.124), trabalhou ao todo vinte e oito anos nos Estados Unidos, entre 1954 e 1956, uma curta temporada em 1957 e novamente entre 1961 e 1985. Em 1989, gravou seu último disco ao lado de Carolina Cardoso Menezes pelo selo Eldorado (SILVA, 2005, p.8). Em 2004, o violinista faleceu quando já estava aposentado.

Fafá Lemos tinha uma forte influência do Grappelli, segundo o trabalho de Esdras Rodrigues Silva (2005), criando um estilo próprio de tocar, misturando aspectos do *jazz* com elementos brasileiros. O violinista já usava o *détaché* acentuado que será abordado no terceiro capítulo deste trabalho e imitava também vários instrumentos da música popular brasileira: “o violino transcendia seu papel melódico, fazendo alusão aos instrumentos tradicionais da nossa música popular, como o violão, o bandolim, a sanfona e a percussão” (SILVA, 2005, p.9). Nicolas Krassik e Ricardo Herz usaram esses recursos a partir dos anos 2000, sem ter uma relação direta com Fafá Lemos. Este último teve, porém, um papel determinante e pioneiro do uso do violino na música popular brasileira.

1.4. ANTONIO NÓBREGA E O MOVIMENTO ARMORIAL

O multiartista Antonio Nóbrega é visto segundo Costa (2011, p.86) como um “desdobramento da experiência armorial, reunindo música, poesia, dramatização, dança e cenografia, através de uma vasta carreira teatral (BITTER, 2000, p.23), além de seus espetáculos recitais que identificam as diversas faces de um artista de mais de 30 anos de carreira dedicada aos ideais do Movimento Armorial”.

Antonio Nóbrega nasceu em Recife (PE) em 1952. Ele iniciou sua aprendizagem musical através do violino. Estudou na Escola de Belas-Artes em Recife, com o professor Luis Soler, virtuoso catalão. Nóbrega declarou que ele contribuiu à sua história cultural de maneira mais abrangente: “Primeiro, por meio de um ótimo professor de violino, Luis Soler. Ele era também um poeta com quem eu podia conversar sobre arte e cultura de maneira mais ampla”. (NOBREGA, 2009, p.86). Com 16 anos, Nóbrega já participava da Orquestra de Câmara da Paraíba e da Orquestra Sinfônica do Recife. Em 1971, ele foi convidado por Ariano Suassuna para integrar enquanto violinista o Quinteto Armorial, um grupo de música de câmara, de raízes populares. No início, o quinteto contava com Antônio José Madureira que, além de coordenador do grupo, tocava viola-sertaneja. Este último teve uma grande

importância na criação do movimento armorial junto com o aparecimento do quinteto e da Orquestra Romançal Brasileira.

Nóbrega ressalta que seu interesse pela cultura popular se deu a partir desse primeiro contato com A. Suassuna: “Até então, tínhamos um conjunto doméstico em que tocávamos Beatles, temas orquestrais de filmes. Isso dava um contrabalanço ao rigor da academia, onde me preparava para ser concertista” (NOBREGA, 2009, p.86). Foi a partir do momento em que o violinista integrou o Quinteto Armorial que começou a desenvolver seus próprios projetos artísticos. Segundo Costa (2011, p.88), o jovem de 18 anos “passou do violino para a rabeca e mergulhou no rico universo da cultura popular, que nem lhe havia sido ensinado nas escolas de música nem muito menos apresentado através do rádio [...]”. Foi a partir daí que a carreira de Nóbrega tomou outro caminho:

Quando comecei de fato a estudar as manifestações do povo, vi que poderia enriquecer muito as possibilidades musicais das apresentações. Ao longo do tempo, plasmei esses conteúdos dos cantadores populares de maneira muito forte. Paralelamente, me interessei também em ler os livros que falavam sobre cultura popular, folclore. Tudo isso foi me dando condições de valorar e compreender a cultura popular. (NÓBREGA, 2009, p.86)

O artista foi conhecendo o universo popular e se inspirando com os diversos elementos que o permeiam, como a música dos violeiros, dos tocadores de pífano, aprendeu a dançar com os passistas de frevo, os caboclinhos e muitos outros elementos. A partir de 1976, ele desenvolveu seu próprio estilo em artes cênicas e música, o violino passa a ser um dos instrumentos usados dentre muitas outras habilidades:

Ao longo desses últimos trinta anos aprendi loas, toadas e cantigas de cirandeiros, aboiadores e cantadeiras; aprendi choros, música de Banda Cabaçal e ponteados de violeiros, pifeiros e chorões; passos, gingados e mugangas de sambadores, dançarinos e brincantes. Esses cantos, toques e danças são as pedras do meu Céu e as estrelas do meu Chão. Com eles soleiro, penso, e espero meu sonho humano. Através deles aprendi a amar o meu país e o seu povo. Eles são o meu Lunário Perpétuo. (NÓBREGA apud COSTA, 2011, p.7)

Nóbrega criou numerosos espetáculos homenageando ritmos populares como o frevo, o maracatu ou o samba. “O multiartista Antonio Nóbrega, que antes integrava o Quinteto Armorial como violinista e rabequeiro, segue agora carreira solo representando a arte Armorial através do canto, da dança, do teatro” (COIMBRA, A.L.C. et al., 2007, p.10). Esses espetáculos firmavam a estética armorial. Em 2006 e 2007, lançou o espetáculo e dois CDs e DVD sobre o frevo, chamado *Nove de Frevereiro*. Como exemplo da atuação de Antonio Nóbrega enquanto violinista tocando música popular brasileira podemos pegar o exemplo do

artista interpretando o frevo *Clovinho no Frevo* inspirado do *Frevo de Rua* de Clóvis Pereira acessível na *Internet*²³. Nele, podemos observar o violino como instrumento solista ao lado de uma orquestra de sopros característica do gênero frevo. A interpretação de Nóbrega se aproxima da sonoridade de Ricardo Herz e Nicolas Krassik, porém utilizando recursos diferentes como o emprego do *vibrato*, por exemplo.

Contando também com sua atuação enquanto rabequeiro, Nóbrega participou ativamente do resgate das rabecas, junto ao trabalho de José Eduardo Gramani no meio acadêmico; em que suas contribuições, segundo Santos (2011) “representam um pioneirismo na crescente popularização do instrumento [a rabeca]” (p.35). O autor situa Nóbrega na categoria dos músicos pernambucanos, que a partir dos anos 1990, recolocaram a rabeca em ampla circulação junto aos artistas Siba Veloso, Manuel Salustiano ou Mestre Salu (SANTOS, 2011, p.8). No espetáculo *Lunário Perpétuo* (2002), a música para rabeca e violino e os cancioneiros se juntam aos passos de frevo no palco.

Lunário Perpétuo, assim como outros trabalhos, procura criar um constante diálogo entre dois universos distintos, que marcam a trajetória artística de Nóbrega, seja nos espetáculos musicais ou teatrais. Os constantes diálogos entre o festivo e o rígido, o dramático e o lírico, o sóbrio e o disparate, o espalhafatoso e o sagrado se caracterizam num processo de comunicação constante entre personagens de temperamentos opostos. (COSTA, 2011, p.94)

Nóbrega é um artista completo, nas suas performances desenvolveu a dança, o canto, o teatro, a música, a mímica e o malabarismo, buscando estabelecer um elo entre a arte popular e a erudita. Para Ariano Suassuna, Antonio Nóbrega representa o que deveria ser o ator brasileiro, saber, além de interpretar textos, dançar, cantar e ter um corpo preparado:

Considero Nóbrega um artista da maior importância. Na década de 70, eu escrevi um artigo dizendo que os verdadeiros atores brasileiros não deviam ser meros ‘dizedores’ de palavras. O ator brasileiro tinha que saber dançar, cantar, andar em cima das mãos, se necessário, enfim, ter um corpo preparado. Eu nunca esperei, ainda em vida, ver isso. E vi com Nóbrega. Ele toca, ele canta, ele representa, ele dança. Ele realizou aquele ideal de ator que eu tinha. (SUASSUNA, 2002, p. 20 apud COSTA, 2011, p.87)

Os espetáculos de Nóbrega procuram refletir e traduzir as singularidades da cultura nacional, podendo ser encontrados no palco tanto um conjunto de choro, quanto uma orquestra de frevo, como também um grupo de tambores, denotando assim a diversidade da cultural brasileira. O violino é um dos instrumentos usados nas performances do artista, porém seu emprego já serviu de modelo para Ricardo Herz e Nicolas Krassik. Herz, na sua

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=PRPbKnxGY4o>

entrevista, destacou Antonio Nóbrega como umas das primeiras influencias que ele teve. No entanto Nóbrega não influenciou o violinista nos recursos técnicos usados:

“Eu não, assim, algumas pessoas que eu ouvia por exemplo o Nóbrega ou Morelenbaum, foram pessoas que me falaram “dá para fazer”, tipo que eu ouvia e falava dá porque tem gente fazendo música brasileira mas eu não acho que meu jeito de tocar tem sido influenciado pelo jeito deles diretamente. Eu acho que eu foi mais uma coisa assim, ah, dá para fazer, deixa eu fazer também”. (HERZ, 2017, p.6)

Para Herz, a própria produção de Nóbrega, o número de espetáculos e CDs lançados já constituem elementos importantes para a criação da escola de violino popular brasileiro, tão importantes quantos os métodos de violino popular brasileiro que foram lançados em 2017.

2. RICARDO HERZ E NICOLAS KRASSIK, A GERAÇÃO 2000: CAMINHOS E PARTICULARIDADES

Neste capítulo apresentamos os caminhos percorridos pelos dois artistas, desde o início dos seus estudos musicais, destacando suas formações em música popular e as influências que os marcaram, assim como as diferentes experiências que tiveram ao longo das suas carreiras até o momento atual. Ricardo Herz e Nicolas Krassik estão sendo reconhecidos nacional e internacionalmente pela maturidade e seriedade de seus trabalhos. O violino popular brasileiro encontra-se em plena expansão, sendo divulgado através das performances dos diferentes violinistas ou ensinado através da promoção de métodos, cursos individuais e oficinas em festivais. Vamos apontar como se construiu e vem se afirmando o movimento do violino popular no Brasil a partir da criação do coletivo de violino popular e do surgimento dos dois primeiros métodos de violino popular brasileiro.

Para estruturar esta contextualização biográfica e das carreiras artísticas, fizemos uma pesquisa de fontes primárias, como encartes de discos, materiais audiovisuais de divulgação, matérias em jornais, revistas e outros meios impressos ou eletrônicos, *websites* especializados. Utilizamos também uma importante fonte secundária acadêmica, a pesquisa de Isidoro (2013) intitulada *Fafá Lemos e Nicolas Krassik interpretam Fafá em Hollywood*. Contudo, obtivemos informações mais valiosas com a realização da pesquisa de campo, especialmente nas entrevistas presenciais, feitas em setembro e novembro de 2017²⁴. Também auxiliaram a observação direta e participante em concertos, aulas e oficinas com ambos os músicos.

2.1. RICARDO HERZ

2.1.1. *Início dos estudos musicais, graduação e primeiras experiências profissionais*

Ricardo Herz nasceu em 1978 em São Paulo. O violinista teve primeiro uma formação em violino clássico: iniciou os estudos aos cinco anos de idade com Maria Isabel Glasser Stach, em 1987 passou a estudar com o Prof. Yoshitame Fukuda, e em 1990 passou a ser orientado por Elisa Fukuda, até 1997. Ricardo Herz considera Elisa Fukuda como uma das personalidades que mais o influenciou na música clássica, junto com os famosos Jascha Heifetz e Itzhak Perlman (HERZ, 2017, p.1). Graduiu-se na Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, em dezembro de 1999, concluindo o curso de Bacharelado em

²⁴ Entrevistas disponíveis nos apêndices A e B.

Instrumento, sob a orientação da Prof. Evgenia Maria Popova. Essa formação clássica permitiu estabelecer uma base forte de conhecimentos musicais e uma técnica instrumental advinda das grandes escolas de violino. Os aspectos da harmonia, contraponto, história da música, percepção musical, música de câmara e análise foram aprofundados, além do estudo do instrumento violino. Interpretou obras dos grandes compositores da música ocidental, da época barroca à contemporânea, passando pelos estudos técnicos pilares das escolas de violino como Dont, Flesch, Galamian, Kreutzer, Rode, Schradieck, Sevcik e Wieniawski para citar alguns.

Como primeiras experiências no meio profissional da música clássica, Herz integrou em 1993 a Camerata Fukuda tendo participado da gravação do CD *Concertos para violino de J.S. Bach*, em 1994 e em 2000 do CD *Convergences – Brazilian Music for Strings*, ambos com regência do maestro Celso Antunes. Em 1994, integrou durante cinco anos, a Orquestra Experimental de Repertório (O.E.R.), sob a regência do maestro Jamil Maluf, sendo finalista no Concurso Jovens Solistas da O.E.R. em 1997 e 1998. No ano seguinte Herz integrou a Nova Filarmônica de São Paulo, sob a regência de Paulo Rydlewski. Em 2000 o violinista integrou a Orquestra Jazz Sinfônica, onde atuou por um ano. Paralelamente, nesta mesma época, Herz começou a atuar também na música popular. “Desde o Brasil²⁵ eu queria tocar música popular brasileira, eu tinha uma banda de forró aqui também, tive a minha primeira banda mais de MPB ‘Banguela Banguela’, depois toquei numa banda de forró chamada ‘Garoa Seca’”. (HERZ, 2017, p.8). Porém, Ricardo Herz não conseguia se dedicar exclusivamente à música popular como queria, comentou: “Fazia cachês, fazia casamentos, fazia tudo ligado à música clássica, eu não conseguia parar de estudar clássico” (HERZ, 2017, p.7). Foi somente quando decidiu se mudar para os Estados Unidos e depois para a França que Herz conseguiu dedicar seu tempo exclusivamente para a música popular.

2.1.2. *Formações e influências em música popular*

No início de 2001, Herz partiu para os Estados Unidos, em direção a Boston na instituição Berklee College of Music, onde cursou um aperfeiçoamento em violino *jazz*. Foi o momento em que ele parou a prática da música clássica para direcionar seus estudos à música popular; dedicando-se primeiramente ao *jazz* nos Estados-Unidos. Cursou dois semestres na Berklee College of Music entre 2001 e 2002. Estudou com a professora Miriam Robson, do

²⁵ Penso que aqui, o Brasil representa para Herz os anos vividos no Brasil antes de ter se mudado para fora do país, primeiro para os Estados Unidos e depois para a França.

Departamento de cordas friccionadas, e teve algumas aulas com Matt Glaser, chefe do departamento. Na entrevista²⁶, Herz destacou a importância tanto dos professores quanto do conjunto das disciplinas de harmonia funcional, percepção e arranjo. Foi o momento em que parou e começou a estudar a aplicação dessa teoria musical *jazzística* na prática da música brasileira. Esse processo incluiu longas horas de estudo de arpejos e uma busca de novos golpes de arco. Nesta escola, os alunos tinham também aula de composição popular, com a obrigação de compor, e foi nesse contexto que Herz fez suas primeiras composições como *Samba Funk* ou *Mourinho*. Essa última se encontra ainda no repertório atual das apresentações de Herz.

Depois o violinista ouviu falar de Didier Lockwood²⁷ e da sua escola em Paris. Ele já conhecia o artista francês por meio de um disco que tinha comprado no Brasil do qual gostava muito. Vale lembrar que, para entrar na Berklee College of Music ele tinha apresentado um solo de Didier Lockwood. Depois do ano que passou nos Estados-Unidos, Herz foi para França, durante as férias do verão de 2002, conhecer a escola de Didier Lockwood chamada CMDL (Centre des Musiques Didier Lockwood). Herz tocou para ele e foi convidado para integrar a escola neste mesmo ano. Ele voltou então para os Estados Unidos para organizar a sua mudança para a França e assim poder integrar o curso de dois anos no CMDL em Dammarie-les-Lys.

Nesta escola, ele teve aula com o próprio Didier Lockwood, mas não somente essas aulas foram importantes. Herz fala também da importância das aulas de harmonia, de ritmo, de percepção e de prática de conjunto. “A escola inteira, uso muito até hoje tudo que aprendi lá, tanto com Didier quanto com os outros professores também. [...] A escola foi muito boa mesmo, e na França eu comecei a tocar na Orquestra do Fubá que para mim foi uma escola absurda também.” (HERZ, 2017, p. 2). O ritmo, um dos elementos mais importantes segundo Didier Lockwood e Ricardo Herz, foi aprofundado já em Berklee nas aulas de Jammie Haddad e depois com André Charlier no CMDL: “[...] Jimmie Haddad ensinava com *frame drum* assim, ritmos do mundo, tinha muita coisa indiana. E até o André Charlier usa umas coisas indianas dentro da música tradicional, tipo de falar ‘takadimi’, ‘tadiginadu’, essas coisas assim, ele usa muito” (HERZ, 2017, p.2).

²⁶ Entrevista de Ricardo Herz disponível em apêndice A.

²⁷ (1956-2018) violinistas de *jazz* francês. Criou a escola de música Centre des Musiques Didier Lockwood de Dammarie-les-Lys em 2001.

Didier Lockwood foi uma grande influência para Ricardo Herz. Primeiramente por este conceito de que o ritmo é o mais importante, a prioridade dentro dos estudos: “Na França, o Didier falava o tempo inteiro ‘suingue, suingue’, ‘tem que suingar, tem que suingar, tem que suingar’, não adianta nada tocar as notas certas fora do suingue. A aula do Didier toda era essa, dois anos que tive aula lá, era essa a aula” (HERZ, 2017, p.3). Herz apontou que Lockwood não tinha o hábito de dar exercícios específicos para os alunos, mas transmitia essa filosofia, de focar no elemento rítmico, de pegar as músicas de ouvido, de tocar e ir experimentando.

No CMDL, os alunos tinham aulas de violino com diferentes professores, cada um com uma didática e um tocar diferente:

Toda segunda-feira a gente tinha aula com Didier, aí toda quinta-feira a gente tinha aula com outros professores, que chamava *intervenants*²⁸. Eles vinham cada vez um, tinha uns cinco. E aí ficava rodando o ano todo. Era muito interessante porque cada um pensava de um jeito, cada um tinha outros exercícios, fraseava diferente [...]. (HERZ, 2017, p.3)

A pluralidade do ensino permitiu ao Herz experimentar vários estilos e ritmos musicais: “Tinha aula de tudo lá, tinha aula de música latina, outro mês tinha aula de música *Manouche*, e aí eu tentava me virar de todos os jeitos” (HERZ, 2017, p.3).

Ricardo Herz admitiu não ter se encontrado no estilo *jazz*, ele tentava imitar Didier Lockwood estudando os *standards* de *jazz* com ele, mas foi realmente na música brasileira que Ricardo Herz achou sua autenticidade (HERZ, 2017, p.3). Desde o princípio, Herz quis aprofundar seus conhecimentos sobre improvisação nas escolas de *jazz* para poder em seguida adequá-los à música brasileira:

Estudei *jazz* meio que pensando em aplicar na música brasileira, já desde o começo, que queria aprender improvisação na verdade, não *jazz*. Como o *jazz* tem uma história de improvisação, que é a escola mais famosa de improvisação, eu comecei estudando improvisação de *jazz*, mas a minha ideia não era tocar *jazz*, era tocar música popular brasileira desde o começo. (HERZ, 2017, p.6)

O fato do violinista ter ido para os Estados Unidos e depois para França permitiu a ele manter a atenção nos estudos do *jazz* e da música popular brasileira: “Eu foquei primeiro no *jazz* nos Estados Unidos, depois na França também estudei mais *jazz* do que música brasileira. Mas eu acho que para mim, eu tive a sorte de encontrar um monte de brasileiros na França” (HERZ, 2017, p.7) e assim foi se aperfeiçoando ao mesmo tempo na música brasileira. Assim que ele chegou na França em 2002, Ricardo Herz integrou a banda Orquestra do Fubá, onde

²⁸ Em português seria um professor convidado, que faz uma “intervenção”.

tocava um repertório composto essencialmente de forrós. No CMDL ele criou também um grupo chamado Misturando junto com uns alunos franceses da escola para tocar música popular brasileira.

Para Herz, a música brasileira lhe apareceu como uma coisa mais natural de tocar em comparação ao *jazz*. Ele comenta:

Acho que tem esse negócio da facilidade, tenho mais facilidade ao tocar música brasileira, para mim é mais natural, eu ouço mais, eu ouço desde pequeno, e eu acho que eu tenho mais a acrescentar nisso do que no violino *jazz* por exemplo. Tem tantos violinistas que tocam bem *jazz* na França, nos Estados Unidos. (HERZ, 2017, p.5)

Comentando sobre o estilo de Ricardo Herz, Nicolas Krassik reconhece esta facilidade: “Eu acho que o Ricardo é mais suíngueiro do que eu, ele é mais rítmico do que eu, é brasileiro e é forrozeiro, ele dançava forró, sempre gostou de forró então ele toca forró, já é uma segunda pele.” (KRASSIK, 2017, p. 25). No violino, Ricardo Herz sempre usou a linguagem brasileira com desembaraço.

2.1.3. Aspectos da carreira artística

Na Orquestra do Fubá, Herz tocou durante oito anos seguidos, participou da gravação dos dois primeiros álbuns da banda: *Forroleïdoscope* (2004) e *Quem mandô?* (2005) e se apresentou em toda a Europa, até voltar ao Brasil em 2010. Essa experiência foi um dos elementos que levaram Herz para a música brasileira. Lá, ele teve oportunidades para experimentar e desenvolver sua própria técnica de violino, imitando outros instrumentos típicos da música brasileira como a sanfona ou o cavaquinho.

Outro elemento importante no percurso de Ricardo Herz foi a preparação para o Sétimo Prêmio Visa de Música Brasileira em 2004 onde o violinista foi finalista e obteve o terceiro lugar.

Prêmio Visa foi importantíssimo porque no segundo ano de escola, eu estava me formando e eu passei no prêmio Visa aqui no Brasil, que peguei o terceiro lugar o prêmio do violino popular 2004. Ele era um prêmio muito importante na época, tinha ganhado Yamandu, tinha ganhado o Mehmari, o Hamilton de Holanda tinha pegado o terceiro lugar. (HERZ, 2017, p.5)

Herz foi elaborando aos poucos o repertório das diferentes fases do prêmio. Já chegando na fase final da competição, tinha um total de dez músicas prontas e decidiu então gravar seu primeiro disco *Violino Popular Brasileiro*, lançado em 2004 no Brasil pelo selo

Scubidu Music. Herz optou por gravar o disco não somente porque o repertório estava pronto, mas também porque tocar esse tipo de repertório no violino era algo novo e inusitado: “Quando eu fiz o Prêmio Visa eu percebi que eu tinha esse negócio de tocar música brasileira no violino, instrumental, que na época ninguém tinha” (HERZ, 2017, p. 6). Exatamente neste mesmo ano, Nicolas Krassik lançava seu primeiro disco chamado *Na Lapa* (2004).

O prêmio Visa abriu várias oportunidades para Herz, mesmo morando ainda na França, cada vez que voltava para o Brasil, conseguia se apresentar em teatros, principalmente nos SESC's, podendo providenciar uma remuneração boa para seus músicos. Por outro lado, na França, vivia do trabalho da Orquestra do Fubá, mas não conseguia se sustentar financeiramente com seu trabalho autoral: “Eu tinha umas bandas instrumentais lá só que na verdade lá eu vivia mais da banda de forró e essas instrumentais era de vez em quando, pagando mal todo mundo. Aqui no Brasil eu conseguia pagar bem todo mundo, ganhava bem, valorizado” (HERZ, 2017, p.9). Logo ele começou a pensar em voltar para o Brasil, já em 2004, tanto pelo reconhecimento do seu trabalho quanto pela busca de uma autenticidade na sua performance: “Estou fazendo música brasileira, aqui na França, vai ser sempre *exotique* e vai ser um falso brasileiro porque é um brasileiro que mora na França, não um brasileiro de verdade que está morando no Brasil” (HERZ, 2017, p.9). Porém, o projeto de volta para o Brasil se concretizou somente após seis anos aproximadamente. A razão foi pelo seu envolvimento na Orquestra do Fubá. O grupo lançou seus primeiros álbuns em 2004 e 2005; tiveram boa recepção do público francês e europeu, se apresentando em numerosos festivais e salas de concertos. Herz seguiu tocando com eles até que em 2010, decidiu voltar de vez para o Brasil: “Tipo em 2008, falei na época com a namorada ‘tem que voltar, tem dois anos para voltar’. Aí comecei a preparar minhas coisas para voltar, aqui tem mais espaço” (HERZ, 2017, p.9).

Desde sua volta para o Brasil, o violinista produziu vários discos, solos, em duo, em trio, totalizando oito CDs gravados em 2017. Um nono CD foi gravado em dezembro 2017 em duo com o violonista Yamandu Costa. O lançamento está previsto ainda para 2018. Herz dividiu o palco com os artistas de renome como: Dominginhos, Didier Lockwood, Hamilton de Holanda, Yamandu Costa, Gilberto Gil e Nelson Ayres. A partir de 2010, começou a se apresentar como solista ao lado de várias orquestras do Brasil e outras formações clássicas como o Quarteto da Cidade de São Paulo, conseguindo assim reunir o mundo clássico, do qual ele precisou se afastar para desenvolver sua linguagem popular, com o mundo da música popular. Escrevendo os arranjos das suas próprias músicas para quarteto e para orquestra,

abriu novos horizontes. Também, participou de vários festivais internacionais como Skopje Jazz Festival, Womex, Jazz Ahead, e teve assim uma visibilidade internacional.

Herz começou a lecionar o violino popular em festivais em 2010 na Oficina de Música de Curitiba, em 2011 ministrou o curso de violino popular no XI Festival de Música de Ourinhos (SP) e em 2012 foram organizadas aulas de cordas populares no centro cultural Casa do Núcleo em São Paulo. Em 2013, lecionou violino popular na 35ª edição do Curso Internacional de Verão de Brasília e no Centro de Artes da UDESC em Florianópolis. Com essas experiências, o violinista lançou em junho 2017, o seu próprio método *online* de Violino Popular Brasileira, à venda pela *Internet*.

2.2. NICOLAS KRASSIK

2.2.1. *Início dos estudos musicais: o conservatório*

Nicolas Krassik nasceu em 1969 na grande Paris. Entrou no curso de iniciação musical do Conservatoire Régional d'Aubervilliers-la-Courneuve aos cinco anos. Começou o curso de violino aos seis anos de idade e se formou aos 19 anos em violino clássico. Como já explicamos no caso de Ricardo Herz, o estudo aprofundado do violino clássico permitiu a Krassik desenvolver amplos conhecimentos musicais e uma técnica instrumental advinda das escolas desse instrumento.

Krassik não atuou profissionalmente no mundo profissional da música clássica. Já por volta dos 16 anos, começou a se interessar pela música popular. Ele frequentava um lugar em Paris chamado *Caf' Conc*²⁹ onde tinha música americana, inglesa, pop e rock.

Eu adorava ver esses caras tocando. Uma vez, eu fui conversar com um deles e eu perguntei como eu fazia, qual era o caminho para chegar a eu fazer o que eles faziam. Aí ele falou: 'Bom, você que já toca música clássica, tem que estudar *jazz*, aí você vai ter duas escolas muito fortes que a princípio podem te levar a tocar o que você quiser na frente'. Aí foi o que eu fiz³⁰.

Ele estava estudando ainda no conservatório quando se interessou pelo *jazz*, começou a estudar de ouvido os métodos de *jazz*, *Play Along* de J. Aebersold. "Eu pegava as músicas de Charlie Parker, lia as músicas, improvisava de ouvido, aprendi a ler um pouco as cifras"³¹.

²⁹ Café Concert

³⁰ (KRASSIK, 2017, p.1).

³¹ (KRASSIK, 2017, p.1).

2.2.2 Formações e influências em música popular

Uma vez formado, entrou numa escola de *jazz* chamada CIM (Centre d'Informations Musicales), única escola de *jazz* na França, que tinha na época um professor de violino³², Jean-Luc Pino, que ainda atua como professor na escola. Nicolas ficou estudando um ano na escola, sobre Jean-Luc Pino declarou:

É ele que me deu muitas coisas. A coisa da articulação da mão direita, coisas da mão esquerda também, não me passava tanto vocabulário assim, mas ele me ensinava a maneira de interpretar. A gente trabalhava os temas e ele falava muito de como construir um improviso, começar com poucas notas e indo colocando mais. Era uma aula muito interessante com ele, foi minha formação. (KRASSIK, 2017, p.2)

Foi durante esse ano que Nicolas começou a escrever os improvisos dos grandes intérpretes e estudar, reproduzir e transformar esse material. “Foi lá que eu fiz as primeiras amizades com quem eu comecei a montar os primeiros trabalhos, tocando repertório bem complicado, interessante”. (KRASSIK, 2017, p.2).

O violinista resolveu entrar no mundo da música popular quando viu Didier Lockwood pela primeira vez na televisão: “Ele toca uma hora com uma banda de *jazz-rock*, tocando com cabelo comprido, calça de couro, tocando com cara de guitarra, violino com efeito, aquela postura dele, aquela presença de palco. Falei bom, isso aqui eu quero fazer!”³³. Nicolas era mais da vertente que chamamos de *jazz-rock* com os representantes Didier Lockwood e Jean-Luc Ponty, estudou muito a linguagem deles, mais do que a vertente do *jazz Manouche* ou cigano com Stéphane Grappelli. O violinista contou seu primeiro encontro com Didier Lockwood como sendo uma grande coincidência. Nicolas não costumava frequentar muito os clubes de *jazz*, porém, um dia, resolveu ir numa *Jam session* no *Sunset* na *Rue des Lombards*: “Eu me lembro, eu estava tocando *Stella by Starlight*, e eu toco muito de olhos fechados. Quando chegou o meu solo, fiquei solando, solando e quando abri os olhos ele estava na minha frente, em pé, na beira do palco”³⁴. Era Didier Lockwood, ele estava procurando violinistas para tocar num projeto que reunia onze violinistas de *jazz* juntos com uma sessão rítmica; depois da apresentação, ele convidou o jovem violinista a fazer parte dessa formação.

³² Aqui seria em volta de 1988, Didier Lockwood criou sua escola somente em 2001.

³³ (KRASSIK, 2017, p.2)

³⁴ (KRASSIK, 2017, p.2).

Também o indicou para integrar um quarteto de *jazz* para tocar com Michel Petrucciani, ele se apresentou ao lado do pianista durante dois anos: “Para Nicolas é como se o trabalho com o pianista tivesse aberto portas para que ele pudesse entender, anos depois, os caminhos do choro” (PIMENTEL, 2002). Em 1994 gravaram o álbum Michel Petrucciani - *Marvellous* pela gravadora Dreyfus Jazz.

Nicolas Krassik teve poucas aulas com Didier Lockwood, mas teve convívio com os ensaios do grupo dos onze violinistas. O que o mais marcou foi o aspecto rítmico, de ter um ritmo mais seguro, uma noção de ciclo rítmico e de trabalhar a batida do pé. Esse último ponto se opõe à prática na música clássica onde não é recomendado bater o pé: “Bater o pé, trabalhar a batida do pé com metrônomo e ter uma sensação física do ritmo foi uma coisa bem importante que ele me passou” (KRASSIK, 2017 p.4).

Jean-Luc Ponty foi uma grande inspiração para Nicolas também, ele relata: “Tem um disco de 69 que para mim é uma referência absoluta de que pode se fazer no *jazz* no violino. Ele (Jean-Luc Ponty) tocava com Eddy Louiss e Daniel Humair no projeto Trio HLP (Trio Humair Louiss Ponty)”³⁵. Nicolas teve também contatos com o violinista Dominique Pifarely, com o qual fez uma oficina e uma aula particular. Nicolas explica que essa aula foi, em sua opinião, desestabilizadora porque o professor pediu para não tocar mais com a ajuda dos *playbacks* do J. Aebersold, somente pondo um metrônomo no segundo e quarto tempo do compasso: “Eu tinha que tocar aquele meu *standard* só com isso e improvisar. Tirou a rede, não tinha mais segurança, isso foi a melhor coisa que me aconteceu, ninguém tinha falado isso para mim” (KRASSIK, 2017, p.3). Nicolas pesquisou muito Pifarely, se inspirou, e declara que na sua forma de tocar, ele está bem presente: “Eu me lembro que ele foi assistir um dos últimos shows que fiz na França e ele foi falar para mim que ele ficou muito feliz no meu jeito de tocar, que ele estava lá também, não era só Lockwood”³⁶.

Nicolas Krassik teve influência também do rock e principalmente da guitarra no rock. Ele gostava de distorções, das frases dos guitarristas e da atitude no rock: “Então é uma influência real, de uma linguagem das pentatônicas, das escalas de blues, mas também de uma postura que eu gosto no rock, de uma energia” (KRASSIK, 2017, p.4). No álbum *Nordeste de Paris* (2014), pode-se observar a influência do rock, no nível da energia e dos efeitos sonoros usados, das distorções. O que chamou particularmente a atenção de Nicolas quando chegou ao Brasil, foi a energia muito *Rock and Roll* de alguns artistas brasileiros como Hamilton de

³⁵ (KRASSIK, 2017, p. 3).

³⁶ (KRASSIK, 2017, p.3).

Holanda, Yamandu Costa ou Carlos Malta: “Quando cheguei no Brasil, que fui no Semente³⁷, na Lapa, a galera tocava choro, pegava temas tradicionais, mas improvisavam de uma forma muito sem medo, isso é polêmico, mas para mim foi uma revelação, a maneira *jazz*, a maneira roqueira” (KRASSIK, 2017, p.4). Era uma geração, segundo Nicolas, que escutava de tudo e queria colocar isso dentro do repertório brasileiro. Nicolas se encantou pelo bairro da Lapa no Rio de Janeiro e foi a razão pela qual ele decidiu ficar no Brasil.

2.2.3. Aspectos da carreira artística

Paralelamente à sua carreira no mundo do *jazz*, Nicolas Krassik teve seus primeiros contatos com a música brasileira na França. Primeiro ele frequentou um bar chamado *Le Corail*, no centro de Paris, onde tocava música brasileira ao vivo. Encantou-se pelos ritmos brasileiros e se interessou pela dança. Quando viu as pessoas dançando sobre esses ritmos, foi a primeira vez que teve vontade de dançar. Então aprendeu a dançar e começou depois a praticar a capoeira. Nicolas foi capoeirista durante cinco anos e essas práticas inseriram ele no meio brasileiro de Paris. Aprendeu um pouco de português, cantava, tocava pandeiro e berimbau. O violinista admitiu: “Eu tinha o mundo do *jazz*, eu trabalhava com isso, mas quando saía para me divertir, era no Brasil” (KRASSIK, 2017, p.6). A música que ele escutava em casa era brasileira, composta por artistas como Caetano Veloso, Marisa Monte e Daniela Mercury.

Nicolas refletiu sobre o que caracterizava cada violinista reconhecido na música popular e como podia se diferenciar enquanto artista. Jean-Luc Pino tocava um *jazz* latino mais baseado na salsa, música cubana, Jean-Luc Ponty fazia um *jazz-rock* eletrônico, Didier Lockwood fazia *jazz-rock* e *bebop*, e Dominique Pifarély fazia um *jazz* mais contemporâneo, com improviso total. Nicolas comentou: “Eu não sabia o que fazer, cada um é mestre no que ele está fazendo, se eu fizer a mesma coisa, você vai estar imitando”³⁸. Por esta razão, quando descobriu a música brasileira, decidiu que ia ser neste estilo que ia se especializar.

A primeira vez que o violinista veio para o Brasil foi em 2001, durante o carnaval. “Voltei um pouco frustrado, porque o carnaval é carnaval, é um outro tipo de vida, outro tipo de música que se toca nas ruas, nas casas de show” (KRASSIK, 2017, p.6). Sete meses

³⁷ Bar emblemático do bairro da Lapa no Rio de Janeiro que abriu em 1998 e fechou suas portas em outubro 2017. O bar acolheu novos artistas que na época eram: Yamandu Costa, Casuarina, Zé Paulo Becker. “E foi lá que o mesmo Yamandu conheceu o violinista francês Nicolas Krassik e amanheceram o dia fazendo improvisos” (PIMENTEL, 2017).

³⁸ (KRASSIK, 2017, p.6).

depois, decidiu voltar para o Brasil e ficar um ano para aprender, pesquisar e enriquecer a sua bagagem para assim voltar para a França e montar o seu trabalho. Nicolas não voltou mais, ficou no Brasil e montou o seu trabalho no Brasil: “Fiz o que eu queria fazer, mesmo, criei um trabalho meu, que ninguém estava fazendo [...] com minha bagagem de lá, introduzindo na música daqui” (KRASSIK, 2017, p.7). Ele confessa que na França estava perdendo o ânimo de estudar, de tocar “pelo fato de não saber exatamente o que fazer, mas também por uma maneira de tocar que era diferente. O músico brasileiro parece que ele se joga mais, ele mexe mais, corporalmente, foi bom para mim”³⁹. A música brasileira, de alguma forma, libertou o violinista.

Musicalmente, no Brasil, ele tentou ser menos *jazzístico* e tentou também melhorar a parte rítmica. Mudar o posicionamento no tempo e se livrar do ritmo ternário do *jazz*, foi uma dificuldade para ele. No *jazz* o tempo é mais para trás e ao contrário, na música brasileira é mais para frente. “Acredito que sempre tem que melhorar, sempre busco melhorar em relação ao que eu considero mais importante na música brasileira que é o ritmo e o suingue” (KRASSIK, 2017, p.9). Nicolas criou sua própria linguagem, mistura entre o que ele era na França, o que aprendeu lá e o que aprendeu no Brasil: “Eu acho que consegui criar uma forma mais pessoal de tocar, de improvisar, que é mais brasileira e que tem *jazz*, na concepção.”⁴⁰

Ele declarou não ter sido influenciado pelos violinistas brasileiros atuando na música popular como Fafá Lemos ou Irany Pinto. Apontou que a linguagem de Fafá Lemos não trazia novidades por se aproximar muito da linguagem de Grappelli. Pelo contrário, instrumentos tais como a flauta, o violão ou o bandolim tinham ido muito além no processo de inserir o *jazz* na música brasileira. Krassik se deu conta que ele não tinha mais que estudar somente violino, tinha que estudar música de maneira mais ampla, envolvendo todos os instrumentos. Os músicos Hamilton de Holanda, Yamandu Costa e Carlos Malta chamaram particularmente a atenção do violinista logo que chegou no Brasil. Porém ressaltou que estudou também a rabeca, buscando aprofundar essa linguagem do forró: “Na rabeca eu quis estudar mais, entender mais as articulações, as arcadas, um pouco da linguagem” (KRASSIK, 2017, p.10). No seu segundo disco *Caçua* (2006), Nicolas Krassik convidou o rabequeiro pernambucano chamado Luiz Paixão, para participar da gravação. Gravaram a faixa 13 do disco incluindo as músicas *Bem Temperado*, *Arrumadinho* de Luiz Paixão e *Flor Ingazeira* de Nelson da Rabeca. Na entrevista, Krassik contou:

³⁹ (KRASSIK, 2017, p.7).

⁴⁰ (KRASSIK, 2017, p.9)

Eu conheci o Luiz Paixão lá em Olinda. Ele estava lá, a gente estava hospedado na mesma casa, junto. Levei ele para o estúdio para gravar músicas dele para incluir no meu segundo disco. Esse contato com a rabeca foi muito importante para mim, no desenvolvimento da minha maneira de tocar. Pesquisar sanfona, pesquisar rabeca, foi essencial para o que faço agora. (KRASSIK, 2017, p.10)

A dança e a percussão são ainda dois elementos essenciais para tocar música brasileira segundo Krassik:

Eu sou apaixonado por percussão, estudo, toco pra mim vários instrumentos de percussão e estudo o swing da música brasileira seja forró, samba, choro, sendo o forró o gênero com o qual eu mais me identifico e que tem a ver com o prazer que descobri em dançar, que influenciou até no meu jeito de tocar violino. Eu acho que eu toco melhor violino porque eu aprendi a dançar; eu me soltei, você esquece a dificuldade, seu corpo relaxa e tudo flui melhor. (KRASSIK, 2010 apud ISIDORO, 2013, p.50)

Em relação à composição, o violinista se sente mais intérprete do que compositor. Uma vez que chegou ao Brasil, observando um número grande de músicos compositores além de intérpretes, ele se cobrou para compor. Na França, já tinha tentado compor, mas não gostou do resultado e acrescentou que, como ele não tinha um projeto no seu nome, onde poderia experimentar essas composições, ele deixou isso de lado. Sobre a sua postura enquanto músico e compositor quando chegou ao Brasil, declarou:

Eu me deparei com tanto repertório, chegando no Brasil, eu estrangeiro, querendo compor, seria muita pretensão, eu não estava aqui para ensinar, eu estava aqui para aprender, eu não estava aqui para mostrar o que eu sei fazer, eu estava querendo aprender a fazer. Já tocar era um desafio muito grande, compor então, compor o que? Melhor do que Dominginhos, Pixinguinha, Jacob? Não fazia sentido... (KRASSIK, 2017, p.11)

Krassik incluiu duas composições no álbum *Caçua* do ano 2006: *Petite Maman* e *Meu Maxixe*. A obra *Petite Maman* foi criada em homenagem à sua mãe quando esta faleceu. Sobre esse processo de composição, ele comenta:

A minha primeira composição foi quando minha mãe faleceu, eu tive vontade de fazer uma música para ela, e por acaso eu fiz num ritmo brasileiro, gostei da música. Ela veio de um sentimento tão profundo que ela conseguiu me convencer que eu tinha feito uma música que podia fazer sentido, coloquei no disco. (KRASSIK, 2017, p.11)

Neste mesmo álbum encontra-se também a composição *Meu Maxixe* que foi feita mais no âmbito de um exercício de estilo, segundo o violinista. Ele admitiu não gostar particularmente desta música: “Toquei um pouquinho no início, mas ela saiu rapidamente do repertório” (KRASSIK, 2017, p.11).

Com o projeto Cordestinos, lançou o CD *Nicolas Krassik e Cordestinos* em 2008. O álbum, que conta principalmente com releituras, contém também uma composição sua, homônima do nome do grupo: *Cordestinos*. A música teve boas repercussões em relação ao público: “Essa música até hoje está tendo uma história bonita, todos os lugares que eu toco alguém vem me falar dessa música. [...] Ela é muito brasileira, mas ela é muito da minha terra também” (KRASSIK, 2017, p.11). Isso encorajou Krassik que pensou que pudesse compor mais.

Já no CD *Nordeste de Paris* (2014), ele compôs 70% das músicas. Krassik queria um disco mais *Rock n’ Roll* e não encontrava repertório, assim decidiu compor as músicas que faltavam. O violinista não tem o hábito de compor diariamente, ele admitiu compor somente quando há necessidade: “Só vou compor quando eu fizer o próximo projeto”. Acrescentou que “quando chegar a próxima inspiração de projeto vou ter que me obrigar a me inspirar para compor, mas é doloroso, não é fácil para mim não, rejeito tudo de cara”. (KRASSIK, 2017, p.11-12).

Nicolas Krassik veio então da música clássica, foi músico de *jazz* e chegou na música brasileira há mais de vinte e cinco anos. Começou pelos gêneros do choro e samba e foi depois para o forró, identificando-se mais com este último gênero pelo fato de encontrar semelhanças entre o violino, a rabeca e o acordeom. O artista produziu um total de sete CDs, o último sendo uma antologia dos 15 anos de Brasil (2017). Desenvolveu sua carreira solo e se apresentou ao lado de artistas reconhecidos como Yamandú Costa, Hamilton de Holanda, Marisa Monte, Beth Carvalho, João Bosco, Gilberto Gil e Dominguinhos: “São as minhas principais influências, eles me deram vontade de fazer o que eu faço” (BANDEIRA, 2014, s/p).

Alguns meses depois do lançamento do curso *online* de violino popular brasileiro de Herz em maio 2017, Krassik lançou, em setembro, seu curso de violino popular, disponível também via plataforma *online*. Os dois métodos foram produzidos e lançados separadamente.

Krassik, reunindo o *jazz*, o choro, o samba, o forró com algumas influências do *rock*, conseguiu se destacar no cenário da música instrumental brasileira no violino, tendo uma carreira paralela à de Ricardo Herz.

2.3. CONSTRUÇÃO E AFIRMAÇÃO DO MOVIMENTO DE VIOLINO POPULAR NO BRASIL

2.3.1. *Premissas: As carreiras paralelas e o encontro entre Ricardo Herz e Nicolas Krassik*

Com percursos similares, os dois violinistas tiveram caminhos entrelaçados. Krassik, francês que veio da música clássica para o *jazz* e depois se orientou para a música brasileira, e Herz, brasileiro, que morou na França, veio da música clássica para a música popular passando pelo *jazz* como degrau para aperfeiçoar a sua improvisação. Os dois artistas tiveram então influência de Didier Lockwood com grande importância dada ao ritmo, e os dois tiveram influências dos mesmos artistas brasileiros tais como Dominginhos, Yamandu Costa e Hamilton de Holanda. Dentro da música popular, Krassik começou a tocar choro e depois se encaminhou para o forró, Herz ao inverso começou pelo forró e foi depois para o choro. Krassik chegou ao Brasil no ano que Herz foi para França, cada um desenvolvendo sua carreira em territórios diferentes, o Brasil na França e a França no Brasil. Em 2010, Herz voltou para o Brasil, na cidade de São Paulo enquanto Krassik ainda estava morando no Rio de Janeiro. Em 2016, decidiu se mudar para São Paulo e agora, sob a iniciativa da violinista Carol Panesi, os dois violinistas que tiveram carreiras separadas, se juntaram em São Paulo e criaram, em 2017, um grupo chamado “Coletivo de Violino Popular”, que teve a sua primeira apresentação de estreia dia 6 de março de 2018, no SESC 24 de Maio, em São Paulo.

Herz e Krassik se encontraram pela primeira vez em São Carlos, SP, em 2004 ou 2005 segundo Ricardo Herz: “Eu lembro que quando ele [N. Krassik] estava lançando o primeiro disco dele e eu estava lançando meu primeiro disco e a gente fez um show juntos, um show dele que eu participei na verdade, em São Carlos. [...] eu não sei agora se foi em 2004 ou 2005, mas foi essa época aí.” (HERZ, 2017, p.4). Krassik foi convidado por Fátima Camargo⁴¹ para fazer uma apresentação onde um encontro com Herz era previsto. Krassik (2017, p.16) comentou: “Foi muito legal, a gente se deu bem de cara, a coisa de brincar, de tocar forró, de fazer uns acompanhamentos, foi muito bom esse primeiro encontro”. Depois se apresentaram juntos em vários momentos, principalmente quando Ricardo Herz voltou para São Paulo em 2011:

⁴¹ Diretora do Projeto Contribuinte da Cultura, ligado à FAI, Fundação da Universidade Federal de São Carlos.

Teve um projeto do CCBB, eram dois violinos e dois cellos com Morelenbaum, Lui Coimbra, Ricardo e eu. Era o projeto do Leo Gandelman. Foi isso, nessa ocasião e agora a gente se aproximou mais que eu estou morando aqui. Um tempo ele estava fora, e depois quando voltou, voltou para São Paulo e eu sempre no Rio, então às vezes a gente se encontrava num show dele, ou num show meu. E agora a gente está tentando juntar forças. (KRASSIK, 2017, p.16)

Em 2014, os violinistas Ted Falcon, Ricardo Herz e Nicolas Krassik escreveram um projeto para uma apresentação chamada “3 violinos 3 continentes”. Ted Falcon nasceu em 1970 nos Estados-Unidos, morou oito anos no Brasil, porém depois da apresentação de estreia do trio de violino em outubro 2014, o violinista americano voltou para os Estados-Unidos e o projeto parou.

Ricardo Herz e Nicolas Krassik têm em comum uma vontade de defender e ensinar o violino popular no Brasil. Querem democratizar o violino popular, levá-lo a um nível que seja acessível para um número maior de pessoas:

“Eu acho que o que a gente tem em comum é, o mesmo gosto, a mesma vontade de levar esse instrumento a sério. [...] É uma coisa muito séria, tocar música popular, improvisar, muita gente acha que não é tão difícil ou então acham que é impossível fazer. As duas coisas estão erradas. Não é nada fácil, mas também não é nada impossível. Dá para estudar e tem gente que ensina”. (KRASSIK, 2017, p. 17)

A vontade dos dois violinistas se juntou à vontade da violinista Carol Panesi e decidiram montar um coletivo de violino popular.

2.3.2. O Coletivo de Violino Popular

O Coletivo de Violino Popular foi criado em 2017 e é formado por Carol Panesi, Nicolas Krassik e Ricardo Herz.

Carol Panesi nasceu em 1985 no Rio de Janeiro. Ela começou seus estudos musicais com a aprendizagem do piano no Conservatório Brasileiro de Música (CBM) em 1996 onde concluiu o curso em 2003. Paralelamente, iniciou os estudos de violino em 1998 com um professor Bernardo Bessler. No final de 2002, ela ingressou o grupo de Itiberê Zwarg⁴² Orquestra Família, no violino. Para a artista, este começo na música popular foi muito determinante para a sua carreira. Inicialmente estudou o piano clássico, mas quando integrou a Orquestra Família como violinista, ela soube que ia seguir a via da música popular. Na busca de uma referência no instrumento, Carol Panesi conheceu Nicolas Krassik e começou a

⁴² Baixista de Hermeto Pascoal, gravou nove discos com ele. Em 1999 ele criou a “Itiberê Orquestra Família” no qual a violinista Carol Panesi participou de 2003 a 2016.

ter aula com ele em 2003, até final de 2004. A violinista gravou dois CDs com o grupo Orquestra Família e um CD e um DVD com a formação Itiberê Zwarg & Grupo. Apresentou-se por várias cidades do Brasil e do estrangeiro. Também, foi, de 2008 a 2015, monitora da Oficina da Música Universal, projeto didático idealizado por Itiberê Zwarg. A violinista também teve contato com Ricardo Herz, cursando em 2010 a Oficina de Música de Curitiba. Herz comenta sobre o que ele transmitiu para ela: “Então esse negócio do sem-som⁴³ eu já tinha passado para ela lá também. Tinha tido pelo menos um contato com isso já. Ela e a Renata” (HERZ, 2017, p.15). Hoje Carol Panesi possui vários projetos, entre eles o quarteto de cordas Iapó, idealizado por ela e onde assina as composições e arranjos. Vai lançar seu primeiro disco autoral com Carol Panesi e Grupo em 2018. Enfim, já ministrou oficinas de cordas populares em festivais e começou um curso de cordas populares em São Paulo em abril 2018.

A violinista é membro do coletivo de violino popular ao lado de Herz e Krassik. Este último comenta: “Ela é a terceira do nosso coletivo, uma terceira visão das cordas, ela é um pouco a mistura de tudo que ela aprendeu, como qualquer um. Então quando ela toca, eu me encontro um pouquinho, encontro Ricardo, encontro o Hermeto Pascoal, Itiberê. E ela é muito envolvida na causa de levar para os outros, de ensinar, de fazer oficinas.” (KRASSIK, 2017, p.17). Carol teve influências de Herz e de Krassik, mas teve também suas próprias vivências e experiências. Próxima à concepção de música universal de Hermeto Pascoal, ela se revela como uma terceira individualidade no coletivo, que participa ativamente da criação da identidade desse violino popular brasileiro.

Sobre o encontro e a iniciativa dos artistas, Nicolas Krassik conta que quando se mudou para São Paulo, em 2016, pensou primeiro em unir-se com Ricardo Herz: “A gente tem que ser aliados porque há uma força para dar cada dia mais para um assunto que a gente gosta. Em vez de cada um ficar no seu cantinho, vamos conversar sobre isso e ver o que a gente pode fazer juntos. A primeira ideia foi essa, a Carol não estava aqui.” (KRASSIK, 2017, p. 18). Pouco tempo depois, a violinista Carol Panesi se mudou do Rio de Janeiro para São Paulo, entrou em contato com Nicolas Krassik e Ricardo Herz, também com a vontade de se juntar. Krassik respondeu: “Que legal! Já estava pensando com Ricardo, agora que você está aqui, vamos conversar” (KRASSIK, 2017, p. 18). Herz conta que ela veio com a ideia de criar um coletivo de violino popular, criar um show juntando os três violinistas, “um show que

⁴³ Equivalente à palavra inglesa *ghost note*. Segundo Dourado (2004, p.147): “na notação moderna de instrumentos do *jazz* e do *rock*, refere-se a um som abafado e pouco distinto, de caráter percussivo”

falasse dos nossos três estilos de tocar, mas até agora está ainda um embrião” (HERZ, 2017, p.15).

O coletivo de violino popular possibilita o cruzamento dos diferentes públicos que cada violinista possui: “O Nicolas tem um público dele bem grande que tem uma intersecção com meu público, mas não é exatamente o mesmo, então seria legal para mim e para ele de fazer os nossos públicos se conhecerem” (HERZ, 2017, p.16).

A ideia do coletivo de violino popular é que os três violinistas se juntem para defender e divulgar o violino popular no Brasil. Eles têm como projeto criar uma apresentação reunindo os três violinistas assim como ministrar oficinas e *workshops*. Além disso, estão com projetos de montar uma escola de música e uma orquestra de violino popular, ainda no longo prazo. Nicolas Krassik comenta sobre o coletivo:

O que chamou nossa atenção é que realmente somos três violinistas diferentes então a gente só podia somar, no caso de fazer projeto, de tocar. Vai somando na concepção do grupo, vai somar na hora de ter oficinas, com os três, vai ter três tons diferentes, de assuntos, formas de pensar diferentes. [...]. Já têm vários projetos, um de um show mesmo, de montar um show e de apresentar o violino brasileiro nas nossas três formas de fazer e se juntando também para mostrar o que pode resultar disso. As oficinas, porque não um dia montar uma escola? Porque não montar uma orquestra de violino popular? (KRASSIK, 2017, p.18)

O coletivo de violino popular como vimos antes, teve a sua primeira apresentação de estreia dia 6 de março de 2018 no SESC 24 de Maio em São Paulo.

2.3.2. Métodos

Ricardo Herz e Nicolas Krassik decidiram lançar individualmente seus métodos de violino popular brasileiro ao longo do ano de 2017, Herz em junho e Krassik em setembro desse mesmo ano, afirmando a existência desse violino popular brasileiro, vivo, a divulgação e a transmissão para as próximas gerações. Eles têm o recado comum de possuírem suas próprias linguagens, seus próprios jeitos de tocar, seguir seus próprios caminhos e de pesquisar suas próprias arcadas. Aconselham os alunos a se aproximarem dos estilos de música que gostam e ir pesquisando recursos correspondentes. Esses métodos possuem uma filosofia de estudos, uma metodologia que pode ser adaptada a outros estilos de música, não só à música popular brasileira.

2.3.2.1. Método Ricardo Herz

O que incentivou Ricardo Herz a lançar seu método de violino foi primeiro a sua experiência de ensino. Desde 2005 o violinista ministrou regularmente aulas em festivais e em oficinas de música. Também, dava aulas particulares de violino⁴⁴. Já com o propósito de lançar um curso *online*, ele organizou primeiro um curso de improvisação para as cordas populares, no Instituto Fukuda em São Paulo, em 2016⁴⁵. Essa experiência permitiu ter mais ideias para o futuro curso *online* em preparação (HERZ, 2017, p.17). Depois o encontro semanal foi mantido com um grupo de quatro alunos, na casa do violinista, durante o segundo semestre de 2016.

Com essa experiência, o material já estava pronto para criar o curso de violino popular brasileiro lançado em maio de 2017. Em setembro de 2017 ele já tinha vendido trinta cursos “eu vendi acho que quatro ou cinco cursos em São Paulo, o resto é tudo fora de São Paulo, acho que tem trinta pessoas, tem gente na Holanda, vendi dois na Holanda” (HERZ, 2017, p. 18). Esse curso *online* possibilita primeiro uma maior difusão do ensino, depois, segundo Herz, permite também não repetir sempre a mesma coisa para os alunos individualmente e propicia um material bem filmado, já que a maioria dos alunos queria filmar durante a aula.

Sumário do curso de Ricardo Herz

Aula 1 - Um pouco do meu histórico, conceito de groove e suingue no arco.

Demonstração com os loops, exercícios melódicos

Aula 2 - acentos e arcos sem som

Exercícios com arco com som/sem som, acentos em todas as subdivisões

Aula 3 - garfinho (síncopa), acento "surdo do tamborim" e acompanhamento simples do choro.

Como unir as duas primeiras para chegar ao garfinho. Varias maneiras de fazer e mostrar onde está o acento.

Aula 4 - Baião xaxado, côco (sic) e afins.

Várias levadas de baião. Parte grave da zabumba, bacalhau e triângulo no arco. Como interpretar alguma melodia usando esses conceitos. Como improvisar no ritmo.

Aula 5 - Imitando a Rabeca

⁴⁴ Tive a oportunidade de ter aulas particulares em 2012 com ele.

⁴⁵ Participei também deste curso. Herz preparou um material escrito com o qual nos exercitamos durante um semestre.

Algumas levadas, ritmos e articulações relacionadas à rabeca. Como imitar no violino para tocar forró e derivados.

Aula 6 – Xote

Como começar a pensar o violino no xote. De onde imitar os grooves, como interpretar uma melodia. Como aplicar os ritmos do triângulo pandeiro e zabumba com as arcadas. Onde estão as claves.

Aula 7 - O contratempo e o arco

Como pensar o violino no contratempo

Aula 8 - Samba

Mesmo conceito mas falando de samba: claves do samba, como acompanhar. Como interpretar e como variar dentro da clave.

Aula 9 - Manter o groove variando o arco e com ligaduras.

Começando a variar o sentido do arco no "garfinho" e como estudar fraseados com ligaduras.

Aula 10 - Frevo

Clave básica do frevo. Como imitar os instrumentos de sopro. Como fazer o rolamento da caixa com o arco.

Aula 11 - Princípios básicos da improvisação em 2 acordes usando o baião.

Improvisação como linguagem: como unir o que a gente aprendeu a um contexto harmônico. Algumas cadências simples e como começar a explorar os *voicings* e arpeggios. Modo Dórico para baião.

Aula 12 - Princípios básicos da improvisação em 3 acordes usando o samba

Cadências I IV V I no ritmo de Samba e como pensar a improvisação de maneira que soe samba.

Aula 13 - Explorando o 6/8

Como começar a se familiarizar e algumas claves para colocar na mão.

Aula 14 - Improvisando no xote

Onde estão as claves (retomando) e como se apoiar na improvisação usando elas (sic). Acompanhar improvisando e improvisar em alguma harmonia um pouco mais complexa.

Aula 15 - Criando seus próprios ritmos e exercícios

Como pegar este conhecimento e criar seus próprios ritmos e exercícios. Novas claves, novos grooves.

Adendo 1 - Exemplificando como o ritmo reina na música popular

Eu mostro -tocando- como o ritmo é mais importante que as notas.

Adendo 2 - Mostrando a rabeca

Toco um pouco e falo sobre esse verdadeiro violino popular brasileiro - a rabeca.

2.3.2.2. Método Nicolas Krassik

Nicolas Krassik lançou seu curso de violino popular *online* no dia 7 de setembro de 2017. O método se encontra numa plataforma *online* e é composto por uma série de vídeos totalizando 6 horas e 53 minutos de aulas. Neste curso, o violinista transmite a sua experiência, como passou da música clássica para o *jazz*, tirando a partitura, desenvolvendo o ouvido, o conhecimento harmônico e rítmico para poder improvisar. Depois explica como incorporou os novos ritmos brasileiros, a nova linguagem da música brasileira e também uma nova maneira de improvisar. Também divulga as ferramentas que lhe permitiram vencer as dificuldades pelas quais já passou.

Segundo Krassik, o objetivo do método é de “defender, divulgar e perpetuar”⁴⁶ a linguagem desse violino popular, dar oportunidade a mais pessoas interessadas pelo assunto de poder estudar: “O objetivo do método é dizer é possível aprender, tem direções, tem métodos, várias maneiras de se aproximar disso e de chegar, não é impossível, não é só para quem sabe já, que nasceu sabendo, eu não nasci sabendo” (KRASSIK, 2017, p.20).

Didier Lockwood, que lançou seu método *Cordes et Âme* em 1998, foi de uma grande influência para o violinista francês. Ele declarou que se o método tivesse sido lançado na época que ele estudava o violino *jazz*, com certeza teria se providenciado rapidamente o livro (KRASSIK, 2017, p. 19). Lançar um método de violino popular brasileiro é afirmar que essa escola de violino existe e consegue ser transmitida para as próximas gerações.

O aspecto da divulgação é importante, mesmo se antes era possível fazer aulas pelo Skype, agora se encontra um material de qualidade, podendo ver e rever os vídeos se precisar, em todo o Brasil e mesmo internacionalmente. N. Krassik declarou que vendeu uns métodos fora do Brasil e nota que “o que pode ser realmente uma novidade, revolucionário entre aspas, esse acesso didático que a gente está dando que não existia” (KRASSIK, 2017, p.20).

Sumário do curso de Nicolas Krassik:

Boas vindas

I) Introdução e ferramentas

⁴⁶ (KRASSIK, 2017, p.19).

- II) Ritmos de samba
- III) Acompanhamento de choro
- IV) Arcadas e melodias de choro
- V) Ritmos nordestinos (Paralelo com zabumba, Forró, Baião, Xaxado, Xote e Frevo).
- VI) Acompanhamento e melodias de Forró
- VII) Exercícios rítmicos
- VIII) Improvisação e ciclo II V I
- IX) Vocabulário do improviso
- X) Arcadas de *Jazz*
- XI) Cromatismos
- XII) Intervalos e Acordes
- XIII) Posições
- XIV) Noção de ciclos rítmicos
- XV) Escalas, acentos e metrônomo

Conclusão

PONTOS ABORDADOS

Ferramentas para música popular

- Mão esquerda
- Mão direita
- Acento vertical
- Reverb natural
- Notas mudas
- Vibrato
- Glissando

Arcadas:

- Arcadas choro e Samba
- Arcadas Forró
- Arcadas *Jazz*
- Diversos acentos
- Contratempo
- Síncope Acompanhamento
- Choro
- Samba (imitando o tamborim)

- Forró (imitando a zabumba)
- Um pouco de Xote e de Frevo

Improviso:

- Acordes simples no violino Harmonia e improviso
- II V I maior
- II V I menor
- Notas alteradas e escalas no acorde de dominante
- Como "costurar" um improviso
- Diabinho maluco (Jacob do Bandolim)
- Estudo ciclo de quintas
- Assanhado (Jacob do Bandolim)
- Vocabulário

Ritmo:

- Exercícios diversos, percussão e violino
- Polirritmia
- Noção de ciclos rítmicos
- Variações rítmicas diversas
- Posições
- Cromatismos

O ritmo aparece como um elemento importante nos dois métodos. O recorte feito para a elaboração do método de Ricardo Herz evidencia principalmente o elemento rítmico. Para ilustrar esta concepção, ele cita no curso dele o próprio Duke Ellington: “*Don’t mean a thing if you ain’t got that swing*”⁴⁷. Krassik enfatizou também que o ritmo era primordial: “Se tornou meio óbvio para mim, passando pelo ritmo, você chega na linguagem, de articulação, de uma interpretação” (KRASSIK, 2017, p.21). Os métodos não pretendem abordar todos os pontos sobre como se toca violino popular, houve um recorte, uma seleção dos pontos mais importantes para começar o estudo do instrumento através da música popular brasileira. O ritmo aparece como a base deste violino popular brasileiro. Esses métodos não são considerados como terminados: “Esse método, ele não é parado a princípio, eu não considero que fiz um método que acabou e eu quero que ele continue, eu quero colocar mais episódios nele, quero lembrar de coisas que não falei, quero aprender coisas novas e fazer o vídeo”

⁴⁷ Podemos traduzir como: “Não faz sentido se você não tiver aquele suingue ou balanço” (trad. nossa).

(KRASSIK, 2017, p.30). Os dois violinistas pretendem ainda completar o método adicionando regularmente vídeos sobre pontos não abordados ainda ou descobertas futuras.

2.3.4. Planos futuros

O violino popular no Brasil nunca foi tão desenvolvido quanto hoje. Enquanto entre as gerações passadas tinha uma descontinuidade, o trabalho atual dos violinistas R. Herz e N. Krassik, junto com o surgimento dos métodos de violino popular e a multiplicação de oficinas e *workshops*, permite criar uma ligação entre essa geração e as próximas. N. Krassik declara que quando chegou no Brasil não tinha quem ensinasse o violino popular, dando oficinas ou aulas. (KRASSIK, 2017, p.17).

À pergunta se existe um violino brasileiro, Herz respondeu que sim, só considerando a sua produção artística e a de Krassik, já são quinze anos de existência de um violino popular brasileiro: “Não tem uma tradição tão forte quanto o violão, o piano, documentada, mas hoje em dia já tem. Tem pelo menos dez ou quinze anos que tem gente fazendo isso da vida, eu e Nicolas pelo menos” (HERZ, 2017, p.15).

N. Krassik nota um interesse crescente pelo violino popular, com a existência dos métodos acessíveis pela *Internet*, e as aulas ministradas pelo Skype, o ensino não está mais limitado localmente. Gente do Brasil todo, e mesmo internacionalmente, podem estudar o violino popular brasileiro. Explicou:

[...] tem muita gente que escreve para a gente perguntando, falando que descobriu a música popular com a gente, que está longe, que não pode estudar, mas que gostaria, aí faz aula pelo Skype ou compra o método da Internet. Parece que está se multiplicando, vejo pessoas aparecendo tocando um violino popular que não tinha dez anos atrás. E de uma forma, se dedicando mais, então está melhor. (KRASSIK, 2017, p.17)

Se já totalizamos o número de métodos vendidos, são cinquenta métodos, trinta de Ricardo Herz e vinte de Nicolas Krassik, então cinquenta pessoas, ou mais, estão estudando em 2018 o violino popular brasileiro. Sobre que tipos de frutos isso vai gerar no futuro não sabemos, porém, pode-se observar que o violino popular brasileiro está vivo e está sendo estudado e transmitido para as futuras gerações.

Já a mais recente geração dos violinistas populares atuando na música popular brasileira nos anos 2010 conta nomes como: Carol Panesi (RJ), Wanessa Dourado (SP), Gabriel Vieira (SC), Renata Neves (RJ), Felipe Karam (RS), Guilherme Pimentel (RJ) e

Camila Santana, (SP). Wanessa Dourado lançou com seu grupo chamado “Fios de Choro”, o disco *Trama*, em 2017, Carol Panesi, como já vimos, vai ainda lançar seu disco autoral em 2018.

Nicolas Krassik mostrou uma vontade de criar uma escola de violino no futuro. Foi inspirado pelo modelo da escola do Didier Lockwood na França. Primeiro, porque a escola é marcada pela tradição violinística de Didier Lockwood, mas porque inclui também outros professores de instrumentos e estilos diferentes. N. Krassik já deu aula no CMDL em Dammarie-Lès-Lys (França) e comenta sobre a escola:

O Johan Renard vai dar uma aula, o Ricardo vai dar uma aula quando tiver na França, várias ideologias musicais diferentes e vai ter aula com outros professores de outros instrumentos, acho bem interessante essa coisa, vem um professor para falar de música africana e um outro de música indiana, isso é um modelo que eu acho bem interessante. (KRASSIK, 2017, p.18)

Neste futuro projeto de escola, o violinista imagina uma escola versátil, onde se poderia estudar a técnica do instrumento, tendo um repertório mais amplo, que não seja limitado somente à música erudita, mas onde possa estudar também *rock*, música popular e aprender a usar ferramentas diferentes como a possibilidade de gravar em estúdio. Krassik também deseja que a prática do violino seja associada à prática da percussão e da dança. Ele pensa em primeiro lugar em se basear nas escolas de violino clássico para ter uma boa base técnica, um bom conhecimento do instrumento e depois, em acrescentar ritmos diferentes, ampliar o repertório e iniciar à improvisação e composição desde cedo: “Já abrir a cabeça de uma criança para saber o que é um ritmo de dança, como é criar, como que é compor, improvisar. Isso eu acho que deveria ser feito no início do ensino” (KRASSIK, 2017, p.18)

Vimos no primeiro capítulo que o violino já esteve presente ao longo do século XX na música popular brasileira, porém não tinha continuidade geracional entre os violinistas: “a descontinuidade entre gerações de violinistas a se aventurarem na música popular, seja essa por falta de músicos ou informação, tem sido obstáculo considerável na emancipação do instrumento nesse meio” (SILVA, 2005, p. 14). A particularidade dessa geração dos anos 2000 com Ricardo Herz e Nicolas Krassik é que criaram uma continuidade com as próximas gerações, dando aulas, oficinas e *workshops* e tendo providenciado cada um, um método de violino popular brasileiro além do recém-criado coletivo de violino popular possibilitando assim a emancipação e difusão desse violino popular. Podemos agora afirmar que o violino ganhou seu lugar legítimo dentro da música popular no Brasil.

3. ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DO “VIOLINO POPULAR BRASILEIRO” CONFORME RICARDO HERZ E NICOLAS KRASSIK

Vimos no capítulo precedente que, dentro dos seus percursos respectivos, Ricardo Herz e Nicolas Krassik tiveram experiências em comum: passaram primeiro pelo estudo do violino clássico, para depois se orientarem para o estudo do *jazz* e se especializarem em música popular brasileira. Notamos que segundo depoimentos deles, o elemento rítmico se revelou ser muito importante para se tocar música popular (*jazz* ou música brasileira).

Neste capítulo, apontaremos então a importância do ritmo e sua influência na performance dos dois artistas, os golpes de arco e recursos da mão esquerda empregados de maneira comum, como também as particularidades. Depois destacaremos a influência que outros instrumentos típicos da música popular brasileira tiveram na prática de Herz e Krassik. Contudo, tentaremos interpretar os dados relevados, estabelecendo uma síntese dos recursos usados e propondo uma definição que inclui os aspectos culturais e corporais. Enfim, refletiremos sobre a escola de violino popular no Brasil, a continuidade geracional e o possível estabelecimento de uma certa tradição em processo.

Diferentes fontes foram usadas. Enquanto aluna de Herz e Krassik, a experiência das aulas em grupo que a autora teve a oportunidade de participar e também as aulas particulares foram pertinentes para esta pesquisa, assim como a observação de múltiplas apresentações dos artistas. Consideramos as entrevistas realizadas com cada violinista e os novos métodos de violino popular brasileiro, lançados em 2017, que foram colocados em diálogo com métodos de violino *jazz*⁴⁸, livros sobre a técnica de violino⁴⁹ e classificação dos golpes de arco⁵⁰, assim como as publicações acadêmicas⁵¹.

⁴⁸ Lockwood (1998), Tim Kliphuis (2008), Glaser e Grappelli (1981), Blanchard (2003).

⁴⁹ Hoppenot (1981), Galamian (1993).

⁵⁰ Salles (2004), Dourado (2009).

⁵¹ Cançado (2000), Andrade (1928), Menezes (2017), Wisnik (1989, 2008), Sandroni (2001), Pinto (2001).

3.1. Importância do elemento rítmico

3.1.1. *Violino popular e a importância do ritmo: influência da concepção de Didier Lockwood na prática de Ricardo Herz e Nicolas Krassik.*

Os dois violinistas foram influenciados pelo famoso violinista francês de *jazz* Didier Lockwood (1956-2018) e sua filosofia, que valoriza o ritmo acima de tudo.

Herz e Krassik defendem que, para tocar música popular no violino, o trabalho deve passar primeiramente pelo ritmo. Este último é um elemento primordial das músicas populares. Segundo a autora Tânia Mara Cançado (2000), ele é “o resultado natural da linguagem humana” (p.5), que varia entre os diferentes povos segundo a linguagem. Mais particularmente na música do continente americano, o ritmo foi bastante influenciado pela presença dos africanos:

Enquanto que as tradições da música europeia predominaram e influenciaram a música do Novo Mundo através de seus elementos harmônicos e melódicos, em termo de vocabulário, estilos e formas, a música da África forneceu à música americana (neste sentido, a música americana se refere à música da América do Norte e da América Latina) a sua complexidade rítmica. (GARCIA, 1997 apud CANÇADO, 2000, p.6)

Didier Lockwood, francês e jazzista, também valoriza a rítmica e influenciou Herz e Krassik neste aspecto. A questão rítmica é sempre muito importante nas músicas populares de diversos grupos sociais e povos, até da Europa, sendo elemento de forte apelo identitário, sobretudo quando vinculada às danças. Assim, se se trata de danças, evidentemente, o aspecto rítmico é básico, pois é o que identifica a expressão musical, sobre a qual se deve criar os demais elementos expressivos. No entanto, esse aspecto da importância da rítmica se opõe ao ensino do violino clássico que Herz e Krassik conheceram, onde a questão rítmica não é enfatizada nem valorizada. O *jazz* trouxe então um foco neste aspecto rítmico que foi em seguida aplicado às diferentes rítmicas de matrizes brasileiras no violino de Herz e Krassik. Eles pesquisam, interpretam e ensinam a reproduzir as distintas acentuações, a entender como se compõem e sobrepõem às vezes esses ritmos. A síncope e a acentuação aparecem como um elemento central do então chamado “violino popular brasileiro”.

Sobre a influência de Didier Lockwood na prática de Ricardo Herz e Nicolas Krassik, na sua entrevista, Herz contou como esse violinista foi de uma importância crucial para ele, principalmente neste conceito que privilegia o ritmo acima de tudo e como Herz faz questão de transmitir este conceito para as próximas gerações:

[...] como eu vou pensar o ritmo brasileiro, como eu vou resolver isso aqui no violino, talvez não tenha sido influenciado pela prática violinística dele (Didier Lockwood), mas o jeito de eu bolar o ritmo brasileiro foi influenciado pela filosofia dele, pelo jeito de pensar o violino dele. [...], na minha aula repito que o ritmo é o mais importante, da mesma maneira que ele me falou, talvez eu passe isso para algumas pessoas, se eu conseguir passar para uma acho que já valeu! (HERZ, 2017, p.19)

Nas suas aulas, Didier Lockwood demonstrou ao Ricardo Herz que o ritmo era mais importante que as notas de uma melodia, esta experiência foi impactante para o violinista brasileiro. Por sua vez, no seu método, Herz transmite essa experiência, esse princípio básico, dando um exemplo com a música *Só Dança Samba*, de Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes. Primeiro ele interpreta a melodia com as notas dentro da harmonia, porém sem suingue, sem gingado, e depois interpretou essa mesma música dentro do ritmo, com notas da melodia fora da harmonia. Soa bem mais musical com o suingue. apesar das notas da melodia não corresponderem à harmonia. Para Ricardo Herz, este único argumento já lhe parece irrefutável, isso demonstraria o fato que o ritmo é mais importante do que as notas da melodia e essa filosofia foi herdada diretamente de Didier Lockwood.

Nicolas Krassik também comentou sobre a influência que teve Didier Lockwood na sua concepção de violino popular, principalmente sobre o fato de internalizar o ritmo:

Eu acho que o recado mais importante que ele me passou, que tentei seguir, é a coisa do ritmo, tentar ter um ritmo mais seguro e uma noção de ciclo rítmico, da batida do pé. Ele faz disso uma regra que às vezes é um pouco exagerada eu acho, que também pode tocar sem isso. (KRASSIK, 2017, p.6)

Para Krassik (2017, p.23), quando perguntamos na entrevista sobre os pontos essenciais para tocar música brasileira no violino, ele respondeu: “tocar percussão, eu acho muito importante, eu acho que a música brasileira é muito percussiva”. O elemento rítmico aparece então como um elemento central do estudo do violino popular.

No método “*Cordes et Âme*” de Didier Lockwood (1998), no primeiro capítulo chamado “princípios básicos”, aparece como primeiro princípio, o ritmo:

“O ritmo é, na minha opinião, um dos elementos fundamentais do ato musical. As harmonias e os fraseados vão se organizando em volta dele. Vai precisar em primeiro lugar, aprender a domá-lo e fazê-lo seu aliado! Com este fim, pode-se dissociar o trabalho em três partes: o pulso, o enquadramento das células rítmicas e a independência” (DARISZCUREN, LOCKWOOD, 1998, p.3, tradução nossa).⁵²

⁵² « Le rythme est à mon sens l'un des éléments fondamentaux de l'acte musical. Les harmonies et les phrases vont s'ordonner autour de lui. Il va donc vous falloir avant tout apprendre à l'appivoiser et à vous en faire un

Falando sobre a independência, Didier Lockwood compara o violinista ou instrumentista a uma casa de dois andares. No térreo mora um baterista e no primeiro andar mora o violinista. Para tocar, teremos que considerar o nosso vizinho baterista que não ouvirá a gente tocando, e vamos ter que acabar nos referindo ao movimento rítmico desse nosso vizinho de baixo, enquanto ele não será influenciado, de forma alguma, por nós. (DARISZCUREN, LOCKWOOD, 1998, p.4). Essa imagem transmite a ideia de formar uma consciência rítmica, independente e constante, um pulso interno.

Didier Lockwood não influenciou os dois violinistas somente nesta parte da concepção rítmica, mas também na metodologia de estudo, em alguns aspectos técnicos como a esquematização das posições no braço do violino para transpor uma melodia ou o uso da *ghost note*, além de incentivá-los nas suas carreiras.

3.1.2. Música popular brasileira: a síncopa no centro das discussões

Vimos que o ritmo é um elemento essencial da música popular. A autora Cançado (2000) ressalta que o ritmo é um fator essencial no desenvolvimento da distinta música popular afro-americana e a síncopa sendo um elemento central. Através das particularidades da “síncopa americana”⁵³ e da sua acentuação, diferente da síncopa europeia, Nicolas Krassik e Ricardo Herz tiveram que desenvolver recursos técnicos para a interpretação desses ritmos, usando novos golpes de arco, aproximando mais o arco do elemento percussivo.

A música brasileira possui uma grande riqueza rítmica com suas inúmeras danças folclóricas e suas variações. Mário de Andrade já havia ressaltado a importância do ritmo na música popular e a dificuldade de transcrevê-lo:

Um dos pontos que provam a riqueza do nosso populário ser maior do que a gente imagina é o ritmo. Seja porque os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam, seja porque dão só a síntese essencial deixando as sutilezas para a invenção do cantador, o certo é que uma obra executada difere as vezes totalmente do que está escrito. (ANDRADE, 1928)

allié ! À cet effet on peut dissocier le travail en trois parties : la pulsation, le cadrage des cellules rythmiques et l'indépendance » (DARISZCUREN, LOCKWOOD, 1998, p. 3).

⁵³ Termo usado por Mário de Andrade no manuscrito intitulado “Síncopa” pertence à série “Manuscrito do autor” do Arquivo Mário de Andrade hoje localizado no Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP e transcrito por Enrique Valarelli Menezes em sua tese de doutorado intitulada *Mário de Andrade e a síncopa do Brasil*: “A síncopa europeia é uma consequência prática das especulações obtusas dos franco-flamengos e madrigalistas. Na América o conceito de síncopa surgiu doutra necessidade que por mais fisiológica e popular, se poderá chamar de mais essencial. [...] Na América a síncopa não provém da síncopa europeia”. (ANDRADE apud MENEZES, 2017)

O ritmo é um elemento central da música popular brasileira e essa rítmica possui algo muito sutil que se encontra no elemento da síncope. A autora Cançado define a síncope característica como elemento comum à música popular afro-americana:

A síncope característica (padrão ritmo de semicolcheia – colcheia – semicolcheia) é um resíduo (sic.) rítmico africano que sobreviveu no novo mundo, tendo sido considerado pelos musicólogos uma das mais importantes fórmulas rítmicas surgidas nas Américas no século dezenove. (CANÇADO, 2000, p.6)

Dentre esses musicólogos podemos citar Mário de Andrade (1928), Carlos Sandroni (2001), José Miguel Wisnik (2008) e Tânia Mara Cançado (2000). Mais especificamente sobre o caso do Brasil, o autor Sandroni (2001, p.14) acrescenta que “alguns musicólogos viram na síncope uma característica definidora não apenas do samba, mas da música popular brasileira em geral”, e isso tornou-se um lugar comum. Enrique Menezes aponta a dificuldade de encontrar uma definição dessa “síncope americana” comum a todos os autores, assim como da sua grafia: “Será difícil encontrar no conjunto da crítica alguma convergência que possa gerar uma unidade, ou mesmo uma grafia que se aproxime da representação do fenômeno” (MENEZES, 2017, p.168). Apesar dessa dificuldade de definição, os autores concordam no fato que a síncope brasileira é diferente da síncope europeia. Concordando com Mário de Andrade, a autora Cançado (2000, p.6) afirma que “a síncope característica desenvolvida nas Américas não tem relação com a antiga síncope europeia”.

Em *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), Mário de Andrade notou que um conflito foi estabelecido entre a rítmica portuguesa e sua métrica europeia e a rítmica oratória e a prosódia presentes nas músicas africanas e ameríndias. Isto ofereceu à música brasileira uma rítmica mais livre, apesar de sujeita a uma quadratura melódica. Fiel às suas ideias antropofágicas, buscando uma definição de uma música nacional, Mário de Andrade considera que o brasileiro ingeriu estes elementos rítmicos estrangeiros e “fez do ritmo uma coisa mais variada, mais livre e sobretudo um elemento de expressão racial” (1928, p.32). Buscando esta definição de música nacional, Mário de Andrade se centrou em um compositor, Cândido Inácio da Silva “cuja produção coincide com a independência do país e com a ‘mistura de raças’” (MENEZES, 2017, p. 167).

Mário de Andrade afirma que o valor da síncope não deve ser discutido, por ser formado inconscientemente e ressalta que “*tal como é realizado* na execução e não como está grafado no populário impresso, o sincopado brasileiro é rico”. (ANDRADE, 1928, p.37). Mesmo se o compositor pode usar a síncope, constância nacional, ele pode também usar

movimentos melódicos aparentemente sincopados, mas que na verdade estão “fora do compasso ou do ritmo em que a peça vai” (ANDRADE, 1928, p.37). Essa riqueza do sincopado brasileiro se encontra na energia rítmica; Wisnik, em *O Som e O Sentido* (1989) comenta sobre as músicas dançantes que adotaram o pulso-percussivo:

Musicalmente, essa energia vem da decomposição do tempo através dos contratempos, no espaço mínimo entre os pulsos. Do rag ao reggae, do xote ao rock, músicas populares encontram as mais diferentes soluções para a ocupação desse lugar rítmico, onde passam senhas sobre os seus modos de sociabilidade. (WISNIK, 1989, p.214)

Com o mesmo autor, em *Machado Maxixe: O Caso Pestana* (WISNIK, 2008), ele aponta que essa solução de compromisso entre dois universos opostos como o observou Mário de Andrade no conflito entre a rítmica portuguesa, europeia e a rítmica oratória das músicas africanas, se encontra também nas ideias de Antonio Candido na *Dialética da Malandragem*: “trata-se de uma rítmica que se baseia na oscilação constante entre uma ordem e sua contra-ordem acentual, sustentadas no mesmo movimento”, (2008, p.34).

Esse sincopado brasileiro é caracterizado por seus deslocamentos acentuais. Segundo Sandroni (2001, p. 14), essa rítmica permeada de deslocamentos acentuais remonta ao lundu e está presente no maxixe e samba. Ela foi tradicionalmente pensada por meio do conceito de síncope. Certos gêneros musicais eram intercambiáveis, tanto na denominação quanto nas fórmulas de acompanhamento. Nomes como lundu, cateretê, fado, chula, tango, habanera, maxixe “quando estampados nas capas de partituras brasileiras do século XIX, nos informavam basicamente que se tratava de música “sincopada”, “tipicamente brasileira” e propícia aos “requebrados mestiços””.

O autor questiona a terminologia do uso da própria palavra “síncope” que, na sua origem de música erudita e na sua definição acadêmica, carrega no seu sentido a ideia de que seja um “desvio na ordem do discurso musical. Ela quebraria a regularidade e iria contra a expectativa do ouvinte” (SANDRONI, 2001). É apontado então o paradoxo deste ritmo sincopado que se contrapõe ao ritmo regular. Se o sincopado é a exceção à regra, no caso brasileiro, essa irregularidade, essa exceção sendo o mais comum, é a regra. Considerando isso, Sandroni se inspira na etnomusicologia africana e sua polirritmia, usando os termos do etnomusicólogo Kolinski “cometricidade” e contrametricidade”⁵⁴, que não expressam nem um

⁵⁴ “Seria quando o ritmo pode confirmar ou contradizer o fundo métrico, que é constante” (SANDRONI, 2001, p.21).

nem outro, noção de regularidade, ao contrário das palavras “síncope” e “contratempo”. Segundo Wisnik, Sandroni prefere considerar o assunto

[...] diretamente segundo a lógica rítmica conatural às músicas africanas, que não se baseia na medida regular de compasso, que não subdivide o tempo em células regulares, mas o produz por meio da adição de células desiguais, pares e ímpares, gerando múltiplas referências de tempo e contratempo, que entram continuamente em fase e defasagem. (WISNIK, 2008)

Esse conceito é importante pois revela a irregularidade presente nas subdivisões dos ritmos sincopados. O autor David Appleby chama esse conceito de “fator atrasado”. Esse termo significa um atraso e uma performance irregular das subdivisões internas dos ritmos sincopados na música brasileira. Ele explica:

A qualidade básica da forma urbana popular brasileira é a questão da constante presença do “fator atrasado” na performance dos pulsos. O fator coreográfico e a diferença cronométrica na aplicação do “fator atrasado” dá a cada dança sua qualidade individual específica. Sem o conhecimento desses fatores, ao tentar executar as obras de Nazareth (compositor de Tango-Choro), um pianista fica incapacitado de capturar a qualidade característica da música, que tem sido transmitida pela tradição oral e escapa das definições na partitura. (APPLEBY, 1983, p. 80 apud CANÇADO, 2000, p. 7)

A particularidade da acentuação da síncope brasileira se encontra na prática de Ricardo Herz e Nicolas Krassik, que buscam interpretar da maneira mais fiel possível à linguagem brasileira. Para isso, tiveram que recorrer a recursos técnicos específicos, principalmente nos golpes de arco. Na metodologia de Ricardo Herz, esse “fator atrasado” é apontado como elemento importante, básico, para a aprendizagem do violino popular brasileiro. Ele chama este conceito de “ovo na ladeira”.

3.1.3. Irregularidade nas subdivisões da síncope brasileira: concepção do “ovo na ladeira”, segundo Ricardo Herz

Ricardo Herz inicia seu método falando em primeiro lugar do suingue e balanço da música popular brasileira. O violinista destaca que o suingue na música brasileira não possui subdivisão igual e regular, o que Ricardo chama de subdivisão matemática, mas possui outra métrica, ao contrário da música ocidental erudita, onde se pensa a divisão do tempo em subdivisões iguais. Para dar a imagem dessa métrica, Ricardo usa uma analogia criada pelo baixista brasileiro Thiago do Espírito Santo que é a imagem de um “ovo na ladeira”. Ao contrário de uma bola redonda que desce a ladeira regularmente, o ovo com seu formato vai descendo com uma certa irregularidade. Para ilustrar essa métrica, Ricardo coloca um *loop* de

ritmo de samba, foca no ritmo do instrumento reco-reco e tenta imitar essa métrica no arco: “O arco é como se ele fosse um chocalho, é ele que vai manter a subdivisão suingada rodando o tempo inteiro” (HERZ, 2017, aula 1).

Sobre a acentuação no contratempo na interpretação da síncopa americana, Mário de Andrade já tinha refletido sobre essa antecipação, esse deslocamento do acento:

A síncopa europeia me parece um produto exclusivamente musical, e ainda mais, uma verdadeira especulação teórica proveniente da subdivisão da unidade de tempo em quantidades irregulares em que as batidas fortes subsistem em seus lugares teóricos e se tornam pois musicalmente elípticas. Ora em nossa música americana (*jazz*, *maxixe* e em geral toda síncopa brasileira e mesmo no tango platino) o que se dá é um verdadeiro deslocamento do acento forte que passa do lugar teórico para um lugar onde ele não devia cair, verdadeira antecipação rítmica da *thesis*. (Andrade, Mário de. *Nota de pesquisa em Síncopa*: Série manuscritos do autor, Arquivo IEB/USP, nota nº 9, p. 41 APUD MENEZES, 2017, p. 227)

O que Mário de Andrade procurou descrever, sem chegar a uma formulação clara segundo Menezes (2017, p.51) é:

Um tipo de deslocamento sincopado de acentuação que não se dá como um *desvio* ou *ruptura* do discurso musical, mas como uma *regra* da estrutura rítmica, recorrente e normalizada, que por aparecer de modo constante na performance dos músicos de variadas culturas americanas ganha um *status* diferente da síncopa europeia.

Mais tarde, esta ideia foi formulada claramente nos escritos de Sandroni (2001) onde ele questiona até o uso da palavra síncopa para este padrão rítmico que é caracterizado por este deslocamento de acentuação, diferente da síncopa europeia.

O acento da síncopa brasileira se encontra então no contratempo, sendo que na performance este acento se situa entre este lugar e a tercina, criando assim essa irregularidade, entre o binário e o ternário, difícil de escrever. No seu método, nas partituras anexadas aos vídeos, Ricardo Herz escolheu transcrever essa métrica chamada então de “ovo na ladeira” das duas maneiras seguintes:

FIGURA 1: HERZ: O OVO NA LADEIRA 1

FONTE: Método Herz (2017)

FIGURA 2: HERZ: O OVO NA LADEIRA 2

FONTE: Método Herz (2017)

A primeira figura possuía a legenda “muitas vezes temos que pensar assim” e a segunda “exagerando pode-se pensar assim”. Depois, Herz explica que esse deslocamento acentual se situa entre o binário e o ternário: “Mas na verdade é uma coisa no meio do caminho... Existem várias maneiras de tocar. O ideal é estudar com uma base gravada (ou várias diferentes) e tentar se encaixar na subdivisão da gravação.” (HERZ, 2017, aula 1). Isso demonstra que essa irregularidade é algo sutil, difícil de transcrever numa partitura escrita.

Vimos então que o elemento rítmico é muito importante na música popular brasileira com seu pulso percussivo. Um dos elementos que caracteriza esses ritmos de matrizes brasileiras é a síncopa. Ela tem como particularidade um deslocamento acentual e uma irregularidade nas subdivisões das semicolcheias. Este poderia ser o primeiro ponto que caracterizaria o estudo do violino popular brasileiro. Considerado como elemento básico por Ricardo Herz, que desenvolve este princípio em toda sua metodologia.

Porém, sobre o aspecto da irregularidade nas subdivisões das semicolcheias, Nicolas Krassik não a menciona. No seu método, ele compara a música popular brasileira com a música clássica dizendo que na música popular tem algo mais metronômico, dando o exemplo do fluxo de semicolcheias do pandeiro que dá menos liberdade rítmica para acelerar ou ralentar a melodia. Na música clássica, muitas vezes o pulso segue o fraseado, ralentando nos finais de frase. Também, o fraseado *rubato* é muito usado, enfraquecendo a estabilidade do pulso. Krassik observou de maneira nítida, com sua experiência europeia, que a pulsação na música popular brasileira difere da concepção de pulso mais instável presente na música clássica europeia. A pulsação na música popular brasileira não muda, ela é constante e regular.

Os dois violinistas concordam sobre a relevância do elemento rítmico e de sua estabilidade pulsativa e sobre a importância de interiorizar corporalmente este ritmo para se tocar música popular no violino. Nas suas práticas respectivas, reforçaram esse aspecto. Krassik passou pela prática de instrumentos percussivos como o zabumba e Herz usa *loops* de instrumentos percussivos na hora de praticar por exemplo um samba, um baião ou um xaxado,

para reproduzir a irregularidade da subdivisão entre os pulsos. Para interpretar esses ritmos brasileiros da maneira mais fiel possível à linguagem, considerando essas particularidades, tiveram que desenvolver no violino novas ferramentas rítmicas, novos recursos técnicos para adquirir segurança na interpretação rítmica e eficiência na velocidade. Vamos então observar cada um desses elementos que poderiam caracterizar esse novo violino popular brasileiro.

3.1.4. *A consciência rítmica enraizada no corpo*

Primeiro aspecto relacionado à música brasileira, é que muitas vezes, ela é dançante e sincopada. Nicolas Krassik já ressaltou esse aspecto: “Música popular é dança, dança e percussão. É bater palmas e o corpo vai junto, o público está ali e você vai ficar parado? É difícil” (KRASSIK, 2017, p.16). O violinista teve um primeiro contato com a música brasileira através da dança e aconselha aprender a dançar para tocar música popular: “Ter uma relação com a dança é legal, saber dançar só um pouquinho, até tocando”. (KRASSIK, 2017, p.15). O autor Tiago de Oliveira Pinto destacou que o corpo dançante, que se mexe, está pleno de significado:

“Um aspecto essencial da corporalidade e que, em grande parte, depende da música, é a dança. No ritual a relação entre música e dança revela muito do significado e da importância dos preceitos religiosos e do mito. Aqui também o corpo é suporte de símbolos, o corpo, no entanto, que age e se movimenta.” (PINTO T., 2001, p. 232)

Comparando o músico brasileiro e o francês, notou-se uma relação diferente com o corpo. O fato de estar mais relaxado e dançar aparece como um elemento técnico-interpretativo importante. Krassik resalta:

O músico brasileiro parece que ele se joga mais assim, ele mexe mais, corporalmente, foi muito bom para mim. Eu tocava de forma muito estática, eu aprendi a dançar um pouco mais tocando, me mexer mais, acho que me ajudou tecnicamente no instrumento, a ficar mais solto, menos preso com o instrumento (KRASSIK, 2017, p.7)

O próprio fato de tocar um instrumento depende da ação do corpo, em movimentos. Segundo Pinto (2001, p.234), o instrumento é visto muitas vezes como extensão do corpo mas também, na cultura ocidental do ensino clássico, observa-se que este trabalho corporal é frequentemente deixado de lado ou até mesmo proibido por certos professores, desde o virtuosismo do século XIX, como o representado pelo violinista italiano Niccolò Paganini (1782-1840): “Além de, muitas vezes serem vistos como extensão do corpo humano, instrumentos musicais levam os seus mestres a desenvolver verdadeiras façanhas, vedadas aos

demais corpos, não iniciados e trabalhados para dominarem a técnica instrumental.” (PINTO T., 2001, p. 234). Na entrevista, Krassik notou: “Geralmente o músico clássico ele é travado, ele não dança muito, não mexe muito, tem problema rítmico” (KRASSIK, 2017, p.16). Uma boa expressão corporal já aparece como um elemento ajudando no desempenho da consciência rítmica.

Para Dominique Hoppenot (1981), pedagoga francesa, o gesto é uma linguagem completa, sua precisão e sua plástica são uma parte importante da expressão. Cada sentimento, cada decisão se traduz com um gesto, dando no espaço uma dimensão que facilita a comunicação com o público. A vida corporal tem de ser sempre em movimento e o intérprete tem de tocar *com o corpo todo*. Para a autora, o verdadeiro movimento há de servir a música que ele contribui a criar autenticamente.

A autora aponta a sensação corporal como necessidade. Para muitos violinistas, o trabalho instrumental consiste em repetir um mesmo movimento sob várias formas para adquirir um automatismo técnico. Ressaltando o paradoxo, ela se pergunta porque o violinista, cuja função é de traduzir os sentimentos e emoções, negligencia tanto suas próprias sensações. Para Hoppenot, trata-se de dirigir a atenção não no resultado exterior, mas do interior, sob a percepção da sensação física que permite atingir este resultado. É porque tocamos com nosso corpo que a busca da sensação justa é tão importante.

A produção sonora está diretamente ligada à relação que o músico tem com seu corpo. “O movimento corporal desempenha um papel na construção, execução e percepção nas performances musicais [...] todos os músicos usam seus corpos para interagir com seus instrumentos musicais quando executam a música” (DAVIDSON; CORREIA, 2002, p.237 apud BISCARO; BRESOLIN, 2015, p.152).

O ritmo é um dos elementos primordiais das músicas populares, como vimos no *jazz* de Didier Lockwood e na música brasileira de Herz e Krassik. O pulso há de ser interiorizado corporalmente para que a expressão rítmica possa ser interpretada de maneira precisa e suingada. Jacques Siron, no seu livro *La partition intérieure* (1992), relevou que o “impulso que dá vida rítmica à música está enraizado no corpo. É uma dança que se marca de maneira física através dos gestos da performance e ao mesmo tempo de maneira mental, através da imaginação do movimento rítmico⁵⁵” (SIRON, 1992, p.153, trad. nossa). Krassik, contando a

⁵⁵ « L'impulsion qui donne une vie rythmique à la musique est ancrée dans le corps. C'est une danse qui se marque à la fois de manière physique par les gestes du jeu instrumental et à la fois de manière mentale par l'imagination du mouvement rythmique. » (SIRON, 1992, p.153)

sua experiência nos ensaios com Didier Lockwood destacou que ele conseguia apontar quem estava mais à vontade com o ritmo só olhando para o movimento do pé: “Bater o pé e trabalhar a batida do pé com metrônomo e ter uma sensação física do ritmo foi uma coisa bem importante que ele me passou” (KRASSIK, 2017, p.4). Trabalhar a batida do pé foi algo novo para Krassik, pois na música clássica era proibido. O ponto importante segundo Lockwood é que o ritmo seja uma sensação física, “ela pode ser interna, mas se você exteriorizar essa coisa interna do pé, que seja certo, o que tem de ser adestrado com metrônomo” (KRASSIK, 2017, p.4). A expressão corporal mostra de maneira visível o processo mental pelo qual o músico passou, como imaginou e interiorizou o ritmo. Herz, já no início do curso, ressaltava que se o corpo “ficar reto, não suinga!” (HERZ, 2017, módulo 1), incitando assim o movimento e o sentir corporal. Siron sublinhou que a aquisição de uma pulsação estável faz parte do tônus rítmico indispensável para a prática do *jazz* e das músicas sincopadas.

O tempo interior permite atravessar constantemente todos os ritmos tendo sempre um ponto de comparação imóvel. A consciência rítmica é um diálogo entre uma pulsação interior a mais estável possível e todas as expressões exteriores ao ritmo. Ela precisa da independência entre a pulsação e a figura rítmica⁵⁶. (SIRON, 1992, p.154, trad. nossa)

Este pulso interno, estável, desenvolvido pelo Ricardo Herz e Nicolas Krassik é observável nas suas linguagens corporais.

Outro aspecto importante para a obtenção de um melhor desempenho rítmico assim como sua expressão corporal, é o relaxamento que não é somente muscular:

O “conceito de relaxamento” tem um sentido amplo, não é somente o afrouxar da musculatura, mas sim o funcionamento de todo complexo psicológico e fisiológico, como uma engrenagem, em que todas as peças tenham um encaixe perfeito e o funcionamento de um relógio preciso. (PINTO, 2001, p.15 apud SCHROEDER, 2006, p.22)

Segundo Siron (1992, p.153), esse relaxamento é necessário para a execução dos movimentos com flexibilidade e agilidade, mas também para estar atento ao seu próprio movimento rítmico e ao dos outros músicos. Também, permite obter uma economia de movimento, menos esforços físicos para um maior rendimento na performance:

Uma das preocupações no estudo de qualquer instrumento e, particularmente, em nosso instrumento [o violão], é o princípio que regerá o relaxamento necessário para podermos executar qualquer obra com liberdade muscular; isto

⁵⁶ « Le tempo intérieur permet de traverser constamment tous les rythmes en ayant toujours un point de comparaison immuable. La conscience rythmique est un dialogue entre une pulsation intérieure la plus stable possible et toutes les expressions extérieures du rythme. Elle nécessite l'indépendance entre la pulsation et la figure rythmique. » (SIRON, 1992, p. 153)

é, usar o mínimo de esforço para se obter o maior rendimento na movimentação. (PINTO, 2001, p.13 apud SCHROEDER, 2006, p. 22)

A economia de movimentos e a busca do movimento adequado faz parte integrante da performance instrumental e do ritmo. Siron (1992, p.153) relevou que “trata-se de achar a economia tanto ao nível do instrumento – nos movimentos dos dedos, da mão, do pé, dos lábios – tanto ao nível do corpo no seu todo⁵⁷”. Essa economia de movimento se observa na execução dos diferentes recursos técnicos pelos dois violinistas, para obter uma maior eficiência na velocidade. Usam por exemplo um golpe de arco curto e contínuo, acentuando as notas desejadas, para não se perder no tempo em alta velocidade. Também preferem o uso da “primeira posição”, economizando os movimentos de mudança de posição, facilitando a execução no momento da improvisação. Essa economia de movimento combina-se com a expressividade corporal, ela está diretamente ligada à sensação e consciência corporal que Siron (1992, p.153) chama de sensibilidade propioceptiva⁵⁸. Hoppenot (1981, p.70), defendia que nenhuma parte do corpo podia ficar fora do campo da consciência sem o risco de perturbar o equilíbrio e assim criar desordens e interferências.

Ricardo Herz e Nicolas Krassik possuem uma grande consciência corporal e nas suas performances observamos um grande relaxamento e uma expressão corporal, através dos movimentos e da dança, muito importante na parte da execução rítmica do suingue das músicas sincopadas. Herz aparece com uma maior movimentação corporal. Krassik aprendeu no Brasil a ter um maior relaxamento corporal e comentando a expressão de Herz: “É uma liberdade que ele tem do corpo, com o instrumento, que eu acho incrível. Isso é um exemplo para mim” (KRASSIK, 2017, p.17). Para a execução dos golpes de arco como o movimento perpétuo combinado com os acentos, inspirado do resfolego⁵⁹ da sanfona, exige-se primeiramente uma consciência corporal, um ritmo interiorizado, um relaxamento do corpo para buscar o melhor movimento, o gesto instrumental mais eficiente, mas também a expressão corporal na sua totalidade.

⁵⁷ « Il s’agit autant de trouver l’économie au niveau de l’instrument – dans les gestes des doigts, de la main, du bras, du pied, des lèvres – qu’au niveau du corps dans son ensemble. » (SIRON, 1992, p. 153)

⁵⁸ “Esclarece que a cinestesia cobre duas sensibilidades: uma que foi denominada pelo próprio Sherrington como interoceptiva, e outra que foi chamada de propioceptiva, ou postural, cuja sede periférica está nas articulações e nos músculos.” (FREITAS, 2008, p.319)

⁵⁹ Jogo de fole peculiar que a historiadora Lêda Dias, no seu artigo *O acordeão e seus sotaques* define da maneira seguinte: “A agilidade na execução de notas nos dois movimentos, abrindo e fechando a sanfona, exigiu o desenvolvimento de uma técnica mais contida na abertura do fole, promovendo um jogo de fole peculiar, técnica que Luiz Gonzaga aprendeu ainda menino e traduziu para a sanfona de 120 baixos, cujo efeito sonoro ficou conhecido como o “resfolego” da sanfona.” (DIAS, 2011, p.25)

3.2. Recursos da mão direita

3.2.1. Terminologia dos golpes de arco

É comum existir confusões em relação à terminologia dos golpes de arco. Antes de analisar os usados por Nicolas Krassik e Ricardo Herz, vamos definir alguns desses golpes de arco através da classificação de arcada e golpes de arco usada por Mariana Salles (2004).

No que se refere às confusões encontradas na terminologia dos golpes de arco, Dourado (2009) ilustra muito bem essa problemática:

Para melhor exemplificar a importância desse conhecimento, basta observar que são comuns, mesmo entre alguns regentes, referências a *spiccato* quando na verdade o som idealizado é um puro *staccato*. Frequentemente requer um *legato*, quando a intenção é na realidade uma simples ligadura. Às vezes, pensa um *détaché*, quando o que procura é um *martelé* – isso, apenas para lembrar frequentes equívocos acerca de alguns dos golpes mais conhecidos. (DOURADO, 2009, p.10)

Isidoro (2014), no seu artigo sobre a técnica de arco na música popular brasileira analisa os golpes usados por Nicolas Krassik no violino e Jacques Morelenbaum no violoncelo e nota que os instrumentistas usam uma “combinação dos golpes de arco – *détaché*, *martelé* e *spiccato* – para gerar um tipo de articulação [...] para remeter à sonoridade dos instrumentos percussivos, característicos da música popular brasileira”. O autor conclui que “as performances analisadas não representam um avanço das técnicas de mão direita (em arco ou *pizzicato*)”.

A fim de discutir se as performances de Nicolas Krassik e Ricardo Herz trouxeram ou não alguma inovação dentro dos golpes de arco já repertoriados, primeiro vamos definir os três golpes que são o *détaché*, o *martelé* e o *spiccato*.

Na tabela realizada por Dourado (2009) encontram-se breves definições para cada um dos golpes. O *détaché* é definido como “notas destacadas, separadas”. Segundo Mariana Salles (2004), o golpe se caracteriza pela pressão e velocidade contínua. Ele deve ser executado “acima da metade do arco, onde apresenta o melhor e o menos cansativo ponto de contato”. O *détaché* simples não possui marcação particular nas partituras:

FIGURA 3: BACH: DOUBLE PRESTO DA PARTITA N.1 (C. 1 A 3).

FONTE: BACH: Sonatas e Partitas para violino solo (BWV 1002).

Segundo Dourado ainda, existem várias maneiras de executar o *détaché*. Ele pode ser curto “entre o meio e a ponta”, pode ser um “*détaché largo*, que emprega ao menos a metade do arco, ou ainda um *grand détaché*, que utiliza o arco inteiro para cada nota” (DOURADO, 2009, p. 70)

O *détaché acentuado* possui um acento no início do golpe. “Este acento, porém, contrário ao do golpe do arco *martelé*, é produzido durante o início do golpe, através de aumento de velocidade e pressão” (SALLES, 2004). Galamian também define esse golpe com um aumento súbito da velocidade sem que seja um *martelé*: “Cada golpe de arco começa aqui por um acento ou uma articulação produzida, neste caso, por um aumento súbito da velocidade, sem que seja um *martelé* que morde a corda”⁶⁰ (GALAMIAN, 1993, p. 100, tradução nossa)

FIGURA 4: DONT: ESTUDO N.3 (C. 1 E 2).

FONTE: DONT: 24 Etudes and Caprices, opus 35.

O golpe de arco *martelé* é descrito segundo Dourado (2009) “com golpes fortes, *martelado*”. A mecânica do golpe exige que a pressão seja feita antes do ataque da nota. Salles define o movimento:

Refere-se a um tipo de golpe de arco executado na corda, separado por pausas, onde cada nota é precedida por um grande acento inicial, de caráter percussivo. Este acento inicial é produzido através de pressão efetuada na vareta do arco, por movimento de pronação⁶¹ do antebraço, seguido de movimento horizontal do arco e alívio imediato da pressão excedente, resultando-se, assim, um ataque do tipo *sforzando*, “pontagudo”. O movimento horizontal logo é interrompido, produzindo pausas entre as notas. (SALLES, 2004, p.77)

⁶⁰ “Chaque coup d’archet commence ici par un accent ou une articulation produit, dans le cas présent, par un accroissement soudain de la vitesse, sans que ce soit un martelé qui pince la corde” (GALAMIAN, 1993, p.100).

⁶¹ Definição pronação segundo o Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa (2017): “movimento dado à mão, de forma que o polegar fique ao lado do corpo e a palma para baixo”.

FIGURA 5: KREUTZER: ESTUDO N.6 (C.1 E 2)

FONTE: 42 Etudes ou Caprices de Kreutzer

Segundo Carl Flesch, a pausa de pressão precede o acento de pressão. O acento produzido é um acento de pressão, que é “produzido por pressão efetuada na vara do arco, através da pronação do antebraço”. (SALLES, 2004, p. 77). Essa pressão que precede cada golpe impõe um limite de velocidade na prática. O *détaché acentuado* é indicado no caso da velocidade. É interessante notar que o acento do *détaché acentuado* se caracteriza segundo Salles como “contrário ao do golpe de arco *martelé*, é produzido durante o início do golpe, através de aumento de velocidade e pressão” (SALLES, 2004, p. 66).

O *spiccato* é caracterizado pelo fato que o arco sai da corda. Neste sentido, ele é definido como “notas separadas, articuladas fora da corda utilizando a flexibilidade do próprio arco” (DOURADO, 2009, p.61). Salles aponta que geralmente o golpe é confundido com o *sautillé* no Brasil. Os golpes de arco do *spiccato* são separados uns dos outros e o arco se movimenta descrevendo um semicírculo. Galamian (1993, p.110) explica que o movimento tem uma componente horizontal e vertical⁶². Salles ressalta que “O aspecto mais importante que caracteriza e define o *spiccato*, é a necessidade de impulsos voluntários para cada som. Esta necessidade de impulsos individuais implica diretamente numa determinação de limite de andamento na prática”. (SALLES, 2004, p. 79). Ainda segundo a autora, o uso comum do *spiccato* se situa nos dois terços inferiores do arco.

FIGURA 6: KREUTZER: ESTUDO N.4 (C. 1 A 4)

FONTE: 42 Etudes ou Caprices de Kreutzer.

Vimos então as características dos golpes de arco *détaché*, *martelé* e *spiccato* dentro da classificação de Galamian (escola russa e americana) e Flesch (escola francesa e alemã) analisadas por Mariana Salles. Agora, vamos destacar as particularidades dos golpes de arco

⁶² “Ce mouvement a une composante horizontale et verticale à la fois” (GALAMIAN, 1993, p. 110)

usados por Ricardo Herz e Nicolas Krassik e se podemos aplicar a classificação das escolas de violino clássico a esses golpes.

3.2.2. Particularidades dos golpes de arco usados por Ricardo Herz e Nicolas Krassik

Ricardo Herz e Nicolas Krassik têm o uso comum de alguns golpes de arco quando se trata de fazer um acompanhamento ou interpretar uma melodia. Tanto no método de Ricardo Herz quanto o de Nicolas Krassik, esses golpes aparecem desde o início como base, elemento essencial na técnica da mão direita na aprendizagem do violino popular brasileiro. Destaca-se inicialmente três tipos de golpes que Ricardo Herz denomina como o “som na corda”, “o acento” e o “sem som” que correspondem respectivamente ao *détaché*, ao *détaché* acentuado e as “notas fantasmas”. Os tipos de golpes são organizados hierarquicamente em três categorias diferentes: com acentuação, sem acentuação e sem som. Nas suas práticas, Herz e Krassik usam um amplo leque de golpes de arco, porém esses três tipos de golpes aparecem como elemento primordial na aprendizagem do violino popular brasileiro e se encontra na prática de cada violinista. Esta mesma categorização foi observada por Rafael T. Gomes (2017) na sua análise do estilo pianístico de César Camargo Mariano. No instrumento do piano, ele destacou várias camadas textuais podendo ser pensadas como “sendo análoga à sonoridade de um determinado instrumento de percussão. Tal analogia é também sugerida por Walter Garcia em relação à sonoridade produzida por João Gilberto ao violão [...] (GARCIA, 1999, p.22 apud GOMES, 2017, p.24). Cada camada textual é representada por um tipo de acentuação específica, criando assim num mesmo instrumento uma resultante rítmica dos diferentes instrumentos de percussão da música popular brasileira. Da mesma maneira, penso que Herz e Krassik transpuseram as diferentes sonoridades dos instrumentos percussivos para o arco através dos tipos de acentuação ou não acentuação. Mesmo se cada um desses golpes pode encontrar sua origem na música clássica ou no *jazz*, o interessante é observar esses recursos aplicados às rítmicas brasileiras. Eles fazem referência a vários instrumentos típicos da música brasileira (não somente percussivos), temos um violino que se diferencia por seu balançado e sonoridade brasileira. Esses três golpes de arco, o *détaché*, o *détaché* acentuado e a “nota fantasma” são usados nas práticas de Herz e Krassik e transmitidas via os dois métodos. Observa-se leves diferenças entre uma interpretação e a outra, porém esses golpes podem ser considerados como característicos do violino popular brasileiro.

3.2.2.1. Notas sem acento – *Détaché*

O *détaché* usado por Herz e Krassik corresponde às definições existentes pelo uso da pressão e velocidade contínua do arco. Segundo Auer “é uma sequência de golpes executados continuamente, com a mínima interrupção no vaivém do arco” (DOURADO, 2009, p.70). O tipo de *détaché* usado por Herz e Krassik é um *détaché* curto, que se situa na metade superior do arco. Nicolas Krassik o descreve como sendo um movimento regular do braço, na metade superior do arco, somente abrindo e fechando o braço, sem usar o cotovelo. (KRASSIK, 2017, método módulo 6). Ricardo Herz se diferencia apresentando dois tipos de *détaché*, chamado por ele de “som na corda”: “o sem morder” e o “mordendo cada nota”. Como vimos antes, os golpes de arco *détaché* acentuado e *martelé* se caracterizam por possuir um acento. Este *détaché* “mordendo cada nota” não possui acento, somente a consoante no ataque de cada nota. Não temos a diferenciação entre esses dois tipos de *détaché* repertoriada. Trata-se então mais da qualidade do ataque de cada nota, com a consoante desenhada, sem ser um acento.

FIGURA 7: HERZ EM MOURINHO, (C. 1 A 9)

FONTE: Transcrição da pesquisadora⁶³

FIGURA 8: KRASSIK EM FEIRA DE MANGAIO (C.1 A 6)

FONTE: Transcrição da pesquisadora⁶⁴

Nestes exemplos, as notas com nenhuma indicação são as notas em *détaché* simples. As notas possuindo a marcação de um acento são as notas executadas com o golpe *détaché* acentuado.

3.2.2.2. Notas com acento

Ricardo Herz e Nicolas Krassik tem em comum o uso da acentuação do arco de forma vertical. Esse golpe de arco, usado tanto na hora do acompanhamento quanto da melodia, seria um *détaché* acentuado, só que sem aumento de velocidade, ao contrário das escolas de violino clássico. Um leve aumento de velocidade foi observado na execução de Ricardo Herz, enquanto nenhum aumento de velocidade se encontra na execução de Nicolas Krassik.

Para Krassik, se trata de procurar acentuar as notas desejadas, sem alterar a velocidade do arco, para não perder a precisão rítmica. O movimento é vertical, pressionando o arco com

⁶³ Transcrição da música *Mourinho* no CD Violino Popular Brasileiro (HERZ, 2004).

⁶⁴ Transcrição feita a partir da gravação no CD Mestrinho e Nicolas Krassik (2016).

movimento de pronação, como se o arco fosse uma baqueta de percussão. Na entrevista realizada para este trabalho, Krassik conta que este acento sem aumento de velocidade foi o professor Jean-Luc Pino que lhe mostrou: “ele falava desse acento, das notas ligadas de dois em dois, deslocados, com acento, a explicação da mordida rápida do arco foi do Pifarely, foi na oficina que fiz com ele” (KRASSIK, 2017, p.4). Depois, no seu método de violino, o violinista francês explica como executar este golpe de arco: “Na hora de fazer essas levadas⁶⁵ de semicolcheias com acentos, você tem que ter um movimento regular do braço, não pode ser com cotovelo, tem que ser só abrindo o braço. A partir do meio, a gente usa mais o cotovelo, só abrir e fechar o braço e colocar o acento no lugar desejado” (KRASSIK, 2017, módulo 6).

No caso de Herz, esta acentuação vertical com uma “mordida” na corda veio do violino *jazz* americano: “Eu peguei do pessoal do Turtle Island, de pensar nisso, do ataque do instrumento, do ataque da nota, essa mordida, que isso aí peguei do violino *jazz*. Meu professor Matt Glaser já me falava: ‘Morde a nota no começo, deixa bem claro onde é o começo da nota’, no *jazz* tem isso” (HERZ, 2017, p.10).

Este recurso acentual, presente nas práticas dos dois violinistas, encontra então suas raízes no violino *jazz*.

Agora, ao tentar definir este tipo de *détaché* acentuado, existe uma discordância em relação à terminologia existente.

Isidoro, ao analisar os golpes de arco usados por Nicolas Krassik na gravação *Fafá em Hollywood* destaca três golpes diferentes: o *legato*, o *détaché* (simples e acentuado) e o *martelé*. Nessa relação do arco com os instrumentos percussivos, o uso dos golpes *détaché acentuado* e *martelé* são usados pelo autor para descrever o acento de efeito percussivo nas cordas.

O que caracteriza o golpe usado por Nicolas Krassik e Ricardo Herz no que se refere ao acento executado é que ele quase não possui aumento de velocidade, mas tão somente de pressão. O *détaché acentuado* não parece adequado para descrever o acento, porque foi definido como tendo um aumento de velocidade e pressão. O acento do *martelé*, com sua pressão antes de cada golpe, se aproximaria mais do efeito de consoante obtido como Salles o descreve: “Este procedimento produz então, um tipo de sonoridade secundária, quase um barulho, semelhante ao produzido, por exemplo pelas consoantes p ou t”. (SALLES, 2004,

⁶⁵ Por “levada” entende-se um padrão rítmico de acompanhamento.

p.77). Porém, esse golpe, segundo a classificação de Salles, tem um limite de velocidade na prática. O uso do *détaché acentuado* é indicado numa velocidade maior.

A particularidade do golpe de arco usado para a execução desse acento no violino popular é que se trata de um acento de pressão, o mesmo usado no *martelé* produzindo aquele barulho de consoante no início do golpe, só que sem aumento de velocidade do arco, ficando sempre no meio do arco e isso mesmo se a música estiver numa alta velocidade. Nos diferentes tipos de *martelé* encontra-se o *martelé* sustentado e o *martelé chanté*. Segundo as definições destacadas por Dourado (2009), o *martelé sustentado* parece mais se aproximar do golpe de arco usado pelos dois violinistas:

Galamian sugere que o *martelé* sustentado, ou *sustained martelé*, é uma espécie de *détaché* expressivo, com um acento *martelé* no início de cada nota. Para Rolland, o arco deve parar repentinamente, no final de cada som, preparando o ataque da próxima nota. Quando o som não termina de forma abrupta, como sugere o golpe, Rolland o chama de *martelé chanté*. (DOURADO, 2009, p.74)

Este golpe de arco ainda é praticado numa velocidade lenta. As escolas de violino consideram que se a velocidade aumentar, teremos um *détaché* acentuado. A diferença entre a definição do golpe pelas escolas de arco e a execução do golpe por Nicolas Krassik e Ricardo Herz se situa no fato de que não tem aumento de velocidade do arco, ficando assim no mesmo lugar do arco para ter uma maior eficiência nos andamentos rápidos. É uma “mordida” do arco muito rápida, sem interrupção do movimento do arco, sem aumento de velocidade e com relaxamento da pressão muito rápido. Silva analisou o suingue de Fafá Lemos sendo caracterizado pelo arco em *détaché* acentuado, segundo o autor, Fafá Lemos executava uma pequena pressão com o dedo indicador para o ataque de cada nota e “aliviava rapidamente a pressão, quase a extingui-la” (SILVA, 2005, p. 13). O *détaché* acentuado, inspirado pelo violino *jazz*, nesta definição é o mesmo executado por Nicolas Krassik e Ricardo Herz e se encontrava então já na prática violinística de Fafá Lemos. Pensamos que pode então usar o termo *détaché* acentuado para fazer referência a esse golpe sabendo que ele possui uma consoante no início da nota e não tem aumento de velocidade.

3.2.2.3. Notas sem acento e sem som

Outra particularidade em comum nas práticas de Ricardo Herz e Nicolas Krassik é o uso da volta do arco “sem som” no momento de executar as síncopas características, os

contratempos, muitas vezes, para valorizar o acento. Este golpe de arco não se encontra nas arcadas já repertoriadas por Salles (2004) e Dourado (2009).

Para Nicolas Krassik, o “sem-som”, a volta da “nota fantasma⁶⁶” veio de todos os violinistas de *jazz* que o influenciaram, Jean-Luc Pino foi o primeiro a lhe mostrar: “Ele me passou muito essa coisa da nota fantasma e do som que fica depois do acento, do som assoprado. O *reverb* natural, isso ele falava muito, muito, muito. E eu percebi depois que Lockwood fazia a mesma coisa e Pifarely também” (KRASSIK, 2017, p.4). Herz encontrou este conceito de *ghost note* tanto nos Estados-Unidos, quanto na França.

Nos métodos de violino *jazz*, encontra-se a presença desse golpe de arco. No livro *Jazz violin* (1981, p.41) dos autores Matt Glaser e Stéphane Grappelli, a notação aparece das duas seguintes maneiras:

FIGURA 9: GLASER E GRAPPELLI: NOTAÇÃO DA "GHOST NOTE"

FONTE: Glaser e Grappelli (1981)

A nota fantasma é definida como tendo um valor rítmico, com um tom mais implícito do que definido⁶⁷. Já no método de Tim Kliphuis sobre o violino *jazz* cigano de Stéphane Grappelli (2008, p.9), a execução das notas fantasmas é sugerida da maneira seguinte: manter o movimento do arco em cada nota, porém não fazer som na nota fantasma entre parêntese, aliviando a pressão do arco⁶⁸:

FIGURA 10: KLIPHUIS: GHOST NOTE

FONTE: Kliphuis (2008).

Neste mesmo método, a prática da nota fantasma, sem som, é indicada para valorizar os acentos⁶⁹:

⁶⁶ Do inglês *ghost note*, segundo Dourado (2004, p.147): “na notação moderna de instrumentos do *jazz* e do *rock*, refere-se a um som abafado e pouco distinto, de caráter percussivo”

⁶⁷ “Ghost(ed) or swallowed note: a note with rhythmic value but an implied rather than definite pitch.” (GLASER, GRAPPELLI, 1981, p.41)

⁶⁸ “Ghost notes: Bow all the notes but make no sound on the ones between brackets, by releasing bow pressure.” (KLIPHUIS, 2008, P.9)

⁶⁹ “To make the accents stick out even more, we have ghost notes. These are notes that are barely heard.” (KLIPHUIS, 2008, p.18)

FIGURA 11: KLIPHUIS: GHOST NOTE COM ACENTOS

FONTE: Kliphuis (2008).

Esse mesmo princípio é ensinado no método de Pierre Blanchard (2003, p.84):

FIGURA 12: BLANCHARD: GHOST NOTE COM ACENTOS

FONTE: Blanchard (2003).

Pierre Blanchard (2003, p. 84) aponta que esse processo leva à noção de “tensão-relaxamento”, a primeira semicolcheia corresponde a uma pressão rápida do dedo indicador na vara (tensão) e o contratempo corresponde a um relaxamento total da pressão dos dedos da mão esquerda e direita. Sobra somente um sopro imperceptível, tendo o papel de respiração antes da nota seguinte⁷⁰.

Observamos também o uso dessa nota sem som nas práticas de Stéphane Grappelli, mas também de outros violinistas como Eddie South, Joe Venuti, Stuff Smith, Svend Amussen e Jean-Luc Ponty (GLASER, GRAPPELLI, 1981, p.42-45).

No método *Cordes et Âme* (1998) de Didier Lockwood, não há nenhuma parte dedicada ao exercício dessa nota sem som, porém, está presente nas transcrições dos solos de Maurice Vander (p. 159), Joe Venuti (p. 230), Eddie South (p. 231), Jean-Luc Ponty (p. 250), Pierre Blanchard (p. 270) e do próprio Didier Lockwood (p. 262-266).

Segundo os exemplos que vimos, a nota sem som no *jazz* é usada nos estudos no contratempo, na segunda colcheia, para dar um suingue à semínima no tempo. Nicolas Krassik e Ricardo Herz usam esse mesmo princípio, exceto que o usam como recurso para executar o contratempo, a nota sem som se situa no tempo, na primeira semicolcheia e o acento se situa na segunda semicolcheia, no contratempo. Aqui um exemplo comum aos métodos de Herz e Krassik:

⁷⁰ « Ce processus nous ramène à la notion de *tension-détente*, la croche sur le temps correspondant à une pression rapide de l'index sur la baguette (tension) et le contretemps à un relâchement total de cette pression en même temps que celle des doigts de la main gauche sur la corde. Ne subsiste qu'un souffle imperceptible tentant lieu de respiration avant la note suivante » (BLANCHARD, 2003, p. 84)

FIGURA 13: EXERCÍCIO NOTA “SEM SOM” SEGUNDO HERZ E KRASSIK

FONTE: Métodos Herz (2017) e Krassik (2017).

Trata-se de executar o golpe de arco tendo um movimento contínuo e regular do arco, acentuando nos lugares desejados. Esse movimento perpétuo facilita a percepção rítmica, permite não se perder no tempo, nem ralentar ou acelerar. Essas notas são tocadas quase sem pressão e sem som para manter a rítmica e valorizar as síncopas dos diferentes ritmos com os acentos. Esse elemento aproxima a prática do violino à dos instrumentos percussivos ou de cordas dedilhadas.

Este movimento perpétuo está descrito no método de Pierre Blanchard (2003):

Longe de prejudicar, em relação à possibilidade que tem o violinista de movimentar o arco para cima e para baixo indefinidamente, esta respiração obrigatória entre cada golpe divide o tempo em colcheias e cria o que chamo de movimento perpétuo que confere à mão uma maior regularidade no seu movimento, reforçando desta maneira um máximo, a eficiência no princípio de pulso. Assim, o arco para baixo marca o tempo e o arco para cima subentende os contratempos e é usado somente para sincopar. (BLANCHARD, 2003, p.7, trad. nossa)⁷¹.

Segundo o autor, esta respiração que é a nota sem som, decompõe o tempo em colcheias e cria um movimento perpétuo. Este último traz uma maior regularidade no gesto da mão e eficiência na sensação de pulso, o arco para baixo tendo um som e o arco para cima sem som, para sincopar no contratempo. A divisão do tempo no *jazz* é feita então de colcheias. Na música brasileira, Herz e Krassik veem a decomposição do tempo em semicolcheias, considerando as semicolcheias de um pandeiro por exemplo.

⁷¹ « Loin d'être un handicap, par rapport à la possibilité qu'a le violoniste de tirer ou pousser indifféremment, cette respiration obligée entre chaque coup décompose le temps en croches et crée ce que j'appelle un mouvement perpétuel qui confère à la main une plus grande régularité dans son geste, donnant ainsi une efficacité maximum au principe de pulsation. Ainsi le tiré scande les temps et le poussé sous-entend les contretemps et n'est utilisé que pour syncoper. » (BLANCHARD, 2003, p.7)

FIGURA 14: NOTA “SEM-SOM” COM ARCADAS NOS MÉTODOS DE JAZZ.

FONTE: Blanchard (2003), Glaser e Grappelli (1981), Kliphuis (2008).

FIGURA 15: NOTA “SEM-SOM” COM ARCADAS NOS MÉTODOS DE HERZ E KRASSIK

FONTE: Métodos Herz (2017) e Krassik (2017).

Krassik (2017, módulo 6), recomenda ficar no mesmo lugar do arco, na metade superior. No método de Pierre Blanchard (2003), o violinista afirma que geralmente o arco no *jazz* se posiciona entre o meio e a ponta do arco. Mais a velocidade aumenta, quanto mais a distância percorrida pelo arco diminui, para favorecer assim uma maior sincronização entre o arco e a mão esquerda, sem usar muito o punho (p. 78). Herz e Krassik se inspiraram então neste princípio de golpe de arco provindo do *jazz* e o adaptaram às diferentes rítmicas de matrizes brasileiras. Aqui apontaremos alguns exemplos através do choro, samba e baião.

3.2.2.4. Acentos e notas sem som no choro, samba e baião

Esse contratempo sem som no arco para baixo vai ser usado para executar a síncopa brasileira. Ricardo Herz no seu método (2017) releva duas fórmulas rítmicas básicas presentes no choro, samba e ritmos do gênero baião⁷², que ele denomina “surdo no samba” e o “garfinho”⁷³:

⁷² Trata-se de um conceito adotado de forma genérica, podendo incluir outros ritmos como o coco ou o forró por exemplo. Alberto Ikeda, no seu artigo intitulado *Forró, dança e música do povo* explica que no começo do século, “falava-se nas ‘canções nortistas’ referindo-se aos vários gêneros musicais nordestinos; posteriormente tudo passou a ser ‘baião’, na fase áurea desse gênero; chegando-se aos últimos vinte anos onde tudo será ‘forró’, seja na realidade xote, baião, xaxado, coco, embolada e o próprio forró naturalmente.” (IKEDA, 2011, p. 125)

⁷³ Forma popular de se designar a figura rítmica sincopada semicolcheia-colcheia-semicolcheia (♩♩♩)

FIGURA 16: HERZ: FÓRMULA DO "SURDO NO SAMBA"

FONTE: Método Herz (2017).

FIGURA 17: HERZ: FÓRMULA DO "SURDO NO SAMBA" COM NOTAS "SEM SOM"

FONTE: Método Herz (2017).

Essa fórmula rítmica, escrita como no exemplo 14 na partitura, deve ser interpretado com notas sem som como no exemplo 15.

A fórmula do "garfinho" se encontra escrita da maneira seguinte nas partituras:

FIGURA 18: HERZ: FÓRMULA DO "GARFINHO"

FONTE: Método Herz (2017).

E deve ser interpretada com notas sem som como neste exemplo:

FIGURA 19: HERZ: FÓRMULA DO "GARFINHO" COM NOTAS "SEM SOM"

FONTE: Método Herz (2017).

Esta fórmula rítmica é usada no acompanhamento de choro, tanto por Herz quanto por Krassik, com as notas sem som. No seu método, Krassik (2017) mostra um exemplo de como acompanhar a música *Chorando Baixinho* (1942), do compositor Abel Ferreira:

FIGURA 20: KRASSIK: ACOMPANHAMENTO EM CHORANDO BAIXINHO DE ABEL FERREIRA (C. 1 E 2)

FONTE: Método Krassik (2017).

Herz, em sua aula sobre o contratempo, mostra o mesmo tipo de acompanhamento servindo para o gênero do choro:

FIGURA 21: HERZ: EXEMPLO DE ACOMPANHAMENTO NO CHORO

FONTE: Método Herz (2017).

Podemos observar que a acentuação na segunda semicolcheia assim como a nota sem som na terceira semicolcheia são praticadas pelos dois violinistas nos ritmos do gênero choro. Krassik também usa a acentuação na segunda semicolcheia sem a nota sem som, como podemos ver no acompanhamento da música de Jacob do Bandolim, *Diabinho Maluco* (1956):

FIGURA 22: KRASSIK: ACOMPANHAMENTO EM DIABINHO MALUCO DE JACOB DO BANDOLIM (C. 1 E 2)

FONTE: Método Krassik (2017).

Este tipo de recurso, por ter um movimento perpétuo da mão esquerda e de acentuar as notas desejadas combinadas com as notas sem som, é também usado para interpretar melodias no choro. No método de Ricardo Herz, encontra-se o exemplo da música *Atlântico*, de Ernesto Nazareth (1921). Herz interpreta a melodia da maneira seguinte:

FIGURA 23: HERZ: MELODIA DE ATLÂNTICO DE E. NAZARETH (C. 1 A 4)

FONTE: Transcrição vídeo método Herz (2017).

Esse mesmo princípio foi aplicado para a interpretação das músicas do gênero do samba. Os dois violinistas tiveram um processo similar de adaptação das rítmicas brasileiras ao arco. Primeiro, trata-se de transcrever as claves dos instrumentos de percussão, elaborar uma resultante rítmica e incorporar no arco com acentos e notas sem som.

Krassik transcreveu a levada do tamborim com as notas sem som estando entre parêntese:

FIGURA 24: KRASSIK: TRANSCRIÇÃO DA CLAVE DO TAMBORIM NO SAMBA

FONTE: Método Krassik (2017).

Depois adaptou para o violino, com o movimento perpétuo do arco e as notas sem som desta maneira:

FIGURA 25: KRASSIK: ADAPTAÇÃO DA CLAVE DO TAMBORIM NO SAMBA PARA O VIOLINO

FONTE: Método Krassik (2017).

Herz apresentou o mesmo processo, transcreveu os acentos do tamborim e propôs um exemplo no acompanhamento de samba numa cadência I IV V I em *Sol* Maior. O princípio do resfolego do acordeom nos ritmos do gênero baião está aplicado ao samba, usando cordas duplas, num movimento perpétuo do arco e acentuando nos mesmos acentos da clave do

tamborim, os acordes de *Dó* e de *Sol* encontram-se antecipados quando o acento está situado na última semicólcheia do compasso:

FIGURA 26: HERZ: “RESFOLEGO” APLICADO AO SAMBA

FONTE: Método Herz (2017).

Krassik também usa esse princípio do resfalego no samba, com cordas duplas, porém recorre muitas vezes a 3 cordas, com uma alternância entre o grave e o agudo que se faz com a mudança de corda no arco. Como vimos no exemplo 24, Herz emprega a alternância entre o grave e o agudo mudando as notas da mão esquerda, e não o arco. Essa é uma das diferenças observadas entre as práticas de Herz e Krassik.

FIGURA 27: KRASSIK: "RESFOLEGO" APLICADO AO SAMBA

FONTE: Método Krassik (2017).

Este princípio que vimos de maneira detalhada com os acentos e as notas sem som se combina com notas ligadas no acompanhamento, mas também na interpretação de melodias. Comparamos a interpretação da melodia da música *Assanhado* (1966), de Jacob do Bandolim, interpretada pelos dois violinistas junto com a clave do tamborim com os acentos:

FIGURA 28: ASSANHADO DE JACOB DO BANDOLIM POR HERZ E KRASSIK (C. 5 E 6)

Assanhado por Ricardo Herz (c. 5-6)

Assanhado por Nicolas Krassik (c. 5-6)

FONTES: Métodos Herz (2017) e Krassik (2017).

Neste exemplo podemos observar a alternância entre os acentos e as notas ligadas. As melodias de Herz e Krassik foram colocadas juntas à clave do tamborim que vimos acima, no exemplo 23. Há leves diferenças de golpes de arco entre os dois artistas, porém pode-se observar que os mesmos princípios foram aplicados dando um resultado muito similar nas duas interpretações. As acentuações dos dois violinistas no compasso 5 são iguais, porém diferem dos acentos da clave do tamborim por terem um acento no segundo tempo do compasso. No segundo compasso, Ricardo Herz aplicou os mesmos acentos da clave. Nicolas Krassik mudou a acentuação do primeiro tempo do compasso 6, acentuando a segunda semicolcheia ao invés da primeira e terceira. Também ligou o fá natural com o dó, invertendo as arcadas no resto do compasso 6 em relação às arcadas de Herz. As notas que não estão acentuadas não são notas totalmente mudas, porém soam muito menos do que as notas acentuadas. O suingue brasileiro está presente tanto nos acompanhamentos quanto nas melodias de choro e samba.

Nos ritmos pertencentes ao gênero forró, encontramos os mesmos princípios do que no choro ou samba. Primeiro, na parte do acompanhamento, para os dois violinistas, trata-se de transcrever as rítmicas do instrumento de percussão zabumba e suas variações, tocar todas as semicolcheias para imitar o resfolego da sanfona e depois inserir acentos e notas mudas.

Para Nicolas Krassik, no ritmo de forró (ou coco), identifica-se primeiro o ritmo do zabumba diferenciando os graves e os agudos, aqui abaixo um exemplo de uma das variações rítmicas:

FIGURA 29: KRASSIK: RITMO DO ZABUMBA NO FORRÓ.

FIGURA 33: HERZ: BACALHAU DO ZABUMBA NO BAIÃO

FONTE: Método Herz (2017).

Nicolas Krassik propõe também essa acentuação do bacalhau do zabumba, porém combinando os graves e agudos:

FIGURA 34: KRASSIK: UMA DAS ACENTUAÇÕES NO FORRÓ

FONTE: Método Krassik (2017).

A próxima etapa consiste em inserir cordas duplas para reforçar e valorizar o acento e a harmonia. Ricardo Herz prefere usar somente cordas duplas, para ganhar em eficiência na velocidade e não ter muitos movimentos do braço direito. Por sua vez, Nicolas Krassik costuma usar cordas triplas, seguindo sua lógica de combinar os graves e agudos do zabumba.

FIGURA 35: HERZ: "RESFOLEGO" GRAVE DO ZABUMBA NO BAIÃO COM CORDAS DUPLAS

FONTE: Método Herz (2017).

FIGURA 36: KRASSIK: "RESFOLEGO" NO BAIÃO COM TRÊS CORDAS

FONTE: Método Krassik (2017).

O zabumba é então o instrumento de referência para os ritmos nordestinos próximos ao gênero baião. O processo elaborado pelos dois artistas é muito similar com leves diferenças, a primeira encontra-se na separação dos acentos graves e agudos do instrumento por Ricardo Herz e por outro lado a assimilação simultânea dos dois acentos por Nicolas Krassik. A segunda diferença está no uso das cordas duplas para Ricardo Herz e o uso das cordas triplas por Nicolas Krassik. Nas interpretações de melodia a mesma acentuação é

aplicada. Podemos nos referir aos exemplos 5 e 6 que vimos neste capítulo. Na música *Mourinho*, encontra-se os acentos do grave do zabumba na melodia. Em *Feira de Mangaio*, Krassik também aplica a acentuação do zabumba.

Um outro recurso usado é o *pizzicato*. Krassik usa mais esse recurso do que Herz. No método deste último, não há presença do *pizzicato*. Por sua vez, Krassik, usa este recurso para estudar, para acompanhar e tocar melodias. Ele segura o violino como um bandolim e desenvolveu uma técnica de *pizzicato* com o polegar. Nas escolas de violino clássico, os violinistas não deixam de segurar o violino no pescoço e executam o *pizzicato* com o dedo indicador.

Como exemplo, Krassik, no seu método, mostra como estudar a harmonia da música *Diabinho Maluco* de Jacob do Bandolim, primeiro em *pizzicato*, segurando o violino como um bandolim. Este processo permite estudar devagar, pensando e explorando o instrumento, principalmente para preparar os acompanhamentos e melodias. Trata-se de um trabalho mais intelectual, de preparação. Krassik valoriza este processo dizendo que podemos estudar o nosso instrumento sentado confortavelmente no nosso sofá. Ele chama esse processo de “costurar”:

Costurar é procurar acorde por acorde o caminho mais lógico, como ligar um acorde com outro, onde eu parei, onde eu vou continuar, por onde estou indo, que nota interessante eu posso achar, que escala, que arpejo eu posso fazer. A ideia de trabalhar costurando é essa, e não se preocupar com a técnica do arco, com os acentos e tudo mais, só as notas. (KRASSIK, 2017, módulo 10)

Depois, quando está claro na mente, que vimos que notas poderão ser usadas, o violinista aconselha a passar para o arco. Na música *Chorando Baixinho*, de Abel Ferreira, ele indica primeiro um exemplo de acompanhamento em *pizzicato* e depois um exemplo com arco. Krassik também usa este recurso nas interpretações de melodias como por exemplo na música *Assanhado* de Jacob do Bandolim, onde costuma fazer a primeira parte da música em *pizzicato*.

Vimos então primeiro a importância do elemento rítmico na música popular brasileira e mais especificamente da síncopa. Esse deslocamento acentual, com acento no contratempo, se reflete nas interpretações e técnicas de arco usadas por Nicolas Krassik e Ricardo Herz. De fato, eles usam golpes de arco específicos para enfatizar a síncopa e criar assim um jeito “brasileiro” de tocar violino. Os dois violinistas passaram por processos parecidos e chegaram em resultados similares com leves diferenças: a nota “sem som” soa um pouco mais na prática de Krassik, Herz utiliza mais as consoantes no início dos golpes de arco, ou seja, mais

“mordida” no ataque das notas que Krassik, tendo um leve aumento de velocidade na execução do acento para Herz e sem aumento para Krassik. Observamos também o uso das cordas duplas nos acompanhamentos de Herz e o uso das cordas triplas para Krassik.

Outros recursos foram observados, como a presença de um som “soprado” devido a um alívio da pressão do arco depois do acento, um tipo de *reverb* natural, o uso do *ponticello*, o *sautillé* com mordida, específico de Herz ou ainda as arcadas *jazz* de Krassik. Neste trabalho, quisemos apontar os elementos mais importantes para a prática do violino popular brasileiro atual, por isso, selecionamos os elementos em comum dentro da prática e ensino dos dois violinistas, ressaltando algumas particularidades. Os recursos apontados, assim como os que não foram apontados, poderiam ser aprofundados num futuro trabalho de pesquisa.

3.3. Recursos da mão esquerda

Alguns recursos em comum são usados por Herz e Krassik na técnica da mão esquerda, como a preferência da primeira posição, o fato de não vibrar e de haver pouco *glissando*, assim como a presença de ornamentação.

Primeiro, priorizam o estudo das escalas da chamada “primeira posição” da mão esquerda no espelho do violino, principalmente para facilitar a execução em um momento de improvisação. Ao contrário do conceito de Didier Lockwood, que via o violino como um violão, mudando de casa para transpor uma melodia. De fato, ele defendia este princípio de transposição que é deixar os acordes na mesma posição na mão esquerda e trocar de posição quando muda a tonalidade. Herz e Krassik não aplicam este princípio, ao invés, preferem mudar de dedilhado para se manter na primeira posição o máximo possível. Mudam de posição quando é necessário, para atingir os agudos que não são acessíveis na primeira posição.

Também, o uso do *vibrato* e do *glissando* nas práticas de Herz e Krassik está pouco presente. Nos dois métodos, eles ensinam a estudar sem *vibrato*. Nas suas interpretações, preferem recorrer a um som mais reto, sem vibrar. Comumente, os artistas afirmam que quando se trata de executar uma música de gêneros populares como o samba ou o baião, o *vibrato* não combina com a estética da linguagem musical. Em oposição ao tango, por exemplo, onde o *vibrato* e o *glissando* integram a linguagem musical do gênero.

Herz declarou que a rabeca exerceu uma influência grande na sua maneira de tocar. Ele pesquisou o instrumento e tentou imitá-lo principalmente no aspecto da ornamentação e o

fato de não vibrar. “Isso foi uma coisa para a pesquisa que foi muito importante para mim, de estudar sem *vibrato* mesmo” (HERZ, 2017, p.10).

Krassik também escolheu uma maneira de tocar violino sem muitos efeitos na mão esquerda, buscando uma expressividade sem exagero. Ele ressaltou:

Essa coisa da nota mais reta, de pouco *vibrato*, pouco *glissando*, isso se tornou uma regra que eu aprendi a transgredir com dificuldade em certos contextos, tocando tango por exemplo [...]. Eu tocava com Libertango, o grupo dos meus amigos lá do Rio, da família Caldi. Foi um sofrimento, eu tive que me obrigar a vibrar, glissar, faz parte, se você não fizer você não está tocando tango. (KRASSIK, 2017, p.14)

No seu método, compara brevemente o uso da mão esquerda de Stéphane Grappelli e Jean-Luc Ponty. A escola *Jazz Manouche* de Grappelli se aproximava do violino cigano, possuindo muitos *vibratos*, *glissandos* e portamentos. Sobre Grappelli e o uso destes recursos, Krassik apontou que “ele foi talvez o único a saber fazer isso com tanta classe” (KRASSIK, 2017, p.14).

Aproximando-se da interpretação de Grappelli, Fafá Lemos vibrava e também usava o *glissando* e o portamento. Isidoro (2013, p.41), apontou que Lemos procurava “se aproximar da voz humana por meio da expressividade comunicada por ele através do *vibrato*”. O violinista tocava como cantava, combinando com a estética musical da época. Isidoro também ressaltou a possibilidade de ele ter sido influenciado pelo estilo de tocar de Kreisler, com *vibrato* constante (2013, p.42).

Por sua vez, Jean-Luc Ponty se inspirou mais no som de Miles Davis, Coltrane ou Charlie Parker. Segundo Krassik, Ponty adaptou o *bebop* ao violino e chegou num resultado sonoro mais plano, contendo menos *vibrato*, menos *glissando*, preferindo o uso das notas de aproximação ao invés do *glissando*.

Isidoro (2013, p.72), em sua análise comparativa sobre Fafá Lemos e Nicolas Krassik, ressaltou que este último “escolhe as arcadas e articulações empregadas a fim de representar o idiomatismo da música popular”. Herz e Krassik adaptam os recursos seguindo o estilo e a estética do gênero musical, sempre pensando em qual contexto se insere a música. Os dois violinistas observaram os cantores de samba e forró, mas também os instrumentistas como os flautistas, e notaram pouco uso do *vibrato* e *glissando*, sendo isto uma característica da linguagem.

Krassik foi também muito inspirado na execução de Jean-Luc Ponty, diminuindo a velocidade e a intensidade do *vibrato* e deixando o *glissando* mais preciso. O *vibrato* encontra-se mais longo, mais suave, mais contido, como por exemplo, o *vibrato* do trompetista Miles Davis, vibrando só no final da nota. Krassik não acha o uso desses recursos adequados à música popular brasileira e pensa também que esse recurso pode disfarçar uns erros de afinação. Ele prefere usar notas de aproximação para evitar o *glissando*, que pode lembrar os estilos cigano e *country*. Krassik sempre lutou contra o preconceito do violinista popular que se limita a bater o pé e usar muito *glissando*. Sempre escutou referências de outros instrumentistas como, por exemplo, o trompetista Miles Davis: “Eu escutava Miles Davis, não tinha um pingó de *vibrato*, tinha uma coisa assim, e no violino a gente pode fazer isso e é difícil ser bonito, achar uma expressão sem exagerar” (KRASSIK, 2017, p.14).

O violinista francês questiona o uso dos recursos *vibrato* e *glissando* na música popular no Brasil, principalmente referindo-se aos violinistas vindos da música clássica: “Por que fazer uma coisa num instrumento que no outro não cabe?” Krassik pensa que se esses violinistas ouvissem, por exemplo, um saxofone tocando com esses recursos, achariam estranho. “As nossas referências de música popular no Brasil raramente fazem isso, os mais antigos um pouquinho, mas aí é outra história” (KRASSIK, 2017, p. 14).

Se o fato de não vibrar para Ricardo Herz veio mais dos recursos da rabeca, Nicolas Krassik se inspirou mais no *jazz*, no violino *jazz* de Jean-Luc Ponty e do trompete de Miles Davis. Em todo caso, os dois artistas sempre escolhem recursos que representam o idiomatismo na música popular.

Contudo, observamos o uso do *vibrato* de maneira um pouco mais recorrente no repertório atual de Ricardo Herz nas suas apresentações com o pianista Nelson Ayres e também com o violonista Yamandú Costa. Foi também observado no repertório do disco *Lida* de Yamandú Costa, com Krassik no violino. Krassik (2013, p.14) adicionou que Pifarely, portanto, lhe apontou que o violino é um instrumento que possui nota longa, *vibrato* e *glissando*, “que a gente tem recursos que outros instrumentos não têm, tudo bem, agora pensar como usar isso para que se encaixe na música que você quer”. Então, esses recursos, quando praticados por Herz e Krassik, não se encontram de maneira sistemática, são usados mais como ornamentos e o *vibrato* sendo executado mais no final da nota.

Na música *Num Pé Só* (2017) de Ricardo Herz, observamos o uso dos dois recursos:

FIGURA 37: HERZ, NUM PÉ SÓ (C. 166 A 173).

FONTE: Transcrição da pesquisadora⁷⁴..

Neste exemplo, o uso do *vibrato* e do *glissando* servem como ornamentos junto com as apoiaturas.

No seu método, Krassik dá o exemplo de *vibrato* menos amplo, mais contido, que se situa no final da nota, na música *Migalhas de Amor*, de Jacob do Bandolim:

FIGURA 38: USO DO VIBRATO POR KRASSIK EM MIGALHAS DE AMOR (C. 1 A 3).

FONTE: Transcrição da pesquisadora.⁷⁵

Herz possui uma particularidade que é o uso do *glissando* para baixo. Este recurso, recorrente em sua prática, não está presente no violino de Krassik. Na música *Um Xote Apaixonante*, podemos observar a sua presença no compasso 12, deslizando a nota *si* com um pequeno *glissando* até a nota *mi* corda solta antes de tocar o *lá* colcheia:

FIGURA 39: USO DO GLISSANDO PARA BAIXO EM XOTE APAIXONADO (C. 10 A 12).

FONTE: Transcrição da pesquisadora⁷⁶

Neste mesmo exemplo 37, podemos observar a ocorrência das apoiaturas na interpretação de Herz. Esse recurso, também usado por Krassik, foi influenciado pela rabeca. Herz declarou que tentou imitar, com seu violino acústico, o timbre da rabeca, mas também o uso dos ornamentos. (HERZ, 2017, p.10). Identificamos o uso de vários recursos no

⁷⁴ Transcrição feita a partir do vídeo da música *Num Pé Só* por Ricardo Herz Trio disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FAXXZ784MsY>>, acesso em: 15 de abril de 2018.

⁷⁵ Transcrição feita a partir do segundo vídeo do módulo 2 disponível na plataforma *online* em: <https://cursodeviolinopopularnicolaskr.club.hotmart.com>, acesso em 15 de abril de 2018.

⁷⁶ Partitura de *Xote Apaixonado* disponível no anexo A e transcrição feita a partir da gravação no CD *Torcendo a Terra* (2017) e disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Nm6xk_74Z4s, acesso em: 15 de abril de 2018.

improviso de Krassik na valsa *Desvairada* do compositor Garoto. Aqui a parte C encontra-se arranjada em ritmo de frevo:

FIGURA 40: ORNAMENTOS E GLISSANDO NO IMPROVISO DE KRASSIK EM DESVAIRADA (C. 239 A 267).

Vno. 239 A7(9) D D D A7/E D D D/F#

Vno. 247 F° Em Em F#7/A# F#7 Bm Bm7

Vno. 254 E7 E7 A7(9) A7 D A7/E D D

Vno. 262 F#m7(b5) B7 C° Em Bb Bb/Ab

gliss.

9

FONTE: Transcrição da pesquisadora⁷⁷

Aqui observamos o uso de vários recursos da mão esquerda: apojeturas, bordaduras e *glissando*.

Depois, ainda como recurso em comum na mão esquerda, os dois violinistas recorrem a abafamentos no momento de acompanhar ou interpretar uma melodia. Esse recurso é inspirado nos instrumentos de cordas dedilhadas, como o cavaquinho, por exemplo. Herz declarou na sua entrevista (2017, p.11): “Cavaco [sic] para o ritmo e para o tipo de acompanhamento, para acompanhar samba, forró também”. Este recurso se agrega ao golpe de arco *détaché* acentuado que vimos no capítulo II, quando a pressão do arco relaxa após um acento, também há um relaxamento da pressão da mão esquerda. A mão esquerda acompanha e valoriza então os acentos do arco, abafando as notas *détaché* ou sem som. Percebemos essa prática da nota abafada no acompanhamento do tema B da música *Desvairada* de Garoto por Krassik:

⁷⁷ A transcrição da música completa está disponível em anexo B.

FIGURA 41: KRASSIK: PARTE DO ACOMPANHAMENTO EM DESVAIRADA (C. 52 A 67).

FONTE: Transcrição da pesquisadora.

Este recurso é também usado na interpretação de melodias como, por exemplo, Herz aplicou na sua música *Num Pé Só*, no lugar da *ghost note*, o peso dos dedos da mão esquerda diminui, ficando mais leve:

FIGURA 42: HERZ: ACENTOS E GHOST NOTES EM NUM PÉ SÓ (C. 1 A 4).

FONTE: Transcrição da pesquisadora⁷⁸ ..

No seu método, Nicolas Krassik explica também o abafamento no *jazz*, como dar um *suingue* às semínimas e notas mais longas. Para isso, ele rearticula a nota, levantando e abaixando o dedo de maneira rápida antes de trocar o sentido do arco. Esse recurso vem então do *jazz*, porém foi aplicado às músicas populares brasileiras, nos acompanhamentos e melodias, criando notas sem som que valorizam o acento.

3.4. Imitação de outros instrumentos

Vimos que Herz e Krassik não foram influenciados diretamente pelos violinistas que já atuaram na música popular brasileira como Fafá Lemos, mas se inspiraram em outros instrumentos típicos da música popular brasileira como o violão, o bandolim, o cavaquinho, a rabeca, a sanfona, os instrumentos de percussão, como o zabumba e de sopro, como a flauta.

⁷⁸ Transcrição feita após observação da interpretação da música *Num Pé Só* em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FAXXZ784MsY>>, acesso em: 15 de abril de 2018.

Mesmo se não tiveram influências diretas, Fafá Lemos já recorria a esse processo de imitação de outros instrumentos. Silva (2005, p.9) apontou que quando o violinista interpretava uma música do repertório nacional, o instrumento transcendia seu papel melódico “fazendo alusão aos instrumentos de nossa música popular, como o violão, o bandolim, a sanfona e a percussão”. Alguns recursos técnicos remetem às sonoridades de outros instrumentos. Já em 1914, Ernesto Nazareth teve essa preocupação ao compor a música *Apanhei-te cavaquinho*. Muller (2011, p. 37) sublinhou que ao usar o *pizzicato*, Fafá Lemos fazia referência a instrumentos como o cavaquinho ou o bandolim, da mesma maneira, os acompanhamentos em corda dupla imitavam um violão ou um acordeom e os golpes de arco curtos, os instrumentos de percussão:

O uso do *pizzicato*, por exemplo, conferiu a Fafá não só a possibilidade de imitar outros instrumentos relacionados à música brasileira como cavaquinho ou bandolim, mas garantiu-lhe, também, um sotaque diferencial em relação a outros violinistas de música popular da época como Stéphane Grappelli e Joe Venuti. Além do *pizzicato*, Fafá abusava também de outros artifícios de especialidade rítmica ora com acompanhamentos em cordas duplas como que imitando um violão ou às vezes um acordeom, ora com *spiccato*s tão curtos que podem ser adjetivados por percussivos sendo que em muitas vezes que aparecem imitam células rítmicas de instrumentos de percussão. (MULLER, 2011, p. 37)

Herz e Krassik, nas suas pesquisas da linguagem da música popular brasileira, também imitaram vários instrumentistas. Isidoro (2013, p.55) notou que o timbre de Nicolas Krassik na música *Fafá em Hollywood* fazia referência a outros instrumentos: “ora nos remete à sonoridade de uma rabeca e em alguns momentos faz alusão ao acordeom.” No seu método, Krassik (2017) declarou:

Eu gosto muito de forró, gosto de dançar, de tocar, de tocar percussão, zabumba, triângulo, pandeiro. É um estilo que me identifiquei muito pelo fato do violino ser primo da rabeca, instrumento importantíssimo na cultura nordestina, do violino ter recursos parecidos com os recursos da sanfona, que também é super importante nessa cultura, e ter essas referências ajuda muito a se inspirar: me inspirei da rabeca, me inspirei do acordeom, mas também me inspirei da zabumba [sic.] na percussão do forró.

Sobre a rabeca, no seu método Herz declarou ter se inspirado da banda Mestre Ambrósio, imitando o sotaque da rabeca tocada pelo artista Siba. O mais interessante, segundo ele, não é a técnica, porém a riqueza do repertório e o conhecimento da linguagem tradicional:

Por exemplo, Seu Luiz Paixão, de Pernambuco, conhece o cavalo marinho, ele consegue segurar o cavalo marinho durante a festa inteira, pode durar horas. Então eles conhecem várias músicas, conhecem a tradição, conhecem a linguagem, é isso que faz o mestre da rabeca. (HERZ, 2017, método)

Ainda com Herz, para tocar violino na música popular brasileira, ele aconselha no seu método ouvir e imitar os recursos usados pelos diferentes rabequeiros e compilá-los para ter mais vocabulário. Isso nos situa num processo de continuidade dentro da música popular brasileira, incorporando uma linguagem e um sotaque independentemente do instrumento. Na entrevista ele adicionou:

Aí dentro do violino acústico, eu tentei imitar a rabeca, até tem uma parte timbrística de um som um pouco mais raspado, mas tem essa coisa muito mais de ornamentação, de não vibrar. Isso foi uma coisa para a pesquisa que foi muito importante para mim, de estudar sem *vibrato* mesmo, estudar umas coisas de *ponticello*. O *ponticello* foi também imitando a rabeca, mas também imitando o Didier [Lockwood], porque no violino *jazz* se usa muito, outros timbres, principalmente o *ponticello*. (HERZ, 2017, p.10)

Para Krassik, a rabeca foi também uma fonte de inspiração: “Na rabeca eu quis escutar mais, entender mais as articulações, as arcadas, um pouco da linguagem” (KRASSIK, 2017, p.10). Acrescentou ainda: “Esse contato com a rabeca foi muito importante para mim, no desenvolvimento da minha maneira de tocar, pesquisar sanfona, pesquisar rabeca, foi essencial para o que eu faço agora” (KRASSIK, 2017, p.10).

Herz e Krassik se inspiraram então, na rabeca nos recursos da mão direita como a imitação do timbre raspado, usando o *ponticello*, mas também usando as cordas duplas e soltas. O rabequeiro costuma utilizar a corda solta para enfatizar a síncopa. Herz usa também o recurso que chamou de “barrigas” no seu método, são os crescendo e decrescendo aplicados a uma nota longa. Como recurso da mão esquerda, ele usa as ornamentações além da afinação das terças e sétimas mais baixas para soar mais típico. Krassik também se inspirou na sonoridade, na linguagem, nas articulações e arcadas.

Além da rabeca, os dois violinistas se inspiraram em outros instrumentos. Como podemos notar, a sanfona e o seu resfolego foram uma fonte comum. Herz declarou na entrevista: “O jeito meu de acompanhar no Forró é muito ligada ao acordeom, por causa do forró mesmo, imitando o resfolego, e acompanhamento mesmo, de fazer a tríade ou de mudando as notas arpejando” (HERZ, 2017, p.11). Os instrumentistas Dominginhos e Luiz Gonzaga foram personalidades que marcaram os dois artistas. Ouviram muito os dois acordeonistas e reproduziram o resfolego próprio do acordeom no violino. Krassik argumentou que para tocar música brasileira tem que ouvir muita música, para criar sua opinião: “Querer tocar choro sem nunca ter ouvido direito assim, querer tocar forró sem conhecer Luiz Gonzaga, Dominginhos e os rabequeiros, não dá. Tem que ter um mínimo de pesquisa”. (KRASSIK, 2017, p.23).

Como já vimos na parte dos recursos da mão direita, Herz e Krassik reproduziram as acentuações dos graves e agudos do zabumba nos acompanhamentos e melodias dos ritmos do gênero baião. Krassik ressalta no seu método: “Eu percebi que tinha essa coisa do grave e do agudo, do grave da mão direita e do bacalhau embaixo que toca o agudo, que a gente podia imitar os ritmos de forró, de baião, de xaxado e xote. Então é uma fonte de inspiração muito grande, a zabumba [sic.]” (KRASSIK, 2017).

O violão de sete cordas foi uma influência grande na linguagem do choro. Os fraseados do instrumento, o uso de síncopas e semicolcheias, foram observados nos acompanhamentos e nos improvisos:

O sete cordas é um dos maiores improvisadores do choro, ele fica improvisando todo tempo, fazendo essas baixarias, baixos que vão caminhando. É um improviso fantástico porque ele tem toda a harmonia e tem muita malandragem rítmica. Recomendo muito prestar atenção no sete cordas, não só no cavaco [sic.] e na percussão. Sete cordas é fundamental para estudar os fundamentos, começar a encontrar sua linguagem. (KRASSIK, 2017)

O bandolim e o cavaquinho influenciaram também no uso dos recursos de abafamento na mão esquerda e sobre o tipo de ataque da nota no arco. Herz declarou: “Eu tenho isso também, de dar claro acento e depois soltar, imitando o bandolim principalmente. Tem um lado meio do *jazz*, mas tem uma coisa brasileira” (HERZ, 2017, p.11). Ele depois ressaltou que o cavaquinho influenciou na técnica de abafamento das cordas, mas também no ritmo e tipo de acompanhamento no samba e nos ritmos de baile de forró.

Enfim, os instrumentos de sopro foram também alvos de pesquisa. Vimos que Krassik escutava muito o trompetista Miles Davis e se inspirou do fato de não vibrar e do som soprado, o fato de fazer uma primeira mordida no arco e logo relaxar a pressão do arco para ter um tipo de *reverb* natural. Esse recurso encontra-se mais no violino *jazz* de Jean-Luc Ponty e Didier Lockwood. Herz especificou que por vezes se inspirou na flauta do choro e usando o recurso flautando.

3.5. Busca de definição do violino popular brasileiro

Vimos então que as práticas de Herz e Krassik se encontram em vários pontos. Quanto aos percursos, ambos começaram pela música clássica, para depois estudar o *jazz* e enfim tocar música popular brasileira. Os dois tiveram experiência na França e influência de Didier Lockwood. Os dois violinistas valorizam a importância do ritmo, a internalização do pulso e sua expressão corporal. Dentro dos aspectos técnicos, o relaxamento corporal se encontra em

uma execução dos golpes de arco com maior eficiência na velocidade e uma economia de movimento que implica no uso do meio superior do arco. Em relação aos golpes de arco, apontamos o uso do *détaché* sem acentuação, do *détaché* acentuado e da nota fantasma (*ghost note*) ou nota sem som. A combinação desses golpes é aplicada junto às rítmicas de matrizes brasileiras, reproduzindo as acentuações dos instrumentos típicos de cada ritmo. Na mão esquerda, Herz e Krassik tendem a não vibrar, usar pouco *glissando* e priorizar o uso da primeira posição.

Ressaltamos também diferenças de execução entre os dois artistas, primeiro o conceito de “ovo na ladeira” com suas subdivisões irregulares, a nota sem som aparece mais sonora na prática de Krassik, Herz se diferencia pelo uso do *détaché* que “morde” cada nota e Krassik pelo aspecto de grave-agudo do zabumba. Esse último interpreta a diferença do grave e do agudo com o arco, mudando de cordas, usando um total de três cordas e Herz usa cordas duplas fazendo a diferença do grave e agudo com a mão esquerda. De maneira geral, Krassik faz maior uso do recurso do *pizzicato*, Herz aplica um leve aumento de velocidade na execução dos acentos e usa mais efeitos, ornamentos, *glissando* para baixo e um maior leque de timbres.

Apesar das diferenças, os dois violinistas sempre escolhem recursos que representam o idiomatismo, a linguagem da música popular brasileira. As diferenças são reflexos das individualidades, dos processos únicos vividos por cada um, as suas expressões pessoais. Nesta pesquisa nos perguntamos o que seria essencial na prática do violino popular brasileiro, os pontos comuns talvez ajudassem a definir a sua particularidade. A reflexão do Krassik sobre como tocar música brasileira, vindo de uma outra cultura e de como ele fez para se adaptar, deveria dar algumas indicações sobre a essência desse violino brasileiro.

Sempre tive essa pergunta de como você faz para adaptar o violino à música popular. E eu sempre respondia, não adaptei o violino na música popular, não adapto, adapto “eu” à música popular. O que faz que o violinista vai ser mais brasileiro tocando? É ele ser mais brasileiro pensando, vivendo, é um estado de espírito, uma forma mais brincante. (KRASSIK, 2017, p. 15)

O aspecto cultural aparece como elemento essencial, a aparição dos recursos técnicos se apresenta como reflexo de uma identidade brasileira.

Krassik confessa que na França estava perdendo o ânimo de estudar, de tocar “pelo fato de não saber exatamente o que fazer, mas também por uma maneira de tocar que era diferente. O músico brasileiro parece que ele se joga mais, ele mexe mais, corporalmente, foi

bom para mim”. (KRASSIK, 2017, p.7). A música brasileira de alguma forma libertou o violinista francês e lhe trouxe uma maior expressão e liberdade corporal.

Krassik nunca desejou tocar música francesa no Brasil. Nunca procurou se aproximar dos franceses e músicos franceses. Para ele, falar português foi um processo natural, para exemplificar, contou um episódio de um amigo francês com quem ele se comunica em português:

Não esqueço que sou francês, eu não esqueço das coisas boas que aprendi lá e que fazem parte de mim, tem as qualidades eu acredito da minha educação, da minha origem e tento me adequar e assimilar as qualidades daqui e não ser um francês no Brasil. Eu gosto quando as pessoas esquecem um pouco que eu sou francês. Por isso que quis estudar muito bem o português, tentar de evitar de ser reparado muito como estrangeiro. (KRASSIK, 2017, p.8)

Ser francês e violinista foi importante na construção da imagem, da identidade artística que ele queria vincular no Brasil. “Sempre foi o francês e o violino. Não é só o francês que está aqui e toca guitarra ou bandolim. Se eu tocasse bandolim eu estava ferrado!” (KRASSIK, 2017, p.8). O violino na música popular já não era algo comum, mas um francês tocando violino na música popular, isso era relevante, excepcional.

Então eu cheguei e eu era o francês que tocava violino no samba ou no choro. Eles falavam em todas as entrevistas: tem gringo no samba, tem um violino no choro, tem o francês... então isso foi sempre o gancho, todos os programas de televisão que tem que ter um francês, um estrangeiro falando da sua adaptação, aí eu recebo um convite, o que é ótimo para mim. (KRASSIK, 2017, p.8)

Nessa busca da linguagem da música popular brasileira no violino, Krassik apontou a dificuldade de se expressar nesta linguagem sendo francês. Foi uma reflexão sobre sua própria identidade:

Como se eu precisasse realmente estudar e mostrar que eu tinha estudado o tradicional, que eu sabia tocar, para me dar o direito depois de transgredir. Então eu tive uma fase um pouco duvidosa, de não saber mais quem eu era. Eu sou do *jazz*, toco música brasileira, mas não toco nem *jazz*, nem sou brasileiro tocando. Em alguns momentos deu uns nós na minha cabeça, até o momento que eu senti que eu estava sendo muito bem recebido, aceito no meio, e as pessoas me chamando para tocar e fazendo meus trabalhos. (KRASSIK, 2017, p.8)

Essa reflexão resultou na forma única, individual dele tocar, mistura de todos os elementos que o influenciaram:

Acredito que sempre tem que melhorar, sempre busco melhorar em relação ao que eu considero mais importante na música brasileira que é o ritmo e o suíngue, sempre estou lutando ainda contra o fato de ser francês, isso está ainda em mim, vou estudando sempre, vou lutando contra os defeitos porque eu acho que é a

coisa mais importante. Mas eu creio que eu tenha conseguido. Espero ter conseguido e vou procurando ainda fazer essa mistura, do que eu era lá, do que eu aprendi lá com o que eu aprendi aqui, de ter criado uma linguagem minha, sem pretensão porque nunca vai ser minha, de tanta gente que eu estudei, mas que eu acho que eu consegui criar uma forma mais pessoal de tocar, de improvisar, que é mais brasileira e que tem *jazz*, na concepção. (KRASSIK, 2017, p.9)

Por outro lado, Ricardo Herz sempre quis tocar música brasileira, ir para o estrangeiro lhe permitiu parar de tocar música clássica e poder se dedicar ao estudo do *jazz*, do popular e da música brasileira. “Por mim foi totalmente essencial, não por estar fora do Brasil, mas por estar fora da música clássica. [...] Era a parte de ter cortado esse cordão umbilical com a música clássica.” (HERZ, 2017, p. 7). Herz tinha a certeza desde o começo de não tocar *jazz* de maneira profissional, ele usou essa escola para aperfeiçoar sua improvisação e aplicar nas músicas brasileiras, foi sempre seu objetivo.

Como já vimos, no Brasil, o violino se encontra presente na música popular brasileira desde o final do século XIX. Porém com artistas como Fafá Lemos e Irany Pinto não se pode observar inovações ao nível da técnica, Nicolas Krassik e Ricardo Herz apontaram a semelhança entre a prática de Fafá Lemos e Grappelli. O violino popular brasileiro nunca foi tão desenvolvido e afirmado quanto o que está sendo feito hoje com os trabalhos dos dois violinistas.

Para Ricardo Herz, sua prática não está ligada diretamente com o que já foi feito no passado no violino, na música popular brasileira. “Algumas pessoas que eu ouvia por exemplo o Nóbrega ou Morelenbaum, foram pessoas que me falaram ‘dá para fazer’, tipo que eu ouvia e falava dá porque tem gente fazendo música brasileira, mas eu não acho que meu jeito de tocar tem sido influenciado pelo jeito deles diretamente” (HERZ, 2017, p.6-7). Herz não conhecia o violinista Fafá Lemos quando gravou seu primeiro álbum. Foi somente depois dele ter lançado esse álbum que pessoas começaram a perguntar se ele tinha alguma influência de Fafá Lemos: “Aí eu fui procurar quem era o Fafá Lemos e acho que o jeito dele de tocar parece mais com Grappelli, acho que pela época talvez.” (HERZ, 2017, p.7).

Nicolas Krassik declara não ter sido influenciado por Fafá Lemos e ele não conhece Irany Pinto. Fafá Lemos, por ter uma linguagem musical semelhante à de Stéphane Grappelli, não lhe interessava tanto. Percebeu que ele não tinha que estudar somente violino, porém música de maneira geral, se inspirando em outros instrumentos: “Eu tinha que parar de pensar como violinista e estudar Miles Davis, Coltrane, Charlie Parker, guitarristas. [...] Então é a última coisa que eu faria chegando aqui seria estudar o violino”. (KRASSIK, 2017, p.10).

Outros instrumentistas tinham desenvolvido uma linguagem que interessava mais a Krassik como a flauta, o bandolim, violão: “(Eles) tinham ido muito além, mais longe na busca da *jazzificação* da música brasileira” (KRASSIK, 2017, p.10).

Sobre Fafá Lemos, Krassik ressalta:

Teve o Fafá Lemos, tem uns rabequeiros, existe uma linha do violino popular que nunca foi tão desenvolvido, talvez tão valorizado, tão presente. O Fafá Lemos foi morar nos Estados Unidos, é como se na França só tivesse tido o Jean-Luc Ponty, que ficou famoso lá nos Estados-Unidos. (KRASSIK, 2017, p.9)

Krassik considera que não foi uma ruptura, porém uma continuação com o que já foi feito no violino popular e no violino popular brasileiro. O violino nunca foi considerado como instrumento popular no Brasil, agora, com a atuação dos dois violinistas e a aparição dos primeiros métodos de violino, talvez o violino se insira numa tradição que já existia no Brasil:

Eu acho que existiu o violino popular sempre, mas tem mais representantes agora. Sim eu acho que existe um jeito de tocar agora. Mais do que o violino brasileiro, existe agora mais violinistas brasileiros. Então o violino vai ter uma identidade mais forte no país, sendo reconhecido como um instrumento popular daqui e não mais um instrumento da Europa, da música clássica. (KRASSIK, 2017, p. 17-18)

Segundo Ricardo Herz, não tem uma escola de violino popular como no sentido da música clássica: “Não tem uma escola como no violino erudito que tem que estudar Kreutzer, todo mundo estuda, Wieniawski, todo mundo estuda a mesma coisa, não tem também. Tem uma tradição e isso faz com que as pessoas tenham coragem de se aventurar nisso aí. Acho que na França o fenômeno é esse, mais do que existir uma escola a seguir.” (HERZ, 2017, p.3). Ricardo Herz se refere à escola de violino erudito no sentido que Fiaminghi (2009, p.20) assinalou: “A herança pedagógica deixada pelo romantismo, via conservatório, trilhou um caminho oposto, adotando uma técnica generalizada pronta e perfeita, o que, obrigatoriamente, condicionou a aquisição técnica e a realização musical a uma única forma de conhecimento”.

O conceito de escola de violino popular se opõe então a esta visão, e aparece então mais no sentido de criar uma tradição, de mostrar que é possível de fazer, e de se tornar numa tradição ao longo prazo, pelo fato das próximas gerações se inspirarem nesse jeito de tocar e o perpetuarem. Notamos que Nicolas Krassik e Ricardo Herz se situam numa tradição da música brasileira e não numa tradição do violino brasileiro. Como vimos, eles usam recursos

advindos de vários instrumentos e não tiveram influência direta dos violinistas que atuaram no passado na música popular brasileira.

Acho que para qualquer instrumento que você vai tocar, na música brasileira, acho que é isso, não deixar de lado a tradição, porque a gente tem uma tradição muito rica aqui, em várias linguagens diferentes: no coco, no baião, no choro que começou no Rio de Janeiro mas tem no Brasil inteiro, tem samba, tem boleros. [...] A música clássica brasileira, a bossa nova, tem um monte de coisas que dá para a gente incorporar. Tanto no violino como em qualquer outro instrumento. (HERZ, 2017, p.11)

Isso nos situa num processo de continuidade dentro da música popular brasileira, incorporando uma linguagem e um sotaque independentemente do instrumento.

A produção abundante de Herz e Krassik permitirá a outros violinistas se inspirarem, ouvindo eles tocando, com uma ligação direta com a performance, e não somente através dos métodos publicados. Segundo Ricardo Herz, o repertório tem uma grande importância: “Eu não vou usar meu jeito de tocar violino brasileiro para tocar Mozart. Vou tocar Mozart do jeito que aprendi, escola franco-belga” (HERZ, 2017, p. 21). Também adiciona:

Mesmo na música brasileira eu tento respeitar o estilo de cada linguagem. Para mim é muito importante respeitar o estilo do choro, respeitar o estilo do forró, respeitar o fraseado do xote, o fraseado do frevo, o fraseado, cada estilo brasileiro tento respeitar um fraseado. Me influenciou muito, de tentar frasear dentro do estilo, acho que isso é uma coisa da escola. Que é mais um estilo de escola popular que erudita. (HERZ, 2017, p. 21)

O conceito de escola se situa então mais do ponto de vista da tradição, na linguagem brasileira, mas também numa filosofia de estudos comum como o caso de Didier Lockwood que influenciou os artistas no aspecto rítmico:

“[...] talvez eu não tenha sido influenciado pela prática violinística dele (Didier Lockwood) mas o jeito de eu bolar o ritmo brasileiro foi influenciado pela filosofia dele, pelo jeito de pensar o violino dele. Pessoas vão pensar dessa maneira, na minha aula repito que o ritmo é o mais importante, da mesma maneira que ele me falou, talvez eu passe isso para algumas pessoas [...]” (HERZ, 2017, p. 19)

Sobre esse conceito de escola de violino no Brasil, ainda ressaltou:

Talvez não existe ainda uma escola tipicamente brasileira porque cada um faz de um jeito, mas eu acho que a partir de agora talvez tenha. Pelo menos pessoas que tenham ouvido, tenham estudado com meu jeito de pensar ou do jeito do Nicolas ou os dois. [...] agora já tem, tem os métodos aí, já tem uma maneira de tocar. (HERZ, 2017, p.19)

As diferenças entre Herz e Krassik são marcas das expressões das individualidades, porém, tentando reunir os pontos comuns, no nível das experiências, influências, dos recursos

técnicos e da análise dos dois métodos podemos apontar o nascimento de uma tradição violinística no Brasil, fato que já foi esquematizado através dos métodos, podendo se difundir nacional e internacionalmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propor este estudo sobre o violino na música popular brasileira, a pesquisadora esteve em busca de respostas para algumas observações e vivências próprias, como violinista que é, quando passou temporadas no Brasil em 2006, 2010 e 2012. Sendo francesa de nascimento e tendo vivido na França até os vinte e cinco anos, foi percebendo a dinâmica e o destaque que o violino estava obtendo no Brasil, para além da música clássica, em um movimento que buscava se mostrar e se distinguir na procura por singularidades no tocar a música popular brasileira.

A expansão do violino na música brasileira já fora apontada por Silva (2005) e Isidoro (2013), conforme discutido anteriormente, mas a atuação e a produção extensa dos violinistas Ricardo Herz e Nicolas Krassik, assim como o surgimento dos primeiros métodos de violino popular brasileiro, que reforçam este movimento, permitindo uma maior divulgação e uma transmissão para as próximas gerações, não haviam sido estudadas até então. No entanto, reconhecemos que o impacto destas inovações não pode ser ainda observado plenamente, pelo fato de serem relativamente recentes, estando em pleno curso.

O objetivo deste trabalho foi o de buscar uma forma de identificar de modo específico o “violino popular brasileiro” com os trabalhos de Ricardo Herz e Nicolas Krassik tentando entender melhor o contexto histórico em que se inserem esses violinistas, e ainda ressaltar a originalidade deste violino e o possível surgimento de uma escola brasileira do instrumento.

Vimos no primeiro capítulo que apesar do violino não ser um instrumento muito difundido, ele esteve presente na música popular brasileira, através de diversos episódios, desde o século XVIII. Destacamos a sua presença desde as modinhas, passando pela música “dos barbeiros”, pelo choro e as orquestras que acompanhavam a música popular. Apontamos as tensões que existiam entre a música popular e a erudita para entender o processo que viveram mais recentemente Herz e Krassik. Em relação aos violinistas mais reconhecidos da música clássica e que tiveram envolvimento com a música popular destacamos Flausino Vale e Guerra-Peixe. Vimos que Flausino já usava recursos que depois Herz e Krassik empregaram, como o uso do *pizzicato* ou ainda a influência dos instrumentos de percussão na interpretação, porém, sem influenciar diretamente os violinistas que o sucederam. Guerra-Peixe escreveu nos anos 1960 um pequeno álbum de técnica violinística onde já se encontravam reflexões sobre como executar a síncopa brasileira e também propostas de

arcadas para a bossa-nova. A Rádio Nacional dos anos 1940 e 50 contratou violinistas que vieram contribuir na formação que deu suporte à utilização do violino na música popular no Brasil. Ressaltamos a importância de Radamés Gnattali, arranjador da Rádio Nacional, que foi o primeiro a implantar o arranjo com ênfase nas cordas e a tratá-las dentro de uma seção rítmica e não melódica como eram comumente usadas. Também, os violinistas Fafá Lemos e Irany Pinto se destacaram enquanto solistas com os projetos Trio Surdina e Irany e seu conjunto. Estes violinistas tiveram um papel determinante e pioneiro do uso do violino na música popular brasileira. Depois, bem mais recentemente vimos o caso do violinista e multi-artista Antonio Nóbrega, cuja interpretação se aproxima da sonoridade de Herz e Krassik, mas fazendo uso de recursos diferentes como o emprego do *vibrato*. Herz e Krassik não tiveram influências diretas de nenhum desses violinistas em relação aos recursos usados, porém, aqueles foram modelos que mostravam a possibilidade de se colocar o violino como instrumento solista na música popular brasileira.

No segundo capítulo apresentamos os caminhos percorridos pelos violinistas estudados. Eles tiveram uma formação consolidada em violino clássico, passando pelo *jazz* até optarem por um repertório de música brasileira, buscando técnicas e uma estética própria para esse repertório. Ambos foram influenciados pelo violinista francês Didier Lockwood com grande importância dada ao ritmo e por artistas brasileiros como Dominginhos, Yamandu Costa e Hamilton de Holanda. Destacamos a recente criação do coletivo de violino popular e dos primeiros métodos de violino popular brasileiro. O coletivo, criado em 2017, reúne Ricardo Herz, Nicolas Krassik e Carol Panesi e tem o objetivo de valorizar e divulgar o uso do violino na música popular, particularmente na visão dessas pessoas, através de apresentações, oficinas e vídeos na *Internet*. Com estes primeiros métodos de violino, que também tiveram sua difusão e comercialização por meio da *Internet* em 2017, os autores afirmam a existência do violino popular brasileiro, além da sua divulgação e transmissão para as próximas gerações. O ensino não está mais limitado localmente, pois com a *Internet*, os métodos já foram vendidos em todo o Brasil e no estrangeiro. Afirmamos que a presença do violino na música popular no Brasil nunca foi tão forte, se, comparativamente realizarmos uma retrospectiva histórica, pois perceberemos uma descontinuidade entre as gerações passadas. Por sua vez, o trabalho atual dos violinistas Herz e Krassik talvez permita criar uma ligação entre essa geração e as futuras.

Na continuidade da dissertação, no terceiro capítulo, apontamos a importância do ritmo na música popular brasileira e seu impacto na performance e didática dos dois

violinistas. Vimos em quais aspectos a filosofia do violinista francês Didier Lockwood se integrou às concepções de Herz e Krassik. O conceito de “ovo na ladeira”, de Ricardo Herz revelou-se como um elemento essencial para a interpretação das rítmicas de matrizes brasileiras. Para a execução dos diferentes recursos específicos de Herz e Krassik observamos primeiro a necessidade de uma consciência corporal aguda e um ritmo interiorizado. Em seguida, evidenciamos os golpes de arco e recursos da mão esquerda empregados de maneira comum como também as suas particularidades. A combinação dos golpes *détaché*, *détaché* acentuado e o “sem som” aparecem nas práticas e métodos dos dois violinistas. Por outro lado, eles transpuseram as diferentes sonoridades dos instrumentos percussivos para o arco do violino através dos diversos tipos de acentuação e de não acentuação. Apontamos da mesma maneira os recursos comuns da mão esquerda como a preferência pela primeira posição, pelo fato de não vibrarem ou fazerem pouco uso do *vibrato* e *glissando*. Além dos instrumentos percussivos, os violinistas fazem referência a outros instrumentos típicos da música brasileira como o violão, o bandolim, o cavaquinho, a rabeca, a sanfona e mais raramente, a flauta. Trata-se mais de um processo de continuidade dentro da música popular brasileira, incorporando uma linguagem e um sotaque independentemente do instrumento. Em outras palavras, Herz e Krassik se situam numa tradição da música brasileira e não numa tradição do violino brasileiro. O violino nunca foi considerado como um instrumento popular no Brasil, mas agora com a atuação desses dois violinistas, o surgimento do coletivo de violino popular e dos primeiros métodos de violino popular brasileiro, talvez o instrumento comece a inserir-se numa tradição que ainda está em processo.

Quando olharmos para as experiências vividas pelos violinistas, a música popular aparece como sendo libertadora, corporalmente e musicalmente, trazendo novos recursos surgidos do processo de imitação sensitivo-criativa. Nicolas Krassik, francês, incorporou uma tradição que não era sua e, no entanto, conseguiu identificar-se com a cultura brasileira e assimilar os diferentes elementos que a compõem. Os dois artistas, por meio dessas experiências importantes, da mudança da Europa para o Brasil, conseguiram fazer uma síntese pessoal e única dos recursos violinísticos na música brasileira. Os métodos de violino aparecem mais como um relato dos processos individuais experimentados no estudo do instrumento e neles encontramos várias similitudes e pontos comuns dentro da prática, principalmente devido ao fato deles pertencerem à mesma linguagem musical e terem influências em comum. Os dois violinistas se encontraram na música popular brasileira, sempre escolhendo recursos que representam o idiomatismo e a linguagem da música popular

brasileira. Com o trabalho desenvolvido pelos violinistas Ricardo Herz e Nicolas Krassik, podemos afirmar, sim, a existência do violino como instrumento popular brasileiro e assegurar a possibilidade de uma ligação com as próximas gerações. Tudo indica que a partir das experiências de Herz e Krassik, conforme demonstrado nesse estudo, a música popular brasileira passar a contar, certamente, com a participação de mais um instrumento solista para a interpretação e as criações dos artistas – o violino – que se junta a outros já mais consagrados como a sanfona, o bandolim, a flauta, o cavaquinho, a viola caipira, e os tantos instrumentos de percussão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972 (Primeira edição 1928).

APOSTU, Liliana-Isabela. **La violonistique populaire roumaine dans les oeuvres de Béla Bartok et de George Enescu**. Paris; Ed. L'Harmattan, 2014.

APROBATO FILHO, Nelson. **Kaleidosfone: as novas camadas sonoras da cidade de São Paulo**. Fins do século XIX-início do XX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.

AVELAR, Idelber. **Ritmos do popular ao erudito: política e música em Machado de Assis**. Disponível em: <http://www.idelberavelar.com/abralic/txt_19.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2018.

BANDEIRA, Dara. Um pedaço do “Nordeste de Paris”. Violinista francês, acompanhado do grupo Cordestinos, mistura ritmos no Municipal. **O Fluminense**. Rio de Janeiro, 28 ago. 2014.

BLANCHARD, Pierre. **Le Jazz au violon : Méthode pour jouer et accompagner vol. 1**. Paris, Éditions Henry Lemoine, 2003.

BOREM, Fausto; SANTOS, Rafael dos. **Práticas de performance “erudito-populares” no contrabaixo: técnicas e estilos de arco e pizzicato em três obras da M.P.B.** Revista Música Hódie, Vol. 3 (n. 1-2, 2003) Goiânia: UFG, 2003.

CALDAS, W. **Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977.

CANÇADO, Tânia Mara Lopes. **O “fator atrasado” na música brasileira**, Per Musi, Belo Horizonte, v.2, 2000, p. 5-14.

CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COOKE, Peter. “The violino – instrument of four continents”. In **The Cambridge Companion to the Violin**. Cambridge University Press, Cambridge, 1992, (p. 153-161).

COSTA, LAM. **Antonio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais** [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. 196 p. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>

DARISZCUREN, Francis ; LOCKWOOD, Didier. **Cordes et Âme (Méthode d'improvisation et de violon jazz)**, Paris : édition Salabert, 1998.

DIAS, Lêda. O acordeão e seus sotaques. **Sotaques do fole/SESC**. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2011.

DINIZ, André. **Almanaque do choro: A história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2003.

DOURADO, Henrique. **O arco dos instrumentos de cordas: breve histórico, suas escolas e golpes de arco**. SP: Irmãos Vitale, 2009.

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

FIAMINGHI, L. H. **O violino violado: o entremear das vozes esquecidas...** Per Musi, Belo Horizonte, n.20, 2009, p.16-21.

FIAMINGHI, L. H. **O violino violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas – Tradição e inovação em José Eduardo Gramani**. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

FREITAS, Neli Klix. Esquema corporal, imagem visual e representação do próprio corpo: questões teórico-conceituais. **Revista Ciência e Cognição**, vol. 13, 2008.

FRÉSCA, Camila. **Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010.

GALAMIAN, Ivan. **Enseignement et technique du violon**. Deuxième édition. Paris: Editions Van de Velde, 1993.

GLASER, M., GRAPPELLI, S. **Jazz violin**. New York: Oak Publications, 1981.

GOERTZEN, Chris. The Peripathetic violin. In: **The Violin**. University of Rochester Press, Rochester, 2016.

GOMES, Rafael, T. **O estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano entre 1964 e 1981 através de sua atuação nos piano-trios, como sideman e no duo Samambaia**. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

GUERRA-PEIXE, César. **Pequeno álbum de técnica violinística**. Rio de Janeiro, 1977, publicado em 2008, Disponível em: < <http://www.guerrapeixe.com/>>.

HERZ, Ricardo. **Curso de violino popular brasileiro**. São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://violinopopularbrasileiro.club.hotmart.com>>. Acesso em: 31 de Maio 2017.

HERZ, Ricardo. Entrevista concedida a Mathilde Tania Fillat. São Paulo, 13 de set. 2017.

IKEDA, Alberto T. **Folia de reis, samba do povo**. São José dos Campos-SP: CECF; FCCR, 2011.

INSTITUTO Brincante. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao585500/instituto-brincante>>. Acesso em: 13 de Abr. 2018.

ISIDORO, Eliézer Anderson Batista. **Um estudo comparativo do violino na música popular brasileira: Fafá Lemos e Nicolas Krassik interpretam Fafá em Hollywood**. 2013.

Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

ISIDORO, Eliézer Anderson Batista. **A técnica de arco na música popular brasileira: análise de sua aplicação nas gravações de Fafá em Hollywood**, por Nicolas Krassik e de Samba de Uma Nota Só, por Jaques Morelenbaum. In: XXIV Congresso da ANPPOM, São Paulo, 2014.

KLIPHUIS, Tim. **Stéphane Grappelli: Gypsy Jazz Violin**. Fenton: Mel Bay Publications, 2008.

KRASSIK, Nicolas. **Curso de violino popular**. São Paulo, 2017, disponível em: <<https://cursodeviolinopopularnicolaskr.club.hotmart.com>>. Acesso em: 7 set. 2017.

KRASSIK, Nicolas. Entrevista concedida a Mathilde Tania Fillat. São Paulo, 22 nov. 2017.

LACERDA, Bruno Renato. **Arranjos de Guerra-Peixe para a orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro**. 2009. 315 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2009.

MARTINS, José de Souza. A aparição do demônio na fábrica, no meio de produção. Tempo social, **Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, 5(1-2): 1-29, 1993 (editado em nov. 1994).

MENEZES, Enrique Valarelli. **Mário de Andrade e a síncopa do Brasil**. Tese (Doutoramento em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MÜLLER, Ricardo. **O violino de Fafá Lemos: para tocar cantando**. Monografia (Bacharelado em Música) - Departamento de Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

NÓBREGA, Carlos Antonio. **Brincante: O encontro do popular e do erudito a serviço da educação**. Entrevista concedida a Juliana Winkel, Revista ECA, Ano XIV, n.3, São Paulo, 2009.

NOBREGA, Carlos Antonio. **Biografia**. Cia Antonio Nóbrega, 2016. Disponível em: <http://antonionobrega.com.br/site/biografia/>. Acesso em 14 abr 2018.

PIMENTEL, João. “Et, voilà!” tem violino nas rodas de choro. **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro: 3 set 2002.

PIMENTEL, João. Depois de florescer na Lapa no fim dos anos 1990, Bar Semente fecha as portas. **Jornal O Globo**. Rio de Janeiro: 7 out. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/depois-de-florescer-na-lapa-no-fim-dos-anos-1990-bar-semente-fecha-as-portas-21920264>>. Acesso em: 9 abr. 2018.

PINCHERLE, Marc. **Le violon**. Deuxième édition. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

PINCHERLE, Marc. **Feuillets d'Histoire du Violon**. Paris: Librairie Musicale G. Legouix, 1927.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia** vol. 44 n.1. São Paulo, 2001.

PROJETO GUERRA-PEIXE. **Guerra-Peixe**. Programa Petrobras Cultural, 2009. Disponível em: <<http://www.guerrapeixe.com>>. Acesso em: 28 de maio de 2017.

SALLES, Mariana Isdesbski. **Arcadas e Golpes de arco**: A questão da técnica violinística no Brasil. Proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco. 2ª edição. Brasília: Thesaurus, 2004.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Roderick. **Isso não é um violino**: Usos e sentidos contemporâneos da rabeca no Nordeste. Natal: IFRN, 2011.

SCHROEDER, Jorge Luiz. **Corporalidade musical**: as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento. Tese (doutorado em educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: Das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34: 2008.

SILVA, Esdras Rodrigues. **Fafá Lemos e o violino na música popular brasileira**. In: VI Congresso da IASPM-AL, Buenos Aires. Actas del VI Congreso de la IASPM-AL, 2005.

SIRON, Jacques. **La partition intérieure**: jazz, musiques improvisées. Editions Outre Mesure, Paris, 1992.

TEDESCO, João Carlos. O estrangeiro/imigrante na modernidade: horizonte de tensões externas e internas. Síntese de algumas concepções de Simmel, Elias/Scotson e Freud. **Revista de Ciências Sociais**. Fortaleza, v.47, n.2, p.289-312, jul./dez., 2016.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. Editora 34, 1998.

VILELA, Ivan. **Cantando a Própria História**: Música Caipira e Enraizamento. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

VINCI DE MORAES, José Geraldo. **Sonoridades paulistanas**. S. Paulo: Funarte, 1997.

WERNECK, Ana Cristina. **O Violino na Música Popular Urbana Carioca – 1850 a 1950**. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

WISNIK, José Miguel. **Machado Maxixe**: O Caso Pestana. São Paulo: Publifolha, 2008.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**: Uma Outra História das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DISCOGRAFIA

AYRES, Nelson; HERZ, Ricardo. **Duo**. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo e Secretaria da Cultura: 2017.

COSTA, Yamandú; KRASSIK, Nicolas; WIRTTI, Guto. **Lida**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2012.

COSTA, Yamandú; HERZ, Ricardo. **Yamandú Costa e Ricardo Herz**. Rio de Janeiro: Produção Independente, 2018.

FIOS DE CHORO. **Trama**. São Paulo: Produção independente, 2017.

HERZ, Ricardo. **Ricardo Herz para crianças**. São Paulo: Scubidu Records, 2009.

_____. **Brasil em 3 por 4**. São Paulo: Scubidu Music, 2007.

_____. **Violino Popular Brasileiro**. São Paulo: Scubidu Music, 2004.

HERZ, Ricardo; LOUREIRO Antônio. **Herz e Loureiro**. São Paulo: Borandá, 2013.

HERZ, Ricardo; SAMUCA DO ACORDEÃO. **Novos Rumos**. São Paulo: Yb Music, 2016

KRASSIK, Nicolas. **Antologia – 15 anos de Brasil**. Rio de Janeiro: Rob Digital, 2017.

_____. **Odilê Odilá**. Rio de Janeiro: Rob Digital, 2009.

_____. **Caçua**. Rio de Janeiro: Rob Digital, 2006.

_____. **Na Lapa**. Rio de Janeiro: Rob Digital, 2004.

KRASSIK, Nicolas; CORDESTINOS. **Nordeste de Paris**. Rio de Janeiro: Superlativa, 2014.

_____. **Nicolas Krassik e Cordestinos**. Rio de Janeiro: Rob Digital, 2008.

MESTRINHO; KRASSIK, Nicolas. **Mestrinho e Nicolas Krassik**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2016.

NÓBREGA, Antonio. **Nove de Frevereiro I**. Brincante Produções, 2005.

_____. **Nove de Frevereiro II**. Brincante Produções, 2006.

PETRUCCIANI, Michel. **Marvellous**. Dreyfus Jazz, 1994.

RICARDO HERZ TRIO. **Torcendo a Terra**. São Paulo: Scubidu Music, 2017.

_____. **Aqui é meu lá**. São Paulo: Scubidu Records, 2012.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Entrevista Ricardo Herz

Entrevista realizada no dia 13 de Setembro de 2017 por Mathilde Tania Fillat em Pinheiros, São Paulo, Brasil.

Mathilde Tania Fillat - *Quais foram as personalidades musicais que mais te influenciaram? Porque?*

Ricardo Herz - Putz, no começo acho que Elisa Fukuda, e os alunos dela e tal e aí todos os violinistas da música erudita, Heifetz, todos os famosos, Itzhak Perlman. Na música popular não tem como não falar do Egberto e do Hermeto. Todo mundo da minha geração tem influência do Egberto e do Hermeto né. Então para mim mais Egberto do que Hermeto, assim, meu gosto é mais para o Egberto talvez por causa da música erudita até né, Egberto tem bem mais influência erudito do que o Hermeto. Até a primeira pessoa tocando cordas com suíngue assim que eu vi no Brasil foi Jacques Morelenbaum tocando com Egberto, toca naquele disco “infância” que é muito legal assim de suíngue, de tudo. Mas é muito difícil falar, Hamilton de Holanda foi uma grande influência, na música brasileira estou dizendo já. Mas por exemplo o violino jazz do Didier Lockwood, muito né. O quarteto Turtle Island, que é um quarteto americano, que para mim foi uma influência grande também, assim, de mostrar que dava para fazer, improvisar legal no violino, não sei o que lá. Grappelli também, aí, na música brasileira, vários violonistas também, o Sebastião Tapajós, Baden Powell né, aí tem um grupo que se chama mestre Ambrósio também, que o Siba toca rabeca, para mim foi uma grande influência, na música brasileira né, Antonio Nóbrega, que desde que eu era pequeno já tocava violino popular. Acho que as primeiras influências são essas aí né. São muitas influências diferentes.

M.T.F. - *Quanto tempo você estudou em Berklee?*

R.H. - Fiquei um ano só lá, dois semestres e mais umas férias no meio.

M.T.F. - *Você estudou com qual professor lá?*

R.H. - Estudei com uma professora que se chama Mimi Robson (Miriam Robson). Ela era professora lá no Departamento de cordas friccionadas da Berklee. E tive um pouquinho de aula também com Matt Glaser que ainda é o chefe do departamento. Jean-Luc Ponty passou rapidinho por lá, tipo deu uma master class assim mas eu não toquei para ele, só assisti.

M.T.F. - *O que você guardou desses ensinamentos lá da Berklee para sua prática de violino?*

R.H. - Putz, difícil de falar. Estudei bastantes arpejos, comecei a estudar bastantes arpejos, lá foi a primeira vez que parei de totalmente de tocar a música erudita, totalmente não porque ainda fiz gravações lá de música de filme que era bem uma linguagem erudita. Mas foi lá que comecei a estudar realmente os golpes lá, que parei realmente. Até esses professores foram importantes mas também foi importante que comecei a estudar harmonia funcional, arranjo, percepção, tudo o começo de música popular comecei a estudar lá. Então nem foram só os professores de violino, foi tudo assim. Aula de violino e aula de harmonia, percepção, arranjo.

M.T.F. - *E era aplicado só ao jazz lá?*

R.H. - É, o jazz. Mas jazz no sentido amplo assim, a gente estudou até Milton Nascimento, eles estudam lá, Toninho Horta, música atual. Eles nem chamam de jazz lá, chamam de música atual, então tem tudo.

M.T.F. - *Depois de lá, você foi diretamente para França?*

R.H. - Fui diretamente para França. Eu conheci um cara, como que ele se chamava, Olivier, um francês violinista que toca para caramba, improvisa para caramba, ele tinha estudado na Berklee, ele estava lá na Berklee e ele me falou do Didier e eu conhecia o Didier Lockwood por um disco que eu tinha comprado na Fnac aqui. Então eu era já fã. Nossa, que animal, até tirei um solo dele lá para Berklee. Aí eu fui visitar, tipo fui visitar a França numas férias, acho que foi inclusive nas férias que passei nos Estados Unidos, fui em Julho, aí eu conheci a escola do Didier, toquei para ele aí ele falou: “você pode vir aqui o ano que vem”. Então voltei para os Estados Unidos, vendi minhas coisas e fui para França.

M.T.F. - *A França tem uma tradição violinística no jazz reconhecida, através de Stéphane Grappelli, Jean-Luc Ponty, Dominique Pifarély ou Didier Lockwood, essa escola lhe influenciou? O que você considera ter guardado dessa herança francesa?*

R.H. - Então, acho que é a mesma coisa dos Estados Unidos, as aulas com Didier claro foram muito importantes e aula com todo mundo que passava lá mas a escola era muito legal, assim,

no total, tipo eu refiz harmonia lá com um professor muito bom de harmonia, dois anos de harmonia eu fiz lá no Didier, as aulas de ritmo foram muito legais, era com André Charlier, que era um puto professor de ritmo então todo mundo na escola tinha aula de ritmo de manhã. Segunda-feira de manhã, todos os alunos, violino, violoncelo, bateria, piano, saxofone, todo mundo fazia aula de ritmo. Então isso foi muito importante até na Berklee eu fiz uma aula de ritmo que foi importante com um cara que se chama Jammie Haddad, ensinava com *frame drum* assim, ritmos do mundo, tinha muita coisa indiana. E até o André Charlier usa umas coisas indianas dentro da música ocidental, tipo de falar takadimi, tadiginadu, essas coisas assim, ele usa muito. Isso foi muito legal, lá na França. Outra aula também que foi muito legal com Benoît Sourisse que era aula de percepção que lá chamava “oreille”, que foi muito boa essa aula dele, animal. Então, a escola inteira, uso muito até hoje tudo que aprendi lá, tanto com Didier quanto com os outros professores também. As aulas de percepção, as aulas de ensemble, eram muito legais. Aquela que chamava “atelier” lá. A escola foi muito boa mesmo, e na França eu comecei a tocar na orquestra do Fubá que para mim foi uma escola absurda também.

M.T.F. - *Quando estava falando de escola assim, era mais escola de jazz assim no sentido da tradição do Grappelli, do Jean-Luc Ponty. Dentro dos recursos que você usa hoje, você acha que guardou hoje algo dessa escola francesa? Não pela escola do Didier mas dentro dessa tradição do tocar violino francês.*

R.H. - Acho que é mais conceitual talvez do que o que eu uso realmente. Tem uma coisa de técnica que também não sei se uso totalmente mas tem esse conceito de ghost note tanto nos Estados Unidos quanto na França, o Didier sempre falava, esse conceito eu uso. É mais conceitual do que técnico: a noção de que o ritmo é a coisa mais importante que tem tanto na França quanto nos Estados Unidos. Na França, o Didier falava o tempo inteiro “suingue, suingue”, “tem que suingar, tem que suingar, tem que suingar”, não adianta nada tocar as notas certas fora do suingue. A aula do Didier toda era essa, dois anos que tive aula lá, era essa a aula. A didática dele não é um negócio muito, ele aprende muito de ouvido, tentando, ele não tem uns exercícios que você tem que passar, não tem muito isso. A gente tocava e ele falava “se vire aí” e isso foi uma coisa que peguei muito mas assim, da escola do jazz francês, até na verdade essa escola de jazz francês, existe muitos professores que dão aula lá que tem uma tradição muito grande mas também igual, não tem uma escola como no violino erudito que tem que estudar Kreutzer, todo mundo estuda, Wieniawski, todo mundo estuda a mesma coisa, não tem também. Tem uma tradição e isso faz com que as pessoas tenham coragem de

se aventurar nisso aí. Até quando a gente fala do Brasil com Nicolas e eu, até a gente existir, talvez deu um start para as pessoas novas se disserem, dá para fazer, vamos fazer também. Acho que na França o fenômeno é esse mais do que existir uma escola a seguir. Tem o Grappelli que foi um bum, estorou. O Grappelli até na verdade começou imitando uma dupla (ele e o Django), imitando uma dupla americana que existia nos anos 20 ou 30, sei lá. O Hot Club de Paris não foi inventado em Paris, foi um estilo americano que os parisienses imitavam, jazz tradicional. Só que virou um negócio tão grande na França que transformou numa tradição. Igual ao futebol no Brasil, não foi o brasileiro que inventou o futebol mas virou uma tradição porque tipo ganhou copa em 50, sei lá, virou uma tradição. O *jazz* francês, o *jazz manouche* tem isso, o *jazz* que veio do *jazz* americano mas que ficou tão famoso que criou uma escola. Por exemplo, lá na escola do Didier, cada um tocava de um jeito, tipo, Didier tem um jeito dele tocar, ele tem até uns alunos que tocam bem parecido com ele, ele fez a escola. Mas os professores que davam aula na escola, cada um tocava de um jeito, tipo tem o Grapero, o Johan Renard, toca de outro jeito também, todo mundo toca de um jeito. Todo mundo dava aula lá, toda segunda-feira a gente tinha aula com Didier, aí toda quinta-feira a gente tinha aula com outros professores, que chamava “*intervenants*”. Eles vinham cada vez um, tinha uns cinco. E aí ficava rodando o ano todo. Era muito interessante porque cada um pensava de um jeito, cada um tinha outros exercícios, fraseava diferente, um cara que tem mais influência bip bop, influência mais pentatônica, um cara que toca mais erudito.

M.T.F. - *Qual era então seu jeito de tocar lá?*

R.H. - O meu? Eu tentava imitar um pouco o Didier, eu não me achei muito no *jazz* assim na verdade, tinha aula de tudo lá, tinha aula de música latina, outro mês tinha aula de música brasileira, outro mês tinha aula de música manouche, e aí eu tentava me virar de todos os jeitos mas estudei os *standards* de *jazz* com o Didier, mas o meu jeito, eu não achei no *jazz*. Eu achei meu jeito na música brasileira, ao mesmo tempo fui tocar na orquestra do Fubá, achando um jeito de tocar, e aí quando na verdade no segundo ano da escola fiz o Prêmio Visa 2004, então nesse momento acho que achei meu jeito de tocar mesmo. Foi desenvolvendo meu repertório para fazer o Prêmio Visa.

M.T.F. - *O que fez você se voltar mais para a música brasileira quando estudava o jazz?*

R.H. - Ah então, várias coisas. Eu tocava já na Orquestra do Fubá desde que cheguei na França.

M.T.F. - *Assim que chegou?*

R.H. - Assim que eu cheguei, assim, cheguei e o dia seguinte eu ensaiei já com o Fubá. Porque o Tetê, que era o cantor do Fubá ele era meu amigo de escola aqui, então quando eu estava indo para passar férias, eu nem sabia que eu ia morar na França ainda, ele falou “ah, você vem passar férias aqui, tem uma banda de forró que você pode tocar, ganhar um dinheirinho nas férias. Aí já o dia seguinte eu ensaiei. Então isso já me levou para a música brasileira. Acho que tem esse negócio da facilidade, tenho mais facilidade a tocar música brasileira, para mim é mais natural, eu ouço mais, eu ouço desde pequeno, e eu acho que eu tenho mais a acrescentar nisso do que no violino *jazz* por exemplo. Tem tantos violinistas que tocam bem *jazz* na França, nos Estados Unidos.

M.T.F. - *Então foi mais a Orquestra do Fubá que lhe levou para a música brasileira?*

R.H. - A Orquestra do Fubá foi um lugar. Outro negócio foi o prêmio Visa. Prêmio Visa foi importantíssimo porque no segundo ano de escola, eu estava me formando e eu passei no prêmio Visa aqui no Brasil, que peguei o terceiro lugar o prêmio do violino popular 2004. Ele era um prêmio muito importante na época, tinha ganhado Yamandu, tinha ganhado o Mehmarí, o Hamilton de Holanda tinha pegado o terceiro lugar. Todos os grandes nomes da minha idade participaram do Visa. No meu ano tinha o Bebeu, o Penesi.

M.T.F. - *Você candidatou com seu repertório do primeiro álbum que você fez?*

R.H. - Foi, na verdade o primeiro álbum surgiu do prêmio Visa porque me candidatei tocando “Um a Zero”, “Beatriz” do Edu Lobo e Chico, e o Canto da Ema. Fiz três arranjos. “Um a Zero” só toquei a melodia mesmo, que foi um arranjo que foi para o disco, mandei com a percussão do Zé Luis, aí “O Canto da Ema” que o Zé Luis gravou pandeiro e “Beatriz” gravei com pianista de *jazz* lá da escola e aí eu passei, quando passei falei “E agora? O que eu vou fazer?”. Aí eu comecei a ralar.

M.T.F. - *Tinha que preparar um show?*

R.H. Tinha que preparar um show, mas um show de quatro músicas, aí fiz as três músicas e botei uma a mais aí passei de novo daí eu tinha que preparar mais quatro músicas daí eu fui desenvolvendo o repertório, eu criei o “Ponteio”, “Samba Funk”. Tinha uma banda na escola, não foi só orquestra do Fubá, no Didier eu formei uma banda com uns franceses para tocar música brasileira, chamava “misturando”, só eu de brasileiro, um monte de franceses. A gente

tocava um monte de standards brasileiros, mas era a parte, a gente tocava na escola aí falei com o pessoal que morava comigo lá, a gente montou essa banda então já tinha o negócio de tocar música instrumental também no violino. Eu já tocava música instrumental só que numa banda, daí o prêmio Visa foi quando desenvolvi meu trabalho solo mesmo. E aí como cheguei na final, tinha montado já o repertório de 10 músicas, eu falei “ah, vou gravar um disco”, entendeu? Então meu primeiro disco saiu do prêmio Visa e aí quando eu fiz o Visa eu percebi que eu tinha esse negócio de tocar música brasileira no violino, instrumental que na época ninguém tinha. Tipo Nóbrega tocava algumas coisas instrumentais mas ele cantava, fazia não sei que lá, e o Nicolas, eu sabia que tinha o Nicolas, que ele tinha vindo para o Brasil, os amigos, mas ele não tinha feito o disco ainda, a gente lançou na mesma época. Então quando entrei no Visa eu nem sabia que o Nicolas estava tocando, sabia que ele tocava choro na Lapa mas eu não sabia. Então, a gente lançou na mesma época, eu lembro que quando eu estava lançando o disco, eu fiz um show com Nicolas no Brasil, a gente se encontrou, e ele estava lançando o primeiro disco dele e eu estava lançando meu primeiro disco e a gente fez um show juntos, um show dele que eu participei na verdade, em São Carlos.

M.T.F. - *Então isso foi a primeira vez que encontrou Nicolas Krassik? Isso foi em 2004?*

R.H. - Isso, 2004 ou 2005, eu não sei agora se foi 2004 ou 2005 mas foi nessa época aí.

M.T.F. - *E vocês já tocavam juntos?*

R.H. - A gente tocava juntos numa participação do show dele, lá em São Carlos, o Sesc São Carlos. Eu estava morando fora ainda. Eu estava aqui gravando meu disco. Mas eu resolvi ir para a música brasileira por todos esses motivos aí e principalmente porque tinha ninguém fazendo e para mim é muito mais simples, tipo eu ainda não toco jazz mas música brasileira eu toco, é mais fácil.

M.T.F. - *Você acabou de dizer que ninguém fazia, mas no Brasil já tem algumas personalidades que atuavam, que atuaram bem antes na música popular, como Fafá Lemos, Irandy Pinto, Antonio Nóbrega, Zé Gomes. Então queria saber se você considera sua prática como continuidade com que já foi feito no passado dentro desse violino popular no Brasil ou como ruptura ou como inovação ainda como se fosse outra coisa?*

R.H. - Eu não, assim, algumas pessoas que eu ouvia por exemplo o Nóbrega ou Morelenbaum, foram pessoas que me falaram “dá para fazer”, tipo que eu ouvia e falava da porque tem gente fazendo música brasileira mas eu não acho que meu jeito de tocar tem sido

influenciado pelo jeito deles diretamente. Eu acho que eu foi mais uma coisa assim, ah, dá para fazer, deixa eu fazer também.

M.T.F. - *Do seu jeito*

R.H. - É, do meu jeito. O jeito que desenvolvi as técnicas, o jeito que desenvolvi no Fubá sabe de imitar a sanfona, imitar cavaquinho. Mas assim, existiram essas pessoas todas que tocaram, eu já cheguei a ouvir o Zé Gomes tocando com Almir Sater, não, acho que foi com o compositor de Romaria. Mas eu já tinha ouvido o Zé Gomes. Até Yamandu me falou que ele tinha gravado um disco com Zé Gomes que eu não conheço. Ele me falou agora esses dias porque ele morou com Zé Gomes o Yamandu. Mas algumas pessoas já tinha ouvido. Mas acho que meu jeito de tocar particularmente não foi uma continuidade do jeito deles. Fafá Lemos eu fui conhecer bem depois, eu ouvi falar dele depois de ter gravado meu primeiro disco já. Gente perguntando “Nossa, você tem influência do Fafá Lemos?” aí eu fui procurar quem era o Fafá Lemos e acho que o jeito dele de tocar parece mais com Grappelli, acho que pela época talvez. Ele tem um *vibrato* parecido, *glissando*, ornamentação.

M.T.F. - *Será que o fato de estar longe do Brasil permitiu você focar mais nas suas raízes e assim desenvolver a sua expressão brasileira ou não tem nada ver com o fato de estar desterritorializado?*

R.H. Para mim foi totalmente essencial, não por estar fora do Brasil mas por estar fora da música clássica. Eu sai da música clássica. Então não era nem a parte de estar no Brasil, era a parte de ter cortado esse cordão umbilical com a música clássica. Aqui em São Paulo eu tocava já bastante no meio erudito, eu tocava na Câmara do Fukuda, tocava na Jazz Sinfônica que era música popular mas tipo tocando naipe sabe, eu tocava com a orquestra do Bradesco, era só música clássica, fazia cachês, fazia casamentos, fazia tudo ligado à música clássica, eu não conseguia parar de estudar clássico, eu fazia aula com a Elisa e depois com a Popova, e eu não ia ter parado de ter aulas com elas se eu não tivesse ido embora acho, até hoje eu teria ainda aula de violino se bobear, até hoje não mas muito tempo. Então eu ter ido para fora para mim foi essencial, de ter largado e me focado na música popular aí eu foquei primeiro no *jazz* nos Estados Unidos, depois na França também estudei mais *jazz* do que música brasileira. Mas eu acho que para mim, eu tive a sorte de encontrar um monte de brasileiros na França, ter encontrado gente que queria tocar música brasileira lá na escola para montar aquele grupo “Misturando”, eu não sei se ter morado fora... eu já queria fazer música brasileira mesmo

assim mas eu acho que esse negócio de ter saído da música clássica que foi mais importante, não sei.

M.T.F. - *Falo isso porque às vezes nossa identidade nos persegue quando a gente está fora. Por exemplo eu vim para o Brasil para pesquisar o violino na música popular brasileira e me chamam para tocar música francesa e jazz manouche... Quando você está fora, é valorizado de onde você vem, bate mais forte, aí você vai dentro da reflexão, quais são minhas raízes? Quem sou eu? O que eu toco?*

R.H. - Acho que tem disso sim também. Mas desde o Brasil eu queria tocar música popular brasileira, eu tinha uma banda de forró aqui também, tive a minha primeira banda mais de MPB “Banguela Banguela”, depois toquei numa banda de forró também chamada “Garoa Seca” e estudei jazz meio que pensando em aplicar na música brasileira, já desde o começo, que queria aprender improvisação na verdade, não jazz. Como o jazz tem uma história de improvisação, que é a escola mais famosa de improvisação, eu comecei estudando improvisação de jazz, mas a minha ideia não era tocar jazz, era tocar música popular brasileira desde o começo.

M.T.F. - *O que fez você decidir voltar para o Brasil depois de 8 anos na França?*

R.H. - Desde de 2004, quando rolou o Visa eu já estava pensando em voltar, isso foi seis anos antes do que eu voltei. Eu estava pensando em voltar porque o prêmio Visa me abriu muitas portas, quando acabou o Visa eu comecei a fazer um monte de show no Sesc, toda vez que eu vinha, eu fazia cinco shows no Sesc, seis shows no Sesc, toda vez que eu vinha rolava muitas coisas. Pagando bem os músicos, montei uma banda que eu conseguia pagar o pessoal legal, na França, eu ganhava e vivia da banda de Forró, no caso do Fubá. Montei meu quarteto também na França, depois de fazer meu disco aqui, eu rodava um pouco com ele lá mas sempre com menos grana.

M.T.F. - *Não era trio?*

R.H. - Não, lá sempre quarteto, aqui também era quarteto. Era primeiro quinteto e depois quarteto. Trio foi só cosia de 2011 quando voltei para cá.

M.T.F. - *E Terça-Feira Trio?*

R.H. - Ah sim! Tive um trio lá também. Isso foi no último ano mas o quarteto era meu trabalho mesmo, Terça-Feira Trio acho que foi 2009, o meu trabalho foi desde 2004, foi bem antes.

M.T.F. - *E como se chama seu quarteto?*

R.H. - Era Ricardo Herz Quartet. E aqui no Brasil também era Ricardo Herz Quarteto.

M.T.F. - *Com quem era?*

R.H. - Aqui no Brasil primeiro era primeiro quinteto com Edu Ribeiro, Thiago de Espírito Santo, Dino Barioni, Ari Colares e eu. Aí na França era com Nattallino Neto, Anthony Virenritz (guitarra), Mathieu Ramoli (baterista) e eu tinha esse Misturando que era com Mathieu Ramoli também, o Jean Relégerard (baixo), Damien Flor (saxofone) e Julien Pestre (guitarra). Eu tinha umas bandas instrumentais lá só que na verdade lá eu vivia mais da banda de forró e essas instrumentais era de vez em quando, pagando mal todo mundo, aqui no Brasil eu conseguia pagar bem todo mundo, ganhava bem, valorizado. Então já pensei que eu tinha que voltar para o Brasil. Estou fazendo música brasileira, aqui na França, vai ser sempre “exotique” e vai ser um falso brasileiro porque é um brasileiro que mora na França, não um brasileiro de verdade que está morando no Brasil. Então aqui no Brasil é música, não é música brasileira, tem muito mais espaço, aí eu já queria voltar. Só que eu demorei um tempão para voltar, porque no mesmo ano que eu lancei meu disco aqui eu lancei o primeiro disco do Fubá aí depois a gente lançou mais um disco, depois eu comecei a namorar, depois não sei que lá aí foi tudo emendando até que em 2010 eu falei “não, tem que voltar”. Tipo em 2008, falei na época com a namorada “Tem que voltar, tem dois anos para a gente voltar”. Aí comecei a preparar minhas coisas para voltar, aqui tem mais espaço.

M.T.F. - *Como você tem esse conhecimento da harmonia? Você já respondeu uma parte, via as escolas de jazz, será que tem outra coisa ou foi principalmente via a escola?*

R.H. - Foi isso, via essas escolas, de harmonia funcional assim, de música popular foram as escolas mesmo.

M.T.F. - *Quando você começou a compor?*

R.H. - Então, logo que eu comecei a fazer aula de harmonia na Berklee, eles têm um negócio muito legal na Berklee que é isso de obrigar você a compor. Então a gente aprendia dominante e tônica, já tinha que compor uma música que tinha dominante e tônica. Aí

Dominante, subdominante e tônica, eu tinha que compor usando isso, tudo tinha que compor então eu fui obrigado a compor desde que comecei a estudar harmonia lá. Isso foi muito legal porque eu peguei o gosto já, desde o começo, comecei a compor música mesmo sem ser obrigado. Tipo “Mourinho” eu compus no primeiro mês de Berklee assim, que eu toco até hoje essa música. Então compunha direto assim, “Samba Funk” também, compus um monte de músicas lá na Berklee ai peguei o gosto. Até as harmonias, mesmo minhas harmonias quando eu componho, elas não são totalmente as harmonias de *jazz* funcionais, eu uso muitas coisas de modalismo brasileiro, desde o começo eu já forçava a barra para tipo tentar usar uns empréstimos modais, sempre gostei de usar empréstimo modal e sempre gostei de usar baixo invertido que é um negócio muito brasileiro na verdade. A gente aprende até teoricamente na música de *jazz* mas o *jazz* não usa tanto baixo invertido quanto tradicional quanto no Brasil, por exemplo choro, é só baixo invertido, muito. O caminho da baixaria é como se fosse uma melodia junto, então eu sempre apliquei coisas fora das coisas também, embasada no choro.

M.T.F. - *Você foi à busca de outros timbres para o violino, como foi esse processo? Você buscou timbres tipicamente brasileiros? Ou não somente? Como foi esse processo de imitação dos instrumentos brasileiros?*

R.H. - Sempre procurei timbres que fossem feitos no violino acústico mesmo. Violino popular, muitas vezes você pode usar timbres como se está amplificado, pode-se usar tudo. Didier mesmo usa wawa no violino usa muito filtro, reverbões, um monte de efeitos. Eu sempre usei mais, tentando imitar o violino acústico, o mais perto do acústico possível. Minha pesquisa de microfonação foi sempre chegar mais perto do acústico. Ai dentro do violino acústico, eu tentei imitar a rabeca, até tem uma parte timbrística de um som um pouco mais raspado mas tem uma coisa muito mais de ornamentação, de não vibrar. Isso foi uma coisa para a pesquisa que foi muito importante para mim, de estudar sem *vibrato*, de pensar “o que a rabeca está fazendo?”, eles não estão vibrando. Estudar sem *vibrato* mesmo, estudar umas coisas de ponticello. O ponticello foi também imitando a rabeca mas também imitando o Didier, porque no violino *jazz* se usa muito, outros timbres, principalmente ponticello. Que eu peguei do pessoal do “Turtle Island” de pensar nisso, do ataque do instrumento, do ataque da nota, essa mordida, que isso ai peguei do violino *jazz*, meu professor Matt Glaser já me falava, morde a nota no começo, deixa bem claro onde é o começo da nota, no *jazz* tem isso.

M.T.F. - *Sim, mas eles fazem o acento e depois soltar o arco.*

R.H. - Mas eu tenho isso também, de dar claro acento e depois soltar, imitando o bandolim principalmente. Tem um lado meio do jazz mas tem uma coisa brasileira.

M.T.F. - *Você buscou imitar mais instrumentos? Que você falou da rabeca, falou do bandolim, chegou a querer imitar outros timbres?*

R.H. - Ah, o acordeon também muito. O jeito meu de acompanhar no Forró é muito ligada ao acordeon, por causa do forró mesmo, imitando resfolego, e acompanhamento mesmo de fazer a tríade ou de mudando as notas, arpejando. Então isso foi muito importante, acordeon, bandolim, cavaco, principalmente isso. Flauta também no choro mas menos, flauta uso bastante um flautando assim.

M.T.F. - *Cavaquinho para o ritmo?*

R.H. - Cavaco para o ritmo e para o tipo de acompanhamento, para acompanhar samba, forró também.

M.T.F. - *Você, no seu método, fala um pouco sobre a influência da rabeca, que você começou imitando o sotaque da rabeca ouvindo, por exemplo, a banda Mestre Ambrósio com Siba na rabeca. Você falou que o mais interessante nem é a técnica, mas a riqueza do repertório e o conhecimento da linguagem tradicional. Que então não precisa criar tudo do zero e que também podemos pegar e imitar os recursos usados pelos diferentes rabequeiros e compilá-los. Isso nos situa num processo de continuidade dentro da música popular brasileira, incorporando uma linguagem e um sotaque independentemente do instrumento. Considerando isso, o que seria um som tipicamente brasileiro no violino? Seria incorporar o repertório brasileiro e imitando todos os instrumentos típicos de cada gênero, de cada ritmo, misturando com inovações? Quais seriam essas inovações?*

R.H. - Ah, eu acho que é exatamente o que você falou, acho que para qualquer instrumento que você vai tocar, na música brasileira, acho que é isso, não deixar de lado a tradição, porque a gente tem uma tradição muito rica aqui, em várias linguagens diferentes, no côco, no Baião, no Forró, no choro que começou no Rio de Janeiro mas tem no Brasil inteiro, tem o samba, boleros. Tem um milhão de coisas brasileiras aí. A música clássica brasileira, a bossa nova, tem um monte de coisas que dá para a gente incorporar. Tanto no violino como em qualquer outro instrumento. No violino, negócio interessante no violino é que tem pouca gente que já fez isso. Então tem algumas personalidades, tem o Fafá Lemos, hoje em dia é mais fácil que quando eu comecei porque hoje, para pesquisar Fafá Lemos você bota no Youtube “Fafá

Lemos” e você já vê que um monte de gente já botou, dá para você ouvir. Você bota “Zé Gomes”, você já viu Zé Gomes tocando. Fora os violinistas e rabequeiros tem os instrumentistas, os outros, tipo Dominginhos, que para mim foi uma influência muito grande também, tentar imitar o jeito dele frasar, tentar aprender as músicas dele, Luiz Gonzaga, eu ouvia. Acho que é isso, tentar pegar e incorporar os elementos na música.

M.T.F. - *Quais seriam então as inovações?*

R.H. - Então, acho que qualquer coisa que você faça, que não seja com intuito de imitar, você já está inovando, você está compondo uma música, você está inovando já. Você está fazendo uma variação na música, você está inovando. Se você não está tocando exatamente como você ouviu, você está inovando. A inovação ela vem automaticamente. No meu caso, sempre gostei de compor, sempre gostei de incorporar alguns elementos de outros lugares. Por exemplo o jazz francês, europeu tem muita influência africana, tem muita influência de outros lugares, árabe. Eu sempre gostei de usar essas coisas nas minhas músicas também então todos os CDs meus tem uma música que não é “brasileira brasileira”. O primeiro é mais brasileiro mesmo mas nesses últimos sempre tem alguma coisa, tem uma música inspirada no Châabi, esse ritmo do norte da África que é muito famoso na França ou por exemplo com a música “De Tudo um Pouco” eu usei uma clave que o Avishai Cohen já tinha compondo nessa clave. Eu gosto de usar influências de outros lugares também então acho que isso acaba inovando, você está compondo, você está inovando já, você está criando. No caso do violino, o fato de você fazer no violino já era inovação. Tenho uma sorte de tocar esse instrumento que não é um instrumento tão famoso no Brasil então você fazer um choro tradicional no violino, já era inovação. Hoje em dia menos, hoje em dia tem mais gente fazendo. Quando eu comecei, foi meu primeiro disco, Nicolas estava fazendo o primeiro disco dele, a gente tocando música tradicional já era meio novo, as pessoas não conhecem o Fafá Lemos. Quem conhece Fafá Lemos é só violinista que vai procurar se tem algum violinista. Público em geral não conhece, eles vêem a gente tocar música brasileira eles falam “nossa, violino na música brasileira, que coisa louca”. Até hoje, vou tocar em qualquer lugar, todo mundo fala “como é que é o violino na música brasileira?”, a primeira coisa que perguntam é isso porque é incomum, ainda é incomum, ninguém faz essa pergunta para um flautista, “como que seria a flauta na música brasileira?”, ninguém faz isso. Mas quando dou entrevista para jornal, a primeira coisa que eles perguntam é isso. Então mesmo fazendo tradicional já é inovador. Mas no meu caso eu queria inovar mais.

M.T.F. - *Mais especificamente dentro da performance, o que você considera como inovação dentro da performance no violino. Você já falou de aplicar as ghost notes por exemplo.*

R.H. - Tudo que eu falo no método, de fazer a nota sem som também, mantendo o arco indo e vindo, de fazer aquele negócio do garfinho pensando no tambor, pensando na nota sem som, pensando no acento, pensando no suingue do ovo na ladeira que falo no método, da subdivisão, eu acho que a maneira de eu tocar está tudo meio junto, a composição com a performance, eu acho que é o que eu fiz de novo. Porque violino não tinha muito mesmo, teve Flausino Vale, alguns, e cada um que fez, fez tão diferente que cada um que faz está inovando. Eu estou inovando, o Nicolas está inovando, você está inovando, quem procura fazer alguma coisa está inovando. Meu jeito de tocar, não tem um jeito tradicional.

M.T.F. - *Segundo você, quais são os pontos essenciais, incontornáveis para se tocar música popular brasileira no violino?*

R.H. - Existem vários tipos de música brasileira, música brasileira é muito abrangente.

M.T.F. - *E se for música popular brasileira instrumental?*

R.H. - Mesmo instrumental, por exemplo tem o instrumental do Hermeto que é diferente, o jeito de pensar deles, do que a Bossa Nova, são outros parâmetros, outra maneira de estudar. É difícil falar o que é o essencial. Porque se o cara for tocar Bossa Nova, ele não precisa estudar o resflego da sanfona. Então é muito difícil responder essa pergunta. Se eu fosse fazer um curso, que eu pensei para fazer um recorte assim, pegar por exemplo baião e o choro e samba que são os ritmos mais conhecidos da música brasileira, são os que mais bombaram na rádio nacional. Você escolher o samba como uma música tipicamente brasileira, e depois Luiz Gonzaga com uma música tipicamente nordestina e isso bombou, Brasil inteiro conhece, samba e baião e choro. Eu acho que esses dois ritmos são, não sei se incontornáveis, o cara pode fazer uma carreira tocando só bumba-meu-boi também. Mas esses dois ritmos foi eu que escolhi para ensinar por exemplo.

M.T.F. - *Talvez se a gente comparar com a prática do violino na música erudita poderia seria na música popular de escutar muita coisa, pegar de ouvido...*

R.H. - São tantos parâmetros, tem parâmetro rítmico que para mim é essencial, tem que estudar ritmo, tem que saber as claves de cada gênero. Acho que quando você está estudando um gênero tem que conhecer as claves rítmicas desses gêneros. Ai tem os parâmetros

harmônicos, harmônico-melódicos, por exemplo você está tocando música nordestina, você tem que conhecer os modos nordestinos, os principais, o mixolídio 4+ e o dórico. Você está tocando choro você tem que conhecer harmonia funcional, harmonia tonal. Ai tem que ouvir muita música, ouvir, tirar. Para mim são os parâmetros rítmicos, melódicos, qualquer música na verdade.

M.T.F. - *Minha pesquisa é sobre você e Nicolas Krassik, segundo você, poderia me dizer quais são os pontos que vocês têm em comum e o que você acha diferente dentro da prática de vocês?*

R.H. - Uma coisa em comum foi que a gente começou a nossa carreira na mesma época, tipo muito louco. Quando eu cheguei na França, eu estava tocando música popular brasileira já, eu já tocava aqui no Brasil e ele estava chegando no Brasil, ele já estava na França tocando música brasileira lá e vindo para o Brasil então foi muito louco. A gente tem em comum uma pesquisa da música brasileira no violino. Dai o jeito de tocar, a gente tem coisas em comum por exemplo o estudo do *jazz*, nós dois passamos pelo estudo do *jazz*, só que ele começou mais pelo *jazz*, ele veio do *jazz* para a música brasileira e eu usei o *jazz* para tocar música brasileira. Então acho que a gente chegou em fraseados diferentes, o fraseado dele é um fraseado mais *jazzístico* acho, ele usa mais escalas alteradas, usa mais acordes alterados, você vê ele improvisando, ele tem um fraseado mais *jazzístico* do que o meu eu acho. Acho que também essa noção de como fazer algumas coisas é diferente, esse negócio do garfinho, do “sem som”, ele tem algumas coisas do sem som também mas não sei se ele pensa exatamente como eu penso. A gente pensa um pouco diferente, a gente teve estudos paralelos, umas coisas meio parecidas. Ele agora está mais focado no forró, eu comecei focado no forró e fui para o choro. Ele começou mais do choro e veio para o forró depois. É engraçado, a gente teve carreiras paralelas, eu ouvi as coisas dele desde o começo, quando lançou o primeiro disco eu já ouvi, ele também ouvia minhas coisas eu acho. A gente chegou em soluções parecidas para algumas coisas, diferentes para outras. Quem ouve tem essa noção, a gente tem esse som diferente, se a gente toca a mesma música a gente toca diferente. Acho muito legal o trabalho dele, sempre ouvi as coisas que ele faz, porque na época ele era o único assim também, agora tem mais gente fazendo. Mas quando a gente começou, o único não, mas o que só focava nisso porque o Nóbrega sempre tocou, Fafá Lemos mas quando eu estava tocando ele era o cara que estava fazendo também.

M.T.F. - *O que você acha da situação atual do violino popular no Brasil?*

R.H. - Eu acho que está muito legal, está crescendo cada vez mais. Vejo muita gente interessada sabe, mesmo esse meu curso tem 35 alunos no Brasil então tem 35 pessoas que estão querendo estudar música popular brasileira só no meu curso fora o que o Nicolas agora está fazendo, fora todas as pessoas que já ensinei nos outros cursos, dei aula em Curitiba dois anos, em Brasília dois anos, em Ourinhos dois anos, então tudo isso já foi gente que eu já tinha falado então eu acabei encontrando pessoas que estavam fazendo já isso também. Tem as meninas que tocavam com Itiberê na Orquestra Família, tem a Carol Panesi que tocava no Itiberê, tem a Renata que também tocava no Itiberê e depois foi estudar no Didier, elas estavam interessadas nisso, aquele Gabriel Vieira, aquele cara que mora em Joinville também já estava fazendo, ele é mais novo, talvez ele tenha ouvido a gente antes, não sei na verdade, mas as meninas eu acho que elas nem sabiam que a gente estava tocando música brasileira mas elas são mais novas também então nem sei. Mas eu acho que tem cada vez mais gente interessada, eu acho que o negócio da *Internet* também deu uma facilitada muito grande, tanto de fazer os cursos quanto de ouvir, se você está curioso você bota” violino popular Brasil”, você acha, já ouve eu, o Nicolas, já ouve as meninas, a Carol, todo mundo que gravou coisas está lá, ouve você, se você procurar você acha assim então acho que está cada vez maior.

M.T.F. - *Você acha que existe um violino brasileiro?*

R.H. - Eu acho que cada vez mais, cada vez mais. Bem ou mal, já estou com oito discos lançados, estou lançando o oitavo agora, o Nicolas está com sete ou seis, o Fafá Lemos tem sei lá cinco discos, tem um monte de coisas dele, tem as coisas da rabeca que é o violino brasileiro mesmo, tradicional. Então eu acho que tem, não tem uma tradição tão forte quanto violão, o piano, documentada mas hoje em dia já tem. Tem pelo menos dez anos ou quinze anos que tem gente fazendo isso da vida, eu e Nicolas pelo menos.

M.T.F. - *Como você falou, tem uma nova geração de violinistas emergindo, a partir do trabalho de vocês. A própria Carol teve quinze anos de aulas com Nicolas Krassik no Rio, então “as meninas” como você falou, elas estariam já na segunda geração depois de vocês. Tem por exemplo Carol Panesi, Wanessa Dourado, Gabriel Vieira...*

R.H. - A Carol teve aula comigo lá em Curitiba, ela teve uns dois, três dias de aula comigo lá em Curitiba, a primeira vez que eu a vi foi em Curitiba. Então esse negócio do sem som, eu já tinha passado para ela lá também. Tinha tido pelo menos um contato com isso já. Ela e a Renata.

M.T.F. - *Então, você e Nicolas se juntaram a Carol Panesi num coletivo de violino popular. Como foi esse encontro? O que fez vocês se juntarem?*

R.H. - A gente está meio que ensaiando ainda isso. Na verdade até agora o que a gente fez, a gente montou um material, gravou dois vídeos e estamos mandando projetos para os Sescs, para tentar vender isso aí. A ideia partiu da Carol. Porque o Nicolas e ela mudou para São Paulo há pouco tempo. E aí ela é super empolgada, ela tocou com Itiberê muito tempo então ela tem uma ligação com a música universal que é muito típico dela assim no violino. Não conheço ninguém que estivesse arranjando, ela montou um quarteto de cordas aqui, ela está arranjando no estilo da música universal, música universal quando eu digo é música do Hermeto, no estilo da música do Hermeto, para um quarteto de cordas. Então ela veio com essa ideia da gente montar um coletivo, montar um show que falasse dos nossos três estilos de tocar mas até agora está ainda um embrião.

M.T.F. - *Que ações vocês pretendem ter em comum?*

R.H. - A gente está tentando vender esse show, que cada um apresentaria um pouquinho do seu trabalho e depois a gente faria umas coisas juntos para unir forças, acho que o Nicolas tem um público dele bem grande que tem uma intersecção com meu público mas não é exatamente o mesmo, então seria legal para mim e para ele de fazer os nossos públicos se conhecerem, acho que fortalece mesmo e a Carol também está mais começando, ela não tem ainda o disco dela assim mas ela está com tudo, veio com tudo, está empolgadaça, escrevendo para o quarteto Iapó que acho que seria ótimo para todo mundo para a gente se fortalecer. Ela foi até dar aula num festival, até encontrou seu pai lá em Viçosa, Ibiapaba, fui eu que indiquei ela para lá. Alguém me ligou de lá aí ele perguntou o telefone do Nicolas e me perguntou se eu conhecia outras pessoas, falei tem o Nicolas e tem a Carol também e ela foi lá, foi super legal. Ela passou esse negócio de arranjo de boca, meio estilo Hermeto para a galera, foi super legal. Ela é mais uma pessoa empolgadaça fazendo isso. Mas eu vejo também, o Gabriel Vieira está empolgado, fazendo, ele tem um trabalho também como engenheiro de som além de violinista. Mas ele acabou de gravar também com Fernando Allahu, umas coisas dele também, lá no Sul. Tem um cara lá no Sul também que se chama Felipe Karam, tem um trabalho até junto com Samuca do acordeon com quem eu gravei o CD, é um violinista gaúcho que fica entre Rio Grande do Sul e Londres. Conheci ele em Londres, o cara toca cavaco também, e toca violino também então tem algumas pessoas aí fazendo.

M.T.F. - *Você lançou final de Maio desse ano o seu próprio método de violino. O que motivou você a lançar seu método de violino?*

R.H. - Desde de 2005 que dou aula em festival, aí eu comecei a dar algumas aulas também particulares, aqui em casa, depois a gente fez aquele grupo. O Jacques Figueiredo foi o primeiro cara a me falar sobre aula *online*. Quando ele lançou o curso dele que era aquele “O novo cenário musical”. Eu fui o primeiro entrevistado dele, se você for ver no canal dele, que se chama “Novo cenário musical” eu sou o primeiro entrevistado do canal do Youtube dele, que ele falou “Vou montar um canal”, começou dar aula de produção, e ele veio aqui em casa e a gente fez uma entrevista assim e ele falou para mim “você tem que montar um curso *online*, que é esse o futuro”. Ele não tinha lançado o do Edu ainda, é ele que administra o curso do Edu Ribeiro. Isso foi em 2011 eu acho, 2012, faz tempo já. Aí ele falando “você tem que montar, tem que montar, tem que montar” aí eu “você tem razão, tem que montar mesmo isso aí”. Comecei a ver que o curso do Edu tinha dado muito certo, o curso do Jacques tinha dado muito certo e eu falei que eu tinha que montar esse negócio, eu estava enrolando, enrolando, enrolando. Aí até aquele curso que eu fiz com vocês lá no Instituto Fukuda, eu já estava pensando em lançar um curso *online* aí eu falei que ia ser bom até ter um grupo porque eu vou ter mais ideias ainda para botar nesse meu curso *online*. Então fui enrolando assim porque é um puto trabalho fazer. Até o mês que eu lancei foi tipo o mês inteiro fazendo isso, gravei, montei todas as aulas. Daí teve um outro negócio que foi um cara, o Rodrigo Bragança que até me chamou para fazer um curso *online* numa plataforma que ele ia lançar, fazia tempo que eu queria fazer aí eu falei de fazer juntos porque ele já tinha um esquema, ia chamar um cara para filmar, eu falei “vou fazer com ele”. Só que ele tinha um esquema de querer dividir 50-50%, até cheguei a comentar com Nicolas e Carol, falei “acho que vou lançar esse negócio *online*” porque o Nicolas não queria fazer *online* no começo, falando que preferia dar aula em casa e gravar uns negócio para dar exemplo para quem tiver aula em casa. Falei que eu ia lançar *online*, falei do negócio do Bragança. Aí me falaram “porque você vai dividir 50-50, faz você tudo”. Porque todo esse negócio que desenvolvi esse tempo todo vou dividir 50%, daí eu ralei e fiz e aí uma das maiores motivações foi de eu pegar e eu sempre dou a mesma aula quando alguém tem aula comigo, sempre tive que dar a mesma aula, falando “ah não, tem o negócio do ovo na ladeira, tem o negócio do sem-som, tem o negócio de fazer como eu realizo, arcada, de fazer isso, de fazer o garfinho”. Eu tenho que ensinar umas coisas que são sempre a mesma coisa então falei ao invés de ficar ensinando a mesma coisa para todo mundo, porque não pego e faço um curso *online* e quem quiser ter, compra o curso *online* e

aprende, pode voltar na hora que quiser, está com várias câmeras, com tudo gravado bonitinho, todo mundo na minha aula ficava filmando aí com filme no celular, é melhor já ter bem filmado, com um som bom, vamos organizar tudo e botar tudo direitinho e aí eu nem tinha pensando nisso na época, agora ficou bem mais claro, que é a ideia que além de tudo ficar mais claro, de não ter que repetir mais de uma vez, a difusão é muito maior. Eu vendi acho que quatro ou cinco cursos em São Paulo, o resto é tudo fora de São Paulo, acho que tem trinta pessoas, tem gente na Holanda, vendi dois na Holanda. Gente que não pode ter aula física, pode ter aula *online*. E mesmo assim, aconselho mais ter aula *online* do que física. Sei que é mais difícil você se concentrar que de ir lá e estudar, de ter um professor... O curso *online* eu pensei o que falar em todo lugar, dá para voltar, acho que é mais claro do que eu falando. Se alguém quiser estudar outras coisas comigo, estudar interpretação, um negócio mais desenvolvido, eu posso dar aula. Mas acho que o principal eu falei ali já. O resto que eu faço são coisas minhas, não seria interesse de todo mundo. Cada um que vai querer tocar, vai querer tocar outra coisa. Foi esse interesse.

M.T.F. - *Você já me falou que não se tratava de um método sobre como tocar o violino brasileiro, que não existe um jeito certo de tocar o violino brasileiro, mas mais sobre transmitir como você, Ricardo Herz, toca o violino na música popular brasileira, seu jeito. Existem diversas maneiras de tocar, individuais e falar em escola de violino seria então padronizar essas práticas que são múltiplas. Porém o fato de ter lançado o método já vai permitir expandir essa prática, essa “filosofia” como já ouvi você falar. Tocar ritmos brasileiros no violino já se torna muito mais acessível, e também pelo fato, como você acabou de falar, da acessibilidade fora de São Paulo, de desenvolver isso, e a gente, enquanto prática de violino, a gente tem alguém que conseguiu e ensina como trabalhar isso. Então será que podemos afirmar, depois dos métodos (o seu e o do Nicolas), da expansão da prática do violino na música popular no Brasil, que está surgindo agora uma maneira brasileira de se tocar o violino, tal qual ocorreu com o violão a partir de Baden Powell?*

R.H. - Eu acho que pode falar sim, tem pelo menos essas maneiras aí. Acho que pela primeira vez tenha método, quer dizer você tinha me falado do método do Radamés Gnattalli.

M.T.F. - *Não, era Guerra-Peixe. Tinha dentro do método dele, que é bastante clássico, tem umas coisinhas sobre arcada Bossa-Nova, sobre como interpretar a síncope brasileira.*

R.H. - Tem o jeito dele de fazer. Então a vantagem que a gente tem sobre o Guerra-Peixe é que a gente pode mostrar com vídeo. Eu gostaria de ver ele em vídeo, ia ser ótimo se tivesse o

método do Guerra-Peixe mostrando é assim que faz, seria muito mais legal. Eu acho que a gente pelo menos, talvez não existe ainda uma escola tipicamente brasileira porque cada um faz de um jeito mas eu acho que a partir de agora talvez tenha. Pelo menos pessoas que tenham ouvido, tenham estudado com meu jeito de pensar ou do jeito de pensar do Nicolas ou os dois. Acho que a partir de agora vai ter mesmo. Agora já tem, tem os métodos aí, já tem uma maneira de tocar. Eu não sei quem é realmente que vai levar adiante, quem é que vai usar realmente aquilo no seu trabalho. Mas você acaba usando, igual a aquele meu jeito com Didier, mesmo que eu não uso os fraseados de *jazz* que ele usa, mas penso da maneira que ele pensa sobre o fato que o ritmo é o mais importante. De ouvir isso de um cara que toca para caramba *jazz*, isso para mim foi uma super influência, de ouvir que o ritmo é o mais importante. Ritmo brasileiro, então como eu vou pensar o ritmo brasileiro, como eu vou resolver isso aqui no violino, talvez eu não tenha sido influenciado pela prática violinística dele mas o jeito de eu bolar o ritmo brasileiro foi influenciado pela filosofia dele, pelo jeito de pensar o violino dele. Pessoas vão pensar nessa maneira, na minha aula repito que o ritmo é o mais importante, da mesma maneira que ele me falou, talvez eu passe isso para algumas pessoas, se eu conseguir passar para uma acho que já valeu!

M.T.F. - *Isso é um dos pilares dessa escola de violino brasileiro. Quais seriam ou outros pilares dessa escola e em quais pilares estaria apoiada e o que a diferenciaria das outras escolas de violino no mundo?*

R.H. - Tem algumas coisas técnicas que eu passo nesse meu curso, porque meu curso na verdade é assim, eu escolhi alguns ritmos brasileiros para passar no curso, o que eu toco na minha vida musical como intérprete não necessariamente está ligada a isso. Uso muitas coisas disso mas uso outras coisas também e que não falei no curso, que são mais características minhas. Então tem esse curso *online* e tem outra coisa que é meu jeito de tocar, que as pessoas vão ouvir e ser influenciadas. Igual ao Didier, tem coisas que ele fala na aula, tem coisas que tipo ouvi muito ele tocando assim. Não tem um curso do Jacob do Bandolim mas ele me influenciou muito tocando, não tem o curso do Dominginhos mas ele me influenciou muito tocando. Acho que tem isso sabe, as pessoas se influenciam além do curso, acho que essa escola brasileira que você está falando, o curso dá uma guinada forte acho, as pessoas vão botar na mão mesmo aquelas coisas, mas acho que fora isso tem o fato da gente ter lançado um monte de coisas, eu tenho lançado oito discos, o Nicolas ter lançado três, do Fafá Lemos ter lançado os discos dele, do Nóbrega ter lançado os dele, tem a produção mesmo de tocar, que também ajuda na escola. Tem que considerar isso também na formação da escola. Não só

esse recorte que eu e Nicolas fizemos do que a gente quer ensinar. Tem uns ritmos tradicionais que eu penso dessa maneira, beleza e o resto?

M.T.F. - *Se a gente compara, é difícil, quando a gente fala em escola de violino, é muito clara as diferenças no violino clássico, a escola franco-belga, a escola alemã, a escola russa, a escola dos Estados-Unidos. São escolas, escolas de arco...*

R.H. - Mas não é tão claro assim na verdade. Hoje em dia por exemplo perdeu a qualidade total. Acho que antigamente tinha a escola russa etc. Você vai para os Estados-Unidos agora, não tem mais escola. Por exemplo o Galamian é escola russa ou americana?

M.T.F. - *Americana*

R.H. - Mas Galamian é da escola russa, ele pegou da escola russa, ele é russo.

M.T.F. - *Mas ele já deu outra vertente quando chegou nos Estados-Unidos.*

R.H. - É. Ai tem escolas mas elas discutam muito mais.

M.T.F. - *Mas então o que faria as particularidades dessa escola brasileira?*

R.H. - Acho que é principalmente o repertório. O repertório brasileiro é outro repertório total. Você fala de escola russa, americana, está todo mundo tocando concertos de Mozart, concerto de Beethoven, concertos de Wieniawski, Tchaikovsky. Aqui a gente está falando de outro tipo de coisa, para tocar choro, forró. É mais uma maneira de você interpretar o suingue, interpretar a articulação e também de frasear, isso que é um negócio que faz diferença, não é só articulação e suingue. Mas é de como frasear, o jeito do Nicolas frasear é diferente do meu jeito de frasear, acho que ele pensa mais em escalas, penso mais em arpejos. Acho que isso já diferencia totalmente das escolas de música clássica. Ai claro que a gente vai falar de articulação, mas acho que o jeito de como tirar uma música, de como arpear o negócio, e o jeito que a gente toca, realiza as coisas depois, como usar o som flautado, como usar o portamento, como usar articulação, isso também cada um tem seu jeito, tem coisas que a gente não explica no método. Tem muitas coisas que eu uso e que não expliquei no método. O método focalizou muito na parte rítmica, subdividida, quase nunca fala de nota longa mas eu uso nota longa nas minhas músicas, uso muitas coisas da música erudita, sei lá o que eu uso na verdade, fico tocando e o que eu gostar eu faço. Acho que é muito isso, uma coisa que diferencia totalmente é o repertório. Eu não vou usar meu jeito de tocar violino brasileiro para tocar Mozart. Vou tocar Mozart do jeito que aprendi, escola franco-belga. Eu aprendi em

escola franco-belga e depois tive aula com Popova que é russa, então nem sei agora que escola que eu uso. Eu acho que a minha escola é basicamente franco-belga.

M.T.F. - *Como você muda de posição por exemplo para ir de um si primeira posição a um mi terceira posição na corda lá? Você muda de posição com o primeiro o com o segundo dedo?*

R.H. - Acho que uso mais o primeiro dedo, mas eu nem sabia que era escola francesa, é o jeito que aprendi com a Elisa que é escola francesa. Depois tive aula com a Popova mas ela nunca me corrigiu dizendo de mudar o dedo. Nunca percebi que escola russa não era assim.

M.T.F. - *Eu tive umas aulas com uns armênios que são da escola russa, tocando Tchaikovsky e eles me corrigiram para fazer o demanché com outro dedo, ter mais glissando, tem um romantismo assim que eles têm que é bem diferente.*

R.H. - Tchaikovsky por exemplo eu não tocaria de um jeito brasileiro, eu tocaria do jeito Tchaikovsky.

M.T.F. - *Respeitar o estilo de cada linguagem.*

R.H. - Sim, mesmo na música brasileira eu tento respeitar o estilo de cada linguagem. Para mim é muito importante, respeitar o estilo do choro, respeitar o estilo do forró, respeitar o fraseado do xote, o fraseado do frevo, o fraseado, cada estilo brasileiro tento respeitar um fraseado, me influenciou muito, de tentar frasear dentro do estilo, acho que isso é uma coisa da escola. Que é mais um estilo de escola popular que erudita. Pensando mais no estilo, no que está soando do que no jeito de fazer.

M.T.F. - *Acho que é isso aí, estamos bons.*

R.H. - Bom demais!

M.T.F. - *Obrigada Ricardo!*

APÊNDICE B – Entrevista Nicolas Krassik

Entrevista realizada por Mathilde Tania Fillat no dia 22 de novembro de 2017 em Vila Romana, São Paulo, Brasil.

Mathilde Tania Fillat - *Começando com seu percurso, você começou a tocar violino aos 5 anos, estudou no Conservatoire Régional d'Aubervilliers-la-Courneuve durante 14 anos e se formou em música clássica. Como foi em seguida o processo de transição da música clássica ao jazz, o que fez você se encaminhar pelo jazz? Você rompeu com a música clássica depois disso?*

Nicolas Krassik – Eu comecei com cinco e meio mais ou menos, era iniciação musical, acho que curso de violino mesmo devo ter começado quando eu tinha seis anos. O processo ele foi paralelo, na realidade, antes de terminar o processo do conservatório já tinha me encaminhado para o popular. Eu me formei com 19 eu acho e já com 16, 17, comecei a me interessar pelo jazz. Na realidade no início não era pelo jazz, eu ia num lugar em Paris chamado Caf'conc', *Café Concert*, que tinha músicos que tocavam de tudo assim, de música americana, inglesa, rock, pop e tudo mais. Eu adorava ver esses caras tocando. Uma vez, eu fui conversar com um deles e eu perguntei como que eu fazia, qual era o caminho para chegar a eu fazer o que eles faziam. Aí ele falou: “Bom, você que já toca música clássica você tem que estudar jazz, aí você vai ter duas escolas muito fortes que a princípio podem te levar a tocar o que você quiser lá na frente aí foi o que eu fiz. Nessa época ainda precisava me formar no conservatório, comecei a estudar de ouvido com os métodos de jazz, de *play along* do Aebersold. Eu pegava as músicas do Charlie Parker, lia as músicas, improvisava de ouvido, aprendi a ler um pouco uma cifra. Eu dava aula de violino numa escola, um dos professores tocava jazz aí me deu uns toques, tudo isso ainda estava no conservatório. Primeira vez que tentei me formar eu não consegui porque eu estava estudando mais jazz do que música clássica então levei uma chamada da minha professora que me falou: “Tudo bem você tocar isso e querer ser músico de jazz e tudo mais, mas espera se formar. Vamos só fechar esse ciclo”. Falei está bom. Me dediquei mais consegui me formar, toquei jazz mesmo assim, mas eu tocava 7 horas de violino por dia e eu dedicava uma hora ao jazz e 6 para a música clássica. Então estava do bom tamanho. Me formei e entrei numa escola de jazz. Você me perguntou

se teve que romper na realidade eu rompi, já tinha rompido com a música clássica no sentido de não querer trabalhar com esse tipo de música, não romper com ela de gostar, que continuo gostando de música clássica, mas eu rompi com as ambições da minha mãe, da minha professora, que queriam que eu fosse músico clássico, isso já tinha rompido. Não queria tocar de terno e gravata, eu não queria tocar numa orquestra, tinha umas coisas assim. Toquei duas vezes na orquestra dos alunos do conservatório que se criou depois que me formei, me chamaram, toquei um pouquinho com eles, fiz uma substituição ou outra na outra orquestra e rapidamente não tive mais esse contato e já comecei a me enturmar com a música popular, com os alunos da escola que eu entrei, o CIM, Centro de Informação Musical de Paris, que era uma escola bem cotada, não existia a escola do Didier Lockwood, na época, era a única escola de *jazz* que tinha um professor de violino, chamado Jean-Luc Pino, que ainda é professor lá, que me ensinou muito principalmente sobre arcadas. É ele que me deu muitas coisas a coisa da articulação da mão direita, coisas da mão esquerda também, não me passava tanto vocabulário assim, mas ele me ensinava a maneira de interpretar e a gente trabalhava os temas e ele falava muito de como construir um improviso, começar a tocar com pouca nota e vai colocando mais. Era uma aula musical muito interessante com ele, foi minha formação.

Mathilde Tania Fillat - *Você já improvisava quando chegou na escola?*

Nicolas Krassik - Sim, improvisava com muitos defeitos, improvisava de ouvido, ainda não tinha entrado em detalhes com as frases, o vocabulário, que aí foi nesse ano dessa escola que eu comecei a escrever os improvisos dos grandes intérpretes e estudar, reproduzir, transformar, fazer todo esse trabalho, foi nesse ano depois do conservatório. Como eu já tinha um nível de violino bom porque eu tinha me formado, em relação ao o que acontece numa escola de *jazz* é que tem muitos músicos autodidatas e eu já fui colocado no nível alto do curso de grupo, de tocar em conjunto. Isso foi ótimo para mim porque eu improvisava a metade, um décimo do que os caras improvisavam, mas eu podia tocar, eu tinha nível de ler os temas complicados e tudo mais e eu já improvisava um pouco então consegui me enturmar. Eu fui logo muito incentivado pelo nível invés de pegar um grupo iniciante, foi lá que eu aprendi mais, foi lá que eu fiz as primeiras amizades com quem eu comecei a montar os primeiros trabalhos, tocando repertório bem complicado, interessante. Nem fiz aula de harmonia lá, confesso que pulei essa parte, eu fui nas primeiras aulas, eu já sabia o que se falava nas primeiras, falei ah vou deixar um tempinho, vou ler um livro de harmonia de *jazz*, eu volto no próximo trimestre aí acabei pulando. Até me arrependi um pouco, mas a outra

aula que foi muito boa foi de percepção musical, com um cara que tocava no piano a gente tinha que ouvir adivinhar o que era, umas coisas de ritmo, era muito interessante. Era uma forma de aprender a ouvir e perceber, o que nunca tinha feito no conservatório.

Mathilde Fillat - *Li no seu release que você é “herdeiro da famosa tradição francesa de violinistas de jazz”. Você estudou com Didier Lockwood, teve contatos com Pifarely, e escutou muito Jean-Luc Ponty e Stéphane Grappelli. Você chegou a estudar ou tocar com Jean-Luc Ponty?*

Nicolas Krassik - Não, nunca encontrei o Ponty. Nunca encontrei, nunca consegui assistir um show dele, infelizmente. Só na televisão. O Lockwood, eu tive um contato bem bom porque foi engraçado, resolvi realmente entrar no mundo da Música Popular quando eu vi o Lockwood pela primeira vez na televisão eu tenho até esse vídeo do programa que eu assisti. Se não me engano era um programa sobre o Grappelli que ele aparecia. Aí ele toca uma hora com uma banda de *jazz-rock*, tocando com cabelo comprido calça de couro, tocando com cara de guitarra, violino, com efeito, aquela postura dele, aquela presença de palco. Falei bom isso aqui eu quero fazer. E aí era meu ídolo, foi estudando tudo que ele tocava, estudei muito a linguagem dele, a linguagem do Ponty também, mais do que do Grappelli, eu era mais dessa vertente. Eu quase não frequentava os clubes de *jazz* para dar canja, aquelas *jam sessions*, nunca fui muito de fazer isso não, por timidez. Acho que perdi minha timidez no Brasil que fui saindo dando canja em todos os bares da Lapa. Na época eu não fazia muito isso. Um dia eu resolvi ir, uma segunda-feira, era no Sunset, na rue des Lombards, fui lá numa *jam session*, eu toquei. Eu me lembro, eu estava tocando Stella by Starlight, e eu toco muito de olhos fechados. Quando chegou o meu solo fiquei solando, solando, solando e quando abri os olhos ele estava na minha frente, em pé, na beira do palco. Quase caí, foi muito surpreendente. Ele se apresentou, ele falou que ele estava procurando violinistas para entrar no projeto que ele estava montando de 11 violinos. Ele procurava 11 violinistas de *jazz* para tocar com uma sessão rítmica, e ele seria o padrinho desse projeto. E meu professor de *jazz* tinha falado de mim, por acaso ele estava passeando um pouco atrás disso e me encontrou neste dia e me convidou para entrar no projeto. E no projeto ele se interessou pelo meu trabalho, estando no grupo ele me reparou, com toda humildade, e me ofereceu de me ajudar. Ele falou Nicolas quando você quiser você vai em casa se quiser que eu te ajude, que eu te explico algumas coisas, você é bem-vindo. Me incentivou muito assim. Eu não estive muito lá não, a gente teve um encontro com todos, ele fez uma aula coletiva e fui fazer umas duas aulas depois com

ele. Até que ele falou para mim que o que faltava agora era praticar, praticar não só praticar em casa, ele quis dizer praticar tocando mesmo, com a banda, que me faltava só a experiência. Ele foi muito importante mesmo, no clique que deu na minha cabeça de querer partir para este caminho e o incentivo real que ele me deu depois. Agora o Grappelli só encontrei uma vez, o Lockwood inclusive me indicou para este trabalho que me proporcionou o encontro com Grappelli. Eu toquei com Petrucciani, com quarteto de cordas. Quem me indicou foi ele, o Lockwood, que o Petrucciani procurava um quarteto de cordas que soubesse suingar um pouco na linguagem do *jazz*. E aí ele indicou Vincent Courtois, que é meu amigo de infância grande, grande amigo, Vincent me indicou, Lockwood me indicou, a gente acabou montando um Quarteto. Foi fazer a audição e tocou com Petrucciani dois anos e um dia a gente dividiu a noite com Grappelli. Eu fui falar com ele. Mas é impressionante quando você encontra uma pessoa dessa, você não sabe o que dizer. Fiquei totalmente calado, só parabeneizei, falei que eu estava muito feliz de encontrar, mas na hora você gostaria de sentar e conversar 1000 horas, ele estava muito velhinho também então eu não queria incomodar tanto. Não tive mais contato. E Ponty não, Ponty tocava mais nos Estados Unidos e no resto do mundo, também busquei muito na linguagem dele. Na realidade para mim, em determinados momentos da carreira dele, dele que eu considero mais altas referências do que foi feito no bebop no violino. Tem um disco de 69 que para mim é uma referência absoluta de que pode se fazer no *jazz* no violino. Ele tocava com Eddy Louiss, Daniel Humair, Trio HLP. É um disco que foi pirata, não foi uma gravação oficial, gravaram o show lá, que nem muita gente grava um show da mesa, não sei como foi gravado, muitos lugares que a gente toca tem alguém que grava e você nunca sabe o que vai acontecer com isso. Só que no caso eles lançaram dois discos ao vivo, o Ponty processou até o final, ele não queria que saísse até que oficializou mesmo, foi a ter lançado em CD também. E aí foi sensacional, ele é muito bom, peguei muito ali também. O Pifarely eu fiz uma oficina com ele e uma aula particular e aí ele me desestabilizou muito nessa aula que foi a melhor coisa que ele fez. Que eu estudava com meus livros de *jazz*, com aquele playback de acompanhamento, chega aí pronto para tocar um dos Standards que eu estava estudando, cheguei com a fita para colocar se quisesse, ele falou não deixa isso aqui, vamos colocar o metrônomo. Metrônomo no 2 e no 4, sem tocar 1 e o 3 ou seja, todos os acentos fortes do ritmo do *jazz*, eu tinha que tocar aquele meu standard só com isso e improvisar. Tirou a rede, não tinha mais segurança, não tinha mais nada, isso foi a melhor coisa que me aconteceu, que ninguém tinha falado isso para mim. Isso foi muito bom porque te obriga a tocar de uma forma que sem o acompanhamento e sem o ritmo você seja explícito suficiente. Que caminho você faz para quem está te ouvindo possa entender a harmonia que

você está tocando, o ritmo que você está tocando, o ciclo rítmico. Então o Pifarely, ele é um pouco, a gente sabe disso porque ele é menos conhecido internacionalmente, ele é de um tipo de improviso muito baseado na experiência da música contemporânea, é outra linguagem, quebra outras barreiras. Escutei muito ele tocando, pesquisei bastante, me inspirei muito. Então eu acho que na minha forma de tocar, ele está bem presente. Eu me lembro que ele foi assistir um dos últimos shows que fiz na França, antes de vir para cá, ele estava lá, e ele foi falar para mim que ele ficou muito feliz de sentir no meu jeito de tocar que ele estava lá também, não era só o Lockwood. Falei você está mesmo, me influenciou bastante também, grande violinista ele.

Mathilde Fillat - *O que você considera ter guardado dessa herança francesa ao nível da técnica? O que você incluiu na sua prática até hoje? Quando se trata da mordida rápida do arco na corda*

Nicolas Krassik - Isso eu peguei do Jean-Luc Pino, meu professor da escola, ele falava desse acento, das notas ligadas de dois em dois, deslocados, com acento, a explicação da mordida rápida do arco foi do Pifarely, foi na oficina que eu fiz com ele.

Mathilde Fillat - *E o sem-som?*

Nicolas Krassik - As notas mudas? Aí de todos, principalmente do meu professor mesmo, primeiro professor que me mostrou isso, da volta da nota fantasma. Ele me falou bastante de arco nessa aula, trabalhei bastante o arco com ele, ele tinha uma forma diferente, não tinha uma técnica tão clássica, uma posição tão acadêmica. Ele me explicou umas coisas numa forma a me apropriar do meu jeito técnico, que era mais uma técnica clássica, fazia os movimentos com pulso, para baixo, para fazer o acento e eu achava que funcionava quando ele fazia mas eu não conseguia pegar desse jeito mas o principal era o efeito sonoro, que ele me passou muito essa coisa da nota fantasma e do som que fica depois do acento, do som soprado, isso foi com ele que eu aprendi, com Jean-Luc Pino. O reverb natural, isso ele falava muito, muito, muito. E eu percebi que depois, Lockwood fazia a mesma coisa, que o Pifarely fazia também.

Mathilde Fillat - *Eu ia perguntar o que lhe marcou mais nas aulas e prática com Didier Lockwood. Você respondeu dizendo que foi um incentivo muito grande, não é? Você não teve muita aula com ele.*

Nicolas Krassik - Não, não tive muita aula não, mas eu tive convívio, até nos ensaios com o grupo ele estava presente. Tem uma coisa que me marcou para sempre não na aula, mas no ensaio do grupo “onzeteto” de violino que ele colocou todo mundo ali, em pé para tocar, pediu para todo mundo tocar a música que a gente estava ensaiando. Ele fez o seguinte comentário: “Gente, então é o seguinte: só olhando o pé de vocês, eu sei quem está à vontade com o ritmo, quem está acertando, quem tá errando e qual o problema”. Porque ele reparava que tinha gente que batia o pé de qualquer jeito, no ritmo errado, no contratempo batia o pé junto no contratempo, quem batia o pé de forma mais regular, não importando de complicação rítmica que estava tocando, era que, segundo ele, tinha um ritmo mais certo e mais seguro. Isso me marcou bastante a coisa de trabalhar batendo o pé, porque é uma coisa que a gente é proibido de fazer na música clássica, não pode bater o pé, é feio, bater o pé, faz barulho. Na música popular pode bater o pé, e pode bater o pé sem barulho também, e isso é bem importante. Bater o pé e trabalhar a batida do pé com metrônomo e ter uma sensação física do ritmo foi uma coisa bem importante que ele me passou. Ele falava que tinha que estudar percussão, bateria, ele tinha estudado bateria para ter mais independência com os pés, com as mãos e tudo mais. Eu acho que o recado mais importante que ele me passou, que tentei seguir, é a coisa do ritmo, tentar ter um ritmo mais seguro e uma noção do ciclo rítmico, da batida do pé. Ele faz disso uma regra que às vezes um pouco exagerada eu acho, que também pode tocar sem isso. Mas o que eu acho que ele quer dizer é que seja uma sensação física, ela pode ser interna, mas se você exteriorizar essa coisa interna com pé, que seja certo, o que tem de ser adestrado com metrônomo. O resto ele não me passou nada de harmonia, sim, ele me passou uma coisa interessante que eu não fui tão longe nessa busca porque eu sou mais na realidade de outra escola, mas em algumas coisas me ajudou bastante. A coisa das posições, de ter um esquema da forma da mão, quando você vai fazer uma escala, saber que você tem um som aqui com dois dedos afastados, um meio tom, um tom, isso vai criar uma escala, e você pode subir de posição com o mesmo sistema, você vai reproduzir a mesma escala no outro tom, você tem os intervalos na mão, o que é uma terça menor, o que é uma terça maior, o que uma quarta. Conseguir formar frases simétricas, sem corda solta, como faz o guitarrista que muda de casa. Então em determinadas coisas me interessou muito, me ajudou a entender e até estudar algumas coisas, quando a gente tenta trabalhar uma frase em todos os tons, se você começar a pegar essa frase sem cordas soltas e simplesmente subir, você já vai ouvir o som dessa frase e aí depois você tenta fazer na primeira posição com outra a digitação. O mais difícil é ouvir o que a gente toca, como é essa frase, que som que ela tem para eu conseguir transpor, eu tenho que ter o som, mas eu tenho que ter também a referência de intervalos,

então essa a questão ele usa muito, ele tem muito essa técnica de subir de posição e reproduzir frases simétricas. Não faço tanto, mas me ajudou em muitos processos assim, para estudar.

Mathilde Fillat - *O seu CD Nordeste de Paris tem uma pegada mais rock, você declarou num artigo do Jornal Fluminense (2014) que sua maior influência vem do popular, jazz, rock e muita música brasileira. A influência do rock vem do jazz-rock do Didier Lockwood e Jean-Luc Ponty, por exemplo, ou não somente? Em que sentido o rock lhe influenciou?*

Nicolas Krassik - Não, o rock mesmo da guitarra, da guitarra no rock. Eu não posso nem dizer que eu fui ou que eu sou roqueiro, que escutei tudo de rock, mas eu escutava muita guitarra eu gostava, sempre gostei de guitarra, de distorção, de frase de guitarristas, no rock, não no *jazz-rock*, engraçado. Inclusive o *jazz-rock*, não é o que eu mais gosto no *jazz* na época do Ponty, não é nessa parte que eu gosto mais do Ponty, eu gosto mais no *jazz*, no bebop. O *Jazz-rock* talvez eu tenha gostado mais com Lockwood até do que com Ponty. O rock para mim, não que o Ponty não tenha tocado *jazz-rock* maravilhoso, mas o Lockwood ele tem uma atitude mais rock and roll. Não sei se isso faz muito sentido assim mas é uma energia, é muito quente a maneira que ele toca. O Ponty ele parece mais cerebral um pouquinho, ele é mais sério, mais concentrado, toca tudo para caramba, é impressionante mas o Lockwood, nessa época o que me chamava atenção ele era um cavalo indomável era o Yamandu aqui do Brasil, o cara que vai lá e quebra tudo e não tem medo, eu achava super legal isso, não tinha medo, e a tocar, tocando, tocando, com muita energia, muita força e isso eu achava uma postura muito rock and roll. Então é um pouco nesse sentido, antes de começar a estudar o improvisado *jazz* eu escutava Mark Knopfler do Dire Straits e eu tirava solos de guitarra dele, aprendi a tocar no violino. Então é uma influência real, de uma linguagem das pentatônicas, das escalas de blues, mas também de uma postura que eu gosto no rock, de uma energia. Então o Nordeste de Paris eu acho que ele tem um pouco mais disso um pouco mais dessa força, dessa energia do *rock and roll*. Nas composições tem também um pouco disso, agora estou começando a tentar usar mais efeitos, estou arriscando de usar distorção, ainda nem sei se eu gosto e se vou continuar, mas eu estou arriscando. Tem muitos músicos aqui que me inspiram muito o Hamilton, o Yamandu, Carlos Malta, são músicos que tocam ali com uma energia que eu acho muito *rock and roll* essa forma de tocar e que me chamou atenção quando eu cheguei no Brasil, que fui no Semente na Lapa, a galera tocava choro, pegava temas tradicionais mas eles improvisavam de uma forma muito sem medo, isso é polêmico mas que para mim foi uma revelação, a maneira *jazz*, a maneira roqueira, a influência desses músicos de uma geração pouco mais

nova do que a minha que escutou de tudo e queria colocar isso dentro do repertório brasileiro, para mim foi muito inspirador. Me encantei pela Lapa, fiquei no Brasil nessa época por causa deles, músicas como os do grupo Tira Poeira foi essencial na minha vontade de estudar o choro, de tocar choro. Talvez se eu não tivesse ido no Semente naquela primeira noite que eu fui, se não tivesse começado a frequentar vendo Yamandu, Tira Poeira, Abraçando o Jacaré, Zé Paulo Becker, todo mundo que ia para lá, talvez eu não teria ficado aqui. Eu achei eles muito brasileiros, ao mesmo tempo com muitas outras coisas na cabeça que isso me agradou demais.

Mathilde Fillat - *Você ficou tocando uns oito anos jazz na Europa. Depois o que fez você se voltar para a música brasileira?*

Nicolas Krassik - A música brasileira, ela apareceu de forma paralela. Me convidaram para assistir, para conhecer um bar em Paris que chamava Le Corail, ficava no centro, na rua Montmartre, nesse bar embaixo, no porão, tinha um palco e um outro bar onde tocava música brasileira ao vivo. Alguém me falou que eu tinha que conhecer esse lugar e fui. Com outra pessoa que era meu vizinho, Bertrand Doussain, que era um dos fundadores do grupo Farofa Carioca, flautista que morou no Rio um tempo antes de eu chegar no Brasil e agora voltou para a França, era meu vizinho e ele falou que eu tinha que conhecer esse bar, que eu tinha que conhecer um bar do lado da minha casa que eu não conhecia, tinha um cantor brasileiro que se apresentava também, Antônio Café, falecido infelizmente, e eu fui dar uma canja com ele, tocava muito bem, cantava muito bem. Aí comecei a me encantar pelos ritmos brasileiros, eu conhecia muito pouco a coisa da cultura brasileira, descobrindo nesses dois bares e comecei a frequentar me interessou a música, me interessou a dança. Eu vi as pessoas dançando, foi a primeira vez que eu tive vontade de dançar, e se dançava a dois, era outra coisa, o espaço também de música que não era necessariamente para dançar a dois, fui olhando os pés das pessoas, analisando do meu jeitinho de querer entender tudo, quantos passos para cá, para lá. Eu fui aprendendo a dançar. Um dos músicos, percussionista, era professor de capoeira, comecei a praticar a capoeira, fui capoeirista durante 5 anos. Isso me incluiu, me apresentou totalmente à cultura brasileira porque tinha que falar português um pouco, tinha que cantar, tinha que tocar berimbau, pandeiro, atabaque eu nunca toquei, mas eu tocava o resto e eu cantava na roda, tocava um instrumento. Eu era totalmente inserido no meio brasileiro, isso paralelo ao momento em que comecei a trabalhar com jazz, tinha 23 por aí. Virou uma segunda vida, eu tinha mundo do jazz, eu trabalhava com isso quando saía para

me divertir, era no Brasil. O que eu escutava em casa era música brasileira, eu escutava MPB, eu nem escutava música instrumental, um pouquinho do Egberto, um pouquinho do Hermeto, mas eu escutava muito Caetano Veloso, Marisa Monte, Daniela Mercury, eu era fã e sou fã até hoje da Daniela Mercury, surpreende todo mundo, a princípio parece que não tem nada a ver, mas eu escutei demais as coisas que ela fazia, dancei. Foi dessa maneira que me aproximei da música brasileira. A gente estava falando da herança do *jazz*, dos violinistas franceses, eu estava entre o Jean-Luc Pino, que ele tocava um *jazz-rock*, *jazz-latino* mais baseado na salsa, coisa cubana. Jean-Luc Ponty que estava morando nos Estados Unidos, fazendo um *jazz-rock* eletrônico, todas as coisas que ele fez, o Grappelli, *jazz manouche* e o Lockwood que fazia esse *jazz-rock*, *bebop* também, no estilo bem próprio dele. O Pifarely nessa coisa de um *jazz* mais contemporâneo, com improviso total, eu gostava muito também, eu não sabia aonde ir dentro disso. Eu não sabia o que fazer, cada um é mestre no que ele está fazendo, se eu fizer a mesma coisa, você vai estar imitando. Tudo bem, pode até ter vários fazendo a mesma coisa, mas eu não queria, para mim. Aí quando descobri a música brasileira eu falei é isso que eu acho que eu vou fazer, o Vincent Courtois falava isso para mim, você tem que usar essa coisa particular, sua, do Brasil, de uma forma que ele não sabia me dizer qual e que eu também não sabia. Mas era isso, isso era uma verdade minha, de ritmo, de dança, de cultura e tal. só que eu não conhecia nem o Brasil aí eu resolvi vir para cá conhecer, passei umas férias a primeira vez, 2001, carnaval. Gostei bastante principalmente dos dois dias que eu passei no Rio, voltei um pouco frustrado porque o carnaval é o carnaval, só acontece carnaval, é um outro tipo de vida, outro tipo de música que se toca nas ruas nas casas de show, eu me lembro que eu conversei com um amigo baixista sobre isso, ele falou mais porque que você não para lá, passa um ano lá. eu nunca tinha viajado sozinho, sem família, eu não era mochileiro, nunca tinha saído da França sem ser para fazer um show. Aí falei poxa, mas sozinho no Brasil, o que eu vou fazer, e os meus trabalhos daqui que quando eu voltar o que vai acontecer. Ele falou: "ah quando você voltar vai tá todo mundo aqui, está tranquilo, um ano não é nada, não tem todo mundo que vai para Nova York para estudar *jazz* e volta com uma bagagem da música que ele gosta de tocar, você gosta de tocar isso, vai lá, aprende e volta". Eu vim para cá nessa ideia, de aprender, buscar, aumentar minha bagagem em relação a isso para poder voltar lá e montar um trabalho. Sete meses depois eu voltei para o Brasil em 2001, nessa intenção de estudar, de pesquisar, queria essa bagagem para um trabalho só que acabou que eu fiquei. E fiz o que eu queria fazer, mesmo, criei um trabalho meu, que ninguém estava fazendo, o Ricardo Herz, eu não conhecia ele ainda, a gente se cruzou quase no céu, Ele foi estudar lá na escola do Didier, a gente quase se conheceu lá porque eu fui

professor um ano nessa escola, antes de vir para cá, digo um ano na realidade são intervenções lá, você não é professor semanal, eu fui umas duas três vezes lá, ele foi estudar nessa escola.

Mathilde Fillat - *2001 ele foi para Berklee nos Estados Unidos, aí ele ficou um ano até 2002, em 2002 ele foi para França.*

Nicolas Krassik - Mas ele já tinha saído do Brasil, então eu não conhecia ele, ouvi falar dele, do grupo de forró dele lá, ele fez a busca contrária, ele tinha coisa da música brasileira, e foi buscar uma linguagem de improviso nos Estados Unidos e na França. Na fonte, o que mostra que o Lockwood, e uma referência mesmo para a gente do mundo inteiro, o Ponty também. Ele foi lá, eu não conheci, então para mim aqui eu estava sozinho, e fazendo pela primeira vez uma coisa minha, com minha bagagem de lá, introduzindo na música daqui. Então foi assim que funcionou.

Mathilde Fillat - *Sua migração para o Brasil foi voluntária, você abraçou a cultura estrangeira e o novo elemento estrangeiro, a música brasileira. Você fala que foi um choque de cultura. Como ocorreu essa transição? O que a música brasileira mudou na sua maneira de tocar, tecnicamente?*

Nicolas Krassik - O choque cultural não foi tão grande no dia a dia, eu tive probleminhas de me adaptar com certa pontualidade das pessoas, uma coisa que é diferente no Rio pelo menos, de viver uma vida com uma tranquilidade maior. Eu chegava adiantado isso era um problema para mim por que ficava esperando, isso foi um pouco chato a burocracia também, bem complicada, qualquer coisa que você tem que fazer você vai em 40.000 cartórios, foi a parte do dia a dia. No resto, o choque cultural, ele foi um choque no sentido de ficar impressionado, de uma energia que os músicos que eu conheci no início colocavam na música deles. Eu acho que na França eu estava perdendo um pouquinho meu ânimo, de estudar, de tocar, pelo fato de não saber exatamente o que fazer, mas também por uma maneira de tocar que era diferente. O músico brasileiro parece que ele se joga mais assim, ele mexe mais, corporalmente, foi bom para mim. Eu tocava de forma muito estática, eu aprendi a dançar um pouco mais tocando, me mexer mais, acho que me ajudou tecnicamente no instrumento, a ficar mais solto, menos preso com o instrumento. Foi esse tipo de choque, não fiquei tão chocado não. Nas relações às vezes sim, cultura diferente para se relacionar com as pessoas, às vezes tem coisas que, eu não tenho exemplo agora, mas que não é assim que eu vivia, e a pessoa se comporta de tal e tal

maneira, que para mim não seria o certo, mas afinal tem que repensar que estou num outro lugar e aqui pode ser certo.

Mathilde Fillat - *Quando a gente está num país estrangeiro muitas vezes as nossas raízes voltam muito mais se fazem a nossa característica assim no país estrangeiro. Por exemplo o Ricardo que foi para a França, chegando lá, acabou entrando direto numa banda de forró tocando música brasileira e ele tinha ido buscar o jazz lá. no seu caso você não está tocando música francesa no Brasil, você está tocando música brasileira no Brasil.*

Nicolas Krassik - Nunca quis. às vezes me dá uma vontade assim sim de tocar um manouche, que está no momento que tem muita gente se interessando pelo assunto, tem umas bandas legais, uns violinistas tocando e isso é muito bem inclusive. Às vezes eu penso ah seria legal, não para fazer um trabalho, matar uma saudadezinha e é legal ver uma cultura que vem não só da minha terra, mas também da minha terra, dessas influências. Realmente, eu nunca procurei me enturmar com os franceses, com os músicos franceses, tive poucas amizades, eu tenho um grande amigo francês no Rio. foi engraçado porque uma amiga nossa, a gente estava numa festa e a gente ficou conversando na cozinha e quando a nossa amiga brasileira chegou e falou, mas vocês estão falando português. Falei: é! que a gente nem estava percebendo, que nem eu e você hoje, a gente conversa sempre em português. Para mim foi natural, não esqueço que sou francês, eu não esqueço das coisas boas que eu aprendi lá e que fazem parte de mim, tem as qualidades eu acredito da minha educação, da minha origem, e tento me adequar e assimilar as qualidades daqui e não ser um francês no Brasil. Eu gosto quando as pessoas esquecem um pouco que eu sou francês. Por isso que quis estudar muito bem o português, tentar de evitar de ser reparado muito como um estrangeiro, e na música, a mesma coisa.

Mathilde Fillat - *Mas afinal, quando li todos seus artigos de jornal, eles falam muito sobre isso, do francês no Brasil, do estrangeiro no Rio.*

Nicolas Krassik - Isso me serviu muito, enquanto imagem. Sempre foi o francês e o violino. Não é só o francês que está aqui e toca guitarra, ou bandolim, se eu tocasse bandolim eu estava ferrado! Eu não ia chegar nunca a fazer a metade do que eu fiz. é difícil chegar um estrangeiro e pegar um instrumento que já existe no Brasil e tocado com tanto talento, das especialidades daqui. Até mesmo que não seja uma especialidade, vem tocar flauta, quantos flautistas incríveis tem, saxofonistas brasileiros incríveis, é difícil. Agora cheguei com violino

e graças a Deus o Ricardo tinha deixado um espacinho para mim. Então eu cheguei e eu era o francês que tocava violino no samba, ou no choro. Eles falavam em todas as entrevistas: tem gringo no samba, tem um violino no choro, tem o francês... Então isso foi sempre o gancho, todos os programas de televisão que tem que ter um francês, um estrangeiro falando da sua adaptação, aí eu recebo um convite o que é ótimo para mim.

Mathilde Fillat - *Você pensou numa maneira de integrar o jazz à música brasileira, como foi esse processo? Foi por exemplo um processo natural e imediato nos primeiros contatos com a música popular brasileira, porque o jazz era sua base antes de vir para o Brasil ou foi um processo mais demorado que precisou de mais pesquisa para chegar a esse resultado?*

Nicolas Krassik - Foi natural no início, porque era o que eu sabia tocar, *jazz* no sentido não rítmico obviamente, porque o ritmo era outro, mas na concepção do que se toca dentro dos improvisos, era natural porque era minha linguagem. Só que eu tive vontade e eu tentei desconstruir isso para me aproximar um pouco mais da maneira que se tocava aqui, de uma forma menos *jazzística* nas notas e tentando melhorar a parte rítmica porque era muito difícil se livrar daquele ternário do *jazz*, o posicionamento no tempo, no *jazz* é mais para trás, na música brasileira é mais para frente. Você vai tocar mais rápido ou mais lento, mas no *jazz* tem um momento que você atrasa mais as notas, dá uma ligeira ralentada que faz parte do swing do *jazz*. Na música brasileira é mais como adiantar uns ritmos e está no tempo mais sempre um pouco na frente, puxando para frente. O que faz parte de um tipo de energia que tem aqui. Então eu tive que desconstruir certas coisas que eu tinha do *jazz*, até porque existe a crítica sobre o fato de ser muito *jazzístico*, a minha maneira de tocar, a galera me fazia questionar. Como que eu faço para ser mais brasileiro? Isso foi uma preocupação, na escolha às vezes do repertório, na escolha na maneira de tocar, como se eu precisasse realmente estudar e mostrar que eu tinha estudado o tradicional, que eu sabia tocar, para me dar o direito depois de transgredir. Então eu tive uma fase um pouco duvidosa, de não saber mais quem eu era, sou do *jazz*, toco música brasileira, mas eu não toco nem *jazz*, nem sou brasileiro tocando. Em alguns momentos deu uns nós na minha cabeça, até o momento que eu senti que eu estava sendo muito bem recebido, aceito no meio, e as pessoas me chamando para tocar, e fazendo meus trabalhos. Aos poucos eu acho que eu fui me livrando um pouco dessa problemática. Acabou eu acho dando uma mistura que tem os dois, eu acredito que sempre tem que melhorar, sempre busco melhorar em relação ao que eu considero mais importante na música brasileira que é o ritmo e o swing, sempre estou lutando ainda contra o fato de ser francês,

isso está ainda em mim, vou estudando sempre, vou lutando contra os defeitos porque eu acho que a coisa mais importante. Mas eu creio que eu tenha conseguido, espero ter conseguido e vou procurando ainda fazer essa mistura, do que eu era lá, do que eu aprendi lá com o que eu aprendi aqui, de ter criado uma linguagem minha, sem pretensão porque nunca vai ser minha, de tanta gente que eu estudei, mas que eu acho que eu consegui criar uma forma mais pessoal de tocar, de improvisar, que é mais brasileira e que tem *jazz*, na concepção.

Mathilde Fillat - *Sua maneira de improvisar mudou?*

Nicolas Krassik - Mudou.

Mathilde Fillat - *Em termo mais de assimilação de vocabulário?*

Nicolas Krassik - Sim, sim. Eu acho que mudou ritmicamente, mudou ao longo dos anos aqui. Tem uma coisa que é muito importante aqui que eu acho que falta às vezes na concepção do *jazz*, é a brincadeira. O brasileiro ele é muito brincante na vida e na música também. Então, no improviso, tem essa coisa de saber brincar e brincar escutando os outros, respondendo, o outro te respondendo, escutei muito a linguagem do 7 cordas, o sete cordas brinca muito com o ritmo, é o maior improvisador do Brasil, ele não para de improvisar o tempo todo, com linha de baixo, de acompanhamento, que são exemplos rítmicos e harmônicos perfeitos de improviso. Como sempre tu quer ir com 7 cordas, eu sempre prestei atenção na linguagem. Isso com certeza mudou minha forma de tocar e de brincar, sou ainda cerebral, penso muito no que eu faço mas eu acho que eu brinco mais, com as notas, com o ritmo. Então mudou muito sim, com certeza. Necessariamente o vocabulário aumentou, somou o que eu tinha aprendido que já era uma coisa que eu tinha assimilado, com 16 anos de escutar outras coisas. É muito tempo!

Mathilde Fillat - *Você considera sua prática como continuidade com o que já foi feito pelo passado dentro do violino popular brasileiro ou como ruptura?*

Nicolas Krassik - Ruptura, de jeito nenhum. Eu faço parte desse movimento das pessoas que gostam do violino na música popular e estudam e ensinam. Faço parte da continuação disso, no violino popular de forma geral. No Brasil é a mesma coisa, teve o Fafá Lemos, tem uns rabequeiros, existe uma linha do violino popular, que nunca foi tão desenvolvido, talvez tão valorizado, tão presente. O Fafá Lemos foi morar nos Estados Unidos é como se na França só

tivesse tido o Jean-Luc Ponty, que ficou famoso lá nos Estados Unidos. Fafá Lemos fez na carreira dele, não sei exatamente o nível de fama que ele conseguiu nos Estados Unidos, mas ele foi morar lá, mas deixou uma marca aqui com Trio Surdina, por exemplo, tocava música popular, improvisava.

Mathilde Fillat - *Você conhecia o Fafá Lemos quando se interessou pela Música Popular Brasileira?*

Nicolas Krassik - Não, eu perdi a oportunidade, eu gravei meu primeiro disco e gravei uma música dele: Fafá em Hollywood. Eu tocava de vez em quando com a Maria Teresa Madeira, pianista. Ela conhecia ele, ela fez uma pesquisa, ela conheceu a mulher que recebeu a Fafá Lemos quando ele voltou para o Brasil e cuidou dele. Eu acho que era uma antiga namorada do Fafá Lemos, quando ele voltou para o Brasil ela cuidou dele até ele morrer. Ela foi visitar o Fafá Lemos, eu teria tido essa oportunidade que eu perdi e eu queria ter dado disco para ele, mas eu acho que ele soube, ou alguém deu para ele, ele ficou sabendo que eu tinha gravado uma música dele, mas não conheci. A maneira que ele tocava, quando você escuta as gravações dele é muito parecido com Grappelli, muito paralelo. Então ruptura não.

Mathilde Fillat - *Irany Pinto?*

Nicolas Krassik - Não conheço.

Mathilde Fillat - *Será que podemos afirmar que esse violino popular no Brasil dos anos 20, 30, 40, não influenciou tanto assim quando você estudou música brasileira?*

Nicolas Krassik - Sim. Porque isso para mim, já fazia parte da linguagem do Grappelli, que não era a que o mais me interessava. Na realidade, é mais pelo fato que quando estudei jazz, escutei todos os violinistas, eu estudava até eu percebi que eu tinha que parar de estudar violino, eu tinha que estudar música. Eu tinha que parar de pensar como violinista e estudar Miles Davis, Coltrane, Charlie Parker, guitarristas. Dentro de todos os solos que escrevi, que aprendi a tocar, e as frases, no meu caderno que ainda tenho, tem frases do Dave Liberman, Michael Breker, tem do Ponty e do Lockwood também mas tem muito mais de outros instrumentos. Então a última coisa que eu faria chegando aqui seria estudar o violino. Até porque eu acho que em termos de improviso, os outros instrumentistas como os violonistas, bandolinistas, flautistas e tudo mais, tinham ido muito além, mais longe na busca da

jazzificação da música brasileira. Esses que me interessaram de cara, o Hamilton, o Yamandu, Carlos Malta, toda essa turma de músicos famosos que eu conheci no início e que me chamaram atenção. então o violino não, não tentei pesquisar para estudar, em compensação com a rabeca sim. Na rabeca eu quis escutar mais, entender mais as articulações, as arcadas, um pouco da linguagem. Gostei muito de cara, gostei muito de forró. Forró eu descobri quando eu vim de férias. Que na França não se tocava Forró, agora está uma febre de forró na Europa, na época não existia. Tinha samba-reggae, tinha MPB, tinha lambada, nessa época que eu escutava música brasileira lá para dançar, era o que tinha. Meu primeiro disco de música nordestina foi o disco do Gil, quando vim para cá ele tinha lançado "Eu Tu Eles", a trilha do filme, que tinha "Esperando na Janela", tocava na televisão toda hora, músicas do Gonzaga, músicas dele, Lamento Sertanejo, com Dominginhos. Foi o primeiro disco de músicas assim, que eu comprei, que eu fiquei apaixonado, fiquei escutando todo dia, daqueles seis, sete meses que me preparei para voltar para cá. Era a trilha mesmo, escutava todo dia, eu amava esse disco, amo ainda. Foi inclusive muito incrível eu puder entrar na banda do Gil para tocar esse repertório 10 anos depois, foi uma coisa muito louca. Amei o forró de cara, gravei no meu primeiro disco, tem o Lamento Sertanejo, e uma música do Chico Chaves, que ele fez para mim, acho que tem mais uma outra no primeiro disco, não me lembro.

O segundo, eu conheci o Luiz Paixão, lá em Olinda, ele estava lá, a gente estava hospedado na mesma casa, tocou junto. Levei ele para o estúdio para gravar músicas dele para incluir no meu segundo disco. Esse contato com a rabeca foi muito importante para mim, no desenvolvimento da minha maneira de tocar, pesquisar sanfona, pesquisar rabeca, foi essencial para o que eu faço agora. Aí que chegou o Cordestinos, a coisa de juntar com a rabeca. Mas o violino não, nem tanto.

Mathilde Fillat - *Qual sua relação com a composição? Você começou a integrar mais composições suas a partir do projeto Cordestinos, você se considera hoje mais intérprete do que compositor?*

Nicolas Krassik - Me sinto mais intérprete, sempre me senti e sempre achei nem todo mundo tinha obrigação de ser compositor. Eu me cobrava um pouco isso, eu vi aqui que muita gente era compositor além de intérprete. Na França eu tinha tentado fazer uma música, não tinha gostado, mas como eu não tinha um grupo meu, eu não tinha lugar para experimentar, já tinha deixado isso para trás. Quando cheguei no Brasil, eu me deparei com tantas músicas, hoje eu

fiz uma postagem no Facebook, sobre música autoral, adoro tocar música autoral, dos outros. Eu me deparei com tanto repertório, chegando no Brasil, eu estrangeiro, querendo compor, seria muita pretensão, eu não estava aqui para ensinar, eu estava aqui para aprender, eu não estava aqui para mostrar o que eu sei fazer, eu estava querendo aprender a fazer. Já tocar era um desafio muito grande, compor então, compor o que? Melhor do que Dominginhos, Pixinguinha, Jacob? Não fazia sentido. A minha primeira composição foi quando minha mãe faleceu que eu tive uma vontade de fazer uma música para ela e por acaso eu fiz num ritmo brasileiro, gostei da música. Ela veio de um sentimento tão profundo que ela conseguiu me convencer que eu tinha feito uma música que podia fazer sentido, coloquei no disco, na sequência eu falei: “vou fazer um exercício de estilo, no ensaio, vou pegar um ritmo e tentar fazer uma música em cima desse ritmo que era um maxixe”, fiz uma segunda música que está no segundo disco. Não gosto tanto dessa música inclusive, toquei um pouquinho no início, mas ela saiu rapidamente do repertório. Aí veio Cordestinos, a música Cordestinos ela veio porque, já tinha quase terminado de gravar o disco, só tinha releituras e faltava uma música de um tipo que eu queria e que eu não encontrava, não encontrado na música instrumental, no repertório instrumental, não encontrava tanto uma canção, que era mais uma canção que eu queria, mas também não tinha ideia de qual canção gravar. Eu queria uma música com várias partes, geralmente a canção ela tem um refrão, e uma coisa que se repete, e eu sempre gostei de ter muitas partes nas músicas. Aí eu fiz a música numa noite, virei a noite, escrevi tudo no papel mesmo, tocando com violino, *pizzicato*, levei para o estúdio. A galera leu assim, teve que ler na hora, e eu não acreditava nem um pouco na música, achava ela fácil, achava ela comercial, aquela coisa de quando você instrumentista, você acha que quando é simples, quer dizer que é ruim, ou que é apelativo, ou que é comercial e tal. Eu duvidava, achava que tinha sido muito óbvio. E a galera gostou, falou: "Vamos lá, você vai ver, os Forrozeiros vão gostar! Isso aqui as mulheres vão adorar essa música! Todo mundo vai querer dançar esse Baião!". Falei: "Tá bom, vamos gravar!". E aconteceu que essa música até hoje está tendo uma história bonita todos os lugares que eu toco alguém vem falar dessa música, programa de TV que eu fiz, a galera da filmagem veio falar comigo: "E essa música que você tocou, qual era mesmo? Ah, era Cordestinos, ah tá". Tem gente me escrevendo dizendo que a trilha da vida dessa pessoa em relação a um amor que apareceu, que não sei o quê... Ela é muito brasileira, mas ela é muito da minha terra também. Nem gosto tanto, eu gosto, mas eu não acho essa Coca-Cola toda. Me fez pensar que talvez eu pudesse compor um pouco mais. Como que veio o resto? Que foi um disco 70% autoral. Foi que eu não consegui encontrar um repertório, nesse segundo disco do Cordestinos. Queria um disco mais *rock and roll*, como a

gente falou, uma coisa diferente e eu não encontrava ideias de repertório, e ninguém encontrava, até na banda ninguém conseguia me dar muitas sugestões, tive a sugestão do *Refazendo*, que eu gravei, pensei no Lenine aí gravei a música dele, *A Balada do Cachorro Louco*, gravei uma música do Django e Grappelli, mas o resto eu não encontrava. Aí peguei o papel e comecei a compor, desde então não fiz uma música, isso aqui é de 2013 eu acho ou 2014. Só vou compor quando eu fizer o próximo projeto, já estou pensando, agora que eu montei o Cordestinos aqui em São Paulo, que evoluiu, agora não tem mais rabeca, tem guitarra, vai mais para o rock ainda mais. Com certeza eu vou fazer releituras, que eu gosto, eu não faço por necessidade ou por achar que é obrigatório, eu gosto muito de fazer releituras, para músicas que tenham a ver com meu instrumento e a minha música. Mas eu só vou compor quando eu estiver obrigado, não faço música todo dia, que depois eu vou procurar na gaveta onde deixei aquela, eu gostaria de ter. Então vou me obrigar em algum momento, vou ficar louco, para achar ideias, espero que elas venham, porque eu gostei do que saiu no disco *Nordeste de Paris*, um disco que eu fico feliz do resultado. Fico feliz de ver que, fiz um show, a primeira vez que eu toquei no Circo Voador, com esse repertório, foi o lançamento, com participação do Gil. O circo estava lotado, também né participação do Gil, muito forte né. O show estava lotado para música instrumental e eu toquei música autoral e a galera curtiu, a galera dançou. A primeira música que eu toquei *Nordeste de Paris*, ninguém tinha ouvido na vida e não houve estranhamento. Eu acho que eu estou conseguindo compor um pouco mais agora, como canção, menos como exercício, na música instrumental tem muitas coisas difíceis né de ouvir, difícil de tocar e quando componho acho que penso mais como se fosse para ter uma letra, talvez facilite um pouco o acesso do público. Quando chegar a próxima inspiração de projeto vou ter que me obrigar a me inspirar para compor, mas é doloroso, não é fácil para mim não, rejeito tudo de cara, tudo que vem eu acho uma bosta.

Mathilde Fillat - *Quais são seus critérios para a escolha de repertório? Você já respondeu um pouco, mas se puder aprofundar um pouco mais aqui.*

Nicolas Krassik - Para compor um repertório, minha busca sempre foi de me apaixonar pela música que ouvi, *Lamento Sertanejo* é um dos melhores exemplos, *Caçua*, música do João Lyra e Maurício Carrilho, é outro exemplo, totalmente diferente, uma música que foi imortalizada pelo Gilberto Gil, de um compositor incrível que é o Dominginhos, mas que é mais popular digamos assim, *Caçua*, conheci de uma partitura, de compositores que são incríveis mas que não chegaram a uma popularidade de um Gilberto Gil. Eu me apaixonei

pela música, eu penso assim, eu tenho que escutar a música e me identificar muito com ela e eu penso no repertório de um disco meu, do jeito que eu gostaria de encontrar um repertório quando vou escutar o disco de alguém, quero me emocionar, quero me surpreender, quero ouvir uma coisa que talvez eu já conheça, mas que seja apresentada de outra forma, quero descobrir músicas novas, e quero me emocionar. É muito por aí, aí quando eu pego canção, que eu fiz muito, de regravar músicas do Gil, do Chico Buarque, do João Bosco, tem que ser músicas que além da música você é linda, ter uma letra maravilhosa, ela tem que poder ser interpretada instrumental, sem a voz, não pode ser simplesmente substituir a voz pelo violino, não teria graça, tem que poder oferecer uma outra coisa então tem que combinar muito com meu instrumento isso é certo, se você tocar a melodia e ela soar mal porque não tem a letra, já não vai entrar. E a variedade, variação de ritmos, tirando o primeiro Cordestinos, não tem um disco meu que seja só baseado num ritmo, todos tem choros, samba, forró, não tenho um só de choro, um só de samba. O do João Bosco é muito misturado, tem samba, tem bolero, tem um xote, tem de tudo. O trabalho de Cordestinos eu tento variar também, graças a Deus, a música nordestina também tem muitos ritmos, pegar um galope, um xote, uma ciranda, um frevo, tem várias possibilidades, baião, xaxado. Para certas pessoas que não conhecem pode soar muito tudo um pouco igual, mas a gente sabe que não é. Eu gosto de variar, assim que eu seleciono o repertório e estou tentando agora partir para coisas mais autorais, porque eu acho que sempre uma boa psicanálise, uma busca interna muito importante. Eu me lembro que meu pai sempre me falava, eu tocava num grupo, com um violonista compositor lá na França, um trio que a gente tinha, que é dele, o Pierre Ricardi, as músicas eram muito lindas inclusive muito influenciadas pelo Brasil, meu pai falava: "Adoro o show de vocês, mas vocês poderiam colocar uma música conhecida no meio, só para ajudar um pouco a gente?". Sabe aquela coisa de ajudar o público, sempre lembrei do meu pai falando isso. Então eu gosto de ter uma música conhecida no repertório. Não é para apelar, tem que ser uma música que eu me apaixone também, e que ela possa te ajudar também um pouquinho quem vai ouvir o disco, a respirar e falar: "Essa eu conheço, essa eu posso cantar junto".

Mathilde Fillat - *Existe para você diferença na construção do arranjo a partir da escuta de uma banda de pífanos ou um bandolim solista, ou seja, a fonte sonora da qual você se aproveita para fazer um arranjo interfere na construção da música?*

Nicolas Krassik - No caso de uma releitura ou da instrumentação que eu vou tocar a música?

Mathilde Fillat - *O que você pensa quando faz o arranjo, se a música original é de um bandolim, ou de uma banda de pífanos, será que isso interfere?*

Nicolas Krassik - Sim, é então da música original para fazer uma releitura. Na realidade eu faço pouquíssimos arranjos, eu não sou tão arranjador. Tenho um amigo que falava: "Eu arranjo problema, arranjo dinheiro se quiser", brincadeira à parte, não sou muito de escrever arranjos. Eu fiz muito nos primeiros trabalhos uns arranjos que eram baseados no fato de mudar um ritmo ou outro, de fazer variações rítmicas.

Mathilde Fillat - *Mas, por exemplo, com Cordestinos?*

Nicolas Krassik - Já começou a arranjar segundas vozes. A rabeca e o violino vão se juntar para substituir um violão, porque não tem instrumento a princípio de harmonia. Nesse caso não peguei músicas nem do repertório tradicional de rabeca, nem de pífano, eram mais músicas de acordeonistas.

Mathilde Fillat - *Eu li num artigo também que você falou que quando criou Cordestinos se inspirou muito na Banda Pife Muderno do Carlos Malta.*

Nicolas Krassik - No Pife Muderno, não...

Mathilde Fillat - *Na parte dos arranjos das vozes?*

Nicolas Krassik - Eu acho que não, é um repertório muito diferente. Os ritmos são diferentes também, a forma de arranjo, o Malta ele é muito mais ousado nos intervalos, de não respeitar necessariamente aquelas regras clássicas de duas vozes, duas quintas podem caminhar juntas, intervalos de quinta, coisas que às vezes são proibidas nas teorias clássicas. Eu acho que fui muito mais tonal na forma que coloquei a rabeca e o violino para dialogar. Ele usa uma forma muito mais ousada, que eu acho maravilhosa, sou muito fã desse trabalho. Tem uma diferença, lá não tem contrabaixo. No Pife Muderno são só os sopros e a percussão. Eu tenho duas percussões três instrumentos de cordas, ele tem dois solistas e três percussões. Os arranjos são muito diferentes porque não tem a tônica, no meu geralmente tem a tônica do baixo. Me inspirei do Pife Muderno pelo fato de ser ritmos nordestinos, mas não são os mesmos ritmos, ele faz ritmos diferentes, apesar de fazer também Forró, mas eu fui muito mais para o baião, para o xote, eu não sei nem o nome de todos os ritmos que ele faz, tem mais galope, mais ritmos assim, me inspirei mais nessa ideia de ser música nordestina

instrumental e de juntar dois instrumentos, um que seria de um universo mais clássico e jazz e o outro totalmente tradicional, que é o pífano. Pensei nessa analogia com violino e rabeca, a inspiração ela foi também dessa forma. Agora nos arranjos, só pensava em conseguir complementar a falta de acordes, com a tônica com baixo, a melodia alguém ia fazer outra voz, que seja eu ou o rabequeiro, e a gente pudesse identificar uma harmonia, eu pensava na sanfona, nos acompanhamentos. Não pensei tanto no que era o original da música e que instrumentação seria, eu pensava na instrumentação que tinha na minha mão para fazer soar e isso junto sempre com a banda, tem muitas coisas que foi coletivo. Não sou tão de escrever mesmo, no Cordestinos foi talvez a primeira vez, nos outros arranjos que eu fazia, eu escrevia para tocar junto aquelas coisas com sete cordas, aquele momento especial que um improviso escrito, mas por exemplo o disco do João Bosco foi totalmente arranjado por Marcelo Caldi. Eu quis que fosse um arranjador verdadeiro, sabendo escrever, eu colocava um peso nesse disco, uma responsabilidade muito grande de homenagear o João Bosco, eu queria homenagear à altura. A minha parte do arranjo foi a instrumentação, eu que escolhi colocar violão bandolim e violino com acordeom. Que já é uma coisa diferente do que um disco do João Bosco muitas vezes tem percussão, quando ele foi gravar, mostrei umas músicas para ele e ele falou: "Nossa que interessante! Você gravou sem percussão". O que eu mais gosto do João Bosco, é ele com violão, adoro ele com violão. E ele falou: "Tá certo, na realidade nas minhas músicas já tem percussão". E é no violão dele, está tudo percussivo.

Mathilde Fillat - *Acho que você já respondeu e essa pergunta, mas vou perguntar mesmo assim para você confirmar. Dentro da sua prática, interpretação, você fala, na busca de timbres e golpes de arco, da influência dos instrumentos de sopro, com um som assoprado, o reverb natural, fazer uma primeira mordida e depois relaxar a pressão do arco, que isso viria mais do jazz, depois tem a influência dos instrumentos de percussão que você estudou a percussão brasileira para entender as diferentes rítmicas brasileiras e onde colocar os acentos no violino e enfim você também falou da influência do cavaquinho e do violão com a rearticulação dos dedos da mão esquerda e abafamentos. Você também declarou que sua busca estética em relação à interpretação no jazz assim como na música brasileira foi muito inspirada em músicos como Jean-Luc Ponty com pouco vibrato, pouco glissando, notas mais diretas e som mais reto. Você teve alguma influência de violinistas brasileiros que atuaram na música popular brasileira? Como Fafá Lemos, Irany Pinto ou outros? isso na verdade você já respondeu, você é o resultado de tudo isso, mas não teve diretamente influência dos outros. Você está concordando com isso?*

Nicolas Krassik - Estou concordando com tudo isso. Principalmente do Ponty, essa coisa da nota mais reta, de pouco *vibrato*, pouco *glissando*, isso se tornou quase uma regra que eu aprendi a transgredir com dificuldade em certos contextos, tocando tango por exemplo, que é uma música popular também, onde pelo contrário, eu tocava com Libertango, o grupo dos meus amigos lá do Rio, da família Caldi. Foi um sofrimento, eu tive que me obrigar, a vibrar, glissar, faz parte, se você não fizer você não está tocando tango. Eu acho que muitas vezes as pessoas que vêm do clássico e que vão para o popular, usam recursos para tocar que se ouvissem, é grave o que eu vou falar, se os próprios ouvissem o que eles estão fazendo, os recursos que eles estão usando, se outros instrumentistas de outros instrumentos fizerem, eles achariam estranho. Eu já vi, não vou citar nomes, já vi violinista clássico tocando música popular, eu fiquei pensando: "Se ele escutasse um saxofonista tocando daquele jeito, com tanto *vibrato*, tanto *glissando*, não é possível, ele acharia brega, ele acharia estranho". Porque eles não tocam assim, as nossas referências de música popular no Brasil raramente fazem isso, os mais antigos um pouquinho, mas aí é outra história. É como falar do Grappelli, que usava *vibrato* e *glissando*, ele foi talvez o único a saber fazer isso com tanta classe. Muito imitado e jamais igualado. Por que fazer uma coisa num instrumento que no outro não cabe? Agora não pode se perder as vantagens e as qualidades do nosso instrumento, acho que o Pifarely me falou isso uma vez, não esqueça que o violino tem nota longa, tem *vibrato*, tem *glissando*, que a gente tem recursos que outros instrumentos não têm, tudo bem, agora pensar como usar isso para que se encaixe na música que você quer. É muito questão de gosto que eu estou falando, tem uns excessos que me parecem um pouco difícil de entender, de onde vem isso, por que tanto e por que achar que fazendo isso é popular e não é mais clássico. Tem alguém que brincava comigo, falava: "Ah tem gente que acha que tocar violino popular é bater o pé e fazer *glissando*", tipo tocando country, e olha que para tocar country tem que ralar para aprender, não é só bater o pé. Para mim eu sempre lutei eu pensava se eu escutar outra referência, por exemplo, de escutar outros instrumentos, nesse sentido, Miles Davis, eu escutava Miles Davis não tinha um pinga de *vibrato*, tinha uma coisinha assim, e no violino a gente pode fazer isso e é difícil ser bonito, achar uma expressão sem exagerar.

Mathilde Fillat - *O vibrato pode disfarçar muitas coisas.*

Nicolas Krassik - O *glissando* mais ainda. O *glissando* para chegar na nota, claro que para chegar numa nota e mais fácil chegar *glissando*, então é uma coisa que eu sempre insisto, que nem quando eu estudava clássico, minha professora me obrigava a estudar sem *vibrato*

primeiro, depois eu vibrava. E quando era um *démarché*, uma mudança de posição, era sempre, direto sem *glissando*, nunca pode corrigir. Errou? Volta. Acerta. Quando você acertar você repete. Quando você está estudando não adianta ficar corrigindo no show adianta.

Mathilde Fillat - *Será que podemos afirmar que seu timbre de violino vem mais do jazz que da música brasileira?*

Nicolas Krassik - Timbre é timbre. Timbre da música contemporânea, da música clássica, tentar procurar recursos no instrumento. Escolha de timbre é escolha de estética, não pertence só ao popular.

Mathilde Fillat - *O que seria um som tipicamente brasileiro no violino? Seria incorporar o repertório brasileiro e imitando todos os instrumentos típicos de cada gênero misturando com inovações? Quais seriam essas inovações?*

Nicolas Krassik - Isso faz parte da pesquisa, faz parte do estudo, faz parte de como incorporar ferramentas. Sempre tive essa pergunta de como você faz para adaptar o violino à música popular. E eu sempre respondia, não adaptei o violino na música popular, não adapto, eu adapto “eu” à música popular. O que faz que o violinista vai ser mais brasileiro tocando? É ele ser mais brasileiro pensando, vivendo, mas é o que eu falei mais cedo, é um estado de espírito, uma forma mais brincante. Eu acho que a convivência com a música brasileira, com os músicos brasileiros, o fato de ouvir muita música brasileira, que faz que você vai tocar de forma mais brasileira. Claro que o resto é técnica para aprender, mas é isso, ter o espírito brasileiro na hora de tocar. Quando alguém me falava você toca que nem brasileiro, eu fico extremamente honrado, orgulhoso. Não parece gringo tocando. O que quer dizer isso? Ninguém está dizendo que você está tocando igual ao Jacob do Bandolim nem o Dominginhos, quem me dera, mas está dizendo que eu estou à vontade, eu estou brincando que nem um Brasileiro com as músicas. Por exemplo, o que me deixa mais feliz de tudo? É quando a galera dança quando toco. Isso é sensacional, eu sou estrangeiro e eu faço um baile e os brasileiros, dançarinos de salão, não só do público, gente da galera da dança, vai e dança e eu não estou atrapalhando, parece que eu dou vontade de dançar. Isso é ser mais brasileiro tocando muito mais do que o resto, o resto são coisas que a gente tem que estudar de qualquer jeito. Tocar lá no Canto da Ema e a galera dançar, tudo bem, rola de muita gente parar e fica na frente que gosta de assistir quando toco com Mestrinho, mas o resto do salão está dançando horrores, acho muito gratificante mesmo.

Mathilde Fillat - *Segundo você, quais são os pontos essenciais, incontornáveis para se tocar música brasileira no violino? Se for resumindo sua filosofia.*

Nicolas Krassik - Tocar percussão, eu acho muito importante, eu acho que a música brasileira é muito percussiva. Ter noção de percussão, para mim, eu acho que é o que mais me serviu. Outra coisa é, que a música brasileira na sua grande maioria é dançante, ter uma relação com a dança é legal, saber dançar só um pouquinho, até tocando. O ritmo, a dança, o swing, para mim são os pontos principais. E aí estudar como qualquer coisa no *jazz*, eu tive que estudar Charlie Parker, Miles Davis, Coltrane, Ponty, Grappelli, Lockwood, as referências. Então se a gente quer tocar qualquer tipo de música na vida, na música clássica é a mesma coisa, estudava um concerto eu escutava várias versões para tentar achar a minha, humildemente, eu acho que isso, não se pode querer tocar música brasileira se você não está ouvindo música brasileira, então ouvir. Então, estudar percussão, dançar, se interessar pelo lado dançante, e ouvir. Tem que formar sua opinião, saber o que você gosta, o que você não gosta, e você vai ver diferentes estilos. Querer tocar choro sem nunca ter ouvido direito assim, quer tocar forró sem conhecer Luiz Gonzaga, Dominguinhos e os rabequeiros, não dá. Tem que ter um mínimo de pesquisa.

Mathilde Fillat - *A prática do instrumento com o corpo todo seria uma dessas características para tocar música brasileira? Treinar os ritmos batendo com as duas mãos, com um pé, com os dois pés. Importância do corpo, da dança também. Música Popular Brasileira é dança.*

Nicolas Krassik - Música popular é dança, dança e percussão. É bater palmas e o corpo vai junto, o público está ali e você vai ficar parado, é difícil. Eu tive problemas de coluna que eu acho que hoje em dia já estou mexendo menos do que antes, eu era mais solto, mas isso muito mesmo assim sou muito mais solto do que eu era na França. Então sim, aprender a tocar dançando, fazer dois para cá dois para lá. Eu tive um projetinho assim, muito pequenininho, de projeto social, muito tempo atrás, mais de 10 anos atrás, no Semente, que chamava Sementinhas. Eram crianças dos arredores, não eram crianças de rua, mas crianças muito pobres que moravam na área da Lapa. E aí eu tinha montado projeto com minha ex-mulher, dançarina, a mãe dela também, eu tinha definido que eu queria, inclusive seria um projeto de uma escola um dia que eu montar uma escola, vai ter assim, o mesmo tema, que precisava de violino, eu ensinava violino, dança e percussão. Então eu dava aula de percussão, entre aspas,

eu tinha alguns instrumentos que eu levava lá, me doaram comprei uns violinos pequenos também, levava para lá, ela fazia a parte da dança, alongamentos, brincadeiras de dança. Era muito engraçado porque eu achava que o resto fosse chamar eles para se interessar um pouquinho pelo violino, porque o violino ia ser chato, mas o resto ia ser divertido então tudo bem. Mas não no final era sempre: "Tio tio posso pegar o violino de novo? posso tocar de novo?". Um dos exercícios que eu fazia com eles, eu colocava um violino na mão deles, meninas de 5, 6 anos, a posição do arco, mostrava como fazer um barulho, umas notinhas e depois eu dançava, a gente fazia dois para cá dois para lá e fazia um ritmo de forró. Eu me lembro que é isso que funcionava. Por isso que eu acho que tem essas coisas, a percussão, a dança e o instrumento que você toca. Claro, todo o resto, aprender harmonia, mas isso, a tríade, eu acho boa para resumir o que pode ajudar alguém que vem da música clássica e vai querer tocar popular. Geralmente o músico clássico ele é travado, ele não dança muito, não mexe muito, tem problema rítmico então são ferramentas boas eu acho.

Mathilde Fillat - *Quando que você encontrou o Ricardo pela primeira vez?*

Nicolas Krassik - Ricardo, eu conheci num festival em São Carlos. A Fátima Camargo que faz o projeto Chorando Sem Parar, que é um projeto legal, vou tocar lá em dezembro, fui lá várias vezes. É o domingo inteiro de 10 horas da manhã até meia-noite quase, na praça, não para, só tem choro. Não era dentro desse projeto, ela me convidou uma vez para fazer um show e nesse show tinha um encontro com Ricardo e a gente tocou junto. Foi muito legal, a gente se deu bem de cara, a coisa de brincar, de tocar forró, de fazer uns acompanhamentos, foi muito bom esse primeiro encontro. Depois não me lembro qual a outra oportunidade, teve um projeto do CCBB no Rio, mas a gente já tinha se encontrado várias vezes depois, mas de tocar junto, foi um projeto CCBB, eram dois violinos e dois cellos, com Morelenbaum, Lui Coimbra, Ricardo e eu. Era o projeto do Leo Gandelman. Foi isso, nessa ocasião e agora a gente se aproximou mais que eu estou morando aqui. Um tempo ele estava fora, e depois quando voltou, voltou para São Paulo e eu sempre no Rio, então às vezes a gente se encontrava no show dele, ou num show meu. E agora a gente está tentando juntar as forças.

Mathilde Fillat - *Só em termo das práticas de cada um, quais são os pontos que vocês têm em comum e o que você acha diferente dentro da prática de vocês?*

Nicolas Krassik - Eu acho que o que a gente tem em comum é o mesmo gosto, a mesma vontade de levar esse instrumento a sério. É importante levar a sério porque brincar é uma

coisa, levar a sério é outra. É uma coisa muito séria, tocar música popular, improvisar, muita gente acha que não é tão difícil ou então acham que é impossível fazer. As duas coisas estão erradas. Não é nada fácil, mas também não é nada impossível. Dá para estudar e tem gente que ensinam. Então a gente tem em comum essa vontade de ensinar, essa vontade do violino ser levado a sério, que a gente leva a sério, ele leva muito a sério. Eu acho que o Ricardo ele é mais suíngueiro do que eu, ele é mais rítmico do que eu, é brasileiro e é forrozeiro, ele dançava forró, sempre gostou de forró, então ele toca forró, já é uma segunda pele. Para mim sempre foi uma busca e continua sendo um esforço como já falei. Então ele tem essa grande qualidade para mim, em relação ao ritmo. Eu acho que eu sou um pouco mais *jazzístico* do que ele talvez, na maneira de improvisar. Ele é mais compositor do que eu, um cara que busca a música dele, pessoal, há muito mais tempo eu acho, produz muita coisa como compositor e muito bem inclusive. Ele usa mais efeitos, de *vibrato*, de *glissando* do que eu, mas não no sentido do que eu falei mais cedo, eu não incluía ele na crítica não, é um outro estilo. Não acho que seja um abuso, eu toco muito diferente, ele tem mais esses efeitos de violino. Por exemplo, um efeito que eu nunca usei e que ele usa, é o *glissando* para baixo. Ele faz para cima com a nota de aproximação, mas é o efeito na nota que é interessante, que eu nunca usei, não sei de onde vem. Tem esses recursos de interpretação que são diferentes dos meus, mas não o acho exagerado porque ele tem, justamente, todo o domínio do ritmo, ele não está disfarçando, ele tem todo domínio do ritmo, da técnica, é um estilo, dele. E ele tem todo o ritmo, pela dança, ele dança tocando que nem... Então é uma liberdade que ele tem do corpo, com o instrumento, que eu acho incrível. Isso é um exemplo para mim, faz parte dos exemplos.

Mathilde Fillat - *O que você acha da situação do violino popular no Brasil?*

Nicolas Krassik - Ah! Está indo bem melhor! Está indo bem, tem gente ensinando, a gente está fazendo isso, eu, ele, a Carol Panesi. Carol foi minha aluna muito tempo no Rio, ela foi aluna do Ricardo também, do Itiberê, é a terceira do nosso coletivo, uma terceira visão das cordas, ela é um pouco a mistura de tudo que ela aprendeu, como qualquer um. Então quando ela toca, eu me encontro um pouquinho, encontro Ricardo, encontro o Hermeto Pascoal, Itiberê. E ela é muito envolvida na causa de levar para os outros, de ensinar, de fazer oficinas. Então isso é uma coisa que não existia quando eu cheguei, eu acho que nunca deve ter existido. Eu fico feliz de fazer parte desse movimento que leva o violino a sério e leve o violino popular a sério tenta transmitir, eu vejo que tem muita gente interessada, muita gente

que escreve para a gente perguntando, falando que descobriu a música popular com a gente, que está longe, que não pode estudar, mas que gostaria, aí faz aula pelo Skype, ou compra o método da *Internet*. Parece que está se multiplicando, vejo pessoas aparecendo tocando um violino popular que não tinha 10 anos atrás. E de uma forma, se dedicando mais, então está melhor. Tem que melhorar muito, mas está melhor.

Mathilde Fillat - *Você acha que existe um violino brasileiro?*

Nicolas Krassik - Eu acho que a gente está fazendo isso, eu acho que existe sim. Eu acho que existiu o violino popular sempre, mas tem mais representantes agora. Sim eu acho que existe um jeito de tocar agora. Mais do que o violino brasileiro, existe agora mais violinistas brasileiros então violino vai ter uma identidade mais forte no país, sendo reconhecido como um instrumento popular daqui e não mais um instrumento da Europa, da música clássica.

Mathilde Fillat - *Nova geração de violinistas está emergindo, como com, por exemplo, Carol Panesi, Wanessa Dourado, Gabriel Vieira, Guilherme Pimenta... Você e Ricardo se juntaram a Carol Panesi num coletivo de violino popular. Como foi esse encontro? O que fez vocês se juntarem? Que ações vocês pretendem ter em comum?*

Nicolas Krassik - A primeira coisa é, quando me mudei para São Paulo eu pensei bom, até então o Rio de Janeiro era meu, São Paulo era dele. Que não quer dizer nada porque ele tocava no Rio, eu tocava em São Paulo. A gente era um pouco territorializado, separado e tal. Eu falei bom eu vou chegar em São Paulo ele está aqui, não somos concorrentes. A gente tem que ser aliados Por que há uma força para dar cada dia mais para um assunto que a gente gosta. Em vez de cada um ficar no seu cantinho vamos conversar sobre isso e ver o que a gente pode fazer junto. A primeira ideia foi essa, a Carol não estava aqui. Eu entrei em contato com ele assim que eu cheguei falei: "Ricardo estou na área, quero que a gente se encontre, de ver o que a gente pode fazer com o nosso trabalho, o que a gente pode fazer junto". - "Beleza! Vamos encontrar!" Nisso, a Carol chegou, e pensou a mesma coisa e ela chamou a gente para isso, falei: "Que legal! Já estava pensando com Ricardo, agora você está aqui, vamos conversar". Porque o que chamou nossa atenção é que realmente somos três violinistas diferentes então a gente só podia somar, no caso de fazer projeto, de tocar. Vai somando na concepção do grupo, vai somar na hora de ter oficinas, com os três, vai ter três tons diferentes, de assuntos, formas de pensar diferentes então a gente achou que tinha tudo a ver, e a gente se dá super bem. Rolou a química pessoal também, de se divertir, a gente pensa

o que a gente pode imaginar. Já tem vários projetos, um de show mesmo, de montar um show e de apresentar o violino brasileiro nas nossas três formas de fazer e se juntando também para mostrar o que pode resultar disso. As oficinas, porque não um dia montar uma escola, criar uma escola, porque não montar uma orquestra de violino popular, ou tocando ou supervisionando, fazer a orquestra ensaiar. A Carol tem muito isso, a vontade de uma orquestra, eu tenho mais uma vontade de uma escola por exemplo. Aí o que pode rolar, acho que o Ricardo gosta das duas ideias. A escola me interessa muito, não sei se eu vou conseguir ter a energia nem os recursos porque um trabalho fenomenal montar uma escola, mas eu gostaria muito de ter uma escola. O modelo da escola do Lockwood é muito interessante que tem a escola da tradição dele, para quem gosta do estilo dele vai lá e aprender isso. Quando eu dei uma aula lá, o Johan Renard vai dar uma aula, o Ricardo vai dar uma aula quando tiver na França, várias ideologias musicais diferentes e vai ter aula com outros professores de outros instrumentos, acho bem interessante essa coisa, vem um professor para falar de música africana e um outro de música indiana, isso é um modelo que eu acho bem interessante. Mas a coisa mais importante, que eu gostaria de introduzir na escola, é a percussão e a dança, que eu estava falando, e o fato de começar a aprender um instrumento sem ter a obrigação de somente através da música clássica. Você pode aprender a tocar violino, você só toca música erudita a partir do momento que você interpreta uma obra erudita, quando você toca uma escala, com o método que eles te dão para estudar no conservatório, você não está tocando música clássica, você está tocando violino, está tocando notas e sons. Só se determina que é música clássica quando você começar a estudar Vivaldi, Bach, o repertório. E a forma de tocar, de interpretar e de articular. Porque não pegar então toda essa concepção muito bem pensada, porque não tem como negar, são anos séculos para elaborar como que vai ser um método para se saber tocar bem um instrumento, porque não utilizar uma parte desses métodos e acrescentar os ritmos diferentes, começar a pensar em como fazer variações, já abrir a cabeça de uma criança para saber o que é um ritmo de dança, como que é criar, como que é compor, improvisar. Isso eu acho que deveria ser feito no início do ensino. Que o aluno vai para o popular ou não, mas que nessa escola, ele não fecha as portas para ter uma boa técnica de violino e poder ser um professor, poder tocar numa orquestra, mas que também não fecha as portas para poder tocar rock, para poder gravar em estúdio de gravação com cantores, que são outras ferramentas para trabalhar, para ter mais trabalho, para se profissionalizar. E se não se profissionalizar, a mesma coisa, para ser mais versátil e ter a possibilidade de escolher. Na escola da vida, na escola não de música, mesmo que seja muito mal feito, a gente a princípio tem que aprender muita coisa e em algum momento a gente vai se especializar. Na

música não. Vai tocar violino no conservatório porque você vai tocar música clássica, isso não existe no Brasil, uma escola que dê essa possibilidade. Deve ter alguns professores que abrem umas portas para a curiosidade, mas eu gostaria, tenho esse sonho, não sei se o farei, de ter uma escola que ofereça essa versatilidade. E eu acho que é o coletivo é um bom caminho para isso, juntando, cada um vai ter sua ideia, vai complementar a do outro, quando tem mais pessoas tem mais recursos, chama mais atenção, consegue mais patrocínios. Nossa ideia é essa, de defender esse assunto, com mais força e se divertir.

Mathilde Fillat - *Você lançou em setembro 2017 seu próprio curso de violino popular. O que motivou você a lançar seu método de violino?*

Nicolas Krassik - Primeiro foi que eu percebi que muitos alunos queriam filmar alguns momentos da aula, geralmente depois da aula, aí você dava um tempão de aula e depois o aluno falava: "Eu posso filmar?", aí você dava mais um tempão para filmar. Falei bom, é importante ter alguns vídeos, para a pessoa poder olhar com calma, ver, repetir, quando você está fazendo aula, você está mais nervoso, você não está em casa. Tive muitas aulas, eu sei como que é, a gente não está no estado mais relaxado. A coisa de poder ter vídeo para ilustrar o que eu dava de material nas aulas. Eu queria gravar vídeos para ilustrar minha apostila para começar. Depois eu descobri que se comercializava isso, não deixa de ser mais um método, da gente trabalhar e vender um produto. Eu tinha até pensado em não vender, no início, era uma coisa que eu queria de repente jogar na *Internet* ou dar só para os alunos. Depois eu pensei bom, a galera está vendendo isso, o Ricardo lançou um curso, a gente pensou e conversou e viu que a gente estava com a mesma ideia, um vai vender outro não vai... E fiquei pensando também que às vezes as coisas gratuitas elas são menos valorizadas, quando você faz terapia, psicanálise, você tem que pagar, às vezes o que você quiser, dependendo do terapeuta, mas há uma relação entre o fato de ter um esforço para acessar tal informação, se você não pagar você não valoriza. Resolvi comercializar em vez de disponibilizar assim. Mas o objetivo é esse, de defender e divulgar e perpetuar essa nossa linguagem, essa nossa escola e o fato do Brasil ser muito grande, então tem alunos que moram muito longe, uma aula pelo Skype é legal, mas também é um pouco mais difícil, a qualidade da *Internet* interfere até mais do que nas aulas, às vezes você toca e está atrasado, mas funciona, consigo dar aula pelo Skype, mas eu sinto que pessoas podem estar longe, têm inclusive métodos que foram comprados fora do Brasil, que isso é uma forma de aproximação com mais pessoas. E quando penso na época que eu estudei *jazz*, se o Lockwood tivesse feito o método, se existisse esse recurso, com

certeza eu ia caindo em cima rápido. Uma coisa de ver o cara tocar e de poder entender melhor. Então eu quis fazer esse método para dar oportunidade a mais pessoas que se interessam pelo o que eu faço, de poder estudar isso. Me dediquei bem, foi difícil e o interessante é que me fez evoluir, é que nem dar aula. Eu tive que fazer uma introspecção muito grande para lembrar tudo que eu podia falar e dar para os alunos. Falta muita coisa, mas é interessante perceber coisas que eu preciso repensar, reestudar, reavaliar, isso foi também um trabalho pessoal para mim muito interessante.

Mathilde Fillat - *O seu curso é mais sobre transmitir a sua própria experiência, de como você passou da música clássica para o jazz, tirando a partitura, desenvolvendo o ouvido, o conhecimento harmônico e rítmico para poder improvisar. Depois como você incorporou os novos ritmos brasileiros, a nova linguagem da música brasileira e também uma nova maneira de improvisar. Você passa as dicas que permitiram você vencer essas dificuldades. Existem diversas maneiras de tocar, individuais e falar em escola de violino seria padronizar essas práticas que são múltiplas. Porém o fato de ter lançado o método vai permitir expandir essa prática. Tocar ritmos brasileiros no violino já se torna mais acessível, tem alguém que conseguiu e ensina como trabalhar isso. Será que podemos afirmar, depois dos métodos (o seu e o do Ricardo), da expansão da prática do violino na música popular no Brasil, que está surgindo agora uma maneira brasileira de se tocar o violino, tal qual ocorreu com o violão a partir de Baden Powell?*

Nicolas Krassik - A escola de Baden Powell revolucionou o violão, como outros revolucionaram outros instrumentos. Eu não sei se a gente pode dizer isso, só quem vai dizer é alguém daqui a 50 anos, que foi o resultado disso tudo. Eu acho que está surgindo sim. Um dos objetivos também é desmistificar, o fato de poder tocar ou não popular, de poder improvisar ou não, muita gente fala: "Não, só quem é dotado de poderes sobrenaturais pode improvisar, tem que nascer assim". Não é verdade, a gente pode acreditar, acreditar em reencarnação, que a pessoa viveu várias vidas, e que em algumas delas alguém já improvisava então tem mais facilidade. Eu não sei como funciona tudo isso, a questão do dom, dom divino, dom natural. Tem gente que nasce com mais facilidade para uma coisa e não para outra, eu sou péssimo em algumas coisas, eu sou melhor em outros. Sorte você escolher alguma coisa com a qual você tenha mais facilidade. O violino, quando peguei o violino na mão quando era criança, foi fácil, não fiquei torto, a posição foi natural, a afinação foi relativamente natural, sorte minha de ter escolhido um violino. Se eu tocasse piano, talvez eu

fosse um péssimo pianista, e se escolhesse ser um economista, eu fosse um péssimo economista. O dom é uma coisa muito relativa e voltando ao fato do improviso, saber se livrar de uma partitura, saber improvisar, a gente não nasce sabendo fazer isso, de jeito nenhum, tem gente que nasce no meio popular, que o caso do Yamandu, por exemplo, quem nasceu no meio de gente improvisando e cantando e viajando o mundo com músicos, os pais dele, ele viveu fazendo isso, nasceu fazendo isso. Se ele recebeu um dom, além disso, isso é outra questão, que tinha facilidade, além disso, dessa oportunidade que ele teve, é outra questão. O objetivo do método é dizer é possível aprender, tem direções, tem métodos, várias maneiras de se aproximar disso e de chegar, não é impossível, não é só para quem sabe já, que nasceu sabendo, eu não nasci sabendo. O que vai acontecer com o fato da gente disponibilizar isso. Esse método, ele não é parado a princípio, eu não considero que fiz um método que acabou e eu quero que ele continue, eu quero colocar mais episódios nele, quero lembrar de coisas que eu não falei, quero aprender coisas novas e fazer o vídeo, estou estudando essa música, olha gente que legal eu estou pensando em estudar dessa forma, eu quero que seja uma coisa assim. Ainda não consegui fazer, que o lancei em setembro, porque foi tanto trabalho que quando eu parei eu falei que eu ia relaxar porque foi trabalho para gravar, para preparar, para editar e tudo mais, foi um trabalho de cão e eu fiz sozinho. Então, dei uma respirada e não consegui mais voltar, mas está ali até o cenário está ainda no quarto, não está saindo. E eu quero que tenha uma continuação. O que pode ser realmente uma novidade, revolucionário entre aspas, esse acesso didático que a gente está dando que não existia. Com certeza pelo retorno que a gente tem também das pessoas que se interessam, pessoas que entram em contato, há um interesse. E essas pessoas interessadas elegeram a gente como referências porque não tem tantas referências. Então somos os que praticam isso há mais tempo, agora tem acesso à gente também, não só de vou assistir o show do fulano e ver como que ele faz, vou ver um vídeo no Youtube, tem um acesso, pode ver como que estuda, como que toca, pode falar com a pessoa, pode perguntar. Isso com certeza vai ajudar, e se ajudar realmente vou ficar muito feliz, meu objetivo é esse.

Mathilde Fillat - *Como você criou sua metodologia?*

Nicolas Krassik - Boa pergunta. A primeira fase foi quando fiz apostila. Eu não sei como que eu criei, eu dei muitas aulas de *jazz* na França, dei aulas aqui no Brasil também, tem uma experiência de ver como que o aluno reage, o que ele espera, qual música que funciona qual a que não funciona, quais são as músicas que tenham um bom material interessante

harmonicamente ou ritmicamente para falar de tal ou tal coisa, e eu vou nas músicas que eu gosto também, da mesma forma que escolhi gravar Diabinho Maluco num disco, estou falando dele no método, Feira de Mangaio, Assanhado eu não gravei mas é uma música que eu toquei tanto, eu sei que ela é muito boa para estudar. A experiência de eu aprendendo, saber o que foi bom é o aprender para poder ensinar. Uma vez eu fiz um *workshop*, aqui em São Paulo, e o professor me falou: “Nicolas, porque que você não escreve tudo isso, para a gente ter isso, registrado, suas ideias estão bem organizadas”. Falei: “Que legal! Eu não sabia que minhas ideias estavam bem organizadas”. O fato de ser francês violinista, clássico, que enfrentou dificuldade para sair de um ritmo para o outro, de um tipo de música para o outro, isso me trouxe muitas armas, muitas ferramentas para ensinar. Então a coisa do ritmo, foi assim que eu aprendi, se tornou meio óbvio para mim, passando pelo ritmo, você chegar na linguagem, de articulação, de uma interpretação. Então foi se criando assim. Eu sentei uns meses atrás, um ano, dois anos atrás, para escrever a apostila. Você tem que reunir as ideias e à medida que você vai colocando no papel, você começar a ordenar essas ideias, em que ordem seria mais interessante falar das coisas, para lá no final chegar a que faça sentido. Já tinha meio que organizado isso na apostila, retomei aí se juntaram muitos outros assuntos e fui fazendo, então não sei. Aparentemente você me falou que está organizado de forma interessante, evolui bem, na coisa que é fácil de pegar, que eu faço e que não demanda uma intelectualização tão grande da coisa da harmonia para chegar aos poucos a incluir mais notas. E as notas não são as mais importantes, o mais importante o início, aí depois você vai complicando, e pode complicar ao infinito, aí pode ser a busca pessoal, de estilos. Mas foi assim, pelo meu caminho pessoal de estudar e o caminho que eu tive ao contato com os alunos.

Mathilde Fillat - *Você já respondeu a essa pergunta, mas você acredita numa possível futura escola de violino popular brasileiro?*

Nicolas Krassik - Acredito! Quero participar dela.

ANEXOS

ANEXO A – Partitura de *Xote Apaixonado*, de Ricardo Herz

um xote apaixonado

Ricardo Herz

A

Xote ♩ = 130

Violin

5 Am⁷ B^b maj⁷(add⁹) Gm⁶/A⁷(b⁹) B⁷

10 F/C A⁷/C[#] B^b/D Cm⁶/E^b B^b maj⁷/D

15 1. Gm⁶/B^b E^b/B^b A⁷ E^b⁷ Dm B^b maj⁷

19 C⁶/B^b Am⁷ A^b maj⁷ E^b/G

23 D/F[#] Dm/F Cmaj⁷/E Am⁷ D⁷/A C/G vai tercinando

30 **B** F/A C/G F/A B^b maj⁷

38 E⁷/B^b E^b maj⁷/G C/G G Gmaj⁷ Gmaj⁷

47 F/A C/G G F/A C/G G

51 F/A C/G G F/A C/G 1. G 2. G vai ao A

56 F/A C/G F[#] E G/D A C⁷([#]11) G⁷([#]11)

**ANEXO B – Partitura de Desvairada, interpretada por Nicolas Krassik
(2004). Transcrição por Mathilde Fillat**

Desvairada

Violino Garoto

♩ = 260

A Tema N. Krassik

Dm Dm/F A7/E A7/E

5 A7/E A7 Dm Dm A7 Dm Bm7(b5)

11 Am/C Am E7 E7 A7(b9)

16 A7 Dm Dm/F A7/E A7/E

21 A7/E A7(b9) D7 D7 Gm

26 Em7(b5) Dm Dm/C E7/B A7 Dm

A - Tema C. Malta B - 1a parte do tema - N. Krassik

32 Dm FIM 31 Dm Gm7 C7 F

38 F A7 A7 Cm6/Eb D7

43 B° B° F/C F/C G7 G7

49 C7(9) C7 16 Gm7 C7 F

2a parte do B Tema C. Malta B Improvisação Violão - acompanhamento violino

2

55 F A7 A7 Cm6/Eb D7

Vno.

60 B° B° F/C F/C G7

Vno.

65 G7 C7(9) C7 Gm7 C7

Vno.

70 F F A7 A7 Cm6

Vno.

75 D7 B° B° F/C D7 G7

Vno.

81 C7 F F A7 Dm Dm/F A7/E A7/E

Vno.

88 A7/E A7 Dm Dm A7 Dm Bm7(b5)

Vno.

94 Am/C Am E7 E7 A7(b9) A7

Vno.

100 Dm Dm/F A7/E A7/E A7(9) D7

Vno.

106 D7 Gm Em7(b5) Dm Dm/C E7/B A7

Vno.

113 Dm Dm D A7/E D D D/F# F° Em

Vno.

A Improvisação N.Krassik

C - Tema C. Malta - N. Krassik contra-canto

122 Em F#7/A# F#7 Bm Bm7 E7 E7 ³

Vno.

129 A7(9) A7 D A7/E D D F#m7(b5) B7 C°

Vno.

138 Em Bb Bb/Ab D B7 E7 A7(9)

Vno.

145 D D Φ Dm Pizz. C $\text{J} = 130$ A7/E D

Vno.

151 D D/F# F° Em Em F#7/A#

Vno.

157 F#7 Bm Bm7 E7 E7

Vno.

162 A7(9) A7 D A7/E D

Vno.

167 D F#m(b5) B7 C° Em Bb

Vno.

173 Bb/Ab D B7 E7 A7(9)

Vno.

178 D Arco C $\text{J} = 130$ A7/E D D D/F#

Vno.

184 F° Em Em F#7/A# F#7 Bm Bm7

Vno.

AO E

4

191 E7 E7 A7(9) A7 D D

Vno.

196 D D F#m7(b5) B7 Em Em Bb

Vno.

203 Bb/Ab D B7 E7 A7(9) D

Vno.

C - acompanhamento N. Krassik

209 D D D Ricochet 3 D D D/F# F°

Vno.

216 Em Em 3 F#7/A# F#7 3 Bm Bm7 E7

Vno.

223 E7 A7 D D D D

Vno.

229 Am 3 B7 Em 3 Em Bb 3 Bb/Ab

Vno.

C - Impro Krassik

235 D B7 E7 A7(9) D D D

Vno.

242 D D D D/F# F° Em

Vno.

248 Em F#7/A# F#7 Bm Bm7 E7 E7 A7

Vno.

256 D A7/E D D F#m7(b5) B7

Vno.

262 Em Em Em B $\flat$ D B7 5

Vno.

268 E7 A7 Eb7 9 Eb7 Eb7 A7

Vno.

$\text{♩} = 260$

DA CAPO ATE O FIM