

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

ISAAC GONÇALVES RAIMUNDO

**A INFLUÊNCIA DE STEPHANE GRAPPELLI NO
VIOLINO DE FAFÁ LEMOS: UM ESTUDO COMPARATIVO**

Goiânia
2016

ISAAC GONÇALVES RAIMUNDO

**A INFLUÊNCIA DE STEPHANE GRAPPELLI NO
VIOLINO DE FAFÁ LEMOS: UM ESTUDO COMPARATIVO**

Trabalho apresentado ao Curso de Música – Licenciatura, Habilitação em Ensino do Instrumento Musical Violino, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa

Goiânia
2016

ISAAC GONÇALVES RAIMUNDO

**A INFLUÊNCIA DE STEPHANE GRAPPELLI NO
VIOLINO DE FAFÁ LEMOS: UM ESTUDO COMPARATIVO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Música- Licenciatura Habilitação em Violino da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Licenciado em Música, aprovado em ____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa - UFG

Presidente da Banca

Prof. Me. Fabiano Chagas - UFG

Prof. Me. Othaniel Alcântara Junior - UFG

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por colocar em meu caminho as excelentes pessoas com quem tenho a oportunidade de conviver.

Aos meus pais, Adão Gonçalves e Marinêz Silva, pelas orações, e a Denyse Kamila Ferreira de Albuquerque que soube entender a distância entre nós para que esse sonho se realizasse.

Aos meus amigos de curso, principalmente os integrantes do *Clube do Rameau*, que me ajudaram a chegar nessa fase da minha vida acadêmica e tiveram paciência de trabalhar comigo nesse período de curso.

Aos meus professores, principalmente ao meu orientador, Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa, que em nenhum momento mediu esforços para me orientar nesse trabalho.

*Dedico este trabalho à dona do meu coração,
minha filha, Beatriz Gonçalves.*

RESUMO

Este trabalho pretende analisar a influência de Stephane Grappelli no fazer musical de Fafá Lemos. Também procura mostrar uma parte pouco conhecida da história da Música Brasileira, especificamente no que tange ao violino popular. Na década de 1940 a 1950, a Rádio Nacional tinha músicos da mais alta qualidade. Rafael Lemos Júnior, mais conhecido como Fafá Lemos, foi um desses grandes músicos que trabalhou nesse período. A pesquisa começa abordando sobre o termo influência, passando pela biografia de Fafá Lemos e Stephane Grappelli, como objetivo de demonstrar as influências que o primeiro recebeu do segundo. Para tanto foram abordados três aspectos interpretativos: 1) uso do arco; 2) formas de tocar a mão esquerda; e, 3) estilo de improviso. Mediante trabalhos acadêmicos, gravações de áudios e vídeos, foi possível apontar semelhanças técnicas entre esses dois grandes músicos de música popular do século XX.

Palavras-chave: Stephane Grappelli; Fafá Lemos; Violino popular; Influência.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>L’Estro Armonico. Concerto n° 3 in G major for Violin, Strings and Continuo RV 310</i>	14
Figura 2 – <i>Concerto em Fá maggiore Bwv 978 da A. Vivaldi opus 3 n°3</i>	14
Figura 3 – Excerto de <i>Odeon</i> - Ernesto Nazareth – 1910.....	17
Figura 4 – Excerto do <i>Choros n° 1</i> ...a Ernesto Nazareth.....	17
Figura 5 – Jornal A Noite de 3 de novembro de 1934, Rio de Janeiro.....	18
Figura 6 – Retrato da Orquestra de Carlos Machado com Fafá ao atabaque.....	19
Figura 7 – Fafá Lemos na capa do disco <i>Trio do Fafá</i> (1958)	20
Figura 8 – <i>Trio Surdina</i>	23
Figura 9 – Retrato de Stephane Grappelli.....	26
Figura 10 – O <i>Quintette du Hot Club de France</i> com <i>Stephane Grappelli e Django Reinhardt</i> em 1938.....	28
Figura 11 – Fafá Lemos, “ <i>Wenn der weissefliderweiderblüht</i> ”, LP: <i>Hi Fafá</i>	32
Figura 12 – Stephane Grappelli, “ <i>Dinah</i> ,” comp. 120-3.....	32
Figura 13 – Fafá interpretando <i>O amor numa serenata</i> , LP <i>Hi Fafá</i>	33
Figura 14 – Stephane Grappelli: <i>After You’ve Gone</i>	33

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. CAPÍTULO 1: APONTAMENTOS SOBRE A QUESTÃO DA “INFLUÊNCIA”	11
2. CAPÍTULO 2: FAFÁ LEMOS E STEPHANE GRAPPELLI: PERFIS BIOGRÁFICOS...	18
3. CAPÍTULO 3: INFLUÊNCIA DE STEPHANE GRAPPELLI NA MÚSICA DE FAFÁ LEMOS.....	30
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	35
5. REFERÊNCIAS.....	36
6. ANEXO 1	37
7. ANEXO 2	38

INTRODUÇÃO

O interesse pela pesquisa sobre o violino popular brasileiro surgiu no momento em que o instrumento está em um bom momento na música popular brasileira, com intérpretes como Ricardo Herz, o francês radicado no Brasil Nicolas Krassik e Antonio Nóbrega.

Em uma conversa informal com o meu orientador, falávamos a respeito de possíveis temas de relevância para um trabalho de conclusão de curso, até que surgiu o nome de Fafá Lemos. Mesmo sempre ligado nas informações do mundo violinístico, nunca havia ouvido falar do violinista Fafá Lemos.

Após uma breve pesquisa, principalmente através de gravações de áudio, descobri que Fafá foi de suma importância para a música brasileira e que faleceu sem notoriedade alguma. Fafá Lemos foi fundamental para a difusão do violino em meio a violões, cavaquinhos, flautas e percussões. Além de tocar em orquestras, como a Orquestra Sinfônica Brasileira, Fafá ficou conhecido pelo conjunto de música popular que liderou, o *Trio Surdina*. Foi um importante violinista que trabalhou com músicos e maestros de prestígio no auge da Rádio Nacional entre 1940 a 1950, além de fazer uma carreira internacional com outros tantos músicos de renome.

Nessa mesma época, Stephane Grappelli já era um músico consagrado na Europa e referência musical no violino jazzístico. Partindo dessa pesquisa, surge uma indagação: Qual a influência de Stephane Grappelli na interpretação de Fafá Lemos?

Neste trabalho, pretendo pesquisar a influência de Stephane Grappelli na música feita por Fafá Lemos, bem como o uso do arco, da mão esquerda e do estilo de improviso, com intuito de comparar as similaridades dos dois músicos.

Essa pesquisa é importante pois, irá atender uma demanda de músicos, principalmente violinistas, que desconhecem o violino como um instrumento de música popular e rememorar a trajetória de Fafá Lemos e Stephane Grappelli.

A partir de leitura de livros, artigos e dissertações, bem como ouvir gravações de áudio e assistir vídeos de ambos os músicos para melhor conhecimento do assunto, foi possível ter elementos para a construção da narrativa aqui presente.

O trabalho tem como objetivo: a) analisar a influência de Stephane Grappelli na música de Fafá Lemos; b) levantar dados biográficos da vida de Fafá Lemos e Stephane Grappelli; c) apontar possíveis similaridades entre a música feita por Fafá Lemos e Stephane Grappelli.

O trabalho se encontra estruturado em três capítulos, sendo que, o capítulo 1, Apontamentos Sobre a Questão da “Influência”, é a exposição de um assunto que ocorre a todo

o instante, a influência. Somos influenciados a todo o instante através da mídia, do senso comum, religião, política, entre outras coisas. Esse capítulo tem como foco três diferentes maneiras em que ocorre a influência, na psicologia, no convívio social e na música.

O capítulo 2, “Fafá Lemos e Stephane Grappelli: Perfis Biográficos”, irá falar sobre as biografias e vidas artísticas de Fafá Lemos e Stephane Grappelli. Este capítulo contém a trajetória da vida de cada um, tendo como ponto importante o meio artístico em que viveram, os grupos que trabalharam e a carreira de cada um. Fafá Lemos, juntamente com Garoto e Chiquinho do Acordeon, é lembrado até hoje por fazer parte de um dos conjuntos mais populares da época, o *Trio Surdina*. Stephane Grappelli se consagrou juntamente com Django Reinhardt com o *Quintet of the Hot Club of France*. Este capítulo traz essas semelhanças, entre outras.

Por último, o capítulo 3, “Influência de Stephane Grappelli na Música e Fafá Lemos”, aborda sobre a *performance* dos dois violinistas. Traz alguns exemplos da influência de Stephane Grappelli na música de Fafá Lemos

O procedimento metodológico desta pesquisa aponta para dados qualitativos. Por isso, além da pesquisa documental, audições de CDs e LPs, é usado como base para a pesquisa trabalhos de conclusão de curso, dissertações, teses, artigos e livros, buscando assim as fontes sobre a origem da música popular brasileira, do violino popular e do intérprete Fafá Lemos. Como fonte bibliográfica, será trabalhado texto de SILVA, 2006; LOPES, 2003; GLASER, 1981; MULLER, 2011; LINHARES ROSA, 2014.

Assim, esse trabalho traz, como objetivo principal, evidenciar que Stephane Grappelli foi referência musical da sua época e um influenciador no violino jazzístico. Dentre tantos músicos daquela época, Fafá Lemos foi um dos pioneiros do violino na música popular no Brasil e soube aproveitar a influência que recebeu de Stephane Grappelli. Nas páginas a seguir, será comentado acerca do termo influência, bem como algumas características musicais desses mestres do violino.

CAPÍTULO 1: APONTAMENTOS SOBRE A QUESTÃO DA “INFLUÊNCIA”

A palavra influência vem do latim *INFLUENTIA*, de *INFLUERE*, que de acordo com o verbete do dicionário Priberam¹, significa o ato ou efeito de influir; influxo, ascendência, preponderância; ação que uma pessoa ou coisa exerce noutra. Já dicionário Michaelis², acrescenta mais um significado para a palavra influência: autoridade moral.

Em todos os momentos recebemos influências diversas, como aquelas vindas de pessoas, e, também, da televisão, do jornal, da internet, de livros, dentre outros meios de comunicação. Sem exercer influência nas pessoas, em uma comunidade ou em uma cultura, as mais poderosas potências não alcançariam seus objetivos na publicidade, *marketing*, campanhas, por exemplo, e não seria possível ter aliados.

Esta influência também ocorre a todo o momento no campo de pesquisa, no modo de fazer música ou até mesmo na forma como as teorias são elaboradas e construídas. De alguma forma, as principais áreas do conhecimento foram influenciadas tanto por outros teóricos como por outras áreas do saber. Partindo desse princípio, a título de exemplo, o trabalho irá focar em três áreas distintas: a psicologia, a influência social e a música.

A psicologia, recebeu influência da filosofia através de Sócrates (469 a.C - 399 a.C), Platão (427 a.C. -347 a.C) e Aristóteles (384 a.C - 322 a.C), filósofos gregos. Gomes³ (s/d) fala que:

[...] psicologia e filosofia mantêm entre si uma relação de amor e ódio. Na perspectiva dos primeiros psicólogos experimentais, a influência da filosofia era um mal a ser afastado por impedir os avanços conceptuais e operacionais da investigação científica. Na perspectiva dos filósofos, os psicólogos estavam à deriva, sem clareza de objeto e método. A generalização é problemática, pois os primeiros passos da psicologia experimental se devem a médicos que eram também filósofos. Por sua vez, filósofos preocuparam-se com alternativas de objeto e método para a psicologia, mas os frutos foram lentos e polêmicos. De qualquer modo, o desenvolvimento da psicologia experimental representou para a filosofia uma ameaça de esvaziamento. A psicologia chegava para ocupar o espaço dedicado ao estudo do sujeito cognoscitivo, um campo de descrição e reflexão filosófica por excelência, desde os primórdios do pensamento humano”. (GOMES, s/d).

¹ Disponível em: <https://www.priberam.pt/DLPO/influ%C3%A2ncia>. Acesso em: 25 mai. 2016.

² Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues>. Acesso em 25 mai. 2016.

³ Fundador e primeiro editor da Revista Psicologia: Reflexão e crítica.

Graças ao convívio social, a questão da influência se faz notória, Michener define a influência social como sendo o que ocorre quando “o comportamento de uma pessoa faz com que outra (pessoa) mude de opinião ou execute uma ação que, de outro modo, não executaria”. (MICHENER, 2005. p. 238).

A presença dos pais na escolha profissional dos filhos é um meio de influenciar na carreira. A tomada de decisão, assim, sustenta-se nas relações interpessoais, especialmente com as figuras parentais, que servem de modelos de comparação e referência, tanto para bons exemplos, quanto para maus. Esse tipo de estudo começou por volta de 1950 com Anne Roe (1904-1991), que relacionou o comportamento vocacional às primeiras experiências da infância, sugerindo a importância das práticas educativas familiares como modelos de satisfação/frustração para os filhos. Fundamentada em outras teorias, como as necessidades inferiores (segurança e conforto) e as necessidades superiores (autonomia e afirmação) para compreender como estas influenciavam o desenvolvimento da personalidade, os resultados não concluíram como as experiências precoces da criança convertiam-se em motivadores inconscientes, o que viria a embasar futuras escolhas vocacionais.

Na década de 1970, o argentino Rodolfo Bohoslavsky (1942), grande influenciador da psicologia no contexto latino americano, retomou a análise das relações gratificadoras/frustradoras da criança com o grupo familiar, traduzindo em identificações conscientes ou inconscientes que podem influenciar na decisão vocacional. Almeida (2011. p. 3) diz que a família, como um grupo com conceitos próprios e sua dinâmica de relações, tem participação no desenvolvimento vocacional dos filhos e, assim, para o autor, as práticas em orientação profissional devem considerar a percepção valorativa que o grupo familiar tem das ocupações, como também da problemática vocacional dos membros, já que satisfações/insatisfações dos pais influenciam os filhos desde a infância.

Mas sem dúvidas, quanto à educação, a questão da influência aparece de forma mais explícita na relação mestre/aluno. A propósito, a palavra mestre traz em uma de suas definições uma pessoa que carrega um excepcional conhecimento, competência, talento em qualquer ciência ou arte. Discípulo, por sua vez, é alguém que recebe disciplina, instrução ou segue as ideias e exemplos de alguém superior, no caso, o mestre. Gadotti observa que:

o mestre é mestre graças ao discípulo. É o apelo do discípulo que faz com que o mestre seja capaz de enfrentar uma nova incumbência, ser mediador, ser suscitador do eu. O mestre assume, então, um caráter quase sacramental, na medida em que ele com sua presença significa e produz no discípulo uma tensão para a verdade pessoal. (Gadotti, 1975, p.59).

Na música não foi diferente, grandes compositores sofreram fortes influências de seus contemporâneos e mestres. Lopes (2003), na sua dissertação, usa o estudo de Joseph N. Straus como referência para fundamentar os tipos de influência musical dizendo que:

segundo os estudos sobre influência musical desenvolvidos por Joseph N. Straus, baseados nas pesquisas de Harold Bloom, durante o século XX, existiram basicamente duas correntes que nortearam e estimularam as criações musicais: a neoclássica, que enxergava na música do passado, elementos que podiam ser recriados ou reelaborados, e a progressista, que rejeitava claramente o passado, indo à procura de uma nova linguagem. Esses estudos demonstraram que uma era passada pode ter influência, ainda que na forma inconsciente, na geração posterior, manifestando-se por meio de reações em relação aos seus predecessores. (LOPES, 2003, p. 16).

No mesmo capítulo, Lopes (2003) ainda afirma que Joseph N. Straus define a influência em três tipos: influência da maturidade, influência da generosidade, influência da ansiedade e explica cada uma dela:

para Straus, essas influências podem ocorrer, basicamente, de três diferentes formas: “influência da imaturidade, reflexo de uma imaturidade composicional de um jovem artista que se espelha em alguma figura de destaque do meio musical, em uma tentativa de auto-afirmação, na busca de um estilo próprio, “influência da generosidade, que ocorre quando o artista reconhece a influência do passado, da tradição, e que, ao longo de sua vida composicional, vai-se formando e tomando parte nas obras, consiste em uma permissão consciente de influências como forma de enriquecimento ou produção compartilhada; “influência da ansiedade”, que sugere a existência de uma ambivalência entre a presença do velho e a inovação, provocando uma tensão, um conflito de “afirmação de personalidade”. (LOPES, 2003, p. 16)

A seguir, serão exemplificados três compositores que foram influenciados e se deixaram influenciar na sua forma de escrever e interpretar música.

O primeiro compositor a ser citado é Johann Sebastian Bach (1685-1750), nascido na cidade de Eisenach, filho caçula de Johann Ambrosius Bach e Maria Elisabetha Lämmerhirt.

Pouco se conhece sobre sua primeira infância, sabe-se que desde cedo seu talento musical foi reconhecido, sendo instruído em instrumentos de cordas por seu pai e em órgão e teclado possivelmente por um primo. Graças à educação musical que recebeu em casa, pode logo ser aproveitado pelo coro da escola e também da congregação de São Jorge, destacando-se pela sua bela voz de soprano infantil. Com apenas dez anos de idade, Bach já era órfão de

pai e mãe e foi criado pelo irmão mais velho, o organista Johann Christoph Bach (1642-1703), responsável pela sua educação musical. Johann Chistoph Bach era aluno de Johann Pachelbel (1653-1703)⁴, o qual, por sua vez, ensinou Bach, que recebeu, assim, influência indireta dele.

Seu primeiro emprego foi como organista da igreja de Neufirche, de Arnstadt, em 1703, onde trabalhou durante cinco anos e compôs suas primeiras obras.

Bach, mesmo sem ter conhecido pessoalmente, foi influenciado pelo padre italiano Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741). Rosa comenta que:

durante o segundo período em que *Bach* esteve na corte de *Weimar* (1708-1717), ele esteve fortemente **influenciado** pelo estilo italiano, que havia sido lá especialmente incentivado pelo irmão de um dos duques daquela corte (Weimar era naquele tempo governada por dois duques, Wilhem Ernst e Ernst August). Johann Ernst havia feito uma viagem a Amsterdam, da qual voltou em 1713 trazendo uma grande coleção de música italiana, e foi nessa oportunidade que Bach trabalhou nas famosas transcrições do *L'Estro Armonico* (1711) de *Antonio Vivaldi* (1678-1741). A sonata para violino e baixo contínuo BWV 88 1023 insere-se no período entre 1714 e 1755 e, mostra em sua estrutura e linguagem melódica a **influência** de composições de Vivaldi e Arcangelo Corelli (1653-1713). (ROSA, 2007, p. 88, grifo nosso).



Figura 1: L'Estro Armonico. Concerto No. 3 in G major for Violin, Strings and Continuo RV 310
Fonte: www.imslp.org



Figura 2: Concerto em Fá maggiore Bwv 978 da A. Vivaldi opus 3 n.3
Fonte: www.imslp.org

⁴ Pachelbel foi um dos expoentes da música de teclado e de câmara do final do século XVII europeu. Embora conhecido sobretudo por seu *Cânone em Ré Maior*, destacou-se como organista e compositor prolífico. Seu patrono, o duque de Saxe-Eisenach, descreveu-o certa vez como um "virtuoso raro e perfeito", sendo também dignos de menção o desenvolvimento que imprimiu ao coral de órgão como forma musical e suas inúmeras *Fugas para Magnificat*. Disponível em: <http://www.concertino.com.br/-christoph-1653-1706>. Acesso em 10 jul. 2016.

Da mesma maneira que Bach foi influenciado por Pachelbel e pela forma italiana de compor, ele também influenciou outros compositores como Beethoven, Ligtz, entre outros.

Outro grande compositor que teve sua vida composicional influenciada foi o gênio austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). A influência de Bach sobre Mozart tem sido estudada há décadas por pesquisadores como o recentemente falecido professor Stanley Sadie, do *Trinity College of Music*, que publicou o estudo *Mozart, Bach and Counterpoint* (*Musical Times*, 1964) e, em especial, Yo Tomita, da *Queen's University*, autor de trabalhos mais recentes, como *Bach Reception in Pre-Classical Vienna: Baron van Swieten's Circle Edits the Well-Tempered Clavier II* (*Music & Letters*, 2000).

Mozart nasceu em *Salzburg* em 1756 e aos três anos já conseguia tocar melodias ao cravo. Aos quatro anos já tocava violino e cravo de forma tão fluente quanto uma criança com o triplo de sua idade e o triplo de tempo de estudos musicais. Aos cinco anos Mozart já compunha minuetos e outras peças pequenas.

A fase em torno de 1782 na vida de Mozart foi muito especial, pois ele tinha acabado de instalar residência em Viena, onde os novos ares o fizeram resgatar o estilo de Bach. Daí se dedicava a exercícios como, por exemplo, o Prelúdio e Fuga em Dó maior KV 394. A fuga, anotada como *Andante maestoso*, remete às do *Das woltemperierte Klavier* de Bach. Mozart foi rápido na assimilação das regras do contraponto estrito – o que pode ser comprovado a partir de sua primeira grande obra-prima deste estilo: o *Molto allegro* do Quarteto em Sol Maior KV 387. Mozart revisou para violino, viola e violoncelo fugas avulsas de Bach integrantes do KV 404a.

Uma fonte de acesso à música de Bach para Mozart foi o príncipe Karl Lichnowsky (1761-1841), com o qual o compositor viajou para Berlim em 1789 e lá obteve cópias manuscritas de diversas peças do mestre alemão: *Invenções e Sinfonias BWV 772-801*; *Suítas Inglesas e Francesas BWV 806-17*; *Suíte BWV 819*; *Fantasia e Fuga BWV 906* e a *Fuga BWV 961*. Na mesma viagem, Mozart esteve em Leipzig (Alemanha), onde assistiu a uma apresentação do moteto *Singet dem Herrn ein neues Lied* (BWV 225) na *Thomaskirche* – igreja em que Bach está sepultado.

No início do século XX, a influência europeia era predominante no Brasil e muitos compositores foram influenciados pelos mestres da Europa. Dentre tantos influenciados, temos em destaque Heitor Villa-Lobos que teve em Johann Sebastian Bach um modelo.

Villa Lobos nasceu em 1887 no Rio de Janeiro. Foi um dos mais importantes músicos de sua época em todo o mundo, e considerado, ainda em vida, o maior compositor das Américas. Criador, dentre muitas obras, das nove Bachianas Brasileiras, série em que demonstrou a

semelhança de modulações e contracantos do folclore musical brasileiro com a música de J.S Bach, Lopes enaltece Villa-Lobos dizendo que:

sua genialidade e inventividade revelam-se por intermédio de sua música, que abrange obras compostas para as mais diversas formações instrumentais e vocais, desde o solo até orquestra sinfônica com coro. Villa-Lobos incursionou em vários gêneros e formas composicionais, sempre apresentando inovações e novas sonoridades. No universo de obras deste compositor, a música de câmara tem destaque especial, por representar, de certa maneira, o modo como Villa-Lobos se envolveu aos poucos com o fazer musical. (LOPES, 2003, p. 14).

Villa-Lobos teve sua iniciação musical com seu pai, Raul Villa-Lobos, e cresceu envolvido em um ambiente musical, com saraus realizado na própria residência, organizado pelo pai. Quando seu pai faleceu, em 1899, Villa-Lobos estreitou mais ainda sua paixão pela música de câmara, integrando uma pequena orquestra de cinema mudo como violoncelista.

Interessado pela música brasileira, percorreu grande parte do território nacional, absorvendo conhecimento e sendo influenciado pelas novas experiências musicais. Lopes ainda comenta que:

tornou-se um compositor prolífico, possuidor de um colorido musical e de uma maneira peculiar de escrever que o diferenciaram dos de sua época, dedicando-se à escrita da música camerística, principalmente em uma fase inicial de sua trajetória composicional, não deixando de lado, evidentemente, as obras para grandes massas orquestrais e corais. Não é surpresa que sua obra caracterize a cena brasileira diversa não só pela utilização de elementos de nossa música, mas também pela sua originalidade e vitalidade. (LOPES, 2003, p. 14).

Apesar de ter nascido no ambiente musical popular, o *choro* exerceu uma forte influência no meio erudito. Desde o início, foi fonte inspiradora para vários compositores brasileiros, dentre eles Villa Lobos, Francisco Mignone (1897-1986), Radamés Gnatalli (1906-1988) e Camargo Guarnieri (1907-1993).

Villa-Lobos teve como referência compositores como Debussy, Ravel, Stravinsky, mas sem dúvida a sua obra foi fortemente influenciada pela linguagem do *choro*, talvez por ter tido a oportunidade de conviver com renomados chorões como Ernesto Nazareth, Irineu de Almeida, Zé do Cavaquinho, Catullo da Paixão, Quincas Laranjeiras, João Pernambuco, Sátiro Bilhar e frequentar assiduamente a casa de Pixinguinha⁵. Ainda no mesmo capítulo, Lopes diz que:

⁵ Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/pixinguinha/dados-artisticos>. Acesso em 6 jul. 2016.

o improviso, o contraponto, a “conversa instrumental entre os participantes, as combinações tímbricas proporcionadas pelos desafios presentes no *choro* e outros elementos mais idiomáticos da linguagem desse gênero musical aliaram-se à visão composicional de Villa-Lobos, exercendo sobre seu estilo musical uma **influência** inegável, o que não deixa de ser curioso, pois, ao mesmo tempo em que ele não admitia regras e intervenções em suas composições – fosse através de gêneros ou compositores, não relutava em empregá-las. (LOPES, 2003, p. 30, grifo nosso).

Horta confirma que o *choro* influencia a obra de Villa-Lobos dizendo que sua obra reflete uma brasilidade, pois “é o resultado de uma profunda vivência musical, e da **influência** que foi exercida sobre ele pelos chorões – somada, evidentemente, ao gênio Villa-Lobos. Uma **influência** que ele nunca pensou em “sacudir” (HORTA. 1988. p.31, grifo nosso).

Trecho de *Odeon*, de Ernesto Nazareth, composto em 1910.



Figura 3: Odeon - Ernesto Nazareth – 1910
Fonte: <http://www.ernestonazareth.com.br/pdfs/odeon.pdf>

Villa-Lobos usa a mesma sequência rítmica no *Choros nº 1*, obra que homenageia o músico Ernesto Nazareth.



Figura 4: Choros No 1... a Ernesto Nazareth
Fonte: http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP389973-PMLP80911-VILLA-LOBOS-Choros_1_fl_te_pno_-_Piano_Score.pdf

Dessa forma, fica evidente que a influência é algo corriqueiro e que diversas áreas do saber já foram influenciadas ou exerceram influência sobre alguém. Por outras palavras, a influência é a capacidade de controlar e modificar as percepções dos outros.

CAPÍTULO 2: FAFÁ LEMOS E STEPHANE GRAPPELLI: PERFIS BIOGRÁFICOS

Rafael Lemos Júnior nasceu no Rio de Janeiro em 19 de fevereiro de 1921 e como grande parte dos estudantes de música daquela época, começou estudando música erudita, tendo aulas de violino com o Orlando Frederico, que foi professor do célebre maestro e compositor Guerra Peixe (1914-1993). Por uma época, também estudou com Guiomar Beltrão Frederico que, por sinal, era esposa de Orlando Frederico.

Desde cedo, Rafael Lemos Júnior, que mais tarde seria conhecido como Fafá Lemos, destacou-se como prodígio musical. Com apenas nove anos de idade, interpretou um concerto para violino de Antonio Vivaldi (1648-1741), com a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal sob regência do maestro Marx Burle (1908-1990.) No ano seguinte tocou com o célebre pianista Sousa Lima (1898-1982)⁶, no salão de concerto Leopoldo Miguez do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), interpretando um repertório complexo do período barroco ao impressionismo.



Figura 5: Jornal A Noite de 3 de novembro de 1934, Rio de Janeiro.
Fonte: Hemeroteca Digital.

⁶ À época em que acompanhou Fafá Lemos, Sousa Lima já era um pianista consagrado, tendo no currículo diversos prêmios internacionais como o prêmio do Conservatório de Paris, além de ter participado de inúmeras turnês pela Europa, África e América do Sul.

Pouco depois, conforme o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira⁷, mudou-se para o Paraná, afastando-se da música por um período de quatro anos.

Em 1940, Fafá Lemos retornou para o Rio de Janeiro e foi fazer parte do naipe de violinos da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) e depois foi convidado a participar da Orquestra de Carlos Machado e seus *Brazilians Serenaders*, onde tocou por seis anos. Logo depois, passou a tocar na boate *Casablanca* e, mais tarde, foi contratado para integrar o *Trio Rio*.



Figura 6: Retrato da Orquestra de Carlos Machado com Fafá ao atabaque.

Fonte: Hemeroteca Digital

Fafá já era músico de prestígio da noite carioca, onde praticava o repertório da música brasileira e internacional. O nome de Fafá já aparecia junto a outros nomes em ascensão da música carioca, dentre eles o de Annibal Augusto Sardinha (1915-1955)⁸, mais conhecido como Garoto, multi-instrumentista, compositor e um dos precursores da Bossa Nova. Faziam parte desse grupo outros músicos de renome nacional e internacional, como Copinha⁹, Russo do

⁷ Disponível em: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/fafa-lemos/biografia>. Acesso em 11 mai. 2016

⁸ Disponível em: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira <http://www.dicionariompb.com.br/garoto>. Acesso em 11 mai. 2016.

⁹ Disponível em: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/copinha/dados-artisticos>. Acesso em 11 mai. 2016.

Pandeiro¹⁰, Laurindo de Almeida¹¹, Dick Farney. Nicolino Cópia (1910-1984), mais conhecido como Copinha, que iniciou sua carreira como flautista profissional acompanhando filmes mudos de cinemas do Grande ABC e de São Paulo. Antônio Cardoso Martins (1913-1985), conhecido carinhosamente como Russo do Pandeiro, compositor e percussionista que frequentava as sociedades carnavalescas do Estácio e do Rio Comprido. Laurindo de Almeida (1917-1995), um dos violonistas brasileiros mais conhecidos nos Estados Unidos, foi responsável por ter introduzido o violão brasileiro no mundo do jazz americano. Acerca de Dick Farney, Linhares Rosa destaca:

Dick Farney anuncia com o seu toque *dolce* e fluido, embora discreto, e por isso mesmo elegante, um novo universo na sonoridade pianeira. Se, por um lado, sua forma de tocar é tributária de mudança irreversível instaurada por Ary Barroso, cuja característica mais sensível é o predomínio da melodia em toque *cantabile*, por outro, pode-se dizer que sua interpretação configura-se como o coroamento dessa transformação. (LINHARES ROSA, 2014, p. 212).



Figura 7: Fafá Lemos na capa do disco Trio do Fafa (1958)
www.last.fm/music/Fafa+Lemos

¹⁰ Disponível em: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/russo-do-pandeiro/dados-artisticos>. Acesso em 11 mai. 2016.

¹¹ Disponível em: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/laurindo-de-almeida>. Acesso em 11 mai. 2016.

Em 1950, a Rádio Nacional contratou Fafá Lemos como um dos solistas da orquestra do renomado compositor, pianista e maestro Radamés Gnattali (1906-1988). Neste ponto, é relevante lembrar que Rádio Nacional foi a principal emissora do país de 1940 a 1950.

Criada no Rio de Janeiro em 1936, um ano antes da época do Estado Novo governado por Getúlio Vargas, a Rádio Nacional começou sua programação apresentando pequenas cenas de rádio-teatro intercalados com números musicais. Convém apontar que desde 1930 o rádio vivia o seu apogeu, tanto que esse período ficou conhecido como a “Era de Ouro do rádio”, momento em que ele passou a se popularizar e tornou-se um importante meio de entretenimento. Acerca da Rádio Nacional:

a programação ao vivo passou depois a ser retransmitida para todo o país, o que a tornou uma pioneira na integração cultural do país. Seus programas de auditório, radio novelas, programas humorísticos e musicais marcaram a História do Rádio no Brasil. Foi líder de audiência praticamente desde a fundação até que o aparecimento da TV ditasse novos rumos para a comunicação no país (Dicionário Cravo Albin, 2002).

A Rádio Nacional chegou a ter 671 funcionários, dos quais 124 eram músicos, 52 cantores, 44 cantoras e 10 maestros. Dentre os maestros e arranjadores, estão as maiores autoridades musicais da época, como o já mencionado maestro Radamés Gnattali (1906–1988), César Guerra-Peixe (1914–1993) Lyrio Panicali (1906–1984), Gustavo Nogueira de Carvalho (1911–1968), Lindolfo Gaya (1921–1987). Esses maestros, além de suas atividades no rádio, também trabalharam para gravadoras e empresas cinematográficas. Eles compunham desde canções até concertos sinfônicos. Enfim, eles tocavam, arranjavam, ensaiavam, regiam e gravavam, visto que eram músicos excepcionais e, por isso, podiam exercer todas estas funções (PEREIRA, 2012, p. 159).

Foi exatamente nesse período que Fafá Lemos participou do LP da cantora Linda Batista (1919-1998) com as músicas *Vingança* (Lupicínio Rodrigues, 1914-1974), *Risque* (Ari Barroso, 1903-1964), e *Duas contas* (Garoto, 1915-1955), afirmando-se como um dos músicos mais importantes da Rádio Nacional. Linda Batista, a propósito, foi considerada a primeira Rainha da Rádio do Brasil, título que conquistou em um concurso promovido pela Associação Brasileira de Rádio para arrecadar fundos para a construção de um hospital. Manteve a coroa por mais de uma década, com sua bela voz e forte presença de palco¹².

¹² Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Rainha_do_R%C3%A1dio. Acesso em 11 mai. 2016.

Para se manter à frente das principais concorrentes, Rádios Record e Tupi, a Nacional tinha uma programação diversificada e sempre buscava inovar sua grade de programas. Dentre tantos programas que a rádio teve, em 1952 veio ao ar o *Música em Surdina*, programa importante para as atividades musicais e carreira de Fafá Lemos.

Paulo Tapajós (1913-1990) cantor, compositor, produtor e radialista brasileiro era apresentador do programa *Música em Surdina* e tinha como objetivo apresentar os instrumentos tocados como se estivessem usando surdina.

Diga-se de passagem, surdina é um dispositivo colocado nos instrumentos musicais, podendo ser de materiais diversos, como ferro, madeira ou borracha, e tem como finalidade reduzir o volume do som do instrumento, vindo, com isso, a modificar o timbre. Mesmo sendo músico de grande prestígio da Rádio Record, Paulo Tapajós convidou Garoto para participar do seu programa e estendeu o convite a Fafá Lemos e Romeu Seibel (1928-1993), mais conhecido como Chiquinho do Acordeon. Dessa síntese de criatividade e ecletismo musical nasceu o *Trio Surdina*, com uma formação diferente, além da sonoridade e linguagem moderna. Mesmo tendo trabalhado juntos por pouco tempo, a sintonia era tanta entre os músicos que no ano seguinte já era considerado o melhor trio instrumental do país. Na contracapa de LP *Boleros em Surdina*, Sebastião Fonseca afirma que:

quando, em 1955, em São Paulo, realizou o 1º Festival Brasileiro do Disco, umas das láureas mais justas foi a do Trio Surdina, que conquistou, então, o prêmio “Guarani”, em sua categoria, consagrado que foi como o melhor conjunto instrumental.¹³

Em 1952, a convite de Nilo Sérgio, o trio grava seu primeiro LP com selo Musidisc em formato ainda experimental de 10 polegadas, composto de oito faixas e ficou intitulado Trio Surdina, lançado no ano seguinte. O que não faltava nesse disco era a diversidade de gêneros musicais como samba, samba canção, choro, baião e até um fox-trot. No mesmo período há o lançamento de diversos grupos instrumentais e Vicente entende que:

há uma série de discos de conjuntos instrumentais e vocais contemporâneos do Trio Surdina que apresentam essa característica: Uma noite no Plaza (Radio, 1955), trio formado por Luiz Eça (piano), Ed Lincoln (contrabaixo) e Paulo Ney (guitarra); Norberto Baldauf, Ritmos da Madrugada (Odeon, 1955), quinteto formado por Norberto Baldauf (piano), Raul Lima (guitarra), Victor Canella (acordeon), Leo Velloso (contrabaixo), Wilson Baraldo (bateria); Uma noite no Arpêje

¹³ Contracapa do disco Trio Surdina - Boleros em Surdina de 1958. *Musidisc* HI-FI 2016.

(Rádio, 1956), gravado por Waldir Calmon (piano) e seu conjunto vocal integrado por Fernando Barreto, Yunes, Dina e Carmem; Erwin Wiener, piano com ritmo (Odeon, 1957), disco que traz o pianista Erwin Wiener e seu “conjunto melódico” não identificado, composto por contrabaixo, violão, acordeon, violino e percussão; por fim, vale citar o LP Para Ouvir Amando... Waldir Calmon, piano e ritmo (Copacabana, 1955), que traz apenas fox-trot, boleros e sambas-canções tocados em andamentos lentos. Sua instrumentação, a exemplo dos casos anteriores, é bastante econômica, incluindo um piano, contrabaixo, guitarra, bongô, ganzá e caixeta. (VICENTE, 2014, p.134).



Figura 8: Trio Surdina

www.jornalggn.com.br/blog/lucianohortencio/relembrando-o-excelente-trio-surdina

Desde 1951 Fafá já dividia o palco com grandes nomes da música popular do Brasil e do exterior, entre eles, está Carmen Miranda (1909-1955). A eterna musa iconográfica brasileira Carmen Miranda demonstrou, desde menina, vocação e desembaraço para cantar e atuar. Aos 20 anos de idade, já estava pronta para a carreira artística. Atendo-se no aspecto mais físico do que musical de Carmen Miranda, o que é motivo de nota, Severiano (2002, p. 146) comenta que “apesar de baixa estatura (1,52 m), tinha uma boa presença física, com um corpo enxuto, pernas fortes, bem torneadas e, sobretudo, um par de olhos castanhos esverdeados, faiscantes, e um sorriso largo, encantador”. Apelidada de a “Pequena Notável”, Carmen Miranda foi

pioneira, pois antes dela não houve nenhuma cantora popular com tão grande repercussão nacional. Carmen foi a maior estrela do disco, do rádio, do cinema, dos teatros, da mídia e dos cassinos brasileiros. Única no movimento das mãos e quadris e no revirar dos olhos, estilizou a baiana, com badulaques, boca pintada de vermelho, sempre sorridente e tão imitada, amada e parodiada em todos os cantos do mundo. É até hoje a única latino-americana a gravar pés e mãos no cimento da calçada da fama de Los Angeles¹⁴.

Fafá conheceu Carmen nos Estados Unidos no ano de 1952 e dessa parceria renderam *tournées* pela América do Norte e Europa. Fafá a acompanhou em casas noturnas como *Emerald Room*, *Chez Paree*, *Chi Chi*. No ano seguinte, em mais uma turnê pelos Estados Unidos com Carmen, Fafá gravou o disco *Jantar no Rio*. Nessa permanência nos Estados Unidos, acompanhou Laurindo de Almeida na gravação da trilha sonora do filme *Meu Amor Brasileiro*, de Mervyn Le Roy, fez três programas na TV CBS, de Nova York, e atuou como solista na KTV de Hollywood.

Em 1955, com as mortes prematura de Garoto, vítima de problemas cardíacos e de Carmem Miranda, de colapso cardíaco, causado, por oclusão coronárias, Fafá voltou para o Brasil e se tornou diretor artístico da RCA Victor (*Radio Corporation of America*), gravadora estadunidense pioneira no setor de telecomunicações que adquiriu contrato de exclusividade com o recém-aclamado rei do *rock*, Elvis Presley¹⁵. O Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira comenta que:

o Trio teve carreira curta, porém de grande produtividade e foi considerado como precursor do sambalço e da bossa nova. O fim do trio foi precipitado pela morte prematura do violonista Garoto, embora muitas gravações somente fossem lançadas após o seu falecimento, mais uma prova da vitalidade e grande capacidade de trabalho do trio.¹⁶

Nilo Sérgio não desistiu do Trio Surdina e no lugar de Garoto entrou o excelente instrumentista, contrabaixista, guitarrista e violonista Nestor Campos.

Ao lado dos músicos Auro P. Thomaz, o *El Gaúcho* acordeonista e Joaquim Gonçalves Oliveira Filho, o Al Quincas, o novo Trio Surdina teve como objetivo manter a aura

¹⁴ Disponível em: http://obviousmag.org/um_mundo_inteiro/2015/03/de-pequena-notavel-a-estrela-internacional-a-trajetoria-de-carmen-miranda.html. Acesso 3 jun. 2016.

¹⁵ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Radio_Corporation_of_America. Acesso 9 jun. 2016.

¹⁶ Disponível em: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/trio-surdina/dados-artisticos>. Acesso em 11 mai. 2016.

musical criada pelo Garoto, além de impulsionar o sucesso fonográfico. Em 1956, o novo Trio lança seu LP com o título de *Ouvindo Trio Surdina Volume 2*¹⁷.

Em 1958, Fafá Lemos grava um LP com músicas nacionais e internacionais como *April in Paris* e *Stella by Starlight* em parceria com o compositor, cantor e violonista Luiz Bonfá (1922-2001).

Bonfá trabalhou na Rádio Nacional, no programa *Clube da Bossa*. Foi nos estúdios da Rádio Nacional que Bonfá se familiarizou com a harmonia da bossa nova. Ele foi o violonista da gravação da trilha sonora da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, lançada em disco pela Odeon.

Fafá se apresentou em casas noturnas e em programas de TV até 1961, quando muda-se para os Estados Unidos e voltou a trabalhar ao lado de seu amigo Laurindo de Almeida.

Fafá Lemos em 1989, após longos anos sem gravar com uma gravadora no Brasil, gravou pelo selo Eldorado o seu último disco com o nome de Fafá e Carolina, ao lado de outra estrela dos anos de ouro da Rádio Nacional, Carolina Cardozo Menezes (1916-2000). Carolina foi uma das instrumentistas que mais esteve presente no desenvolvimento do rádio e da indústria fonográfica brasileira. Descendente de uma família de pianistas que deixaram suas marcas na história da música popular brasileira, lançou inúmeros discos solo como composições próprias e de grandes artistas nacionais. No álbum, há músicas célebres como, *No rancho fundo*, (Ary Barroso e Lamartine Babo), *Bem-te-vi atrevido* (de Lina Pesce), *Ninguém me ama* (Fernando Lobo e Dolores Dura) e *Conversa de botequim* (Noel Rosa e Vadico).

STEPHANE GRAPPELLI

O violinista de jazz Stéphane Grappelli nasceu em Paris, em 26 de janeiro de 1908. Filho de pai italiano, Ernesto Grappelli e mãe francesa, Anna Emilie Hanoque. Com apenas três anos de idade, após a morte da sua mãe, foi obrigado a ficar na escola de dança e artes da bailarina Isadora Duncan (1877-1927), enquanto seu pai combatia na Primeira Guerra Mundial.

¹⁷ Contendo oito faixas com as músicas *Jealousie* (Jacob Gade); *Comigo É Assim* (Luiz Bittencourt, José Menezes); *Charmaine* (E. Rapee, L. Pollack); *Linda Flor* (Henrique Vogeler); *Maria-lá-ô* (Ernesto Lecuona); *Iracema na Escócia* (Pernambuco) *Moonlight Serenade* (M. Parish, G. Miller); *Você Não Gosta* (Al Quincas).

Dora Ângela Duncan, mais conhecida pelo nome artístico de Isadora Duncan¹⁸ foi precursora da dança moderna, propondo uma dança sem o uso de espartilhos, meias e sapatilhas de ponta, apresentando-se com trajes esvoaçantes, cabelos soltos e pés descalços¹⁹.

Os anos seguintes de Stephane Grappelli seria de pobreza em que viveria nas ruas e em orfanatos até o retorno do seu pai. Ao retornar da guerra, seu pai o registrou como francês, passando de Stefano Grappelli para Stephane Grappelli.

Stephane Grappelli aprendeu a tocar violino sozinho, sem informação de um profissional.

Logo foi oferecido a ele um emprego para atuar como cantor e guitarrista em um restaurante na praça de Paris. Pouco tempo depois, o pai de Grappelli o matriculou no famoso Conservatório de Paris onde estudou harmonia, solfejo e teoria musical. Esse momento marcou sua primeira exposição com a educação musical formal.



Figura 9: Stephane Grappelli

Fonte: <http://www.deviolines.com/stephane-grappelli/>

¹⁸ Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/biografias/isadora-duncan.htm>. Acesso em 06 jun. 2016.

¹⁹ Usava músicas que naquela época não era apropriada para a dança, como peças de Chopin e Wagner. Defensora do espírito poético e revolucionário na dança, quebrou convenções e influenciou a cultura do século 20. Durante toda a sua carreira interessou-se pelas crianças, baseando seu método de educação na arte, na cultura e na espiritualidade. Montou uma escola, na Alemanha, na Rússia e na França. Em agosto de 1916, aos 38 anos, apresentou-se no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, depois se estabeleceu na França e passou seus últimos anos em Nice. Quando a Primeira Guerra terminou, Isadora converteu sua escola em um hospital e fugiu para a América. Ver: <http://educacao.uol.com.br/biografias/isadora-duncan.htm>. Acesso 06 jun. 2016.

Em 1928, enquanto tocava com uma orquestra francesa no *Ambassador* ouviu o violino do jazzista Joe Venuti (1903-1978) e o guitarrista Eddie Lang (1903-1978). Esta foi a sua introdução oficial ao mundo do violino jazzístico.

Giuseppe Venuti, conhecido como Joe Venuti é considerado o pai do *jazz violin*²⁰. Quando jovem, estudou violino para ser músico de orquestra. Em 1913, conheceu Eddie Lang enquanto estudava numa escola na Filadélfia. Três anos depois, eles já tinham formado uma banda.

Logo após o encontro com Venuti, Grappelli conheceu George Gershwin e o jazz seria para sempre uma parte de sua vida. Grappelli era admirador de Ravel e Debussy, compositores que influenciaram no seu estilo.

Começou sua carreira tocando em cabarés e cinemas de filmes mudos.

Uma noite, em 1931, Stephane Grappelli notou a presença de um espectador na plateia que parecia ser uma pessoa desagradável. Esta pessoa iria se tornar seu amigo num futuro próximo, seu nome era Django Reinhardt.

você diria que era um gangster saído de um filme americano. Ele tinha a pele da cor de café com leite e cabelo oleoso, de volta como o carvão. Seu lábio superior estava coberto por um bigode preto fino na forma de um circunflexo. Ele realmente não inspira confiança²¹. (GRAPPELLI apud DREGNI, 2004, p. 74).

O guitarrista Django Reinhardt nasceu em 23 de janeiro de 1910, em Liverchies, na Bélgica. Django Reinhardt passou a maior parte de sua juventude em um acampamento cigano próximo a Paris, tocando banjo, violão e violino em danceterias desde muito cedo. Foi um dos pioneiros do jazz na Europa e, também, um dos primeiros músicos brancos nesse estilo musical. Começou com o violino e eventualmente tocava um banjo que havia ganhado.

Em 1928, o fogo decorrente de um incêndio atinge a caravana de Django e durante a fuga ele acabou perdendo os primeiros dois dedos da sua mão esquerda. Apesar da limitação, Reinhardt se reabilitou e desenvolveu uma técnica que inovaria a forma de tocar violão usando apenas três dedos.

Dessa parceria, nasceu o *Quintette du Hot Club de France*²²(1934-1948), que era composto por duas guitarras base e um baixo. A sua formação mais famosa apresenta Django

²⁰ Termo usado como nomenclatura para violino popular.

²¹ No original em inglês: “You would rather have said he was a gangster straight out of an American film. He had skin the color of café au lait and greasy hair, back as coal. His upper lip was topped by a thin black moustache in the shape of a circumflex. He really didn’t inspire confidence”.

²² Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Quintette_du_Hot_Club_de_France. Acesso 03 jun. 2016.

Reinhardt, Stephane Grappelli, o baxista Louis Vola, e os guitarristas rítmicos Roger Chaput e Joseph Reinhardt (irmão de Django) que preenchiam o som do conjunto e acrescentavam percussão ocasional. O grupo era inusitado e soava muito moderno para a época e esse fator não agradava as gravadoras. Até que a *Ultraphone* contratou o grupo por 500 francos. O grupo gravou quatro discos e entre as músicas estavam *Lady Be Good* e *Tiger Rag*. Quando o empresário Lew Grade ouviu a banda, ficou impressionado com o potencial do grupo e lhes ofereceu uma turnê na Inglaterra. Lew Grade informa que:

quando ouvi Stephane tocar, foi uma revelação para mim ... Django Reinhardt, claro, absolutamente me chocou. Não havia nenhuma dúvida em minha mente que ele era o melhor guitarrista do mundo ... juntos eles eram uma equipe notável. (DeForke. s/d p.4)



Figura 10: O Quintette du Hot Club de France com Stephane Grappelli e Django Reinhardt em 1938
Fonte: <http://www.franceinter.fr/emission-la-marche-de-lhistoire-la-france-terre-delection>

O *Quintette du Hot Club de France* excursionou três vezes para a Inglaterra, e inúmeros jazzistas visitaram Paris para tocar com a banda, como Coleman Hawkins, Eddie South, Larry Adler, Rex Stewart, Barney Bigard, Bill Coleman and Dicky Wells.

Com o início da Segunda Guerra, Django deixou imediatamente a Inglaterra e voltou para Paris. Assim a banda ficou de “recesso”. Grappelli preferiu continuar na Inglaterra e por sete anos tocou com o pianista cego George Shearing, principalmente música patriota para dar suporte aos soldados ingleses durante a guerra.

Em 1946, o *Quintette du Hot Club de France* volta às atividades e gravam o Hino Nacional da França para celebrar o fim da guerra. O grupo não era mais tão popular e Django começou a experimentar novas maneiras de tocar jazz, como o *bebop*²³. Nesse período Django ia para a América tocar com Duke Ellington enquanto Grappelli experimentava o violino elétrico, o que desagradava Django. Em 1953 após um derrame, Django vem a falecer.

Na década de 50, a música estava passando por inovações como o *Rock and Roll* e as novas tendências do jazz como o *Bebop*. Grappelli não via o violino naqueles estilos, mas não se deixou levar por esse motivo e tocou com Duke Ellington, Teddy Wilson, entre outros.

Depois de participar de um programa de televisão na Inglaterra, o apresentador resolve unir dois dos seus músicos favoritos: de um lado Grappelli, um violinista consagrado no jazz e de outro, Yehudi Menuhim²⁴ (1916-1999), consagrado violinista na música erudita. Nessa ocasião, eles gravaram o tango intitulado *Jealousy*. Sobre Grappelli, Menuhim fala que “é um homem que eu invejo, quase tanto como eu quero, você pode tocar qualquer tema para expressar qualquer nuance, nostalgia, brilho, agressão, desprezo, com velocidade e precisão que produzem descrença”.²⁵ Nasceu uma amizade que renderia outras gravações e LPs.

Stephane continua a ganhar a massa e uma das récitas mais importante, foi aquela em que se apresentou para a Rainha Elizabeth da Inglaterra.

Por três décadas, até os anos 90, ele continuou a viajar com a sua música ao redor do mundo, registrando naqueles anos a maioria de sua extensa discografia. Tocou nas salas de concertos mais prestigiadas na Europa, América e Extremo Oriente. Stephane Grappelli morreu em 1997 aos 89 anos. Sua intangível e indescritível forma de tocar, seu som e swing está registrada em mais de 100 gravações.

²³ O *Bebop* representa uma das correntes mais influentes do Jazz. Seu nome provém da onomatopéia feita ao imitar o som das centenas de martelos que batiam no metal na construção das ferrovias americanas, gerando uma "melodia" cheia de pequenas notas.

²⁴ É importante falar que Yehudi Menuhim é considerado um dos mais importantes violinistas do mundo. Aos sete anos de idade, faz sua primeira apresentação em público e durante toda sua carreira se apresentou nos cinco continentes. Em 1979 visitou a China, sendo o primeiro músico ocidental a se tornar professor honorário do Conservatório de Pequim.

²⁵ Disponível em: www.deviolines.com/stephane-grappelli/ Acesso em 6 jun. 2016.

CAPÍTULO 3: INFLUÊNCIA DE STEPHANE GRAPPELLI NA MÚSICA DE FAFÁ LEMOS

Fafá e Grappelli têm estilos de interpretação bem notáveis. O uso de técnicas de arcos, a mão esquerda, são o diferencial na música desses grandes instrumentistas de música popular.

Este capítulo visa abordar três aspectos técnicos que ajudam a entender o estilo de Fafá e Grappelli. São eles: 1) uso do arco; 2) formas de tocar a mão esquerda; e, 3) estilo de improviso.

No livro de Matt Glaser, *Jazz Violin* (1981), ele fala que Grappelli aprendeu a tocar violino assistindo e ouvindo outros músicos e ouvindo sua intuição. (GLASER, 1981, p. 30).

Com relação ao domínio do instrumento, Matt Glaser diz que “Stephane sempre tomou o caminho de menor resistência e ia pelo caminho mais natural para seu corpo”. (GLASER, 1981, p. 32).

Grappelli diz que grande parte do seu aprendizado foi assistindo a violinistas de música clássica. “Eu acho que é importante segurar o arco na maneira clássica. O arco deveria sempre seguir a mão esquerda, e dar acentuação nas notas. É bom terminar a frase com o arco para baixo”. (GLASER, 1981, p. 30).

Grappelli toca as semicolcheias de maneira fácil e fluente, artifício que compõem uma parte grande de seu vocabulário musical. Geralmente, Grappelli usa a parte inferior do arco, o que facilita nas passagens rápidas. Em suas interpretações, Grappelli usa o *détache*²⁶ e são raras as ocasiões em que o arco salta da corda. Isso pode ser notado na gravação de *Stephane Grappelli and Joe Venuti - After you've gone* do LP *From Venupelli Blues* (ver anexo 2), de 1969 que tem notas rápidas e o uso do arco é com pouca quantidade.

Grappelli sistematizou uma tabela com notação de símbolos (ver anexo 1) que ajuda a entender a *performance* e o improviso partindo do seu ponto de vista. Geralmente no improviso, a exploração do instrumento é livre, mas uma vez escrito, fica fácil decodificar e executar o que o intérprete quis transmitir.

Outro aspecto importante na performance é como usar a mão esquerda, pois é dessa mão que sai a maioria dos efeitos de som do instrumento como glissando, harmônicos, *pizzicati*²⁷ e passagens rápidas.

A mão esquerda de Grappelli é algo fenomenal. Ele consegue tocar notas rápidas com total domínio, de forma precisa e leve. Glaser (1981) comenta que Grappelli toca com uma

²⁶ Arcada básica, geralmente sem interrupção do som e com bastante quantidade de arco.

²⁷ É uma maneira de tocar o instrumento “beliscando” as cordas.

afinação pura, tanto quanto outros concertistas da atualidade. Uma das razões para isso, além de um ouvido impecável de Grappelli, é o seu uso moderado de vibrato. "Algumas notas não deveriam ter vibrato, *blue note*²⁸, por exemplo" (GLASER, 1981, p. 31). Grappelli usa o vibrato como um elemento expressivo para adicionar uma cor na música, mas certamente não em todas as notas. Seu vibrato é extremamente rápido e focado.

Ainda sobre a mão esquerda de Grappelli, Glaser comenta que "Stephane mantém seus dedos suavemente curvados". (GLASER, 1981, p.31). Ele entra nas notas quase paralelo à corda, ao invés de digitar a nota de cima para baixo, como o martelo do piano. Esta pequena curva nos dedos é o responsável pela afinação limpa e rica de Grappelli.

O que torna Grappelli especial, com certeza, é o seu estilo de improviso. No relato do improviso de Grappelli, Glaser diz que "a técnica milagrosa de violino de Stephane é um reflexo de seus fundamentos de estética, ou visão de mundo, elementos dos quais incluem elegância, facilidade, charme, graça e beleza"²⁹. (GLASER, 1981, p. 31). O próprio Grappelli dizia que "toda minha vida eu gostei das coisas boas, eu não gosto de coisas comuns. Eu sempre valorizo a elegância e beleza. Eu vou deixar aos outros para descrever essa palavra elegância. Não é para eu dizer se eu sou elegante ou não"³⁰. (STEPHANE apud GLASER, 1981, p. 31, tradução minha).

Para entender o estilo de improviso de Grappelli, é preciso compreender a hierarquia em que ele propõe seu improviso. Glaser (1981) "diz que a ideia expressa é a primeira coisa". (p. 31). Depois vem a linguagem adequada para expressar a ideia, e na música isso corresponderia com o vocabulário próprio do performer. O estilo de improviso de Grappelli pode ser reconhecido facilmente nas primeiras gravações feitas em 1934, com Django. Como todos os grandes improvisadores, Grappelli manteve verdadeira a sua concepção de improviso. Quanto ao improviso, Grappelli diz que:

eu acho que é melhor quando você começa a tocar, que toque estritamente melódico. Todos deveriam, para a polidez do compositor, tocar o que ele tocou. Eu peguei essa ideia do Benny Goodman quando tinha vinte dois, vinte três anos de idade. Eu estava maravilhado com sua qualidade [...]. Todas essas gravações me deram ideias, por que eu

²⁸ Nota característica do *jazz*, geralmente um bemol, usado especialmente no terceiro ou o sétimo grau da escala, recorrendo frequentemente em *blues*.

²⁹ No original em inglês: Stephane's miraculous violin technique is a reflection of his basics aesthetics, or world view, elements of which include elegance, ease, charm, grace and beauty.

³⁰ No original em inglês: All my life I've liked the good things, I don't like ordinary things. I've always valued elegance and beauty. I'll leave it to others to describe that word elegance. it is not for me to say if I'm elegant or not.

estava na ânsia de improvisar qualquer coisa, e por que não expor o tema primeiramente? (STEPHANE apud GLASER, 1981, p. 32).

No caso do violinista Fafá Lemos, Silva (2006) enfatiza o LPs *Hi Fafá – Fafá Lemos e Trio Surdina interpreta Dovival Caymmi, Ary Barroso e Noel Rosa*, dizendo que Fafá apresenta “elementos musicais que remetem tanto ao estilo de Grappelli quanto à música brasileira”. (SILVA, 2006, p. 10).

Fafá é influenciado em sua linha de improviso, Muller comenta que na peça [...] “Cigano no Baião”, ele faz alusão a uma comparação feita por muitos da época entre Fafá Lemos e Stephane Grappelli” (p. 15). Algumas semelhanças entre os improvisos podem ser notadas nas figuras abaixo:



Figura 11: Fafá Lemos, “Wenn der weissefliderweiderblüht”, LP: *Hi Fafá*. (SILVA, 2006, p. 10)



Figura 12: Stephane Grappelli, “Dinah”, comp. 120-3 (GLASER apud SILVA, 2006, p.10)

Ainda de acordo com Muller (2011):

com o suporte da tabela de motivos grappellianos apresentada por Glaser (1981) no livro *Jazz Violin*, e a partir de uma análise auditiva, Silva chegou à conclusão de que quando o repertório é internacional Fafá usa com frequência frases descendentes similares as de Grappelli. Não obstante, Silva acusa mais uma prática comum entre as frases dos dois violinistas, ambas são tocadas em pausas gerais dos grupos que os acompanham. Aparentemente Fafá já estava habituado aos estrangeirismos incorporados pelo seu país e principalmente pela sua cidade adaptando-se ao mercado musical disponível em sua época. (MULLER, 2011, p. 16).

Outra semelhança encontrada no improviso de Fafá, é a tendência que as frases descendentes, sejam seguidas por um motivo rítmico e concluído em quintas paralelas.



Figura 13: Fafá interpretando “O amor numa serenata”, LP *Hi Fafá*. (SILVA, 2006, p. 11)

Em seguida, temos a versão de Stephane Grappelli:



Figura 14: Stephane Grappelli: *After You've Gone*. (GLASER, 1981, p. 66 e 67 – compasso 32-39)

Com relação ao arco, Muller (2011) fala:

Fafá (1921-2004) que quando jovem chegou a se apresentar com um concerto de A. Vivaldi, preocupar-se-ia ainda menos com a grafia de seus acentos e golpes de arco em suas interpretações da música popular na década de 1950, não somente por, em muitas das vezes não ser o compositor das músicas ou não haver registro transcrito fiel à forma como eram executadas, mas também por estas estarem sendo gravadas e comercializadas em disco. (MULLER, 2011, p. 17).

Dentre tantos artifícios de mão esquerda, Fafá faz uso de *glissandi* e Muller cita esse fato:

os *glissandos* [sic], por exemplo, muito utilizados por cantores não somente neste período, conferem grande valor emocional às passagens melódicas lentas e quando Fafá utiliza-os em trechos mais velozes, geralmente em partes instrumentais não associados ao canto, podem lhes dar um caráter mais brincalhão e despreocupado. (MULLER, 2011, p. 35).

Ainda nesse assunto, *glissando*, Muller faz uma análise da música *Saturado* e fala:

nos últimos oito compassos de “*Saturado*”, gravação contida no LP *Fafá seu violino e seu ritmo* (BBL-1026 RCA Victor) de 1959, Fafá inicia uma pequena *coda* com fragmentos melódicos que fazem uma breve referência ao choro. Neste trecho improvisado da música Fafá utiliza dois rápidos *glissandos* [sic] que dão tom irreverente/despreocupado à linha melódica. Estes *glissandos* [sic] podem, modestamente, ser comparados a interpretações atuais do “*Capriccio 13*” de N. Paganini peça que, embora não haja indicação de *glissando* por parte do compositor e a razão de sua existência seja diferente, quando tocada apresenta também um *glissando* de mesmo caráter expressivo antecipando a segunda colcheia do primeiro compasso. (MULLER, 2011, p. 35).

Quanto ao uso de vibrato, *pizzicato* e articulação do arco, como por exemplo o *detaché*, Silva relata que:

Vibrato – Fafá utiliza um vibrato constante, porém emprega nuances variadas, muitas vezes de forma quase vocal, explicável por sua ocasional como cantor [...].

Pizzicato – muito pouco utilizado por Grappelli, Fafá abusa do seu uso, quer no acompanhamento lembrando o violão e o cavaquinho, ou bandolim, quando apresenta a melodia principal.

Articulação – a associação do arco em *detaché* acentuado, com pequena separação entre notas, quase que exclusivamente para repertório nacional, chama-nos atenção para o swing especial que isso provoca, e de certa forma nos lembrando do som do violão com seu decaimento natural [...]. (SILVA, 2006, p.13).

Neste capítulo, fica evidente a influência de Stephane Grappelli na interpretação de Fafá Lemos, tanto no arco, na mão esquerda, quanto na linha de improviso.

Fafá Lemos deve ser visto como um referencial do violino popular brasileiro. A forte influência de Stephane Grappelli revela que Fafá estava atento com a música da época. A comparação com o estilo grapelliano é importante para apontar as similaridades técnicas e interpretativas de ambos. Grappelli, mesmo autodidata, construiu um estilo único de tocar violino e, de certo, foi um gênio musical no estilo do *jazz violin*. Já Fafá Lemos deixa a formação erudita de lado para construir seu próprio estilo e se tornou referência e influência para as gerações futuras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da trajetória de Fafá Lemos, é possível mostrar que o violino não está inserido somente nas salas de concerto e que pode sim, ser visto como um instrumento popular. Partindo desse pressuposto, o trabalho apresentou no primeiro capítulo, alguns tópicos em que abordou sobre influência. Deste assunto, foi comentado sobre a influência na psicologia, no convívio social e no campo musical. Quanto ao último, destaca-se nesse capítulo a influência que o *choro* teve na vida de Villa-Lobos e quais foram as suas contribuições para a música no Brasil

Seguindo o trabalho, foi abordado a vida de cada um dos músicos que eram de relevância para a pesquisa ser concluída com êxito. Observou que Fafá Lemos teve um início musical mais fácil, pois seus pais apoiavam e davam suporte para os seus estudos musicais. Enquanto Stephane Grappelli, foi autodidata, teve que batalhar e ser persistente para alcançar o seu objetivo de vida.

A pesquisa teve como objetivo geral verificar se Fafá Lemos foi influenciado por Stephane Grappelli e a resposta foi positiva, pois através de exemplos gráficos e gravações, é possível identificar o estilo grappelliano na interpretação de Fafá.

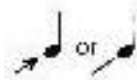
No âmbito pessoal, esta pesquisa abriu novos caminhos para o estudo do violino. Agora é possível pensar no instrumento não somente como solista, mas também como acompanhador e improvisador.

Ao final deste trabalho, é possível provar e afirmar que Fafá Lemos teve fortes influências, quanto a sua forma de tocar e improvisar, do violinista francês Stephane Grappelli. A pesquisa traz como contribuição a informação de quem foi Fafá Lemos e Stephane Grappelli, mantendo viva história de dois grandes violinistas do século XX.

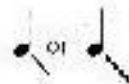
REFERÊNCIAS

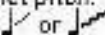
- ALMEIDA, Fabiana Hilário de. **Influência dos pais no processo de escolha profissional dos filhos: uma revisão da literatura**. Psicologia. Universidade São Francisco. Vol. 16, n. 1, p.75-85, 2011.
- DEFORKE, Jennifer. **Stephane Grappelli: Biography of a Jazz Legend**. [s/d].
- DREGNI, Michael. **Django: The Life and Music of a Gypsy Legend**. Oxford, New York: Oxford University Press. 2004.
- GLASER, Matt. **Jazz Violin**. New York. Oak Publications. 1981.
- GADOTTI, Moacir. **Comunicação Docente**. São Paulo: Edições Loyola, 1975.
- GOMES, William B. **Relações entre Psicologia e Filosofia: A psicologia filosófica**. <http://www.ufrgs.br/museupsi/dicotomia.htm>.
- HORTA, Luiz Paulo. **Villa-Lobos, uma introdução**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1987.
- LINHARES ROSA, Robervaldo. **Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira**, Goiânia. Ed. Cênone editorial, 2014.
- LOPES, Kleber Cristóvão. **O Quinteto em Forma de Choros de Heitor Villa-Lobos: Um estudo sobre influência musical**, 2003. 168f. Dissertação (mestrado em música) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas. 2003.
- MICHENER, H. Andrew. **Psicologia Social**. São Paulo: Thomson, 2005.
- MULLER, Ricardo, **O Violino De Fafá Lemos: Para Tocar Cantando**. 53f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em música), UDESC. 2011.
- NACIONAL, Rádio. In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira**. Idealização e supervisão geral de Ricardo Cravo Albin. [Rio de Janeiro]: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/radio-nacional/dados-artisticos>>. Acesso em 15 mai. 2016.
- ROSA, Stella Jocelina Almeida. **Teoria e prática do baixo contínuo: uma abordagem a partir das instruções de J.S Bach**. Dissertação (Mestrado) UNICAMP. Campinas, 2007.
- SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo** vol. 1. 5ª edição. São Paulo: Ed. 34, 2002
- SILVA, Esdras Rodrigues. **Fafá Lemos e o violino na música popular brasileira**. Universidade Estadual de Campinas, 2006. (Mimeo). <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/rodriguessilva.pdf>.
- VICENTE, Rodrigo Aparecido. **Música em Surdina: Sonoridade e escutas nos anos 1950**. 2014. 252f. Tese (doutorado em música) Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP. Instituto de Artes. 2014.

ANEXO 1



Slide—
slide into note from slightly below pitch.



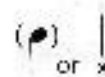
Fall off or spill—
slide down from note to indistinct pitch.
(can also be used as a "fall up": )



Glissando or gliss—
slide, up or down, from one to another.



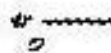
Bend—
a slight dip in pitch immediately followed by a return to the original pitch; a "da-oo-wah" sound.



Ghost(ed) or swallowed note—
a note with rhythmic value but an implied rather than definite pitch.



Sag—
raise, or lower, pitch to the general vicinity indicated by the ghost note.



Trill—
a rapid alternation between the written note and the pitch above. The upper note is the next scalewise tone unless otherwise indicated by an accidental or a note head in parentheses.



Shake
wide, hysterical vibrato.

Note should sound quarter-tone above or below pitch indicated.



Passage indicated is just a general approximation and should be approached with caution.



Left-hand pizzicato.

ANEXO 2

Faixa 1 - Stephane Grappelli and Joe Venuti: *After you've gone* -from Venupelli Blues.

Faixa 2 - Fafá Lemos: *Wen der Weisse Flieder Wieder Wlucht*.

Faixa 3 - Django Reinhardt & Stéphane Grappelli: *Dinah*.

Faixa 4 - Fafá Lemos: *Amor numa serenata*.

Faixa 5 - Django Reinhardt & Stephane Grappelli: *After You've Gone*.