

## **VIOLÃO – PEQUENA ORQUESTRA OU GRAND PIANO?**

**Por Marcelo Kayath**

*Artigo publicado originalmente no Fórum do Violão ([www.violao.org](http://www.violao.org)), em abril de 2009*

O texto abaixo reflete apenas a minha opinião pessoal. Minha intenção é apenas de provocar o debate e estimular a reflexão coletiva sobre pontos que para mim são críticos: nossa concepção do instrumento, a maneira como vemos a música e as tendências recentes do violão. Espero que os pontos abaixo sirvam como ponto de partida para um debate construtivo e frutífero para todos.

### **O INÍCIO: DE SOR/GIULIANI ATÉ TARREGA**

Poderíamos escolher qualquer ponto de partida para o nosso debate, mas me parece interessante começar no final do século XVIII. O violão moderno estava nos seus primórdios, com o repertório começando a tomar forma. Infelizmente, nesse período de ouro para a música, o violão não chamou a atenção de Mozart, Beethoven ou Schubert. Em vez disso, tivemos Sor, Giuliani, Aguado, Carulli e outros menos votados. Paciência, não adianta chorar o leite derramado, temos que nos virar com o que temos, e felizmente até que temos bastante coisa boa. Mesmo nessa fase inicial, o problema do som do violão já surgia. Os comentários da época sobre pequenos recitais de Sor são de que ele tinha peças interessantes e muita musicalidade, mas que o som era muito pequeno, típico de quem toca sem unhas, como era o caso de Sor. Em termos técnicos, Giuliani e Aguado eram considerados os virtuosos, enquanto que Sor era tido como o mais musical. No entanto, apesar do virtuosismo de Aguado e Giuliani, e da musicalidade de Sor, o violão era um instrumento de salão, com pouca penetração nos meios mais "sérios". O principal problema era a própria limitação sonora do instrumento, já que os violões da época estavam muito longe da projeção e do volume de som dos violões modernos. Além disso, as cordas disponíveis na época era muito menos confiáveis que as cordas modernas, representando muitas vezes um desafio para um músico que quisesse tocar minimamente afinado.

Durante o século XIX, o instrumento teve uma evolução técnica notável, com o surgimento de uma concepção revolucionária de um novo violão proposto por Antônio de Torres em sua oficina em Sevilla. Houve também o surgimento de virtuosos como Julian Arcas e logo depois de Francisco Tarrega. O repertório moderno começa a surgir nessa época, com obras originais de Tarrega e as primeiras transcrições de Bach, Albeniz, Granados e muitos outros.

Apesar da evolução técnica, o debate sobre o uso de unhas continuou intenso nessa época. Apesar de sua grande musicalidade e virtuosismo, Tarrega

tocava com um som "pequeno", sem unhas, tornando difícil sua aceitação numa grande sala de concertos. O panorama desanimador prevaleceu durante todo o século XIX, com o violão relegado ao papel de instrumento de salão, sem maiores pretensões musicais.

## **SEGOVIA: O GRANDE SALTO PARA A FRENTE**

Apesar da situação desanimadora, no início do século XX, as sementes do violão moderno estavam lançadas. Já havia um repertório de clássicos do século XIX (Sor, Giuliani etc), composições originais (Tarrega e outros espanhóis) e algumas transcrições de Tarrega e de seu discípulo Miguel Llobet. Muitos luthiers espanhóis como Manuel Ramirez e Francisco Simplicio começaram a construir bons instrumentos no estilo Torres. Nesse ambiente, surge Andrés Segovia. Com a morte de Tarrega em 1909 (o jovem Segovia, então com 16 anos, aparece numa foto histórica no enterro), Segovia inicia sua longa caminhada, incentivado por Llobet e outros.

Rapidamente, Segovia se dá conta das limitações da carreira escolhida: o repertório era pequeno e o som dos violões não era suficiente para uma grande sala de concertos. Pior: não havia respeito pelo instrumento. Na Espanha do início do século, violão era coisa de flamencos nas "calles" e nos bares, situação alias semelhante às rodas de choro frequentadas pelos "malandros" e chorões adeptos do instrumento na Lapa no Rio de Janeiro. Era impensável naquele ambiente que o violão fosse considerado um instrumento sério de concerto como o violino e o piano. Segovia foi seguidamente aconselhado a mudar de instrumento, já que ele estaria "perdendo tempo" ao se dedicar com tanto afincio a um instrumento tão desmoralizado.

O que fez Segovia? Com grande inteligência e visão, ele lançou os pilares do violão contemporâneo, procurando colocar o violão no nível dos outros instrumentos. Durante toda a sua vida, Segovia nunca se afastou de alguns princípios básicos:

1. **Repertório original:** Na ausência de obras dos grandes compositores clássicos, Segovia encorajou novos compositores a escreverem para o instrumento. Desse esforço surgiram Ponce, Tedesco, Torroba, Villa-Lobos e muitos outros. É importante lembrar que as obras mais famosas que conhecemos são apenas a ponta visível do iceberg. Existem centenas de músicas "perdidas" na biblioteca de Segovia em Madrid que foram escritas para Segovia por dezenas de compositores e descartadas por ele. Na maioria, com poucas exceções, são peças de menor interesse musical. Mas o fato é que Segovia precisava de um repertório para poder dar concertos e ter uma carreira profissional, e essa lacuna inicial foi preenchida.
2. **Instrumentos de primeira linha:** Já em 1912 Segovia adquiriu o famoso Manuel Ramirez que hoje repousa num museu em NY. Durante

toda a sua vida, Segovia buscou sempre violões que tivessem para ele um resultado musical. Os principais luthiers escolhidos foram Hauser, Fleta e Ramirez. Vale lembrar que Segovia tocou em vários Hausers ao longo dos anos, sempre buscando algo mais, até se estabelecer com o famoso Hauser de 1937 que foi seu companheiro de jornada por mais de 20 anos.

3. **Transcrições de qualidade:** Segovia tinha uma premissa básica: transcrever apenas peças que ficassem melhor no violão do que no instrumento original. Pode-se discordar de muitas transcrições de gosto duvidoso para nossos ouvidos contemporâneos, mas deve-se reconhecer que dentro da concepção segoviana isso era uma parte coerente de um todo. Segovia disse várias vezes ao longo da vida que um dos dias mais felizes da vida dele foi quando ele ganhou de presente aquele livro alemão de músicas para alaúde de Bach, possibilitando assim as primeiras transcrições de peças das suites para alaúde.
4. **Som:** Segovia sempre buscou a beleza do som, a perfeição do toque e do vibrato. Para ele, música significava beleza do som. Mesmo entre os principais discípulos de Segovia nota-se uma preocupação constante com a produção de um som doce e aveludado. Platéias do mundo inteiro, apesar de não familiarizadas com o violão e seu repertório nascente, foram seduzidas pelo som maravilhoso de Segovia, especialmente no período em que Segovia utilizava o famoso Hauser de 1937.

Aqui cabe uma pergunta polêmica: poderia Segovia ter encorajado compositores mais "modernos" a ter escrito para o violão, em vez de focar só nos espanhóis, nos mais românticos e melódicos? O excesso de conservadorismo no gosto musical segoviano é uma crítica que se faz com muita frequência a Segovia, e que pode ser procedente em parte. No entanto, cabe lembrar o contexto histórico. Nos anos 20 e 30, a luta de Segovia era para convencer o mundo musical que o violão merecia respeito. Era uma luta para ter uma chance, para ser ouvido. Muitas vezes, eram oportunidades de recitais batalhados duramente, já que os promotores de concerto duvidavam que o violão pudesse sustentar um concerto inteiro e ainda por cima atrair o interesse do público em geral. Na Espanha de então, o ceticismo era total. Logo, eram recitais de alto risco, num instrumento ainda em fase inicial de aceitação e com um repertório de qualidade mediana (em comparação aos grandes clássicos da música). Se o concerto não fosse bom, provavelmente não haveria segunda chance. Não custa lembrar que Segovia estava construindo um repertório novo para ELE tocar, e que tudo que Segovia fazia, para o bem ou para o mal, era sempre com grande convicção.

Nesse ambiente, o sucesso espetacular de Segovia, principalmente depois do fim da 2ª Guerra, foi uma demonstração prática que a fórmula funcionava: bom

repertório, transcrições interessantes, muito bem tocadas e concebidas, em instrumentos de primeiríssima linha e com um som maravilhoso. Não custa lembrar que Segovia foi ajudado ainda pelo advento das cordas de nylon desenvolvidas em meados da década de 40 por Albert Augustine, o que lhe possibilitou aumentar a projeção de som do instrumento e talvez pela primeira vez na história afinar o violão com facilidade durante um concerto.

## **A PASSAGEM DE GUARDA: BREAM/WILLIAMS E OS ANOS 60 E 70**

O sucesso estrondoso de Segovia no pós-guerra e seus inúmeros LPs na década de 50 fizeram surgir uma legião de admiradores e aficionados. Os mais destacados foram Julian Bream e John Williams. O surgimento de Julian Bream não deixou de ser algo inusitado. Grande fã de Segovia, o jovem Bream tinha como aspiração inicial estudar com o grande mestre. Isso chegou a ser arranjado na década de 40, mas Segovia acabou se desinteressando de "adotar" o jovem Bream como pupilo, que foi forçado assim a desenvolver sua própria técnica e buscar o seu próprio caminho. Bream teve que enfrentar também muitas barreiras, a começar do fato que não se ensinava violão na Royal Academy, o que o levou a estudar piano (nessa época, ele não podia nem mesmo entrar com o violão na Royal Academy). Apesar das dificuldades, o jovem Bream perseverou, e o fato de não ter Segovia como mestre acabou sendo uma benção disfarçada.

Bream não só adotou a fórmula de Segovia, mas também a "aperfeiçoou" e aumentou enormemente as fronteiras musicais do instrumento. Primeiro, expandiu a fronteira musical "para trás", ao reviver de maneira intensa a música de Dowland e de outros compositores da era Elizabetana. Segundo, começou a tocar Suites inteiras de Bach e de outros compositores barrocos, e não apenas peças selecionadas de suites isoladas (além de gravar a primeira integral dos Prelúdios de Villa-Lobos). Terceiro, expandiu o repertório "para a frente", convocando compositores contemporâneos como Arnold, Berkeley, Walton, Tippett, Britten e muitos outros a escreverem para o violão, fugindo do lugar-comum da linguagem espanhola-romântica da era Segovia. Quarto, ao gravar com conjuntos de música antiga, cantores, cravistas etc, Bream apresentou para o público a faceta do violão como instrumento de música de câmara. Quinto, Bream realizou transcrições surpreendentes, demonstrando capacidades insuspeitas do instrumento, num espectro que ia de Bach, Scarlatti, Diabelli, Boccherini e Cimarosa a peças de Debussy e Ravel. Interessante notar que Bream evitou o repertório Segovia: nunca gravou Ponce e só gravou Tedesco recentemente, num dos seus últimos CDs para a EMI.

Para mim, depois de Segovia, Bream foi o maior apóstolo da concepção do violão como uma pequena orquestra. Apesar das mudanças de timbre e nuances muitas vezes exageradas, Bream demonstrou novas possibilidades tímbricas e levou o violão-orquestra para um plano superior, numa evolução

clara em relação a Segovia. Isso teve reflexo também na sua escolha de instrumento: Bream sempre buscou violões que lhe possibilitassem obter resultados musicais interessantes, mesmo que muitas vezes isso significasse um esforço técnico maior.

Bream sempre foi o operário do violão, tendo que estudar muito duro para superar deficiências técnicas e dificuldades físicas. Vi uma entrevista do Bream de 1976 em que ele falou que teve que desenvolver a técnica dele praticamente sozinho, e que foi uma pena que ele não tivesse tido ninguém para ensiná-lo como colocar as mãos no instrumento, técnica etc. Durante a década de 70, Bream teve inclusive que procurar ajuda médica para mitigar dores musculares nas mãos, e aí descobriu (segundo ele) que aprendeu errado a tocar violão! Nesse vídeo, Bream mostra os exercícios específicos na mão esquerda que teve que fazer para "reaprender" a técnica do violão, numa espécie de fisioterapia muscular. Um autêntico exercício de humildade, para alguém que na época era considerado por muitos como o maior violonista do mundo.

O caso de John Williams foi bastante diferente. Adotado como pupilo e orientado por Segovia ainda na pré-adolescência, Williams desenvolveu desde cedo uma técnica perfeita, tocando com uma facilidade e desenvoltura nunca antes vistas na história do instrumento. Segovia chegou a fazer algo inédito, escrevendo para Williams uma carta de apresentação por ocasião de sua estréia no Wigmore Hall em 1958, chamando-o de "príncipe do violão" (obviamente, Segovia permanecia como o rei). Logo no início da carreira, e ainda claramente sobre a influência segoviana, Williams realizou gravações tecnicamente impressionantes, como discos de repertório espanhol e a gravação do Aranjuez com Ormandy. Nos anos 60 e 70, Williams começa também a buscar seu próprio caminho, gravando coisas como a Partita no 1 de Dodgson e o Concerto no 1 de Leo Brouwer, numa clara tentativa de romper com a tradição segoviana. Nessa época, estabelece-se quase um duopólio Bream/Williams, depois sedimentado através das gravações em duo ("Together" de 1971 e "Together Again" de 1974).

No entanto, em contraste com o mundo "clássico britânico" de Julian Bream, Williams demonstrou desde cedo uma veia artística mais politizada, gravando um disco de protesto com a cantora grega Maria Farandouri e fazendo declarações questionando a Guerra do Vietnã (dizem que Williams ficou mais de dez anos sem ir aos EUA, em protesto contra o "imperialismo americano" e a Guerra do Vietnã). Além disso, sem dúvida motivado por interesses comerciais e construção de uma imagem anos 60, mais "jovem" e "moderna", Williams forma o grupo pop-light Sky, grava com a cantora pop Cleo Laine e passa a tocar esporadicamente em clubes de jazz em Londres. Nos anos 70, Williams começa também a promover a música de Barrios.

Na minha opinião, Williams foi o primeiro grande representante do violão "grand-piano". Som perfeito, forte, igualdade das notas, desenvoltura, velocidade, clareza...enfim, Williams mostrou uma perfeição técnica surpreendente, inspirando inúmeros violonistas a buscar perfeição semelhante. No entanto, na minha opinião os resultados musicais foram mais modestos que no caso de Julian Bream. É verdade que Williams realizou algumas transcrições importantes (Cordoba de Albeniz, Valses Poéticos de Granados) e promoveu alguns compositores (Dodgson, Barrios, Brouwer), mas seu legado em termos de repertório violonístico infelizmente ficou muito aquém de Segovia ou Bream.

O "estilo Williams" teve reflexo também na escolha do instrumento. Depois de muitos anos tocando em Fletas, a partir da década de 80 Williams passa a utilizar violões "fáceis" de tocar e com som aparentemente muito forte, porém de menos qualidade de som. Surge de maneira velada através de vários violonistas uma tentativa de "reinventar" o violão tradicional, que não atenderia mais às necessidades atuais dos concertistas. Segundo essa corrente, era necessário construir violões com muito volume de som e que fossem fáceis de tocar (velocidade acima de tudo!). Aparecem novos violões com arquiteturas "revolucionárias", com luhiers como Humphrey, Gilbert e Smallman.

Interessante notar que quase na mesma época Bream tomou o caminho oposto. Principalmente a partir da década de 90, Julian Bream abandona o seu tradicional Romanillos e volta às origens, passando a gravar sempre com um Hauser I que pertencia a Rose Augustine. Na minha opinião, as opções divergentes de Bream e Williams são altamente simbólicas das diferenças que marcam esses dois grandes intérpretes.

## **OS ANOS 80 E 90: RUSSEL E BARRUECO**

A busca da perfeição técnica logo se refletiu na geração seguinte, com o surgimento de dois grandes violonistas: Manuel Barrueco e David Russell. Barrueco teve uma estréia explosiva já na década de 70 com dois discos espetaculares (Villa-Lobos e Albeniz/Granados), enquanto que Russell só conseguiria uma projeção maior na década de 80.

Apesar de ambos serem violonistas excepcionais e de terem temperamentos musicais distintos, na minha opinião Barrueco e Russell têm em comum a concepção "master" do violão tocado como um grand piano: notas bem iguais, pouca ou nenhuma variação tímbrica, técnica perfeita, volume alto, e sempre em instrumentos mais "fáceis" de tocar. Nessa época, o estilo Bream de nuances e timbres passou a ser visto como algo "excêntrico", enquanto que Segovia passou a ser julgado fora do seu contexto histórico. Com base em gravações infelizes de Segovia do final dos anos 60 e 70, uma geração inteira de violonistas passou a repudiar o legado segoviano, julgando que o velho

Segovia, com seus rubatos exagerados e técnica "imperfeita", era uma excrescência romântica ultrapassada.

Apesar da reedição em CD na década de 90 de gravações antigas de Segovia, infelizmente essa visão deturpada acabou predominando. Com a popularização da concepção do violão "grand piano", cada vez mais surgiram representantes dessa corrente mais equipados tecnicamente, dos quais Ana Vidovic, com seu imenso talento, é o exemplo mais recente.

## **O MOMENTO ATUAL: A ENCRUZILHADA**

Se o violão nunca foi tocado com tanta perfeição técnica, porque então o relativo desinteresse do público em geral pelo violão clássico? Numa conversa na época da minha estréia em Londres em 1985, John Duarte me disse que nos anos 60 qualquer violonista enchia o Wigmore Hall, tamanho o interesse pelo instrumento e a popularidade do repertório. Hoje em dia, dificilmente algum violonista encherá a sala. Até mesmo John Williams, que sempre teve casa cheia por onde quer que passasse, tem hoje alguma dificuldade de encher uma sala de concertos. Porque cada vez mais os violonistas tocam só para violonistas?

Obviamente, alguns fatores afetaram a música clássica como um todo, e não apenas o violão. A hiperatividade da vida moderna, o cansaço das pessoas após o trabalho, o stress (e a preguiça) de sair de casa e ir até a sala de concertos, com o risco de assaltos etc são apenas alguns desses fatores. A falta de educação musical na escola dificulta muito a renovação do público, e o envelhecimento das platéias é visível. Basta olhar em volta e ver a faixa etária do público num concerto de música clássica.

O advento do CD e do DVD tornaram a situação ainda mais complicada. Basta lembrar que para ouvir som de qualidade na época de Segovia era necessário ir até a sala de concertos e ouvir o artista ao vivo. Hoje, não só é possível ver e ouvir a maioria dos artistas com som perfeito sem sair de casa como também pode-se ver os concertos de muitos deles pela internet ou via YouTube. E o que é pior, podendo apertar o botão de Pause. Com os downloads de discografias inteiras via Internet e o desinteresse das gravadoras em promover novos artistas clássicos o quadro de dificuldades se completa. Atualmente, o debate já é o sobre o modelo que vai surgir depois da morte do CD pago tradicional.

Em suma, a má notícia é que o cenário é muito difícil, e a melhora só vai ocorrer a longo prazo. A boa notícia é que, tirando o período excepcional dos anos 60 e 70, as coisas sempre foram difíceis. Pelo contrário, acho que o terreno hoje está fértil para o surgimento de novos "poetas" que vão mudar de novo o panorama do violão. No entanto, para que isso ocorra, na minha opinião algumas coisas serão necessárias:

1. **O repertório original tem que continuar crescendo:** Apesar do repertório violonístico ser hoje mais extenso e variado do que há trinta anos, nós continuamos tocando as mesmas peças com frequência irritante. Temos que continuar expandindo as fronteiras do repertório, e encorajando novos compositores a escreverem novas peças para o instrumento. Não custa lembrar que essa foi a solução do piano e do violino há 200 anos: Chopin, Liszt e Paganini, por exemplo, escreviam para eles mesmos tocarem, criando assim um repertório para si e para outros. Na verdade, acredito que a solução poderá ser exatamente esta: outros violonistas-compositores seguirão o exemplo de Brouwer e começarão a escrever mais peças de qualidade.
2. **Foco na qualidade do repertório, sem concessões:** Temos que buscar sempre a qualidade máxima do repertório, fugindo da tentação dos modismos fáceis. Não adianta nós tocarmos obras de compositores desconhecidos de quinta categoria apenas para sermos "diferentes". Apesar de não ser a situação ideal, é sempre melhor tocar muito bem uma peça conhecida de qualidade do que tentar ressuscitar uma peça ruim de baixa qualidade. A experiência mostra que na maioria das vezes essas peças de compositores "esquecidos" (principalmente dos séculos XVIII e XIX) que são "redescobertas" são apenas golpes de marketing pessoal. Com raras exceções, esses compositores foram relegados ao esquecimento por um bom motivo, e é melhor para todos (artista e público) que permaneçam esquecidos mesmo. Infelizmente, ainda vejo hoje violonistas excepcionais perderem tempo com tais peças. É realmente uma pena. Um desperdício de talento, esforço e de tempo.
3. **Transcrições, só quando soarem melhor no violão:** É realmente uma pena ver que continuamos a perder tempo precioso tentando tocar transcrições difíceis de peças eminentemente pianísticas como sonatas de Mozart ou peças de Ernesto Nazareth. Meus respeitos aos violonistas (muitos deles grandes instrumentistas) que continuam a tentar essas transcrições quase impossíveis, mas Segovia nesse ponto foi sábio: para que transcrever algo que soa melhor no instrumento original? Para que perder tempo precioso numa sonata simples de Mozart que um pianista médio toca rindo sem nenhum esforço e que no violão vai sempre soar "pesada"? Temos que nos libertar de um certo complexo de inferioridade, onde parece que só nos sentiremos artistas de respeito se conseguirmos tocar alguma coisa dos grandes compositores clássicos. A transcrição da Chaconne "pegou" porque no violão soa tão boa ou melhor do que no violino. Idem para Albeniz e Granados no violão em relação ao piano. Quanto a transcrições monumentais de peças orquestrais de Mussorgsky, Dvorak etc, devemos ter consciência que isso é encarado pelos nossos colegas músicos como uma enorme brincadeira de mau gosto, uma coisa quase



circense. As transcrições devem ter o objetivo de enriquecer o repertório violonístico, não de torná-lo objeto de piada.

4. **Pequena orquestra vs grand piano:** Em quase tudo na vida, as pessoas preferem sempre o original. A questão é simples: se for para ouvir violão tocado como se fosse um grand piano, as pessoas vão preferir ouvir logo um piano. Para que perder tempo com uma cópia de mau-gosto? O que atrai o público ao violão é a delicadeza, o som aveludado, os coloridos tímbricos, o vibrato, enfim, todo o aparato de um instrumento de cordas. O violão é o único instrumento de cordas onde o instrumentista está com ambas as mãos em contato direto com o instrumento e não conta com nenhuma ajuda para produzir o som. O piano não só tem um martelo que bate na corda, mas também tem pedais que ajudam a manter ou abafar o som. O violino e o violoncelo têm o arco, e até a harpa tem pedais. Já que temos que produzir todo o som "sem ajuda", então porque não aproveitar para produzir vários sons diferentes, em vez de ficar monotonamente tocando sempre com o mesmo tipo de som? Explorar a pequena orquestra que mora dentro de cada violão é uma das coisas mais gratificantes de ser violonista. Não podemos deixar essa oportunidade de lado. Deixemos o piano para os pianistas, o nosso foco tem que ser explorar as riquezas do violão como ele é.
5. **A escolha do instrumento é uma decisão crucial:** Não adianta querer encontrar uma pequena orquestra dentro do violão se o instrumento escolhido é feito para soar quase como uma guitarra elétrica. Se o público quiser ouvir guitarra elétrica, que vá a um concerto de rock ou a um bar de jazz. Na minha opinião, devemos buscar instrumentos que permitam uma gama de sons ampla, tanto horizontal (doce e metálico) como verticalmente (forte e piano). Aliás, o piano se chamou "fortepiano" no início exatamente porque permitia aos pianistas tocar com diferentes nuances de som, e não apenas com o mesmo tipo de som como no cravo. Apesar de ser um fã incondicional da escola Hauser de lutheria (com destaque para os violões Abreu, de qualidade excepcional), reconheço que alguns violonistas podem obter resultados fantásticos com diferentes instrumentos. Eu mesmo toquei em um Fleta durante muitos anos. Porém, não acredito em instrumentos que não permitam uma gama ampla de sons e de timbres. O violão tocado muito igual fica parecendo cravo ou bandolim. Francamente, não sei o que é pior.
6. **Pensemos mais como músicos, e não apenas como violonistas:** Aqui vai uma mensagem especial aos poetas: antes de ser violonistas, somos músicos! E antes de ser músicos, somos artistas, que escolhemos o violão como meio para expressar a nossa arte. Temos que procurar sempre o nosso lado mais artístico. O amadurecimento musical e pessoal tem que ser uma busca constante, e devemos estar preparados para aceitar que na maioria das vezes isso vai levar a vida

inteira. Na minha visão, é esse compromisso com a arte que sensibiliza o público em geral. Segovia e Bream eram grandes artistas e músicos, enquanto que a maioria dos seus contemporâneos, com raras exceções, era apenas violonista. Alguns eram violonistas excepcionais, é verdade, mas infelizmente a realidade é essa. O público cultua, venera e sustenta artistas, músicos e personalidades musicais. Raramente o público em geral sustenta instrumentistas sem personalidade musical verdadeira por um longo período de tempo.

**Conclusão:** Estamos numa encruzilhada histórica. Não adianta continuar a perseguir a fórmula do piano. Na minha opinião, isso levou a um retrocesso musical nos últimos vinte anos, com a conseqüente fuga do público em geral e a volta do padrão violonistas-tocando- para-violonistas. Também não adianta querer voltar a imitar o estilo Segovia de tocar. Temos que voltar a trilhar nosso próprio caminho, que aliás já vem sendo traçado desde os anos 20 por Andrés Segóvia e depois aperfeiçoado nos anos 60 por Julian Bream. As pessoas se cansam com facilidade de violonistas mecânicos de som feio sem nada de original para dizer. Ninguém quer ficar ouvindo alguém que só sabe falar muito rápido com o mesmo tom de voz o tempo todo. O público quer sentir prazer e se sensibilizar ouvindo artistas, poetas e músicos. O caminho do violão é o da poesia, da beleza do som, da pequena orquestra. Ainda há tempo de mudarmos de rota.