

GIACOMO BARTOLONI

Violão: a imagem que fez escola.

São Paulo 1900-1960

Tese apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista, para obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Palmira Petratti Teixeira

ASSIS

2000

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Bartoloni, Giacomo

B292v Violão: a imagem que faz escola. São Paulo 1900 - 1960.

Giacomo Bartoloni. Assis, 2000.

310 p.

Tese – Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis –
Universidade Estadual Paulista.

1. Música – História – Violão 2. São Paulo (cidade) –
História.

CDD 780.9

981.611

DADOS CURRICULARES

GIACOMO BARTOLONI

NASCIMENTO: 22.3.1957 – São Paulo/SP

FILIAÇÃO - Manlio Bartoloni e Angiolina Serpa Bartoloni

1977/1980 - Curso de Graduação: Curso de Bacharelado em Música, Habilitação em Instrumento (Violão), Faculdades de Artes Alcântara Machado de São Paulo.

1991/1995 - Curso de Pós-Graduação em Artes (Música), Mestrado no Instituto de Artes de São Paulo – UNESP.

1988/1995 - Professor Auxiliar de Ensino (MS-1) do Departamento de Música do Instituto de Artes de São Paulo – UNESP.

1995/2000 - Professor Assistente do Departamento de Música do Instituto de Artes de São Paulo – UNESP.

para Laura
e
para nossos filhos
Fábio, Bruno e Felipe

AGRADECIMENTOS

A concretização deste trabalho só foi possível com o estímulo e a colaboração de instituições e pessoas. Manifestamos nosso agradecimento aos que contribuíram e em particular:

aos meus orientadores no decorrer de minha vida profissional, os professores Henrique Pinto, Marília Pini, Roger Cotte (*in memoriam*), Maria de Lourdes Sekeff Zamprona, Attilio Mastrogiovanni, Antonio Celso Ferreira e em especial à Dr.^a Palmira Petratti Teixeira;

à Capes e à Reitoria da UNESP, pelo auxílio financeiro necessário ao desenvolvimento deste projeto;

aos colegas do Departamento de Música, em que destacamos os professores Gisela Nogueira, Martha Herr, John Edward Boudler e em especial o Vice-Diretor do Instituto de Artes, Dr. Carlos Kaminski, com quem compartilho uma sincera amizade;

ao casal de professores Claudete e José Ribeiro Júnior, os quais temos a honra de considerá-los como *padrinhos acadêmicos*, além do privilégio de partilharmos amizade;

aos funcionários da Biblioteca do Instituto de Artes, na pessoa de sua Diretora, a Srta. Ana Paula Rímoli de Oliveira, pela correção das Referências Bibliográficas, além de prontamente localizar inúmeros livros espalhados por várias bibliotecas;

aos Professores Doutores Claude Lépine e José Leonardo do Nascimento, examinadores da Banca de Qualificação, agradecemos pelas sugestões e observações que auxiliaram no enriquecimento deste trabalho;

aos amigos Paulo de Tarso Salles e Cláudio Sant'Ana pela paciência, incentivo, revisão, discussão e amizade;

à minha mãe, D. Lina, e aos meus irmãos Carmo e Roberta, que além do incentivo e apoio, inúmeras vezes ouviram pacientemente discursarmos sobre violão, história, livros e tantos outros assuntos pertinentes ao trabalho, durante esses anos;

e finalmente à minha esposa Laura e aos meus filhos Fábio, Bruno e Felipe, dos quais recebi incentivo, amor e dedicação, para os quais dedico este trabalho.

*Empieza el llanto de la guitarra
Se rompem las copas de la madrugada
Es inútil callarla...*

(Romancero Gitano)
[FEDERICO GARCIA LORCA (1898-1936)]

SUMÁRIO

Lista de Figuras.....	9
Resumo.....	11
<i>Abstract</i>	12
Introdução	13
1. Apresentação: o violão, das origens ao Brasil da <i>belle époque</i>	22
2. O violão: da marginalidade ao reconhecimento	63
3. Violões e violonistas: a afirmação	98
4. Violão X Piano – Técnicas de Composição.....	165
5. Considerações Finais	176
6. Referências Bibliográficas	183
7. Glossário	194

Lista de Figuras

1 – Guitarra mourisca e guitarra latina.....	24
2 – Cantores acompanhados pelo alaúde.....	26
3 – Alaúde barroco.....	26
4 – Theorba – alaúde baixo.....	27
5 – Chitarrone – alaúde baixo.....	27
6 – Vihuela.....	28
7 – Viola da mano.....	28
8 – Livro de canções e danças de G. Morlaye.....	29
9 – Guitarra de quatro ordens.....	30
10 – Guitarra de cinco ordens.....	31
11 – Guitarra barroca.....	32
12 – Guitarra de seis ordens.....	35
13 – Mapa da cidade de São Paulo de 1822.....	43
14 – Faculdade de Direito, 1827.....	44
15 – Quadros de Almeida Júnior.....	52
16 - Francisco Tárrega.....	60
17 – Brás, 1920	69
18 – Planta da cidade de São Paulo de 1897.....	71
19 - Barra Funda.....	74
20 – Grupo de chorões do início do século.....	78
21 – Orquestra de pobres.....	79
22 – Fábrica de violões Giannini.....	80
23 – Anúncio da Casa Bevilacqua.....	81
24 – A cidade de São Paulo, 1913.....	83
25 – Partitura da canção <i>Casinha Pequena</i>	84
26 – Anúncio de gêneros populares.....	86
27 – Renascimento do Violão.....	93
28 – Villa-Lobos tocando violão.....	95
29 – João Pernambuco, Barrios e Quincas.....	97
30 – Canhoto aos 21 anos de idade.....	105
31 – Canhoto aos 30 anos de idade.....	107
32 – Cartaz anunciando recital de Canhoto.....	109

33 – Trecho da partitura da valsa <i>Abismo de Rosas</i>	110
34 – Canhoto no Teatro Municipal de São Paulo.....	114
35 – Praça Américo Jacomino.....	115
36 – Paraguassú. Foto de 1917.....	121
37 – Cartaz do Cine Pinheiros.....	122
38 – Método de violão de Paraguassú.....	123
39 – Método de Sanz X Método de Paraguassú.....	124
40 – Noites Brasileiras, 1927.....	126
41 – Chorões Sertanejos.....	127
42 – Armandinho por volta dos 60 anos.....	128
43 – Garoto aos 16 anos.....	129
44 – Garoto e Paraguassú.....	130
45 – Cartaz do Teatro Coliseu de Santos.....	131
46 – Carmen Miranda e Garoto.....	132
47 – Garoto e o Bando da Lua.....	133
48 – Dilermando Reis em requintada companhia.....	143
49 – Sepultado Dilermando Reis.....	144
50 – Televisão GE, 1950.....	154
51 – João Gilberto, Tom Jobim e a Bossa Nova.....	157
52 – A Bossa Nova no Carnegie Hall.....	162
53 – Tom Jobim e Frank Sinatra.....	163
54 – Guarnieri e Villa-Lobos.....	174

BARTOLONI, G. *Violão: a imagem que fez escola. São Paulo 1900 - 1960*. Assis, 2000. 204 p. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista.

RESUMO

Este estudo volta-se para um tema de história cultural. O objeto de análise deste trabalho é a trajetória do violão modesto e discriminado por vários segmentos da sociedade brasileira no início deste século, para o mais utilizado na música popular e erudita. Há fortes indícios de que foi trazido para o Brasil pelos jesuítas. Foi muito difundido em nosso país como acompanhador de canções nostálgicas e bailados e por isso, por muito tempo, considerado um eterno companheiro de seresteiros, e associado às camadas mais humildes da população. Nas primeiras décadas deste século, com a visita de grandes violonistas estrangeiros somada ao advento do gramofone e do rádio, o violão recuperou seu prestígio junto às camadas mais abastadas, tanto de São Paulo quanto da capital federal, demonstrando-se ágil e com grandes recursos sonoros.

Palavras-chave: violão; história cultural; São Paulo.

BARTOLONI, G. *Guitar: The Image Makes the School. São Paulo 1900 - 1960*. Assis, 2000. 204 p. Doctoral Dissertation – *School of Science and Letters*, São Paulo State University.

ABSTRACT

This is a study of an aspect of cultural history. The object of analysis is the trajectory of the guitar, from a modest instrument discriminated against by various segments of Brazilian society at the beginning of the 20th century to one frequently used in popular and concert music today. There are strong indications that it was brought to Brazil by Jesuit priests. Its use was wide-spread in our country to accompany nostalgic songs and ballads and, for this reason, it was long considered the eternal companion of the 'seresteiros' and associated with the more humble levels of the population. During the first decades of the 20th century, with the tournées of great foreign guitarists in conjunction with the advent of the radio and gramophone, the guitar recuperated its prestige with the upper classes in São Paulo and Rio de Janeiro, demonstrating great agility and sonorous possibilities.

Keywords: guitar; cultural history; São Paulo.

Introdução

Este estudo sobre a cidade de São Paulo, tendo como protagonista o violão, compartilha com historiadores e etnólogos, a problemática e a visão da história cultural. Claude-Lévi Strauss, numa entrevista célebre, referindo-se à oposição entre a natureza e a cultura, emprega o *“termo natureza em um sentido mais restrito, que concerne ao que, para o homem, é transmitido por hereditariedade biológica”*. E reafirmando a antinomia entre os dois termos sustenta que *“a cultura não provém de hereditariedade biológica, mas de tradição externa, isto é, da educação”*.¹ Numa passagem anterior, referindo-se, mais uma vez o tema, o autor define *“cultura ou civilização (como) o conjunto de costumes, crenças, instituições como a arte, o direito, a religião, as técnicas da vida material... todos os hábitos ou aptidões apreendidas pelo homem enquanto membro de uma sociedade”*.²

Assim, a finalidade explícita deste trabalho, voltado para as manifestações artísticas da paulicéia, é a de evitar o sentido habitual da palavra cultura que a restringe as produções intelectuais ou artísticas das elites.³

Os sistemas de pensamento, as sensibilidades, os comportamentos e as produções culturais e artísticas que constituem o objeto desta tese, convergem para uma personagem de extração popular, cuja trajetória, prestígio, desventuras ou renome, proponho-me descrever e analisar na história e, sobretudo, no transcorrer dos seis primeiros decênios deste século em São Paulo.

Temos de fato, no cotidiano da vida paulistana, como presença marcante, o violão, às vezes colocado como um mero coadjuvante, e outras, como um membro

¹ CHARBONNIER, Georges. *Arte, linguagem, etnologia: entrevistas com Claude-Lévi Strauss*. Trad. Nícia Bonatti. Campinas: Papyrus, 1989. p. 139.

² *Ibidem*, p. 136.

³ Cf. CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre prática e representações*. trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1988. p. 66.

de destaque da vida social e artística da cidade. Em face à estas condições, despertou-nos o interesse para pesquisar a trajetória do violão popular, embora cientes da enorme lacuna que a historiografia brasileira nos apresenta sobre o tema.

Compartilhando com nossa opinião, o pesquisador Paulo Castagna (1994), em um de seus artigos comenta:

*“Um dos aspectos culturais mais interessantes da música brasileira no século XX é a evolução de um violão desprezioso e marginalizado, para o instrumento mais utilizado na música erudita ou popular, em qualquer classe social, como acompanhador ou solista. Esse fenômeno ocorreu com uma rapidez tão grande, que os movimentos anteriores foram sendo esquecidos, à medida que se alcançava uma nova etapa. Hoje, o maior desafio que se apresenta ao violão brasileiro é a pesquisa e a organização do seu repertório, o levantamento dos principais violonistas e a recuperação de sua história”.*⁴

Embora sendo músico de formação, observei a importância do resgate de nossa memória musical tanto do ponto de vista estético quanto histórico.

Minhas pesquisas sobre o violão brasileiro começaram a se intensificar no mestrado. Na época, os estudos se dirigiram para a estética do violão através da análise da produção dos compositores paulistas. Concluí o trabalho comentando sobre a escola do professor Isaías Savio (1900-1976), aqui em São Paulo, e suas incansáveis batalhas para que o instrumento fosse reconhecido. Uma de suas primeiras vitórias foi a implantação do primeiro curso oficial de violão no Brasil, no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, no ano de 1947, e não desistiu até a sua aprovação, que só ocorreria em setembro de 1960.

⁴ CASTAGNA, Paulo, ANTUNES, Gilson. O violão brasileiro já é uma arte. *Revista Cultural Vozes*, (São Paulo), n. 1, p. 37, jan./fev. 1994.

No decorrer das pesquisas defrontei-me com o violão popular seresteiro, que neste trabalho torna-se objeto de minha dedicação, visando uma complementação iniciada no mestrado.

Dada a escassez das fontes sobre o violão e sobre a música brasileira de um modo geral, fui obrigado a recorrer, em vários momentos, à algumas fontes utilizadas em meu mestrado.

Pelos estudos realizados observamos que o violão sempre atuou em diversas atividades culturais, desde o cotidiano até mesmo no teatro e posteriormente no rádio e no cinema, sem alcançar com isso, seu devido reconhecimento.

No entanto, dentro de um espaço de trinta anos ou menos, sua ascensão rápida e vertiginosa motivada por um movimento cultural nacionalista, proporcionou a divulgação de ótimos instrumentistas e o desenvolvimento de uma escola com características nacionais que merece a maior atenção por parte de nós pesquisadores. Mesmo assim, persistiu a discriminação por parte das camadas mais abastadas da população brasileira.

Na virada do século, o crescimento urbano e a industrialização produzida pelo complexo da economia cafeeira estimularam na cidade de São Paulo a prática das atividades tipicamente burguesas. As camadas mais abastadas mantinham agremiações culturais que promoviam saraus literários, além de espetáculos musicais como a ópera e a música de concerto em geral.

Enquanto nos salões a elite cultivava estes gêneros, fora dela os conjuntos de flauta, violão e cavaquinho os *abrasileiravam* com uma mescla de ritmos, melodias e harmonizações de várias origens. Um hábito antigo de reunir-se em casas de amigos, criou este estilo próprio de música autenticamente brasileiro: o samba, ou na sua versão instrumental, o choro.

O violão, devido as suas dimensões e a sua capacidade de dar sustentação rítmica e harmônica, aliando-se a sua acessibilidade nos segmentos de baixo poder aquisitivo, firmou-se nas camadas populares urbanas, fazendo parte desses conjuntos acompanhantes dos seresteiros e das danças, bem como dos grupos e até mesmo como solista nos cafés e nas casas de chá.

Acreditamos que o próprio batismo do instrumento deve-se às peculiaridades da cultura popular, pois seu nome original “*guitarra espanhola*” é modificado para “*violão*”, devido sua semelhança com a “*viola*”, instrumento trazido pelos portugueses, de pequeno porte, descendente direto da “*viola da mano*”, de origem ibérica muito em voga na Europa nos séculos XVII e XVIII, e que possuía 5 pares de cordas, sendo muito popular em Portugal. Logo, a guitarra de proporções maiores, é batizada de “*violão*”.

Norton Dudeque (1994) afirma que:

*“A confusão entre viola e violão começa em meados do século XIX, quando a viola é usada com uma afinação idêntica ao violão. ... a confusão continua nesta época como relata Manoel Antônio de Almeida, autor da Memórias de um Sargento de Milícias (1854-55), quando se refere muitas vezes com terminologia da época do final da colônia, à viola em vez de violão ou guitarra sempre que trata de designar o instrumento urbano com o qual se acompanhava as modinhas. A viola tornou-se hoje a viola-caipira, instrumento tipicamente rural e o violão tornou-se um instrumento essencialmente urbano”.*⁵

A respeito da discriminação em relação ao violão, encontramos registros jornalísticos descrevendo esta atitude por parte das camadas mais abastadas.

Alguns artigos são exemplares:

Em 1906, o jornal O Estado de São Paulo relata que o violão é considerado

⁵ DUDEQUE, Norton. *História do violão*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1994. p. 101.

“... próprio somente para modinhas e serenatas ao luar”⁶ e alguns anos mais tarde ainda o julga “... vulgar e, por isso, sem valor”.⁷

A imprensa carioca não difere da opinião dos paulistanos. O *Jornal do Commercio* publica:

*“Debalde os cultivadores desse instrumento procuram fazê-lo ascender aos círculos onde a arte paira. Tem sido um esforço vão o que se desenvolve nesse sentido. O violão não tem ido além de simples acompanhador de modinhas. E quando algum virtuose quer tirar efeitos mais elevados na arte dos sons, jamais consegue o objetivo desejado ou mesmo resultado apreciável. A arte, no violão, não passa por isso, até agora, do seu aspecto puramente pitoresco”.*⁸

Três semanas depois, o mesmo jornal publica este outro artigo, insistindo em suas críticas:

*“A guitarra nasceu para o fado e o violão para a modinha. Violão e guitarra [portuguesa] são instrumentos populares, através de cujas cordas palpitam tristezas, lágrimas e risos de dois povos intimamente ligados pela afinidade de raça, de coração e de língua. Acompanhando uma canção sentimental ou dedilhando um fado corrido, a guitarra e o violão falam não só à alma do popular, mas à alma de toda a gente. Uma e outro jamais lograrão alcançar a perfeição sonhada pelo seus cultores apaixonados. As regiões da música clássica não lhe são propícias, as suas cordas não se dão muito bem nos ambientes de arte propriamente dita”.*⁹

Esta visão elitista e a forma depreciativa com que o autor, ou os autores (alguns não costumavam assinar seus artigos nessa época) se referem ao violão é

⁶ OS MUNICÍPIOS. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano 32, n. 10220, 29 nov. 1906. p. 2.

⁷ *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 fev. 1914. p.3.

⁸ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 07 mai. 1916. p.6.

⁹ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 27 mai 1916. p.6.

pelo fato do instrumento estar ligado às manifestações das camadas populares. Para eles, o ato de acompanhar canções é considerado uma recreação e não um trabalho artístico, pois somente a música clássica é que atingia esta “*perfeição*”. O que nos parece um grande absurdo!

Embora criticado por ser um instrumento ligado aos costumes populares, formava-se no Brasil, nas primeiras décadas deste século, um movimento violonístico mais estruturado, verificando-se que grande parte dos sucessos musicais brasileiros foram concebidos por violonistas ou contaram com sua participação. Por que então certos segmentos sociais insistiam em negá-lo? Por que admitiu-se o piano ao invés do violão como instrumento da família paulistana?

Por que se demorou tanto tempo para o reconhecimento da escola do violão e até mesmo admitir a existência de uma escola brasileira composta por grandes violonistas? Qual foi o verdadeiro papel dos violonistas e do violão na história da cultura paulistana nas primeiras décadas deste século até o seu reconhecimento como símbolo de uma geração e de um movimento musical chamado *Bossa Nova*?

Estas são as questões que tentaremos elucidar ao longo deste trabalho, que se divide em quatro capítulos.

O primeiro capítulo, exposto como uma apresentação, é dividido em três partes para situar o leitor na trajetória deste “*ilustre desconhecido*” que é o violão, desde as suas origens, passando pela Europa (entre o povo, mas em certas épocas também na nobreza – Luiz XIV foi aluno de Robert de Visée¹⁰) até chegar ao Brasil Colonial. Para isto foi levantado uma bibliografia pertinente ao assunto que nos permitiu descobrir de que povos ou nações surgiu o violão, como ele se desenvolveu na Europa e de que maneira foi introduzido no Brasil.

No segundo capítulo, “*O violão: da marginalidade ao reconhecimento*”

¹⁰ SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 1002.

registramos a história do instrumento em São Paulo, ao longo do primeiro quartel deste século, descrevendo problemas relativos à discriminação por parte de segmentos da sociedade e, posteriormente, o seu reconhecimento, além de apontarmos os primeiros nomes de destaque do cenário violonístico. Para tal, nos servimos principalmente de fontes primárias, tais como artigos de jornais e revistas.

No terceiro capítulo, “*Violão & Violonistas: a afirmação*” apresentamos o auge do violão como expoente das manifestações populares. O advento do rádio foi um dos responsáveis por sua ascensão, propiciando a divulgação de nomes do cenário paulista, projetando-os nacionalmente. Em São Paulo podemos citar, entre outros, os pioneiros Américo Jacomino (Canhoto) e Atílio Bernardini, instrumentistas estes que, muito contribuíram para a evolução do violão como instrumento solista, embora seu repertório não fosse ainda suficientemente explorado. As décadas de trinta, quarenta, e cinquenta foram ricas no aparecimento de nomes do violão de marcante significado como *Armandinho*, *Garoto*, Dilermando Reis, João Gilberto, Baden Powell, Paulinho Nogueira, entre outros.

Vários discípulos desses mestres destacaram-se no cenário da cultura brasileira, o que nos leva a acreditar que a ação de compositores, instrumentistas e professores de violão, em seu desenvolvimento histórico, expandiram a escola violonística. Adaptaram o instrumento à linguagem musical brasileira, apresentando assim, uma produção tipicamente nacional, bastante versátil, em que funde o gênero musical popular com o erudito.

No quarto capítulo, “*Violão X Piano – técnicas de Composição*” demonstramos os elementos técnicos musicais comuns aos dois instrumentos. O piano foi, em alguns momentos e de certa forma, um concorrente direto do violão, chegando até a ofuscá-lo, mas este reage com *ascensão fulminante*, como comenta Sevcenko (1992):

*“Eram os pianistas que dominavam a cena ... Isso numa época que começa a assistir a ascensão fulminante do violão e instrumentos típicos da música popular ... A transição de uma forma à outra, entretanto, teria mais o acesso suave de uma ponte, com ambas as formas convergindo uma na direção da outra, conciliando audiências, que de um salto cego no escuro”.*¹¹

As técnicas de composição apresentadas nas músicas interpretadas pelos pianistas foram utilizadas pelos violonistas com tanta frequência que acabaram se tornando uma linguagem musical própria, sendo posteriormente incorporadas por alguns compositores pianistas. A recíproca também foi verdadeira.

As fontes utilizadas para estes capítulos foram jornais, periódicos, partituras, capas de discos, livros, além de uma bibliografia específica sobre cultura brasileira.

Começamos nossa investigação na virada do século, em que se inicia o processo de urbanização da cidade de São Paulo. O violão esteve presente ao longo deste processo como integrante efetivo dos conjuntos acompanhantes dos seresteiros e das danças, bem como dos grupos, e até mesmo como solista nos teatros, cinemas, cafés e casas de chá. Portanto, podemos considerar que o violão é um instrumento musical que participou e participa ativamente da vida paulistana e tê-lo como um dos representante dos costumes, não somente paulista, mas acima de tudo brasileiro.

Seu apogeu se dá a partir do segundo quartel, atuando em diversas atividades culturais, desde o cotidiano até mesmo no teatro e posteriormente no rádio e no cinema. No final dos anos 30, com a influência do *jazz* e suas orquestras de metais e ao longo da década seguinte, com o baião de Luiz Gonzaga, o violão é um tanto quanto ofuscado, vindo a ressurgir com o movimento da Bossa-Nova, no

¹¹ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático da metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 250.

final dos anos cinqüenta, concomitantemente ao trabalho do paulista Dilermando Reis, que o leva até à elite governamental do país.

Muitos autores já escreveram sobre o violão, dentre eles podemos destacar Bruno Kiefer, Ernani Silva Bruno, Henrique Cazes, Irati Antonio, Jairo Severiano, José Geraldo Vinci de Moraes, José Ramos Tinhorão, Mário de Andrade, Nicolau Sevcenko, Paulo Castagna, Regina Pereira, Ruy Castro, Zuza Homem de Mello, enfim, são tantos os autores que deixaram preciosos registros sobre o instrumento, mesmo que, às vezes somente de passagem em um fato histórico musical, outras vezes apenas como coadjuvante em biografias.

Porém, apesar dessa lista de autores, com suas notas, artigos, capítulos e até livros que falam do instrumento, sobra espaço para uma obra original sobre a trajetória do violão dentro da cultura brasileira.

Procuramos resgatar neste trabalho o estudo desse movimento violonístico em relação ao movimento musical brasileiro e como essa produção está inserida no movimento cultural mais amplo.

1. Apresentação: o violão, das origens ao Brasil da “*belle époque*”.

O violão poderia ser um poderoso elemento educador do sentido musical do povo; são muitos os que através da voz íntima e amiga de suas cordas, compreendem melhor o sentido da música. Alguns começam rasgueando “jotas” e acabam aplaudindo Bach.

[EMÍLIO PUJOL (1886-1980), musicólogo espanhol]

O violão pertence ao grupo de instrumentos de cordas pulsadas. Segundo a mitologia antiga,¹² teria sua origem na lira, cuja invenção os gregos atribuem a Hermes, os egípcios a Tgoth Trismegist e os hebreus a Jubal. Talvez o arco do homem primitivo tenha sido também algo mais que um instrumento de caça e de combate. Homero disse em sua “Odisséia”, que Ulisses ao provar seu arco ante os pretendentes de Penélope, pulsou a corda com sua mão direita e produziu uma nota tão clara e vibrante como se fosse a voz de um pássaro cantor.¹³

Segundo o egiptólogo italiano Ernesto Schiapparelli as origens de instrumentos de cordas com caixa de ressonância e braço estão estimadas em cerca de 5000 a.C.. Mas a primeira ilustração é encontrada numa baixo relevo da tumba de um dos reis de Tebas, no qual aparece um instrumento muito parecido com o violão, datado de 3500 a.C., e este baixo relevo se encontra no Museu de Leyden na Holanda.¹⁴

As origens do violão não são claras, pois existem diversas hipóteses, mas segundo os musicólogos, como Emilio Pujol ou Jose de Azpiazu são duas as teorias mais aceitas hoje.

¹² Para cultura e mitologia clássicas, Cf. JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. tradução de Artur M. Parreira. S.Paulo: Herber, s.d. 1343 p.; GRIMAL, Pierre. *Diccionario de la Mitologia Griega y Romana*. Trad. de Francisco Payarols. Barcelona, Buenos Aires: Labor, 1965. 634 p.

¹³ AZPIAZU, Jose de. *La guitarra y los guitarristas*. Buenos Aires: Ricordi, 1961. p. 9.

¹⁴ AZPIAZU, Jose de. *La guitarra y los guitarristas*. Buenos Aires: Ricordi, 1961. p. 3-4.

A primeira, acredito que o violão é derivado do antigo alaúde árabe, levado para a Península Ibérica através das invasões muçulmanas. Os mouros islamizados do Maghreb penetraram na Espanha (711) e conseguiram vencer o rei visigodo Rodrigo, na Batalha de Guadalete. A conquista da península se deu em c. 711-718, sendo então formado um emirado subordinado ao califado de Bagdá. O alaúde árabe que penetrou na península na época das invasões, era um instrumento que se adaptou perfeitamente às atividades da corte.

A segunda, o violão seria derivado da chamada “*khetara grega*”, que com o domínio do Império Romano passou a se chamar “*cítara romana*” e era também denominada de “*fidícula*”. Teria chegado à Península Ibérica por volta do século I com os romanos. Este instrumento se assemelhava à “*lira*” e, posteriormente, foram acontecendo as seguintes transformações: os seus braços dispostos da forma de lira foram se unindo, formando uma caixa de ressonância, a qual foi acrescentando um braço de três cravelhas, que são pequenas chaves feitas de madeira ou de metal destinadas à afinação, e três cordas. A esse braço foram feitas divisões transversais, denominadas “*trastes*”, para que se pudesse obter de uma mesma corda várias notas e por fim, esse instrumento começou a ser tocado na posição horizontal, com o que ficam estabelecidas as principais características do violão.

Jose de Azpiazu resume bem as origens do alaúde, da vihuela e da guitarra (violão): todos são de origem árabe-asiática, sendo que o primeiro recebeu um nome árabe, o segundo um nome romano e o terceiro um nome greco-romano.¹⁵

Acredita-se que desde o século VIII tanto o instrumento de origem grega como o alaúde árabe conviveram na Espanha (figura 1). Mas esse convívio só se comprovou nas ilustrações das *Cantigas de Santa Maria*, produzidas no século XIII, por Afonso X, *el Sabio* (1221-1284). Rei de Castela e de Leão (1252-1284), além de

¹⁵ AZPIAZU, Jose de. *La guitarra y los guitarristas*. Buenos Aires: Ricordi, 1961. p. 13.

imperador germânico (1257-1272), foi o animador do movimento intelectual desenvolvido na Espanha. Um experiente trovador, escreveu célebres cantigas e poemas musicados em honra à Virgem.

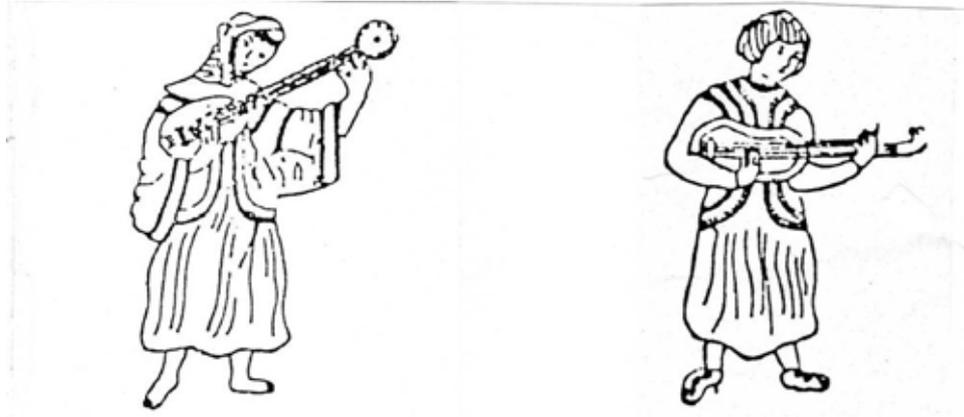


Figura 1 - Guitarra mourisca (à esquerda) e guitarra latina (à direita) ilustradas na “Cantigas de Santa Maria” do Rei Afonso X, *el Sabio* (séc. XIII). Fonte: Biblioteca del Escorial, Madri, Espanha.

Nas ilustrações das cantigas vemos dois instrumentos: um denominado “*guitarra moura*”, derivado do alaúde árabe e outro “*guitarra latina*”, derivado da “*khetara*” grega, o que denota a coexistência de ambos os tipos.

A influência árabe no ocidente, principalmente na Península Ibérica, como sabemos, foi grande. A música ocidental também sofreu influências, como podemos notar, por exemplo, nos melismas (grupos de notas musicais diferentes cantadas sobre uma única sílaba) dos cantos espanhóis. A música da cidade de Bizâncio (ou Constantinopla, hoje Istambul) tinha um sistema de oito modos (ou escalas) e as melodias eram organizadas com este sistema.

A esse respeito, no livro “História da música ocidental”, os autores Grout e Palisca (1997) relatam:

“... os oito echoi [escalas] bizantinos agrupavam-se em quatro pares, e os quatro pares tinham por notas finais, respectivamente,

[as notas] Ré, Mi, Fá e Sol. A exemplo do que sucedia em Bizâncio, passaram a distinguir-se, por volta do século VIII ou IX, oito modos diferentes no canto ocidental, e as finais acima indicadas eram também as finais dos quatro pares dos modos ocidentais. Assim, as bases do sistema ocidental de modos parecem ter sido importadas do Oriente”.¹⁶

Com o desenvolvimento da harmonia e da polifonia nos séculos XV e XVI, todos os instrumentos de caráter polifônico, ou seja, aqueles que conseguem produzir duas ou mais linhas melódicas simultaneamente (teclados e cordas) começaram a desenvolver-se rapidamente. Os alaúdes, apresentados em diversos tamanhos (figuras 2, 3, 4 e 5), por serem instrumentos polifônicos por excelência, projetaram-se durante o período renascentista, cuja popularidade verifica-se em toda a Europa, exceto na Espanha, onde após a tomada de Granada em 1492 passou a ter preferência pela vihuela (figura 6).¹⁷ Estas poderiam ser de três tipos a saber: a *vihuela de mano*, de arco e de plectro.

A *vihuela de mano* (figura 7), tocada com os dedos e, de acordo com Juan Bermudo, em seu livro “*Declaración de los instrumentos musicales*”, publicado em 1555, era maior, mais sonora e mais extensa que a guitarra [violão]; a *vihuela de arco*, tocada com um arco e que tudo indica, foi um instrumento que deu origem à chamada família da viola e a *vihuela de peñola*, ou seja, pulsada com um plectro [palheta], que deu origem a instrumentos como o bandolim, o banjo, etc.¹⁸

¹⁶ GROUT, Donald. J., PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997. p. 36-37.

¹⁷ NOGUEIRA, Eduardo Fleury. *A evolução do violão na história da música*. São Paulo, 1991. Monografia, Fundação VITAE. p. 38.

¹⁸ DUDEQUE, Norton. *História do violão*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1994. p. 9-10.



Figura 2 - Cantores acompanhados pelo alaúde. Pintura da Escola de Ferrara. Do século XV até fins do século XVII o alaúde tinha uma importante função de acompanhar o canto, sendo bastante utilizado na produção doméstica. Fonte: OTTERBACH, F. *Schöne Musikinstrumente*, Milão: Fabbri, 1975, p. 31.



Figura 3 - Alaúde barroco. Gravura de Antiveduto Grammatica (1571 – 1626). Fonte: OTTERBACH, F. *Schöne Musikinstrumente*, Milão: Fabbri, 1975, p. 32.

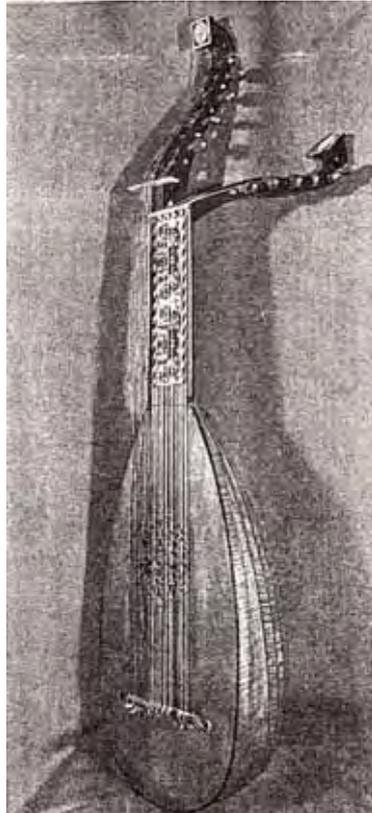


Figura 4 - Theorba – alaúde baixo com dezesseis cordas e duas cravelheiras. Gravura de Magnus Tieffenbrucker (1610), Áustria.

Fonte: OTTERBACH, F. *Schöne Musikinstrumente*, Milão: Fabbri, 1975, p. 32.

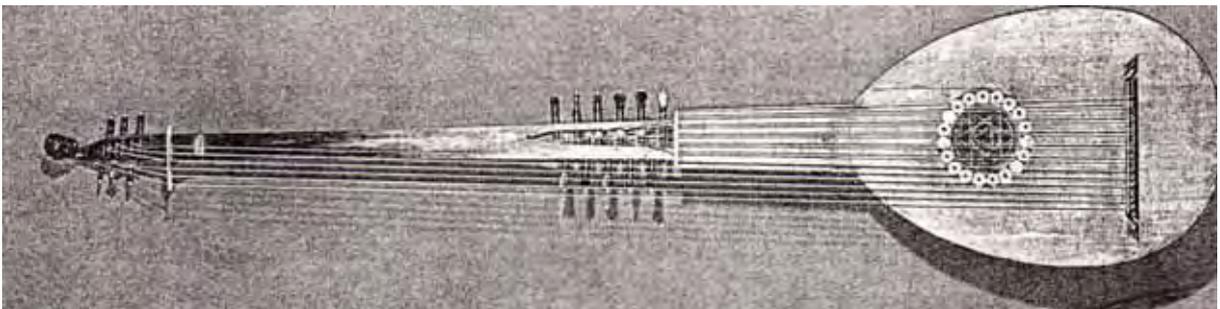


Figura 5 - Chitarrone – também um alaúde baixo, porém com o segundo cravelhame acima do primeiro (ao contrário da theorba). Fonte: OTTERBACH, F. *Schöne Musikinstrumente*, Milão: Fabbri, 1975, p. 32.



Figura 6 - Vihuela (c. 1500), Espanha. Museu Jacquemart-André, Paris. Fonte: TYLER, J. *The Early Guitar*, Oxford, v. 4, 1980, p. 19.



Figura 7 - Viola da mano. Gravura de Marcantonio Raimondi (c. 1510).Fonte: TYLER, J. *The Early Guitar*, Oxford, v. 4, 1980, p. 19.

Durante o século XVI, além do alaúde e da vihuela tínhamos a guitarra. Os espanhóis chamavam-na de “guitarra”, os italianos de “chitarra” ou “chitarrino”, os franceses de “guiterre” ou “guiterne” e os ingleses de “gittern”.

A *guitarra* (figuras 8 e 9) era menor que a *vihuela* e, geralmente possuía quatro ordens (quatro pares de cordas). Nos instrumentos de cordas, estas são apresentadas, até nossos dias, em várias espessuras para que se possa produzir diferentes frequências sonoras. O recurso utilizado para que os *alaúdes*, *vihuelas* e *guitarras* pudessem obter mais volume sonoro, além de outros efeitos, era a repetição de cada corda (duas primeiras, duas segundas, etc.), como se fossem dois instrumentos num corpo só.



Figura 8 – Capa do livro de canções e danças de Guillaume Morlaye (Paris, 1552), destacando em sua ilustração uma guitarra de quatro ordens. Fonte: TYLER, J. *The Early Guitar*, Oxford, v. 4, 1980, p. 27.

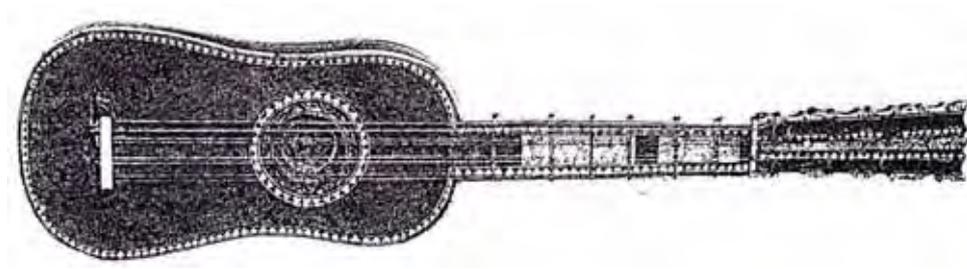


Figura 9 - Guitarra de quatro ordens de Giovanni Smit (1646). Museu de Viena. Fonte: TYLER, J. *The Early Guitar*, Oxford, v. 4, 1980, p. 32.

O período renascentista na Europa Ocidental caracterizou-se principalmente pelo interesse devotado ao saber e à cultura. Esse movimento cultural denominado *humanismo* consistia no estudo da Antigüidade Clássica (idéias dos antigos gregos e romanos), particularmente nos domínios da gramática, da retórica, da poesia, da história e da filosofia moral. Este movimento levou o homem ao raciocínio crítico e à discussão estética, causando forte impacto sobre os pintores, arquitetos, escritores e músicos.¹⁹

Este momento foi muito importante para a música instrumental. Além do apogeu da música religiosa, tivemos também a ascensão da música instrumental, em que o instrumento já não era mais usado com a finalidade de acompanhar vozes, mas sim, desenvolvendo linguagem própria, e muitos formando famílias, ou seja, um mesmo instrumento com diversos tamanhos.

Com a evolução dos recursos técnicos e musicais, a *guitarra* de quatro ordens estava ficando obsoleta, surgiu então, no final do século XVI uma *guitarra* que possuía cinco pares de cordas (figuras 10 e 11). Fato atribuído a Vicente Espinel (1550-1624) que era poeta, novelista, músico. Percorreu diferentes países, especialmente a Itália, onde permaneceu longa temporada. Seus dotes de músico e poeta despertaram a admiração de intelectuais e músicos que integravam os mais

¹⁹ GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997. p. 183.

herméticos centros de arte. Este ambiente favoreceu e aceitou a sugestão de Espinel de acrescentar um par de cordas à *guitarra*. O violonista espanhol Gaspar Sanz (1629-1679) afirmou que:

*“... em Madri, o maestro Espinel, espanhol, acrescentou a quinta [corda],... os franceses, italianos e demais nações, imitando-nos, acrescentaram também às suas guitarras a quinta, e por isso, a chamam de guitarra espanhola”.*²⁰

Com esta corda a mais, o repertório para a *guitarra*, assim como a sua técnica de execução, evoluíram bastante, permanecendo assim, praticamente até o final do período barroco.



Figura 10 - Guitarras de cinco ordens. À esquerda, guitarra de Domenico Sellas, (1670), Veneza, Itália. À direita guitarra de Alexandre Voboam (1670), Paris. Museu da Música, Vermillion, EUA. Fonte: SHAN, R. *Great Guitars*, Vermont: Hugh Lauter Levin, 1977, p. 21.

²⁰ SANZ, Gaspar. *Instruccion de musica sobre la guitarra española*. Zaragoza: Institucion Fernando El Catolico, 1979. Fac-simile. f.VI.



Figura 11 - Guitarra barroca de Joachim Tielke (1693), Hamburgo, Alemanha. Museu Vitória e Alberto, Londres. Neste instrumento, provavelmente utilizado na corte, observa-se um riquíssimo trabalho de acabamento, característica do período barroco, onde a guitarra acaba se transformando em uma obra de arte. O resultado sonoro é um desastre, com tantas incrustações, a madeira não vibra tanto, portanto apresenta um som muito pequeno. Fonte: SHAN, R. *Great Guitars*, Vermont: Hugh Lauter Levin, 1977, p. 23.

Neste período, o homem estava voltado para a revalorização do sentimento religioso. Na música temos o surgimento da *Ópera* e do *Oratório* (tipo de composição semelhante à ópera, mas baseado em histórias sacras, geralmente extraídas da Bíblia), além da afirmação do sistema tonal, ou seja, apenas dois modos: maior e menor, existentes até os dias de hoje. Os compositores lançaram também a *doutrina dos afetos*, em que sustentavam que através de determinados recursos musicais, influenciavam as emoções do ouvinte.

Ainda o autor Azpiazu (1961) observa que a *guitarra* triunfou no barroco²¹, enquanto que o *alaúde* cultivado na Alemanha, Áustria, Holanda e Inglaterra, vai desaparecendo, o violão cresceu, sendo bastante difundido em países como Espanha, Portugal, Itália e França. Na Espanha a *vihuela* também foi perdendo terreno para a *guitarra* de cinco ordens.

As concepções italianas dominavam o pensamento musical deste período. Durante o último quartel do século XVI, um grupo de escritores e músicos de Florença, lançaram uma nova concepção no tratamento das vozes na música vocal. O excesso de melodias simultâneas, normalmente utilizado, prejudicava a compreensão do texto, que para eles era mais importante que a música. Então começaram a fazer experiências com um estilo mais simples: uma única linha vocal, sustentada por uma linha grave instrumental, denominada baixo contínuo, sobre a qual os acordes musicais eram construídos. Este estilo, meio cantado, meio recitado, ficou conhecido como “*recitativo*” e influenciou toda a Europa.

“De meados do século XVI a meados do século XVIII foi a Itália a nação mais influente de toda a Europa no domínio musical. Em vez de ‘nação’, deveríamos antes dizer ‘região’, pois a Península Itálica estava dividida em zonas governadas pela Espanha e pela Áustria...”²²

A *guitarra espanhola* se difundiu por toda a Itália, provavelmente por ter recebido influências diretas da Espanha. Com esta difusão os italianos começaram a imprimir, no princípio do século XVII, vários livros para *guitarra* com *tablaturas*, um sistema de notação que utiliza letras, algarismos ou outros sinais, em vez da notação em pauta musical. Dentre esses, destacamos a publicação do livro de

²¹ AZPIAZU, Jose de. *La guitarra y los guitarristas*. Buenos Aires: Ricordi, 1961. p. 25.

²² GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997. p. 308–9.

música “*Alfabeto*” (1606), para *guitarra* de cinco ordens de Girolamo Montesardo, como um dos mais completos métodos do instrumento.

Podemos dizer que praticamente a história do violão no período barroco girou em torno dos violonistas italianos e estes influenciaram direta ou indiretamente os violonistas de outros países.

Em 1640, foi publicado outro livro de destaque, entitulado “*Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra com variedad y perfección*”, de Nicolau Doizi de Velasco, um português a serviço do Rei da Espanha, Filipe IV.²³ Tratava-se de um extenso método, que segundo Dudeque (1994), foi a primeira obra de instrução para *guitarra* realmente compreensível, que ensinava teoria, encordoamento e afinação.²⁴

Em meados do século XVIII surgiu uma *guitarra* de sete ordens nas mãos do organista e guitarrista espanhol, o padre Miguel Garcia, da ordem de São Basílio, que deu um novo impulso à vida do instrumento, como fizera Espinel dois séculos antes.

O padre Basílio acrescentou à sua *guitarra* de cinco ordens, duas mais graves (6ª e 7ª ordens), mas a sétima ordem logo caiu em desuso.²⁵ Autor de muitas composições (a maior parte desaparecida) e professor de várias personalidades, tais como a rainha da Espanha, Maria Luísa (esposa de Carlos IV) e o Príncipe da Paz, D. Manuel Godoy,²⁶ também da Espanha.

Além dos nobres discípulos, o padre iniciou um dos maiores violonistas do período clássico, o espanhol Dionísio Aguado (1784 – 1849) e influenciou o compositor italiano Luigi Boccherini (1743 – 1805) a escrever doze quintetos para

²³ Filipe IV (Valladolid, 1605 – Madrid, 1665), Rei da Espanha, de Nápoles, da Sicília, da Sardenha, duque de Milão (1621-1665) e de Portugal (1621-1640). Ver: MOUSNIER, Roland. Os séculos XVI e XVII: a grande mutação intelectual da humanidade. In: *História geral das civilizações*. São Paulo: Difusão Européia, 1973. p. 305-9.

²⁴ DUDEQUE, Norton. *História do violão*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1994. p.40.

²⁵ O violão de seis cordas acabou firmando-se, mas o de sete cordas deixou raízes. No Brasil ainda se utiliza esse violão para realizar a linha melódica dos baixos (voz mais grave) nos grupos de choro.

²⁶ PUJOL, Emilio. *La guitarra y su historia*. Buenos Aires: Romero y Fernandes, 1930. p. 3.

dois violinos, viola, violoncelo e violão. Boccherini em seu *Quinteto Op. 40, n.º 2*, escreveu a seguinte observação: “*Quintettino imitando il fandango [ritmo espanhol] che suona sulla chitarra il Padre Basílio*”²⁷

A *guitarra* de seis ordens (figura 12) apresentou uma evolução proporcional à da estrutura musical ocidental. Com mais cordas possibilitou-se mais recursos, tais como a ampliação da tessitura, além do progresso técnico de execução dos instrumentistas.

Como podemos notar, todas as *guitarras* que foram descritas até aqui possuíam de quatro a sete pares de cordas, com diferentes afinações que variavam conforme a época e a região. A partir do início do século XIX, o instrumento descrito pelos professores e violonistas da Espanha, Itália, França e Alemanha possuía seis cordas simples e era afinado como o nosso atual violão.

Este novo violão de seis cordas se espalhou por toda a Europa, de onde surgiram vários instrumentistas aficionados. Apesar de popular e admirado, o violão parece ter sido um instrumento íntimo, geralmente de uso domiciliar, com exceção de poucos compositores-instrumentistas que desenvolveram um trabalho mais amplo.

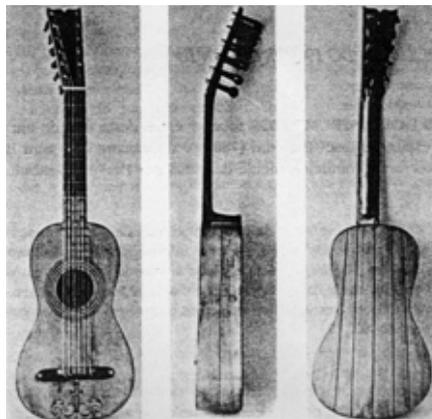


Figura 12 - Guitarra de seis ordens de Josef Benedid (c. 1800). Fonte: DUDEQUE, N. *História do Violão*, Curitiba, UFPR, 1994, p. 56.

²⁷ DUDEQUE, Norton. *História do violão*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1994. p. 54.

Em Portugal, a popularização da guitarra se intensificou a partir de meados do século XVII. Estava tão difundida entre a população que chegou mesmo a existir um preconceito por parte das camadas mais altas da sociedade. Preconceito que irá perseguir o instrumento durante um longo período de sua vida por se identificar com as camadas mais pobres da sociedade.

O musicólogo José Ramos Tinhorão (1998) relata que conforme artigos daquele século, a vulgarização do emprego da viola como instrumento de diversão pessoal foi alvo de discriminação, por estar relacionado “*ao nível social mais ínfimo dos negros e patifes*”.²⁸

O autor afirma que vários instrumentos musicais também foram usados para acompanhamento do canto. Mas a guitarra, desenvolvida a partir da viola, mais simples e de fácil aprendizado, difundiu-se rapidamente fazendo surgir assim, já no século XVI, duas formas de execução, a execução “*por música*” e outra bem mais simples, conhecida por “*tocar de ouvido*.”

“... *apareceriam então as violas mais simples, chamadas às vezes de guitarras, menores no tamanho e com número de cordas reduzido... e que qualquer curioso possuidor de bom ouvido podia tocar de golpe ou de rasgado, suprindo a falta de recursos técnicos com o ritmo da mão direita*”.²⁹

O que Tinhorão quis dizer com *possuidor de bom ouvido e rasgado* é o mesmo que a expressão atual *tocar de ouvido* (sem ler partitura), com a realização dos ritmos com golpes da mão direita, em vez de dedilhar o instrumento, muito utilizados nos atuais cursos de violão popular, por acompanhamento.

²⁸ TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998. p. 27.

²⁹ *Ibidem*, p. 29.

Com esta nova maneira de se tocar, a *guitarra*, ou o violão, como é chamada aqui no Brasil, se difundiu rapidamente nas camadas mais populares, perdendo prestígio junto aos cidadãos mais abastados. Foi neste contexto que o violão veio para o Brasil: um instrumento muito difundido e ao mesmo tempo cercado de preconceito pelo que representava como instrumento popular.

No Brasil, quanto a introdução do violão há divergências. Segundo Norton Dudeque, seu antecessor - a viola - veio através dos jesuítas que a utilizavam na catequese,³⁰ considerando que a atividade jesuítica foi dupla: magistério e catequese.³¹ Com a expansão dos trabalhos de catequese, uma vasta rede de colégios espalhou-se pelo território brasileiro: São Paulo (1554), Rio de Janeiro (1568), Olinda (1576), Ilhéus (1604), Recife (1655).

A maior contribuição jesuítica à conquista da terra, foi a fixação da ‘língua geral’, que durante dois séculos foi administrada como instrumento de penetração do branco e da articulação das diversas tribos indígenas com o europeu. As obras de Manuel da Nóbrega, José de Anchieta e de Fernão Cardim nos colocaram no campo literário e não apenas documental das letras no Brasil, com destaque para o “Diálogo sobre a Conversão do Gêntio”, que escrito por Nóbrega em 1557 ou 58, é a mais antiga página literária brasileira.

José de Anchieta (1534-97) serviu-se do português, do espanhol, do latim e do tupi para realizar sermões, teatro, narrações de cartas de catequese, poesias, que refletiam a inspiração missionária. Com exceção de seu longo poema à Virgem, escrito em latim – composto segundo a lenda, nas areias de Iperoig durante seu

³⁰ DUDEQUE, Norton. *História do violão*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1994. p. 101.

³¹ MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 7.

cativeiro nas mãos dos Tamoios – a lírica de Anchieta era fiel à dos cancioneros medievais e não à revolução poética trazida pelo renascentismo.³²

O trabalho conjunto dos índios e dos religiosos era realizado em meio às danças, aos jogos, aos cantos, às competições, às encenações teatrais.³³ Neste contexto seria essencial a presença de instrumentos musicais, incluindo, naturalmente, a viola.

No entanto, Mário de Andrade afirma que durante o período colonial, os jesuítas se dedicavam ao ensino da música religiosa através do canto e, de preferência, o antifônico (canto litúrgico com texto em prosa associado à salmos cantados por dois coros alternados). Em relação ao ensino dos instrumentos eram utilizados as caramelas, flautas, trombetas, baixões, cornetas e fagotes.³⁴

*“... o ensino da música foi o grande instrumento da catequese. Os missionários cantavam para os índios – de cuja musicalidade há provas sobejas – e os levavam a cantar também, e mesmo a tocar instrumentos”.*³⁵

Porém, o ensino da viola no Brasil teve seu início através dos jesuítas, pois um instrumento tão popular e tão querido pelos portugueses não seria esquecido tão rapidamente. A popularidade da guitarra ou viola era tanta que segundo uma lenda narrada por um monge francês em 1578, no campo de luta da batalha de Alcácer Quibir, foram encontradas dez mil guitarras portuguesas. Esta lenda, segundo o Frei Filipe de Caverel, secretário do abade Dom Jean Sarrazim, enviado em 1582 a

³² MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 8-9.

³³ MARCONDES, J. V. Freitas. Aspectos do trabalho e do lazer em São Paulo. *São Paulo: Espírito, Povo, Instituições*. São Paulo: Pioneira, 1968. p 347.

³⁴ ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. p. 163-4.

³⁵ CALDEIRA FILHO, João da Cunha. *A música em São Paulo: espírito, povo e instituições*. São Paulo: Pioneira, 1968. p. 413.

Lisboa como embaixador dos antigos Estados de Artois, *"contava-se ao tempo, para mostrar a paixão dos antigos portugueses pelas guitarras"*.³⁶

O historiador e músico Vasco Mariz confirma a opinião de Mário de Andrade sobre a catequização e a produção da música religiosa. Entretanto, aponta também que além do ensino do coro e dos instrumentos citados por Mário de Andrade há ainda o ensino da viola e a sua utilização, junto com outros instrumentos nos autos produzidos para esta catequização. *"Esses pequenos episódios dramáticos incorporavam vários tipos de música disponível, de origem ibérica e medieval"*.³⁷ Ao longo dos séculos este instrumento foi usado pelos colonizadores portugueses e pelos brasileiros principalmente como acompanhamento de danças populares.

A cultura do período colonial, mesmo em seus aspectos eruditos, estava envolvida numa atmosfera de intensa musicalidade. Mesmo Gregório de Matos Guerra, poeta barroco e mundano, sátiro repentista, produtor de *lundus*, com sua poesia, revelava o permanente contato com o povo e embora tenha passado pela escola dos jesuítas, sua sensibilidade não se aprisionou a ponto de afastá-lo das vivências e inquietações populares. Por esse motivo ele se tornou o maior poeta brasileiro na época colonial. De temperamento boêmio, misturado às camadas populares nas ruas e mercados da Bahia, se revelou um crítico das mazelas e dominação colonial.

Além do nascimento das Academias Literárias e do tema da independência política, o arcadismo ou o neoclassicismo foi outra manifestação da cultura colonial, surgida na região de Minas Gerais com o advento de uma nova estética e visão do mundo. Iniciou-se através das obras de Cláudio Manuel da Costa, 1768, período em que a atividade intelectual da colônia corresponde ao *"Iluminismo Europeu"*. O Arcadismo foi um movimento predominantemente poético, de poetas mineiros, que

³⁶ TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998. p. 29.

³⁷ MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 24-25.

escreveram suas principais obras num mesmo período, entre 1760 e 1795. Destacaram-se além de Cláudio Manoel da Costa (1729-1789), Basílio da Gama (1741-1795), Santa Rita Durão (1722-1784), Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), Alvarenga Peixoto (1749-1814) entre outros.³⁸

A produção estética em Minas Gerais ultrapassou o domínio literário e atingiu um alto nível junto à música e artes plásticas, apresentando um visível entrelaçamento das mais diversas correntes artísticas. A escultura estava ligada à arquitetura religiosa e reproduzia essencialmente os padrões portugueses na prática dos “mestres” que orientaram nossa primeira produção artística.³⁹

Em São Paulo, não poderia ser diferente. A guitarra foi introduzida pelos jesuítas quando da formação da vila nos campos de Piratininga, de aspectos modestos devido a distância do mar e das outras cidades, além do seu difícil acesso. No entanto podemos afirmar a musicalidade como característica marcante do povo paulistano observada por vários viajantes que passaram por estas terras. O fato é que a partir de 1580, quando Portugal passou para o domínio da Espanha, tanto a língua portuguesa quanto os costumes foram influenciados pelos espanhóis. Isto transmitiu a São Paulo um caráter complementemente distinto das outras cidades brasileiras onde houve acesso mais rápido à informação e à cultura da Europa.

Por aqui era mais comum a música, a dança e a conversação como passatempo do povo.⁴⁰ A música se fazia ouvir pelos quatro cantos da cidade, desde os mercados e quitandeiros que vinham vender seus produtos no antigo mercado até seus habitantes durante as procissões e festas religiosas.⁴¹

³⁸ MENDES JÚNIOR, Antonio, RONCARI, Luiz, MARANHÃO, Ricardo. *Brasil História: Colônia*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 283.

³⁹ AZEVEDO, Fernando. *A cultura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1958. v. XIII, p. 86.

⁴⁰ BRUNO, Ernani Silva. *Histórias e tradições da Cidade de São Paulo*. S. Paulo: Hucitec, 1991. p.55.

⁴¹ *Ibidem*. p. 863.

Tal fato é relatado em citações do viajante Gustavo Beyer, que publicou em Estolcomo, no ano de 1814 *“Ligeiras Notas de Viagem do Rio de Janeiro à Capitania de São Paulo, no Brasil, no verão de 1813, com algumas notícias sobre a cidade da Bahia e a ilha Tristão da Cunha, entre o Cabo e o Brasil e que há pouco foi ocupada”*, em que faz comentários gerais sobre a história, a sociedade e a cultura das cidades visitadas.

Ao se referir à música praticada na cidade de São Paulo, destaca que esta era executada principalmente por mulheres, com as quais se encantou e comentou sobre seus dotes musicais:

*“Nunca vi olhos mais expressivos, dentes mais bonitos e pés mais mimosos do que nellas - poder-se-ia crêr estar em Stockholmo. Canto e música são talentos communs que ellas revelam com a mesma graça e facilidade. O primeiro consiste principalmente nas conhecidas modinhas e os instrumentos mais frequentes são o piano, a harpa, a guitarra [violão] e o organ, dos quaes a guitarra é o mais commum e tocado até entre o povo do campo”.*⁴²

Observa-se portanto que a guitarra (ou violão) foi companheira inseparável do povo paulistano, fonte de diversão e um de seus principais meios de expressão artística.

Tais instrumentos eram considerados bens que passavam de geração a geração. Alcântara Machado, pesquisador dos inventários coloniais de São Paulo, encontrou nos espólios do final do primeiro século de fundação da Vila de São Paulo (meados do século XVII), referências sobre as guitarras e seus similares. Relatou que a Vila era pobre, desprovida de recursos, faltava-lhe *“a poesia das cidades ancians. Nada que distraia o ouvido... Não irrompe às horas de sol o ruído alegre*

⁴² BEYER, Gustavo. Ligeiras notas de viagem do Rio de Janeiro à capitania de São Paulo. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. XII, p. 289, 1908.

das oficinas de trabalho, nem se evola durante a noite a música das violas e das guitarras”.⁴³

E continuou, dizendo-se surpreso com a ausência quase completa desses instrumentos junto aos espólios das famílias paulistanas:

*“São seis, não mais, as violas de pinho do Reino com tastos de cordas [divisões no braço do violão, atualmente são chamados de trastes e são feitos de metal], de que se faz menção. Além disso, uma guitarra no acervo de Paulo Fernandes; uma harpa velha com sua chave, no espólio de Sebastião Paes de Barros, avaliada em meia pataca; uma cithara com roda de rendas e outra meia no de Francisco Leão; um pandeiro no de Manoel de Chaves”.*⁴⁴

Realmente são poucos os instrumentos encontrados nos espólios, mas não nos surpreende, considerando que a cidade era pequena e desprovida de recursos. Notamos sim, nesta época a predominância dos instrumentos de cordas - viola, guitarra, harpa e cítara - não havendo menções sobre instrumento de sopro ou teclado.

No senso de 1822 (figura 13) a cidade de São Paulo tinha 6.920 habitantes e contava com três violeiros (fabricantes de violas) e cinco músicos profissionais.⁴⁵ Se levarmos em conta que o mesmo senso aponta pouquíssimos especialistas (três boticários, três professores de gramática, dois advogados e três letrados, por exemplo) a quantidade de fabricantes de viola e músicos profissionais nos dá a impressão de que o instrumento era bastante difundido na cidade, nesta época.

⁴³ MACHADO, José de Alcântara. Vida e morte do Bandeirante. *Revista dos Tribunais*, 1929. p. 39.

⁴⁴ *Ibidem*. p.39-40.

⁴⁵ FREITAS, Affonso Antônio. São Paulo no dia 7 de setembro de 1822 . *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. XXII, p. 34, 1923.

Mapa da cidade de São Paulo de 1822:

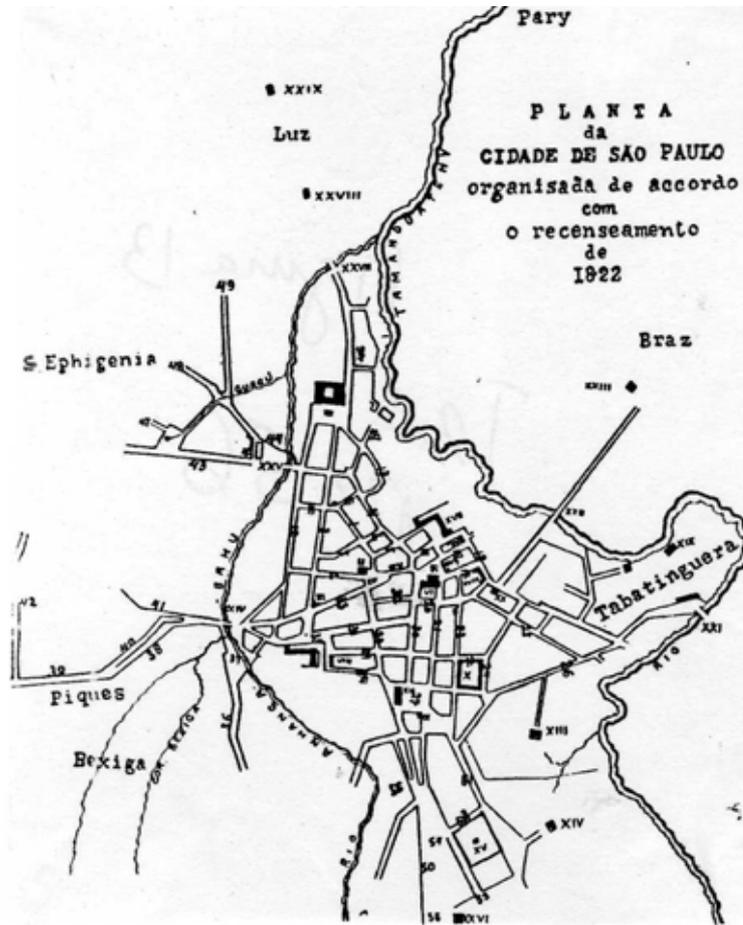


Figura 13 – Fonte: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1923, p. 3.

O desenvolvimento urbano e o crescimento populacional e comercial, propiciam que a cidade se torne um burgo de estudantes, sendo formada no ano de 1827, a Academia de Direito no Largo de São Francisco (figura 14).

Fernando de Azevedo relata a importância das faculdades de direito, não só a de São Paulo como também a de outros Estados, como fator importante de desenvolvimento urbano:

“... o viveiro de uma elite de cultura e urbanidade ... e em nenhum momento outro centro de estudos repercutiam tão intensamente as agitações da vida pública, a que dava a mocidade, com a participação de

*seu entusiasmo generoso, a força comunicativa dos grandes movimentos de opinião”.*⁴⁶

A presença desses estudantes na cidade foi importante para o violão, pois estes realizavam várias serenatas pelas ruas de São Paulo. Formavam conjuntos musicais e alguns chegavam a apresentar verdadeiros concertos, geralmente em praças como no largo de São Gonçalo (atual Praça da Sé), onde famílias inteiras ficavam ouvindo enquanto passeavam ou se sentavam nas escadarias da Sé.⁴⁷

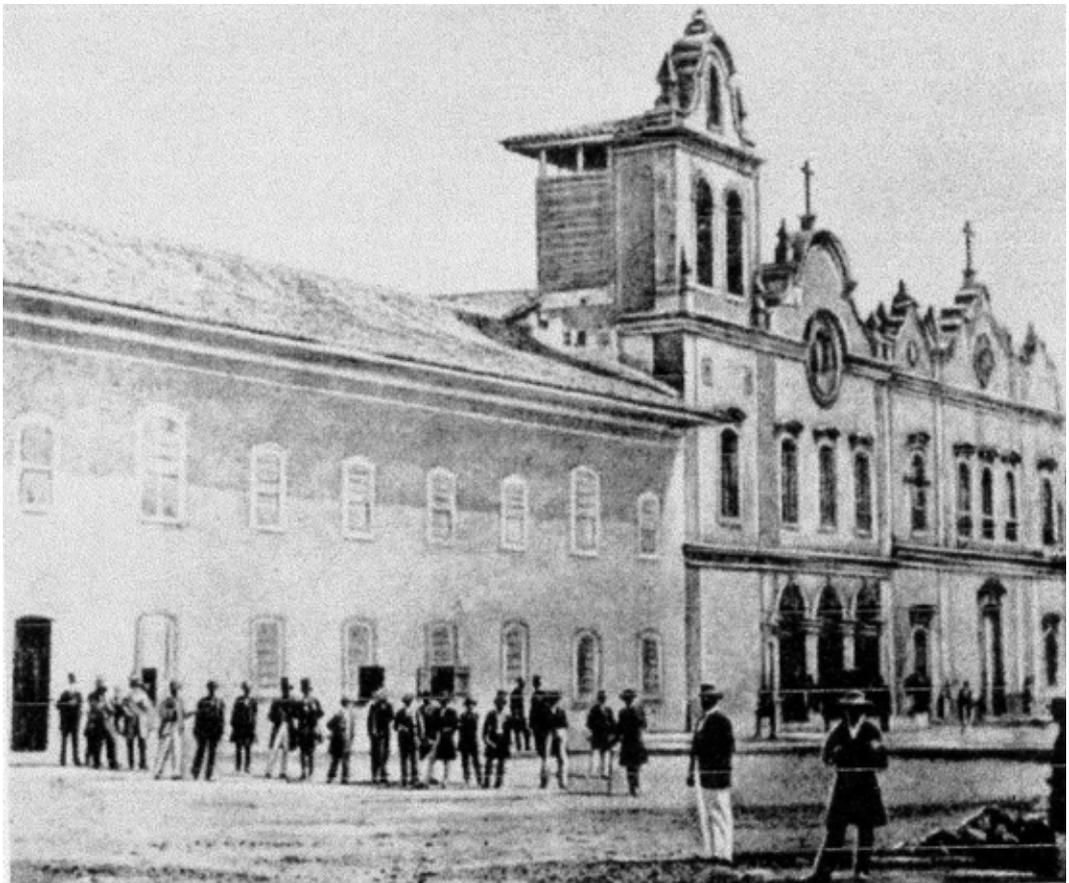


Figura 14 – A antiga Faculdade de Direito de São Paulo, fundada em 1827, e que se instalou no velho Convento de São Francisco. Fonte: AZEVEDO, Fernando. *A Cultura Brasileira*, 1958, p. 63.

⁴⁶ AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*. Tomo Segundo: A Cultura, v. XIII, 3ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1958. p. 54.

⁴⁷ BRUNO, Ernani Silva. *Op. Cit.*, p. 893.

A formação básica desses grupos de seresteiros era a mesma usada no Rio de Janeiro e que até hoje é a formação dos grupos de choro: violão, cavaquinho, flauta e clarinete.

O violão foi usado inclusive durante a primeira visita do Imperador D. Pedro II a São Paulo, em 1846. O Imperador e D. Teresa Cristina assistiram a um drama no teatrinho da Ópera com a parte musical a cargo de um violonista chamado Ribbio na qual, conforme artigo na imprensa paulistana, *“tocou o seu instrumento, imitou jumentos e chiou como carro de boi”*.⁴⁸

Em 1860, São Paulo continuava conhecida como "Burgo dos Estudantes". *“O impacto do progresso nem sempre era visível devido à persistência dos traços e dos hábitos coloniais”*,⁴⁹ ainda bastante profundos. Mas, a partir dos anos setenta, os sintomas de modernização e de avanço econômico começaram a se desdobrar rapidamente, tornando-se realidade.

A partir de então, a modernidade surgiu como resultado do desenvolvimento comercial, graças ao rico comércio do café. As divisas obtidas com a sua exportação enriqueceram os grandes proprietários, o que permitiu a importação de artigos dos mais sofisticados, até os mais elementares, de primeira necessidade, que vinham tanto do interior quanto de outras províncias.

Os anúncios de jornais da época, mostravam a variedade de artigos europeus que entravam em Santos e que eram expostos nas lojas da capital:

“Manteiga e queijos ibéricos e franceses; porcelanas de Sèvres que faziam a delícia das senhoras; inúmeras pílulas, unguentos e medicamentos em geral; casimiras, lãs e tafetá, óculos e produtos de

⁴⁸ REZENDE, Carlos Penteadado de. *Cronologia musical de São Paulo (1800-1870)*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, São Paulo, p. 242, 1954. Separata do v. 2, São Paulo em Quatro Séculos.

⁴⁹ MENDES JÚNIOR, Antonio, MARANHÃO, Ricardo. *Brasil História: República Velha*. v. 3. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 93.

papelaria, enchiam a livraria e a loja do francês Garraux, um mundo enfim de artigos que a revolução industrial européia produzia e trazia como elemento de modernidade para as elites paulistas”.⁵⁰

Na existência urbana da época, um fato social que reuniu uma grande parte da população, constituindo um elemento cultural de grande importância, foi o teatro, que além de tudo estabeleceu uma ponte com a modernidade européia. Havia apenas um teatro no Pátio do Colégio. Em 1864, foi inaugurada uma casa de espetáculos maior e mais confortável, o Teatro São José, no largo do Gonçalo, que passou a receber companhias nacionais e estrangeiras, movimento intensificado após a instauração do sistema ferroviário na Província.

Caio Prado Júnior em sua exposição sobre o surto do progresso material no Brasil a partir de 1850, ao referir-se sobre o aparelhamento técnico do país, menciona a estrada de ferro, que para São Paulo foi o trampolim para a efervescência urbana e para todas as suas peculiaridades.⁵¹ As facilidades oferecidas pelo transporte ferroviário foram fundamentais para a vinda de vários artistas e companhias líricas para realizar apresentações em nossos teatros.

São Paulo, devido a sua posição geográfica, era o nó central das estradas de ferro, centro de escoamento de mercadorias para o porto de Santos. As primeiras leis ferroviárias paulistas datam de 1836 a 1838 e previam uma concessão para ligar Santos ao planalto, mais precisamente à Campinas e região, localidades economicamente mais importantes. O projeto, carecendo de maiores garantias, não foi avante. Entretanto a necessidade de construção de uma grande artéria ferroviária que desse vazão à crescente produção do café, do açúcar e outros gêneros, era

⁵⁰ MENDES JÚNIOR, Antonio, MARANHÃO, Ricardo. *Brasil História: República Velha*. v. 3. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 93.

⁵¹ PRADO JÚNIOR, Caio. *História econômica do Brasil*. 34 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.168.

reconhecida por todos aqueles que se interessavam pelo progresso de São Paulo e, em especial, pelos grandes produtores de café.⁵²

Sobre o binômio café/ferrovia, conta-nos a historiadora Palmira Petratti Teixeira em sua obra *“A Instituição São Paulo Railway”*:

“A partir de 1835, a cultura cafeeira foi intensificada no chamado ‘Oeste Paulista’, favorecida pelo solo de terra roxa e pelo clima. Os fazendeiros, animados pela perspectiva de lucro do café, abandonam a cana-de-açúcar e investem maciçamente no café, e Campinas assume a liderança do ‘eldorado’ cafeeiro.

... [os cafeicultores] fixaram-se no Oeste Paulista, atraídos pela ferrovia e novas zonas de café, quase toda feita por italianos que recebiam anualmente uma certa quantia em dinheiro, uma certa terra arável para cultura de subsistência e inclusive pastos.

*... Nessa época vincula-se o binômio café estrada com a substituição das antigas tropas de burro pelas primeiras ferrovias, inaugurando-se o que já se podia chamar de uma era ferroviária”.*⁵³

Analisando as contribuições das vias férreas à urbanização do Brasil no século XIX, Emília Viotti da Costa (1987) cita ainda a transferência dos ricos fazendeiros para os centros, reforçando a concentração nas grandes cidades e com eles a tendência de promover melhoramentos urbanos além do crescente interesse pelas diversões públicas.

“... amplificando-se o público, multiplicaram-se os jornais e revistas em circulação. Fundaram-se associações artísticas e musicais em várias cidades. Aumentou a sociabilidade. Atenuou-se a disciplina rígida do

⁵² MORSE, Richard M. *Formação histórica de São Paulo*, São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. p. 205.

⁵³ TEIXEIRA, Palmira Petratti. *A instituição da São Paulo (Brazilian) Railway Limited*. São Paulo, 1970. 76 p. Dissertação (Mestrado em História). Universidade São Paulo. p. 11-5.

patriarcalismo que segregaram no lar a mulher de classe média alta. A crescente diversificação ocupacional nos grandes centros urbanos tornou mais complexa a estrutura social".⁵⁴

O campo de ação dos artistas foi significativamente ampliado graças a expansão da malha ferroviária. O circuito Santos - São Paulo - Campinas foi percorrido amiúde por cantores, instrumentistas e companhias líricas muitas vezes e, simultaneamente, o que demonstra o acúmulo de atividades musicais nesse importante centro urbano, gravitando ao redor da capital. O folhetinista Carlos Ferreira do jornal "*Correio Paulistano*", reconheceu esta efervescência como fruto da via férrea:

"... os habitantes do resto do mundo estão pensando que isto aqui é um formigueiro de povo! Temos duas companhias líricas - italiana e espanhola; temos todos os tenores da orbe civilizada... Frutos da estrada de ferro! Estimadíssimos frutos! ... A mim me quer parecer que lá fora quem diz a artistas - estrada de ferro - quer dizer - dinheiro! - e daí o convergirem todos para este imaginário Eldorado".⁵⁵

A partir desses elementos, notamos que a estrada de ferro desempenhou um papel, de certa forma democratizador das atividades artístico-culturais de então, permitindo o trânsito livre entre a capital da República - inicialmente foco quase isolado dessas atividades - e a região de São Paulo, ampliando também um novo campo de atuação para os artistas, que puderam ter acesso a um importante centro econômico decorrente do poderio agrícola, fomentando um novo e importante centro cultural.

⁵⁴ COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. 9 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 214-6.

⁵⁵ FERREIRA, Castro. *Correio Paulistano*, São Paulo, 19 mar. 1876.

Nesse contexto de desenvolvimento cultural e econômico paulistano, formou-se uma nova elite política, disposta a encabeçar reivindicações modernizantes, tanto no plano social, como no político. E a Academia de Direito, adquirindo considerável ímpeto de participação intelectual e política, desempenhou um papel fundamental não só no preparo cultural dos filhos da elite agrária e comercial, como na diferenciação e modernização de suas idéias.⁵⁶ Incorporando elementos urbanos e modernos às atitudes arrebatadas, românticas e liberais dos estudantes, a Academia forjou a geração de homens que participou das transformações políticas do final do século XIX, dentre elas o movimento republicano e abolicionista.

Após a abolição da escravidão (1888), surgem os libertos negros que partiram para as cidades à procura de trabalho. Na cidade de São Paulo estes trabalhadores fixaram-se principalmente ao longo da estrada de ferro, em especial no bairro da Barra Funda, tradicionalmente um bairro operário.

Traziam consigo a maneira de tocar suas batucadas usadas nas festas populares e religiosas como a de São João. Além do violão ser marcante durante essas comemorações, utilizavam a mesma formação instrumental dos estudantes da Academia, acrescida dos instrumentos de percussão.

Durante o século XIX, várias mudanças ocorreram na música brasileira. Inicialmente o sucesso das *modinhas* e dos *lundus* (ritmo produzido à base de percussão), tanto no Brasil quanto em Portugal, levou a uma conseqüente erudição destes gêneros populares. Estes estilos começaram ser escritos em partituras e apresentadas como peças de canto.⁵⁷

Com a vinda da família real portuguesa (1808) e a sua permanência no Brasil, possibilitou-se a entrada de pianos em nosso país, através da abertura de portos e

⁵⁶ BARROS, Gilberto Leite de. *A cidade e o planalto: processo de dominância na Cidade de São Paulo*. São Paulo: Martins Fontes, 1967. p. 387.

⁵⁷ TINHORÃO José Ramos. *História social da música popular brasileira*, São Paulo: 34, 1998. p.118.

dos tratados com a Inglaterra. Posteriormente o piano se tornaria um símbolo de status, principalmente durante o início da produção cafeeira. Possuir um piano no Brasil

“... era um privilégio de poucas famílias de Pernambuco, da Bahia, do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, o que conferia ao instrumento uma conotação de nobreza, poder e cultura”.⁵⁸

No Estado de São Paulo, data de 1811 a vinda do primeiro piano. Veio para a cidade de Sorocaba e foi trazido em um bangüê de carga (padiola) ou às costas de escravos, através da serra e dos caminhos do interior.⁵⁹

Este gosto pelo piano foi tanto que em 1875, o folhetista França Júnior, do jornal “*A Província de São Paulo*”, ao retornar à cidade depois de quinze anos comenta:

“... outroras cantavas ao luar, na doce língua de teus avós, ao som do violão plangente. E se um ou outro piano acordava-te, era para fazer ouvir a polca do Rosas ou uma singela schottische... Hoje não se ouve mais a viola do caipira a soluçar tristes endeixas. Teus pianos tornaram-se uma epidemia... És uma verdadeira pianópolis...”⁶⁰

José Ramos Tinhorão explica, em seu livro “*História Social da Música Popular Brasileira*”, de uma maneira bem clara como isto se passou: “... enquanto os pianos europeus ou norte-americanos ostentaram seus preços pelas alturas, muito pouca gente das cidades disporia de economias para enfrentar tal despesa. No momento

⁵⁸ TINHORÃO José Ramos. *Música popular: os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Autor, 1976. p.163.

⁵⁹ REZENDE, Carlos Penteadó de. *Cronologia Musical de São Paulo (1800-1870)*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, São Paulo, p. 253, 1954. Separata do v. 2, São Paulo em Quatro Séculos.

⁶⁰ *A Província de São Paulo*, 18 mai. 1875.

em que a riqueza da cultura do café no vale do Paraíba multiplicou os salões da corte, capazes de abrigar o instrumento da moda”⁶¹ e conseqüentemente fazendo cair seu preço, tornou-o acessível a muitos comerciantes e profissionais liberais.

Estas novas camadas em ascensão na sociedade, advindas das transformações que vinham afetando a estrutura econômica do país, com a atividade agrícola sensivelmente modificada e o crescimento das atividades urbanas, particularmente as industriais, e que proporcionaram uma força e um papel que antes não tinham,⁶² adotaram como um dos símbolos de sua riqueza o piano, mesmo que somente para a exibição em um canto da sala.⁶³ Uma circunstância sustentada por muitas décadas em nossa sociedade, até poucos anos atrás.

O pintor paulista José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) retrata em seus trabalhos esta relação social do final do século passado. Vemos em seus quadros “*A Família de Antônio Augusto Pinto*”, de 1891 e “*O Violeiro*”, de 1899 (figura 15), o piano na sala burguesa e a viola na roça. A viola, como dissemos anteriormente, com seus dez pinos no cravelhame, ou seja, cinco pares de cordas, é o *violão barroco* de cinco ordens que se firmou no campo. Ao passo que, esse mesmo instrumento em sua evolução para seis cordas simples, tornou-se um instrumento urbano.

⁶¹ Primeira fase da cultura do café, sendo monocultura e escravocrata, fez surgir os casarões onde eram realizados os saraus.

⁶² SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 6 ed., 1976. p. 433.

⁶³ TINHORÃO José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998. p. 130.



Figura 15 – Quadros de Almeida Júnior: “A Família de Antônio Augusto Pinto” (1891) e “O Violeiro” (1899). Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: *Grandes artistas brasileiros*. São Paulo: Art, 1985. s.p.

Oswald de Andrade, em seu poema “*Bengaló*”, dos anos vinte, também utiliza o piano para compor um cenário tipicamente burguês, além de outros símbolos de riqueza, tais como automóvel, telefone e cretones:

BENGALÓ

Bicos elásticos sob o jérsei

Um maxixe escorrega dos dedos morenos

De Gilberta

Janela

Sota e azes desertaram o céu das estrelas de rodagem

O piano fox-trota

Domingaliza

Um galo canta no território do terreiro

A campainha telefona

Cretones

O cinema dos negócios

Planos de comprar um forde

O piano fox-trota

Janela

Bondes

OSWALD DE ANDRADE

Postes da Light, 1924.⁶⁴

Esta preferência do piano junto ao gosto da sociedade paulistana, principalmente nos segmentos mais abastados, acentuou a discriminação em relação ao violão. Enquanto o piano era símbolo de *status*, de posses, o violão era tido como símbolo de uma classe social menos favorecida, mais humilde, formada basicamente por negros e, já nas últimas décadas do século XIX, por vários

⁶⁴ ANDRADE, Oswald de. *Postes da Light*. Pau Brasil. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 123.

imigrantes vindos principalmente da Itália à procura de trabalho nas plantações de café.

Segundo a historiadora Maria Celestina Torres (1969), durante os anos 1882-91, os dados relativos à imigração via Santos apontam mais de duzentos e sessenta mil imigrantes,⁶⁵ sendo setenta por cento de italianos e o restante de portugueses, espanhóis, alemães, austríacos, russos, franceses, dinamarqueses, belgas, ingleses, suecos, suíços, irlandeses e outros. E em 1887, na cidade de São Paulo, os italianos superavam os brasileiros na proporção de dois para um.⁶⁶ O empenho do governo da Província, que não poupou esforços e recursos financeiros para subvencionar a imigração para a lavoura do café,⁶⁷ foi fundamental para a vinda dos estrangeiros.

Corrente imigratória via o porto de Santos 1882-1891⁶⁸:

Italianos.....	202.503	Dinamarqueses.....	1.042
Portugueses.....	25.925	Belgas.....	851
Espanhóis.....	14.954	Ingleses.....	782
Alemães.....	6.196	Suecos.....	685
Austríacos.....	4.118	Suíços.....	219
Russos.....	3.315	Irlandeses.....	201
Franceses.....	1.922	Outros.....	483
		Total.....	263.196

⁶⁵ TORRES, Maria Celestina Teixeira Mendes de. *O Bairro do Brás*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1979. v. 1. Série: História dos Bairros de São Paulo. p.119.

⁶⁶ MORSE, Richard M. *Formação histórica de São Paulo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. p. 240-1.

⁶⁷ MENDES JÚNIOR, Antonio, MARANHÃO, Ricardo. *Brasil História: República Velha*. v. 3. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 578.

⁶⁸ TORRES, Maria Celestina Teixeira Mendes de. *Idem*, p.119.

Com a chegada destes imigrantes houve a introdução de novos costumes e novos estilos musicais mais uma vez irão se fundir e participar da formação da música brasileira.

Quanto ao violão, a vinda de músicos estrangeiros, nas primeiras décadas do século XX, também foi um dos fatores importantes que contribuíram na dinâmica do movimento.

O português Alberto Baltar, *um harmonizador extraordinário, que tinha uma produção clássica incalculável para o instrumento.*⁶⁹ O professor cubano Gil Práxedes Orozco, que residiu em São Paulo, na Rua da Moóca, perto da porteira da antiga estrada de ferro inglesa, de 1903 a 1908. Para o professor Isaías Savio (1900-1977) Orozco realizou o primeiro recital de violão de grande importância nesta capital, fato que ocorreu em 1903, no Teatro Santana.⁷⁰ Além desses, o violonista italiano Eugene Pingitore, que esteve em São Paulo entre os anos de 1912 a 1915, contribuiu para a troca de informações entre os violonistas locais.⁷¹

Imigração, urbanização, esboço de industrialização implicaram, também, no surgimento da “questão social”. Estas duas primeiras décadas do século foram marcadas pelas lutas operárias. No ano de 1906 realizou-se o I Congresso Operário, realizado no Rio de Janeiro em meio à eclosão de inúmeras greves, atingindo, sobretudo, os ferroviários da Cia. Paulista, que contaram com a adesão de outras categorias, chegando a Federação Operária de São Paulo a declarar greve geral em todo o Estado. Em 1908, movimento recrudescer, desta vez, nas docas de Santos, paralisando toda a cidade.

Em 1913, realizou-se o II Congresso Operário Brasileiro, também no Rio de Janeiro, que além de várias greves, desenvolveu uma intensa campanha de

⁶⁹ SOARES, Oswaldo. *O Violão* (Rio de Janeiro), p. 17, dez. 1928.

⁷⁰ SAVIO, Isaías. *Violão: tábua cronológica (1784-1910). Violões e Mestres*, São Paulo, v. 2, n. 9, p. 44-51, 1968.

⁷¹ SIMÕES, Ronoel. *O Violão em São Paulo. Violão e Mestres*, n. 7, p. 25-29, 1967.

agitação por todo o país, contra a Lei Adolfo Gordo, de expulsão de estrangeiros. O saldo político desta mobilização foi a realização do congresso entre 8 e 13 de setembro, na rua do Senado, 215, sede do Centro Cosmopolita. Participaram do congresso federações operárias, jornais operários de várias cidades do Brasil, que reafirmaram as teses anarco-sindicalistas que predominaram no Congresso anterior. Este encontro, traçou meios de ação para a luta pela fixação do salário mínimo e pela jornada de oito horas.

Em 1914, com o início da Primeira Guerra Mundial, agravou-se o estado de inófia da classe trabalhadora, com os preços altos e o desemprego. O movimento operário entrou em declínio, com diminuição do número de greves e os grupos anarquistas e socialistas se retraíram em suas atividades de organização.⁷²

O ano de 1917 é destacado em nossa historiografia, por ser uma época em que São Paulo sofre transformações sociais da vida urbana. Em julho iniciou-se uma greve geral, que paralisou a capital paulista e colocou frente a frente, de um lado o movimento operário e de outro um forte aparato repressivo do Estado. O conflito iniciou-se com greves localizadas em fábricas têxteis da Moóca e Ipiranga e se estendeu para outras como a Cia. Antarctica e a Tecelagem Mariângela. O número de grevistas chegou a cinquenta mil. As lutas nas ruas foram intensas e uma verdadeira revolta popular desencadeou-se. Crianças, homens e mulheres organizaram-se em Ligas Operárias de bairros, que se tornaram verdadeiras fortalezas de resistência dos grevistas: barricadas e esconderijos impenetráveis espalharam-se pelos cortiços e becos tortuosos da Lapa, Brás, Moóca, Barra Funda, Ipiranga, Cambuci e Belenzinho.⁷³

⁷² MENDES JÚNIOR, Antonio, MARANHÃO, Ricardo. *Brasil História: República Velha*. v. 3. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 311-19.

⁷³ *Ibidem*, p. 320.

As agitações de trabalhadores centralizadas no setor da indústria têxtil, culminaram em greves operárias como forma de pressão para melhores condições de trabalho e na obtenção de leis de proteção ao trabalhador. Enquanto o Estado fazia uso da repressão policial, satisfazendo os anseios da burguesia, o empresariado se utilizava da imprensa para manter o operariado dócil e passar uma boa imagem de sua atuação.⁷⁴ Eram os métodos utilizados pela *política retardada e feudal* daqueles tempos.⁷⁵

*“Jornadas de dez horas de trabalho ou mais, durante seis dias da semana, amiudavam os acidentes e os erros na produção, punidos com multas para os adultos e surras para as crianças ... Inexistia o contrato de trabalho com garantias legais: admissão e demissão do operário eram resolvidas verbalmente, sem aviso prévio ou indenização”.*⁷⁶

É nesse ambiente tumultuado e de transformações sociais que o violão paulistano inicia uma nova jornada. Paralelamente a esse movimento operário, o ano de 1917 foi para o instrumento muito importante. Tivemos a vinda do paraguaio Agustín Barrios (que era chamado também de “Índio Mangoré”) e da espanhola Josefina Robledo.

Barrios antes de vir a São Paulo estreou no Rio de Janeiro, em 1916. Sua presença tornou-se um marco na história do violão em nosso país. Desenvolveu carreira internacional, compôs mais de 300 obras (muitas delas consagradas) e tinha uma técnica violonística apurada, como a historiografia musical nos demonstra.

No dia seguinte da sua estréia no Rio de Janeiro, o “*Jornal do Commercio*” publica a seguinte crítica:

⁷⁴ TEIXEIRA, Palmira Petratti. *A fábrica do sonho: trajetória do industrial Jorge Street*. São Paulo: Paz e Terra, 1990. p. 53-4.

⁷⁵ ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p.83.

⁷⁶ QUEIROZ, Suely Robles Reis de. São Paulo (1875-1975). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 jan. 1975. Suplemento do Centenário, n. 2.

*“Sem querer dar ao violão a hierarquia aristocrática do violino, do violoncelo e de outros instrumentos que, como ele, tiveram no alaúde o seu remoto ancestral, em todo caso acreditamos que não se faz ainda ao violão a justiça que lhe é devida – o que, até certo ponto, se explica pela dificuldade da técnica do instrumento que ninguém, quase, tenta vencer e dominar, desanimados todos pela igualdade do timbre que lhe dá uma feição de monotonia. Não compreendemos, porém, que se cultive o bandolim em prejuízo do violão, quando a superioridade deste é imensa como elemento de expressão, como variedade de efeitos, como exemplar de harmonização interessante na formação dos acordes, como recursos de modulações estranhas pela sua novidade. De ordinário, os cultores do violão limitam-se a fazer dele um instrumento de acompanhamento de modinhas chorosas, ou o monótono repetidor de desenhos rítmicos de dança, ou o intérprete dos rasgados sonoros que convidam ao sapateado languoroso e lascivo! Quanta injustiça! Essa mediocridade, a que condenaram o violão, tem a sua explicação na ignorância dos que lhe ponteiam as cordas sem o conhecimento da riqueza de efeitos que se podem obter do precioso instrumento, que mereceu particular atenção de Berlioz no seu tratado de instrumentação. Que o violão tenha um repertório limitadíssimo não admira, porque, com exceção do piano e do órgão, isso acontece a todos os instrumentos, até mesmo ao violino, cujos foros de nobreza ninguém contesta. E, quando nos referimos à pobreza de repertório, deve ser entendido que aludimos à raridades das composições de valor e não à quantidade, pois é sabido que, para o violino principalmente, muito se tem escrito e pouco se tem mantido no repertório. Como já fizemos sentir, o violão sofre principalmente pelas dificuldades que ele oferece e que poucos ousam afrontar pelo estudo”.*⁷⁷

Como podemos notar a imprensa, que de um modo geral fazia severas críticas ao violão, começa a mudar de opinião após o recital de Barrios, passando agora a questionar a produção dos violonistas brasileiros, que limitavam-se a acompanhar músicas populares, e não mais ao violão.

⁷⁷ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1916. p. 5.

Barrios vem para São Paulo no ano seguinte e realiza um recital no Teatro Municipal. A imprensa paulista também noticia este acontecimento:

*“O violão é um instrumento nobre. Pena é que a sua sonoridade não corresponda às exigências do público dos concertos, que ansia sempre pelas grandes sonoridades. Em todo o caso, num salão, todos poderão apreciar a voz poética do violão, intensamente expressiva, a doçura e suavidade de suas inflexões sonoras, principalmente quando esse instrumento tem ao seu serviço um concertista da envergadura de Arthur [sic] de Barrios... Dos seus magníficos dedos brotam caudais de sons divinos. É que o seu mecanismo é irrepreensível, brilhante o seu estilo, profundo o sentimento que agita a sua fina alma de artista”.*⁷⁸

O autor do artigo enaltece as qualidades do violão através da técnica de execução do Sr. Barrios, lamentando apenas sua baixa sonoridade, entretanto, pouco atento ao nome do concertista, escreveu *Arthur* e não *Augustin*.

Com o *status* de compositor e concertista internacional, que era um atitude inusitada para o ambiente violonístico brasileiro de então, sua presença estimulou toda uma geração de violonistas a adotar uma nova postura, mais reflexiva, em relação ao instrumento, passando a valorizar suas possibilidades como solista, interessando-se em apurar a técnica de execução.

Um dos fatores que também contribuiu para a evolução da técnica violonística brasileira foi a vinda da jovem intérprete espanhola Josefina Robledo (1897-1931), ex-discípula de Francisco Tárrega (1852-1909). Divulgou os ensinamentos de seu mestre, apresentando inovações nas técnicas de execução do instrumento, provocando várias transformações na mentalidade e no aprendizado de nossos violonistas.

⁷⁸ *A Cigarra*, São Paulo, 30 abr. 1917.

Tárrega (figura 16) nasceu em 21 de novembro de 1852, na cidade de Villareal, Espanha. Reestruturou e inovou a técnica e a construção do instrumento juntamente com o *luthier* Antonio Torres. Sua escola foi muito difundida aqui no Brasil, através de publicações de artigos e métodos baseados em seus princípios. Sua técnica procurava desenvolver simultaneamente as duas mãos, objetivo que não era visado pelos métodos anteriores, que desenvolviam muito mais a mão esquerda. Tárrega preocupava-se com o equilíbrio entre as mãos. Infelizmente não chegou a publicar seus ensinamentos, o que conhecemos é através de seu discípulo Emilio Pujol (1886-1980), que escreveu "*Escuela razonada de la guitarra*", em quatro volumes, inspirado nos ensinamentos de seu professor.

Tárrega viajou por toda a Europa, realizando concertos, editando composições e arranjos e, após a sua morte, em 15 de dezembro de 1909, na cidade Barcelona, seus alunos continuaram seu trabalho. Entre eles destacam-se Miguel Llobet, Maria Rita Brondi, Daniel Fortea, Alberto Obregón, Regino Sainz de la Maza, além dos já citados Emilio Pujol e Josefina Robledo.



Figura 16 - Francisco Tárrega, compositor espanhol, violonista e professor. Josefina Robledo, divulgou sua escola aqui no Brasil.

Josefina Robledo, assim como Barrios, após estrear no Rio de Janeiro, fixou residência em São Paulo, provavelmente no ano de 1917, dedicando-se ao ensino. A revista *O Violão* (Rio de Janeiro) destaca nesta mudança um fato importante para a vida do violão: sua infiltração nas camadas sociais mais abastadas. Assim relata o periódico:

*“A artista Josefina Robledo, trasladou-se para a Paulicéia, ali prodigalizando sábios ensinamentos as moças da alta sociedade e rapazes de real mérito ... O violão se infiltrou nas altas camadas sociais de São Paulo e é cultivado com enorme carinho”.*⁷⁹

Naturalmente não foi só esta a razão da infiltração do violão nas altas camadas, porque além de Augustin Barrios e Josefina Robledo, outros nomes estrangeiros também prestigiaram o violão em São Paulo nas primeiras décadas do século, como o professor argentino Antônio Sinópoli, o espanhol Regino Sainz de la Maza (aluno de Tárrega, o qual o compositor Joaquim Rodrigo lhe dedicou o famoso *Concierto de Aranjuez*), o argentino Juan Rodrigues (que compôs uma música intitulada *Ronda Paulista*,⁸⁰ homenageando a cidade), além de outros, demonstrando que, se vieram grandes violonistas é porque havia acolhida prévia para eles.

Estas atitudes, juntamente com a consideração de instrumento solista dada por vários instrumentistas e compositores nacionais como João Pernambuco, Villa Lobos, Américo Jacomino e Atílio Bernardini demonstrando que o violão não era simplesmente um instrumento de acompanhamento, formaram uma base para o violão brasileiro. A contribuição dos compositores na elaboração de um repertório violonístico com características marcantes da nossa música popular em todos os

⁷⁹ *O Violão em São Paulo. O Violão* (Rio de Janeiro), jan. 1929. p. 24.

⁸⁰ *RONDA Paulista. O Violão* (Rio de Janeiro), p. 6, mai./jun. 1929.

seus aspectos (rítmico, melódico e harmônico), possibilitou os primeiros passos para a consolidação de uma escola violonística nacional.

2. O violão: da marginalidade ao reconhecimento.

“A partir de 1922, o movimento modernista rompeu formalmente com a cultura européia. Houve uma grande busca de criações nacionais na poesia, na pintura, em tudo. O grande Villa-Lobos é prova disso. Um tremendo músico, um erudito que tinha raízes populares, que tocava violão e fazia serenatas nos bairros boêmios do Rio”.

[VINÍCIOS DE MORAIS (1913-1980)]

Desde o período da Colônia podemos afirmar que o violão foi essencialmente um instrumento de acompanhamento das modinhas e serenatas. Sua produção como um instrumento solista é praticamente desconhecida.

Porém, estar associado a gêneros populares trouxe benefícios para o instrumento, porque no início do século, com uma maior projeção desta música, veiculada pelos meios de comunicação, começou a despontar no cenário nacional. Música esta que serviu como elemento unificador entre os segmentos sociais diversos transformando-os assim, do ponto de vista musical, em uma única classe: a do ouvinte consumidor.

A saída da marginalidade do violão deve ser entendida como um aceite, por parte da elite brasileira, em seu meio social. De acordo com um artigo publicado em uma revista especializada em violão no final da década de vinte, esta ‘marginalidade’ era resultado do preconceito das classes dominantes. Ou até mesmo como o editor bem coloca, quem tocava, omitia-se:

*“Infelizmente, porém, somente a pouco tempo teve o violão ingresso nas altas camadas sociais, não porque estas o desprezassem, mas por ele ter sido sempre aviltado e achincalhado pelos maiores de antanho”.*⁸¹

⁸¹ O violão entre nós. O *Violão* (Rio de Janeiro), ano I, n. 1, dez. 1928. p. 8.

Acreditamos, porém, que um dos fatores importantes no auxílio do resgate do violão de gênero popular pelas camadas mais elevadas da sociedade brasileira deu-se em virtude do surgimento do gramofone e suas conseqüentes gravações.

Já próximo à virada do século, os irmãos Figner realizam gravações em fonogramas com cantores de serenatas como “*Cadete*” (Manuel Evêncio da Costa Moreira, 1874-1960) e “*Baiano*” (Manuel Pedro dos Santos, 1870-1944), acompanhados ao violão.⁸²

*“Fred Figner, fundador da Casa Edson no Rio de Janeiro, aproveita o sistema Berliner para, selecionando cantores e orquestras em evidência na época, produzir chapas gravadas com artistas nacionais, as quais, juntamente com as estrangeiras, seriam reproduzidas nas ‘máquinas falantes’ então postas à venda”.*⁸³

Em 1902 fundou-se a gravadora Zon-O-Phone, com as gravações feitas no Brasil e os discos fabricados na Alemanha pela International Zonophone Co.

Posteriormente, surgiram outras gravadoras como a Odeon, que em sua primeira série (1904 a 1907) editou vários discos com acompanhamento de violão, grande parte realizada pelo cantor e violonista Mário Pinheiro. Seguiram-se outras séries, com o violão fazendo-se presente, inclusive com vários registros de Américo Jacomino, o “*Canhoto*”, Rogério Guimarães, Laurindo de Almeida, *Garoto*, entre outros.

Observamos em nossas pesquisas que as gravadoras lançaram nas primeiras décadas, quase que em sua totalidade, gêneros de música popular, tais como *lundu*, *chula*, *fado*, *modinha*, *tango*, *valsa*, *polca*, *xótis*, *maxixe*, *mazurca*, *choro*, *canção*,

⁸² TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e tv*. S. Paulo: Ática, 1981. p. 20.

⁸³ SANTOS, Alcindo, BARBALHO, Gracio, SEVERIANO, Jairo, AZEVEDO, M. A. *Discografia Brasileira 78 rpm (1902/1964)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. 5 v., p. 2.

dobrado, marcha, serenata, quadrilha, balada, cateretê, entre os outros, demonstrando um grande interesse pelo gosto popular.

Os violonistas reconhecem a importância recíproca no meio musical. Este reconhecimento se dá periódico “O Violão”:

*“Foi por meio deles [os violonistas] que nossas fábricas de discos se puseram em contato com o povo. É assim que a Columbia Gramophone Company já tem em São Paulo funcionários encarregados de montar naquela capital um grande Studio, pretendendo fazer o mesmo aqui”.*⁸⁴

Esta disseminação da música popular na sociedade e o conseqüente aumento de seu consumo foram reforçados ainda mais com a chegada do rádio. Grandes sucessos, com a presença marcante do violão, fizeram surgir o fenômeno dos admiradores e o nascimento de expoentes de nossa música.

Ainda assim, o violão não tinha conquistado seu espaço, apesar de muitos músicos pioneiros, como Catulo da Paixão Cearense, Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeiras, João Pernambuco e Heitor Villa-Lobos no Rio de Janeiro e Américo Jacomino em São Paulo, tratassem-no como um instrumento de múltiplos recursos, além dos músicos eruditos estrangeiros, de passagem por São Paulo (citados no capítulo anterior), como Alberto Baltar, Gil Orozco, Eugene Pingitore, Manoel Gomes, Francisco Pistoresi, Augustin Barrios, Josefina Robledo, Antonio Sinópoli e Regino Sanz de la Maza, explorando também, habilmente esses recursos.

Em São Paulo, a industrialização produzida pelos lucros do café projetou a cidade. A economia cafeeira capitalista criou as condições básicas ao nascimento do capital industrial e da grande indústria.⁸⁵ Com o desenvolvimento urbano, o aumento populacional ocasionado pela imigração, a dinamização do comércio e da indústria,

⁸⁴ Violão em Discos. *O Violão* (Rio de Janeiro), ano I, n. 1, p. 20, dez. 1928.

⁸⁵ MELLO, João Manoel Cardoso de. *O capitalismo tardio*. São Paulo: Brasiliense, 7 ed., 1998. p. 99.

a proliferação das casas de diversão (cinemas, cabarés, cassinos), das casas de repasto, das atividades esportivas, estimulou-se a prática das atividades tipicamente burguesas, como a ópera e a música de concerto em geral além de saraus literários, musicais e dançantes. Segundo relata Oswald de Andrade, seu primo Marcos, *ideador e realizador do propósito social* do bairro da Bela Vista, promoveu vários saraus dançantes e peças de teatro em sua casa.⁸⁶

Mas, de todas essas atividades burguesas, a ópera era sem dúvida, o grande acontecimento social de São Paulo. O etnomusicologista Alberto Ikeda em um artigo de jornal comenta:

*“As temporadas de óperas constituíam o grande acontecimento musical e social da capital paulista e ocorriam, muitas vezes, duas ou três temporadas no mesmo ano, empreendidas por companhias diferentes. Assim, essas atividades tipicamente burguesas eram bastante disseminadas na vida dos imigrantes europeus e da elite local, fortalecendo, naturalmente, o tipo de mentalidade colonial da elite paulistana, sempre em busca dos modelos europeus como alvo dos seus interesses”.*⁸⁷

As danças eram de origem européia e os recitais eram apresentados com trechos populares de peças clássicas, além de óperas e operetas, executados por artistas locais e estrangeiros. Nicolau Sevchenko (1992) comenta:

“O repertório das companhias operísticas, dramáticas e de operetas representava, na sua vasta maioria, a cultura do século XIX... De fato, fossem concertistas, atores, músicos de orquestras ou cantores, esses artistas em trânsito permanente desenvolviam um sistema de treinamentos e ensaios em exercícios e seqüências de performances

⁸⁶ ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p.36.

⁸⁷ IKEDA, Alberto T. Os italianos e a música em São Paulo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 jan. 1989. p. 6.

*padronizadas, que podem ser recompostos e recombinaados de forma algo semelhante com o que ocorre aos cenários, figurinos e demais elementos cênicos”.*⁸⁸

Por essa época, a urbanização de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro atraíam mão-de-obra imigrante que a procura de trabalho industrial, trazia consigo seus costumes culturais-musicais.

Desta nova condição de vida da cidade de São Paulo surge então dois segmentos distintos de consumo e produção musical. A elite, que mantinha agremiações culturais e o operariado, que formado por imigrantes pobres e negros, mantinha as suas tradições tanto do seus países de origem quanto tradições da cidade de São Paulo, e ambos segmentos transformando a cidade num caldeirão musical na qual em cada canto se podia observar alguma manifestação das várias culturas existentes.

Enquanto a elite paulistana produzia sua música para ser ouvida nos teatros como o Polyteama, São José, entre outros, os negros formavam suas agremiações baseadas no uso de instrumentos populares, nos ritmos afros (como o *lundu*) e nas batucadas utilizadas nas festas religiosas da cidade e de cidades do interior.

Oswald de Andrade, por volta de seus quinze anos, foi um freqüentador dessas festas religiosas:

*“... quando mamãe consentia que as criadas me levassem às festas religiosas - que eram novenas e procissões da Igreja de São Benedito, no Largo São Francisco – eu, ensaiava com elas, no tablado de um coreto passos de maxixe no meio da pretada”.*⁸⁹

⁸⁸ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.233.

⁸⁹ ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p.37.

Para as festas religiosas na cidade de São Paulo, como as festas de São João e as festas dos Caiapós e as dos Congo, era indispensável o uso do violão e da viola além dos instrumentos de percussão.

João Vampré comenta sobre os violões e as violas na festa de São João:

*“Os amadores de violões e violas feriam os bordões [cordas graves] em mi menor, fazendo tremer [vibrato exagerado, plangente], prolongando-lhes as notas sob a pressão do dedo inspirado...”*⁹⁰

O violão terá papel decisivo na fusão destas festas e ritmos populares pois era o ponto em comum em todas as festas e costumes. José Geraldo Vinci de Moraes (1997) relata que:

“... coexistiam nas festas populares religiosas as agitadas batucadas do negros com lamentosas serestas, tristes temas sertanejos ou choros melancólicos. Na realidade, violões e violas eram instrumentos indispensáveis em cada uma dessas três expressões musicais e sem importância alguma para as batucadas”.⁹¹

Embora sem importância para as batucadas os grupos musicais começaram a manter para o carnaval um pequeno núcleo instrumental, chamado grupo de choro. Estes grupos eram formados basicamente por violão, cavaquinho e alguns instrumentos de sopro e que saíam a frente da bateria, caminhando por longas distâncias pela cidade de São Paulo:

⁹⁰ VAMPRÉ, João. Fatos e festas na tradição (1908). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. XIII, p. 296, 1911.

⁹¹ MORAES, José Geraldo Vince de. *Sonoridades paulistanas*. Rio de Janeiro: Bional, FUNARTE, 1997. p.89.

*“Sua função era secundária, mas nas sucessivas paradas dos cordões eram justamente os choros que atuavam executando a melodia dos desfiles e outros sambas e chorinhos”.*⁹²

Para nós é difícil imaginar que estes grupos tinham uma função secundária. Acreditamos que esses grupos de choro tocando sambas e chorinhos chamavam a atenção da população que acompanhava o carnaval de rua.

A mão de obra operária, que no início do século foi basicamente formada por imigrantes (estes em especial por italianos) e por negros, irá delimitar a ocupação dos bairros desta cidade, que se formavam ao redor das fábricas (figura 17) ou ao longo das estradas de ferro:

*“... ao longo das ferrovias e suas imediações era natural que se estabelecessem os bairros operários: Ipiranga, Cambuci, Moóca, Brás, Pari, Luz, Bom Retiro, Barra Funda”.*⁹³



Figura 17 – Vista do bairro do Brás, nos anos 20. Em primeiro plano o Moinho Mariangela, das Indústrias reunidas Matarazzo. Em torno das fábricas, formação de bairros populares. Fonte: História da Vida Privada, no Brasil, v. 4, 1998, p.42.

⁹² *Ibidem*, p. 110.

⁹³ BRUNO, Ernani Silva. *Histórias e tradições da Cidade de São Paulo*. 4 ed. São Paulo: Hucitec, 1991. p.1031.

Em fins do século XIX, a população de São Paulo cresceu de forma acelerada, devido ao impulso da imigração européia, à abolição da escravidão e a prosperidade econômica que veio logo após a proclamação da República.⁹⁴ Neste contexto, um aspecto a ressaltar diz respeito às condições de vida dos operários, com uma forte tendência de concentração geográfica dos bairros e vilas operárias, tudo isto em decorrência do desenvolvimento desigual do capitalismo industrial.

Nascia assim os bairros fabris, um núcleo urbano e de habitações que na maioria das vezes era desenvolvido pela própria empresa, em torno de si mesma. Lapa, Água Branca, Bom Retiro, Bexiga, Barra Funda, Cambuci, Ipiranga, Vila Prudente, Brás, Mooca, Belenzinho e Pari são exemplos disso; todos ligados à localização das antigas fábricas, que por sua vez seguiam o traçado das ferrovias (São Paulo-Railway, Sorocabana e Central do Brasil).

Este traçado acompanhava, também, a direção natural dos rios Tamanduateí e Tietê, e nas suas baixadas os bairros industriais descreveram um semicírculo em volta da colina central da cidade, na qual se instalaram o centro comercial e os bairros burgueses (Higienópolis e Jardins).⁹⁵ Desta forma dava para se distinguir nitidamente a localização e a fisionomia dos bairros operários e burgueses. De um lado havia uma concentração de trabalhadores ocupando as baixadas do maciço paulistano e, de outro, os capitalistas que ocupavam o alto da colina.

Esta segregação, além de geográfica, era também sociocultural. Os bairros tinham características próprias, desenvolvendo laços internos de solidariedade de classe e sendo vizinhos do centro urbano, tendo por isso uma estratégica posição geográfica e de controle por parte do proletariado, o que ajudou muito nas manifestações, nas lutas e nas greves, principalmente na de 1917.

⁹⁴ MENDES JÚNIOR, Antonio, MARANHÃO, Ricardo. *Brasil História: República Velha*. v. 3. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 276-7.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 288.

Bairros como a Barra Funda, Brás e Móoca e, posteriormente, o Bexiga irão se transformar em pequenas comunidades de imigrantes e negros, com características bem distintas e muito longe da aristocracia da cidade de São Paulo (figura 18).

*“Já em 1902 [no Bexiga], o aglomerado de casas e barracos, construídos por negros libertos e italianos (...)”*⁹⁶

*“... o cortiço tomou unidade e a solidariedade entre seus moradores... a maior parte dos habitantes não eram imigrantes, e sim, empregadas domésticas, operários sem qualificação, e principalmente negros”.*⁹⁷

Planta Geral da Cidade de São Paulo de 1897:

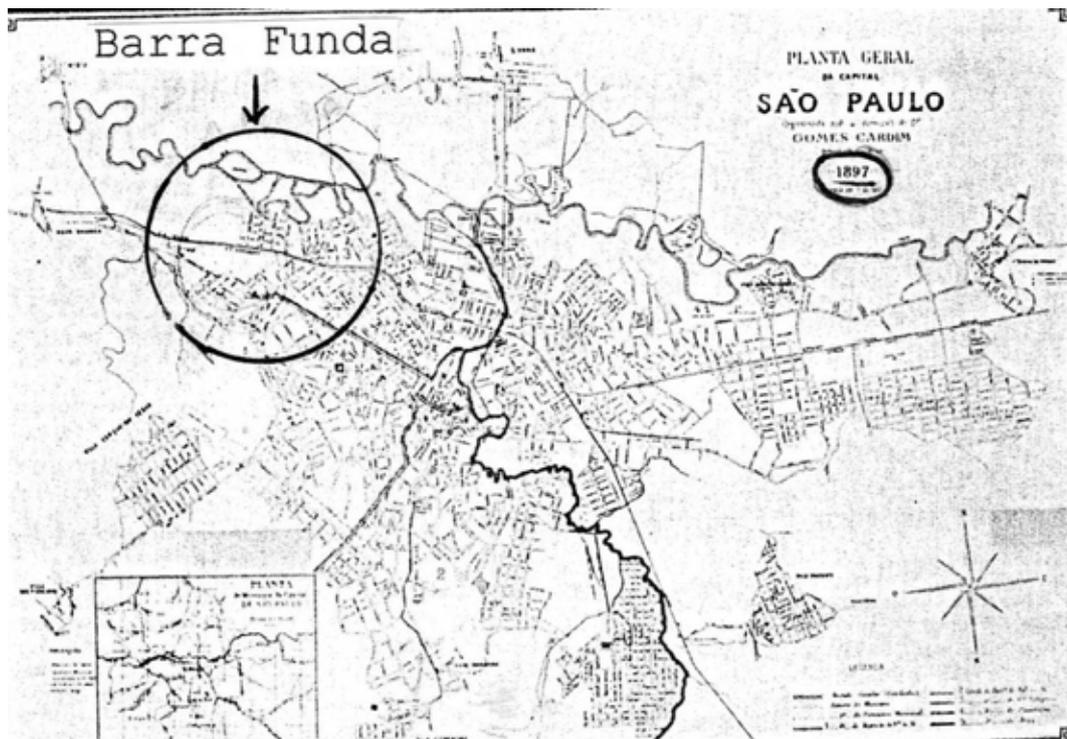


Figura 18 – Fonte: São Paulo, Plantas da Cidade, Comissão do IV Centenário, 1954.

⁹⁶ MARZOLA, Nadia. *Bela Vista*. Série: História dos Bairros de São Paulo. São Paulo: Departamento de Cultura, 1979. v. 15, p. 66.

⁹⁷ MARZOLA, Nadia. *Bela Vista*. Série: História dos Bairros de São Paulo. São Paulo: Departamento de Cultura, 1979. v. 15, p. 84.

Estes imigrantes e negros davam um colorido todo especial à cidade que, devido as suas características individuais e coletivas, enchiam de sons e músicas as ruas. Os italianos utilizavam sua música no comércio ambulante⁹⁸ que, aliás, era um fato comum nos bairros de São Paulo até meados da década de 70, dividindo o seu espaço nos bairros onde moravam com os negros.

Na Barra Funda, por exemplo, enquanto italianos moravam nas casas, os negros moravam no porão. O resultado disso é a fusão de culturas e a formação de um gênero próprio da musica paulistana.

Alcântara Machado (1927) em *Brás, Bexiga e Barra Funda*⁹⁹ retratou bem esse convívio entre negros e italianos. Em uma de suas crônicas descreve um velório de uma criança, na rua Souza Lima (Barra Funda) e tem como personagens italianos e negros: “*Dona Nunzia que era consolada pela mulata que lhe oferecia um copo de água e a negra de sandália sem meia que rezava o terço*”. Enquanto isso “*o violão e a flauta, recolhendo da farra, emudeceram respeitosamente na calçada*”, em que o autor nos dá exemplo de uma atividade cultural popular, típica desses bairros operários, demonstrando que o violão estava presente nas festas de ruas.

Inspirada em Alcântara Machado, a antiga Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, determinou a documentação fotográfica desses tradicionais bairros paulistanos. Para o bairro da Barra Funda, coube a tarefa para a fotógrafa Dulce Soares (1982). Em seu trabalho, comentou que a área recebeu influências dos bairros de Santa Cecília e Campos Elíseos e rapidamente foi tomada pelas construções dos *capomastri* [mestres-de-obras], a partir de 1890:

⁹⁸ MORAES, José Geraldo Vince de. *Sonoridades paulistanas*. Rio de Janeiro: Bional, FUNARTE, 1997. p. 126.

⁹⁹ MACHADO, Antônio Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. São Paulo: IMESP/DAESP, 1982. p. 113-115.

*“Os capomastri preocupavam-se mais com a fachada das casas do que com sua divisão, quase todas parecidas: pequena frente, muito fundo, com quartos enfileirados, uma entrada lateral, com cozinha e banheiro nos fundos ... Grande parte dessas casas foi construída pelo capomastro Domenico Sordini, que jamais esqueceu do porão para guardar tudo aquilo que não cabia nos quartos, e que, mais tarde, também viria a ser locado como moradia”.*¹⁰⁰

Sobre esses porões das casas da Barra Funda (figura 19) que nas primeiras décadas deste século serviram como moradia, o articulista Frederico Branco comentou em um artigo no jornal O Estado de São Paulo:

“O caráter da camada inferior da população foi estabelecida pela avidez de lucros dos novos proprietários e procuradores que exploravam os cortiços e casas de cômodos. É preciso lembrar que as velhas casas da Barra, com raríssimas exceções, tinham sido construídas sobre porões.

(...)

Ora, considerando a presente inutilidade dos porões e, ao mesmo tempo, a demanda da residência barata, os proprietários das pensões e cortiços decidiram sublocá-los. E foi assim que vieram os negros para a Barra Funda.

(...)

Estabeleceu-se uma enorme colônia negra, vastíssimo quilombo instalado nos porões.

(...)

Era gente que não se envolvia em política, que não se interessava muito por futebol, que não brigava por questões de religião – que na Barra o catolicismo se fundia ternamente com o espiritismo e a macumba. Além da cor e da pobreza, havia um denominador comum que unia o conjunto da população subterrânea e que em certos casos chegava a constituir a própria razão de seu viver: a música.

(...)

¹⁰⁰ SOARES, Dulce. *Barra Funda: esquinas, fachadas e interiores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1982. s.p.

Era o samba, qual gigantesco coração subterrâneo que pulsava, fazendo a marcação dos tristes noturnos da Barra”.¹⁰¹



Figura 19 – Barra Funda. Foto de 1977, onde vemos casas com as janelas dos porões (à esquerda) no cruzamento das ruas Souza Lima com Victorino Carmilo. Fonte: SOARES, D. *Barra Funda – esquinas, fachadas e interiores*. S. Paulo: Imprensa Oficial do Estado, s.p., 1982.

Nesse ambiente de samba, na Barra Funda formou-se o cordão de carnaval da Camisa Verde (1914).¹⁰² Nele havia um grupo de choro, com vários instrumentos que já anunciavam a formação instrumental dos atuais grupos: seis violões, seis ou sete cavaquinhos, saxofone e clarinete.¹⁰³

¹⁰¹ BRANCO, Fernando. Tristezas da Barra Funda. *O Estado de São Paulo*, 5 jan. 1963. Suplemento Literário, p. 2.

¹⁰² A historiadora Zélia Lopes da Silva em artigo publicado na revista *História*, relata: “Em São Paulo, os primeiros blocos de que se tem notícia datam dos anos 10. O Cordão “Camisa Verde” foi criado por Dionizio Barbosa em 1914 a era originário da Barra Funda e congregava a comunidade negra que morava naquela região. Em sua fundação, o bloco constituiu-se de 12 membros, mas em 1920 já contava com 60 componentes. No final da década (1918) surgiu o “Cordão Campos Elísios”, também da Barra Funda. Outros foram criados, tais como: “Flor da Mocidade”, “Som de Cristal”, “Bloco das Caprichosas”. Em 1930, quando a “Camisa Verde” já contava com mais de cem componentes e era reconhecido e destaque nos jornais de grande imprensa, foi criada no Bexiga a escola de samba “Vae Vae”, sob a direção de Benedito Sardinha.” SILVA, Zélia Lopes. *O carnaval dos anos 30 em São Paulo e no Rio de Janeiro (de festa de elite a “brincadeira popular”)*. São Paulo: UNESP, 1997, v. 16, p. 185-204.

¹⁰³ MORAES, José Geraldo Vince de. *Sonoridades paulistanas*. Rio de Janeiro: Bial, FUNARTE, 1997. p. 110.

Esses grupos de choro, quando fora da época de carnaval, tocavam nos finais de semana nos fundos das casas. Ao domingos, as chamadas rodas de choro ou de pagode (um tipo de samba de roda improvisado), tornaram-se verdadeiras escolas do violão tipicamente brasileiro.

O aprimoramento técnico resultou em uma maior importância destes grupos de choro frente aos cordões carnavalescos resultando num aumento do número de instrumentos à frente da bateria. Obtido principalmente através da realização das rodas de choro como na casa de Attilio Bernardini, de formação erudita e professor de vários violonistas como Garoto.¹⁰⁴

Com o decorrer do tempo, os cordões carnavalescos vão substituindo os grupos de choro pelos instrumentos de percussão. Mário de Andrade nos dá uma boa descrição:

*“Posso afirmar com bastante certeza que o samba, como o jongo não congrega instrumentos acompanhantes com a menor intenção de obter qualquer espécie de pequena orquestra. O instrumento usado é exclusivamente de percussão, e quem quer concorrer a ele com instrumento que quer”.*¹⁰⁵

No entanto, o desaparecimento dos grupos de choro dos cordões carnavalescos não foi de imediato e sim gradativo. Ao longo dos anos os instrumentos melódicos (de menor volume sonoro) foram sendo substituídos pelos instrumentos de percussão que, com maior volume eram necessários para a condução de um maior número de foliões.

Mesmo fora dos cordões carnavalescos, os grupos de choro realizavam as suas rodas. Era uma oportunidade de trocar informações, aprender e ensinar democraticamente.

¹⁰⁴ MORAES, José Geraldo Vince de. *Sonoridades paulistanas*. Rio de Janeiro: Bional, FUNARTE, 1997. p. 142.

¹⁰⁵ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975. p.190.

Podemos até considerar que essas rodas de choro foram o embrião da formação de uma escola violonística com características brasileiras. Embora a música instrumental tocada nas rádios e nos discos, gradativamente, foi perdendo espaço para a música vocal, as rodas de choro não pararam de se organizar. Fomentaram grandes nomes, dos quais muitos se profissionalizaram, trabalhando em diversas áreas de lazer.¹⁰⁶

Além dos grupos de choro, as serenatas continuaram durante o primeiro quartel do século XX. Jacob Penteado relata em seu livro de Memórias que, no começo do século, os seresteiros (no caso do bairro do Belém, formados por trabalhadores como vidreiros e barbeiros, em sua maioria) reuniam-se durante a semana, à noite, para ensaiarem os programas para os fins de semana e “*quem mais, quem menos, todos “arranhavam” cavaquinho, bandolim ou violão*”.¹⁰⁷

O repertório das serestas, ainda segundo o autor, era composto por *modinhas*, com letras que falavam do amor e que faziam “*chorar o mais empedernido coração*”, além de *lundus* com letras “*bem brejeiras ou apimentadas*”. E nos dá exemplos dessas letras, como as *modinhas* “Elvira”, “Rouxinol” e “Adalgisa”, entre outras:

*“Quisera amar-te, mas não posso, Elvira,
Porque gelado tenho o peito meu,
Não me crimines, que não sou culpado,
Amor, no mundo, para mim morreu!”
“Vem, meu rouxinol,
Vem anunciar-me a madrugada,
Com o teu canto,
Canto de amor, feito alvorada!”*

*“Acorda, Adalgisa,
Que a noite é brisa,*

¹⁰⁶ MORAES, José Geraldo Vince de. *Op. Cit.*, p. 142.

¹⁰⁷ PENTEADO, Jacob. *Belenzinho, 1910: retrato de uma época*. São Paulo: Martins, 1962. p. 180.

*Vem ver o luar,
Somos trovadores
Que, buscando amores,
Vamos pela estrada afora!”*

Nos *lundus*, o teor das letras era bem diferente, algumas realmente bem apimentadas, pelo menos para a época:

*“O padre chamou-me, lá no porão:
- Vem cá, menina, também gosto do que é bom”.*

*“Peguei na perna da mãe
Pensando que era da fia.
Desculpe, minha senhora,
Era de noite e eu não via!”¹⁰⁸*

Mas, estas serenatas realizadas por pequenos conjuntos, que na maioria das vezes tocavam em troca de bolo e café ou às vezes “*baldes d’água e outros objetos*”, ao longo das primeiras décadas deste século, foram adquirindo um perfil menos amador e possibilitaram a formação de grandes músicos.¹⁰⁹

Os pequenos conjuntos de seresteiros, que também eram os *grupos de choro* (e mais tarde batizados de *regionais* pelas rádios) tomam suas formas definitivas. Estes grupos, baseados em quartetos com dois violões (baixo e acompanhamento), cavaquinho e algum instrumento de sopro são considerados por muitos como um autêntico quarteto de câmara¹¹⁰ típico para a realização da nossa música brasileira.

Mário de Andrade procura definir esta “orquestra típica”. Segundo uma citação de Catulo da Paixão Cearense (utilizada por Mário de Andrade), este conjunto é formado por rabeça (violino), flauta, pandeiro, clarineta, violão e

¹⁰⁸ PENTEADO, Jacob. *Op. Cit.*, p. 178-180.

¹⁰⁹ MORAES, José Geraldo Vince de. *Op. Cit.*, p.137.

¹¹⁰ O quarteto de câmara é formado por instrumentos de arco, com dois violinos, viola e violoncelo. De origem européia, tornou-se um gênero de composição importante no desenvolvimento da música ocidental.

cavaquinho; um oficleide (figura 20), “*um gaitêro que era um cabra mesmo bão*” e *caxambú* [tambor]. Não concordando muito com a enumeração de Catulo, Mário de Andrade cita uma outra formação: rabeca [violino], viola, pandeiro, adufe [pandeiro] e machete [viola pequena]. Porém reconhece que na formação anterior se reconhece a sonoridade mais constante da instrumentação nacional.¹¹¹

Outros a consideram como uma verdadeira *orquestra de pobres* (figura 21) pois muitos não tinham a oportunidade de possuir um gramofone ou mesmo um piano.¹¹² Isto levou a uma popularização, não somente do violão mas de todos estes instrumentos do grupo de choro pois eram de fácil aquisição.



Figura 20 – Grupo de chorões do início do século. O instrumento ao centro é um oficleide, típico da época. Fonte: O Estado de São Paulo, 18 out. 1980, p. 7.

¹¹¹ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962. p. 54.

¹¹² TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3 ed. São Paulo: 34, 1997. p. 123.

Por outro lado, a imigração, principalmente dos italianos, trouxe consigo as músicas e os instrumentos populares de suas regiões.¹¹³ Alberto Ikeda em seu artigo “Os italianos e a música em São Paulo”, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* afirma que:

*“Pode-se dizer, praticamente, que neste período, entre o final do século passado e a primeira metade do século atual, os italianos foram responsáveis por boa parte dos empreendimentos musicais na cidade, não só nas atividades propriamente artísticas, mas, ainda no setor de fabricação, importação e comércio de partituras de música e nas atividades empresarial-teatrais”.*¹¹⁴



Figura 21 – Orquestra de pobres. Foto (provavelmente do início do século) publicada no jornal *O Estado de São Paulo* em 18 fev. 1996, no caderno especial “Música de Carnaval”. Durante o ano, os chorões faziam papel de orquestra de pobre, animando festas de aniversário com flautas, violões e cavaquinhos: musicalidade própria também durante os folgedos carnavalescos.

¹¹³ BRUNO, Ernani Silva. *Histórias e tradições da Cidade de São Paulo*. 4 ed. São Paulo: Hucitec, 1991. p.1308.

¹¹⁴ IKEDA, Alberto T. Os italianos e a música em São Paulo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 jan. 1989. p. 6-7.

No setor de fabricação de instrumentos musicais, podemos destacar as fábricas de violões como a pioneira Giannini (1900), além da Del Vecchio (1902) e da Di Giorgio (1909). Na importação e comércio de partituras bem como a comercialização de instrumentos citamos a Casa Bevilacqua a Casa Di Franco (dentre as mais antigas e que também era editora de métodos e músicas populares); a Casa Manon, fundada em 1917 por Henrique Facchini, flautista e Dante Zanni, violinista.¹¹⁵

A fábrica Giannini (figura 22), hoje uma das mais conceituadas na produção de instrumentos musicais e acessórios, foi fundada por Tranquillo Giannini em 1900 na rua São João, 84.

Em uma de nossas visitas às instalações da Giannini, um de seus diretores disse que o garoto com o pé na parede na foto da fachada da primeira oficina é o funcionário Romeo Di Giorgio, que anos mais tarde iria fundar a sua própria fábrica, em 1909.



Figura 22 - Fachada da Fábrica de Violões Giannini. Fonte: *Violões e Mestres*, São Paulo, n.º 2, ago. 1964, p. 19.

¹¹⁵ BELLARDI, Armando. *Vocação e arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Manon, 1986. p. 25.

O anúncio da Casa Bevilacqua (figura 23) dirigido aos violonistas de São Paulo destaca seus produtos como o grande estoque de violões, inclusive os da fábrica Di Giorgio, bem como cordas importadas avalizadas por violonistas consagrados. O que nos chama a atenção é o seu vasto repertório de músicas “*faceis e dançantes*”, ou seja, de gênero popular na tentativa de atingir um grande número de amadores e simpatizantes do instrumento que nesta época já era significativo mas, por outro lado, anunciam, também, “*músicas clássicas que satisfazem o mais exigente violonista*” atendendo também aos instrumentistas de destaque.

Aos violonistas de São Paulo

**Casa Bevilacqua
de São Paulo**

Possue um grande stock de apreciados instrumentos.
Depositaría e distribuidora destes reputados violões do já celebre fabricante RÔMEU DI GIORGIO

Violões

Importamos as melhores cordas do mundo, experimentadas e conagradas pelos mais distintos violonistas amadores e profissionais.

Cordas

O maior e mais vasto repertorio de musicas faceis, dansantes e classicas que satisfaz o mais exigente violonista.

Musicas

J. CARVALHO & CIA
Rua Direita, 13 — São Paulo

Figura 23 - Anúncio da Casa Bevilacqua. Fonte: *O Violão*, Rio de Janeiro, n. 3, fev. 1929, p. 13.

A contribuição dos imigrantes italianos e seus descendentes não foi somente nos empreendimentos artísticos e no comércio de instrumentos e partituras. Vários

italianos saíam às ruas tocando suas músicas para angariar esmolas ou simplesmente para matar a saudade de sua terra.¹¹⁶

*“Os imigrantes (...) ocupavam as ruas paulistanas (...) com seus cantos e com seus concertos a base de bandolins, flautas, clarinetas e violões (...) apurando tostão por tostão do seu comércio ambulante”.*¹¹⁷

Ernani Silva Bruno relata que desde as últimas décadas do século XVIII, a cidade de São Paulo contava com muitos músicos italianos, vindos com as primeiras correntes imigratórias, que trouxeram também as músicas e os instrumentos musicais populares da Península. Muitos formavam grupos musicais, tocando e cantando canções de sua terra, muitas vezes angariando esmolas pela rua. Tal fato proporcionou, ao longo dos anos, mais uma mudança ou a criação de uma nova face da vida musical paulistana, observado pelo autor em através de alguns memorialistas:

*“E assim a ‘prosaica e fúnebre sanfona’ - como escreveu Couto de Magalhães - ‘ia extinguindo a poética e indígena viola ou guarará’, a música e o versejar peninsulares ameaçando de fazer desaparecer os locais. Refugiavam-se essas cantigas populares tradicionais nos arredores da cidade, observou Affonso A. de Freitas”.*¹¹⁸

No entanto, podemos observar que a vida musical na cidade de São Paulo, tanto por parte da elite quanto por parte das camadas populares, era constante e fazia parte do dia a dia da cidade. O maestro Armando Bellardi Filho, em depoimento oral registrado no livro *“Sonoridades Paulistanas”* de José Geraldo Vince de Moraes, recorda:

¹¹⁶ BRUNO, Ernani Silva. *Op. Cit.*, p. 1308.

¹¹⁷ MORAES, José Geraldo Vince de. *Op. Cit.*, p. 126.

¹¹⁸ BRUNO, Ernani Silva. *Op. Cit.*, p. 1308.

*“Naquele tempo todos os barbeiros, todas as famílias, todo mundo tocava violão e bandolim porque naquela época era costume fazer serenatas à noite, ou para a noiva, para a namorada, para a família ou amigos”.*¹¹⁹

Com a criação de novos teatros (figura 24), (em 1900 foi inaugurado o Teatro Sant’Anna; o Teatro Colombo em 1908, no Brás e o Teatro Municipal, em 1911, entre outros) houve uma exigência maior da presença de músicos na cidade. Com isso formaram-se sociedades culturais promovidas pelas elites (Sociedade de Cultura Artística, em 1912; o Centro Cultural de São Paulo, em 1913, que daria origem ao Sindicato do Músico; a Sociedade de Concertos Clássicos, em 1915 e a Sociedade de Concertos Synphonicos, no ano de 1921) para patrocinar a vinda de músicos do exterior.

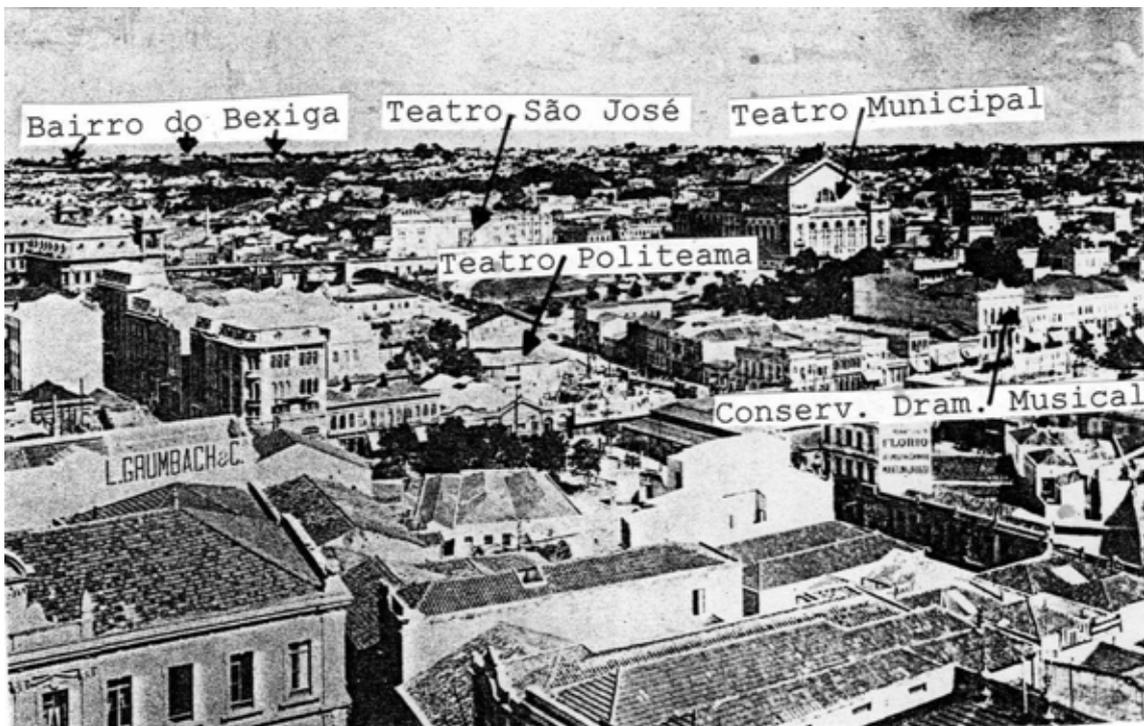


Figura 24 – Vista geral da cidade de São Paulo do mosteiro de São Bento em foto de 1913. Ao centro, os teatros Polythema, São José e Municipal. À esquerda, ao fundo , o bairro do bexiga. Fonte: A Cidade da Light: 1899–1930, 1990, p. 87.

¹¹⁹ MORAES, José Geraldo Vince de. *Op. Cit.*, p. 133.

Na ausência destes músicos até mesmo os estudantes ocupavam os teatros com suas serenatas. Como consequência houve, não só em São Paulo mas no Brasil de um modo geral, uma erudição progressiva da *modinha* tão em voga na época.

A *modinha* (figura 25) começou elitizada, trazida da Europa e aos poucos foi se popularizando. Domingos Caldas Barbosa (1738 – 1800) foi um dos responsáveis pelo abasileiramento deste gênero, fazendo versos ousados que chegaram a ser taxados de vulgares. A *modinha* configurou-se em nosso primeiro gênero de canção popular.

A CASINHA PEQUENINA

— 26 —

A VOZ DO VIOLÃO

Figura 25 – Partitura da canção *Casinha Pequeninina* - exemplo de *modinha*:. Fonte: *A Voz do Violão*, n.º 3, abr. 1931, p. 26.

Conforme uma citação de Domingos Caldas Barbosa é possível traçar o destino que o violão irá assumir a partir de então:

“No Brasil, a consequência dessa erudição da *modinha* e do próprio *lundu* iria levar, a partir do séc. XIX a curiosa evolução: a *modinha* e o *lundu* das

*partituras escritas por músicos de escola se tornariam peças de canto para salas burguesas, e as violas populares (e logo dos violões de rua) transformar-se-iam, respectivamente, em canções de serestas e em cançonetas brejeiras do teatro musicado e do repertório dos palhaços de circo”.*¹²⁰

Entre os gêneros nacionais de música popular, além da *modinha* e o *lundu*, tínhamos o *maxixe*, o *samba*, o *choro* e o *tango brasileiro*.

O *lundu*, descendente direto do *batuque* dos negros,¹²¹ em forma de dança, aculturou-se como *lundu-de-salão*, mas sua coreografia no entanto, considerada indecente não tardou em ser proibida, restando como novo elemento de apropriação cultural o *lundu-canção*, este um gênero praticamente criado por brancos. Posteriormente o *maxixe* irá resgatar alguns elementos do *lundu* original e o *samba* do *maxixe*.

Os vários anúncios encontrados em jornais e revistas da época (figura 26) registram a divulgação desses gêneros:

Estrea do grande maxixe “A gente se Defende” de A. Jacomino (Canhoto).

Todos ao maxixe no Theatro Mafalda.

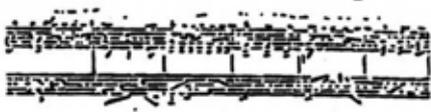
Baile com a Banda Militar, com 40 professores, regida pelo Maestro Clovis Pinto.

[O Estado de São Paulo, 07 jan. 1922.]

¹²⁰ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3 ed. São Paulo: 34, 1997. p. 118.

¹²¹ KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu*. Porto Alegre: Movimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977. p. 31.

Casa Bevilacqua



Músicas nacionais para violão de grande
Violonista João Pernambuco;
Estudo n.º 1 — Cray — Valsa.
Interrogatório — maxixe choro.
Rebolço — maxixe choro.
Lagrimeira — Tango
Aclarar, também à venda, para piano a
Valsa americana — *Noites de Amor*
Letra de Lamartine Falco
Pianos, músicas e instrumentos de música —
Oficinas de Zineo, Typo e Fotogravura mu-
sical.

Viuva Bevilacqua
Rua do Ourador, 155 — Rio de Janeiro
Tel. Norte 6.169

Figura 26 - Anúncio de partituras divulgando gêneros populares, tais como valsa, maxixe, choro e tango. Fonte: *O Violão*, Rio de Janeiro, n.º 1, dez. 1928, p. 25.

Aliás, é ao longo das duas primeiras décadas do século XX, que irá se afirmar o movimento cultural nacionalista, aqui no Brasil, como bem aponta o historiador Antonio Celso Ferreira, em sua obra *“A epopéia paulista: imaginação literária e invenção histórica (1870 - 1940)”*, ao comentar sobre a Semana de Arte Moderna de 1922:

“A própria distinção entre modernismo e pré-modernismo, criada para singularizar a oposição estético-política dos escritores e artistas de 1922, foi profundamente abalada em estudos que mostraram, dentre outros aspectos, como a elaboração artística anterior a esta data já trazia à tona novas personagens e motivos sociais e políticos, típicos de um contexto de modernização, bem como exprimia, em seu conteúdos e formas, o horizonte técnico da modernidade”.¹²²

São Paulo, um forte centro econômico e cultural, *“vinculado à emergente industrialização, associada ao fim do escravismo e à injeção de um elevado*

¹²² FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia paulista: imaginação literária e invenção histórica (1870 - 1940)*. Assis, 1998. p. 254-5. Tese (Livro - Docência). Universidade Estadual Paulista.

contingente imigrante”, como bem define a historiadora Paula Beiguelman,¹²³ após a virada do século inicia sua disputa com o Rio de Janeiro pela primazia nacional. Em ambas as cidades o crescimento urbano já provocava um primeiro surto de desenvolvimento industrial e o fortalecimento de uma elite agrária que basicamente manteve-se fiel aos padrões estéticos anteriores. Foi o que despertou nos meios artísticos mais intelectualizados a vontade de agitar o acomodado público burguês interessado em arte, ainda enlevado pelo parnasianismo, romantismo e realismo pictórico, a despeito dos novos rumos que as artes tomavam. Tais esforços culminaram na realização da Semana de Arte Moderna, em 1922¹²⁴ - ano do Centenário da Independência do Brasil, “*um ano que passaria a ser lembrado em São Paulo como um verdadeiro terremoto cultural, precedido, aliás, por um abalo sísmico na acepção física do termo*”.¹²⁵

O movimento modernista de São Paulo, desencadeou-se nos anos dez, foi organizado em torno da Semana de 1922 e desdobrou-se em tendências conflitantes a partir de 1925, por um lado, com o grupo *Verde-Amarelismo* e, por outro, com as correntes *Pau-Brasil* e *antropofágica*.

Na esfera musical, a temporada oficial de 1922, destacou-se principalmente a presença do compositor italiano Pietro Mascagni (1863-1945) e também de um repertório de Wagner (compositor alemão, 1869-1930), que, embora diferente do estilo italiano em voga até então,¹²⁶ deu-nos a impressão de que a independência cultural ainda estaria longe de ser alcançada.

No terreno da música, mesmo na Europa buscavam-se alternativas para fugir

¹²³ BEIGUELMAN, Paula. *A crise do escravismo e a grande imigração*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.24.

¹²⁴ Para *Semana de Arte Moderna*, Cf. SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático da metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 224-77; WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977; MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

¹²⁵ FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia paulista: imaginação literária e invenção histórica (1870 - 1940)*. Assis, 1998. p. 217 Tese (Livro - Docência). Universidade Estadual Paulista.

¹²⁶ FREITAG, Léa Vinocur. *Momentos de música brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985. p. 145.

do predomínio sinfônico e operístico germânico e da forte tradição italiana no campo da ópera. Assim, a música francesa emergia revigorada tanto no manejo da linguagem harmônica tradicional (como em Saint-Saens, 1835-1921 ou D'Indy, 1851-1931), quanto pelo rompimento com o sistema tonal proposto por Debussy (1862-1918), desbravando o caminho para a contemporaneidade.

Os compositores brasileiros dessa época sofreram forte influência dos franceses. O florescimento de uma música popular e a busca de uma consciência nacional tornou Carlos Gomes e suas óperas cantadas em italiano um anacronismo a ser evitado pelo compositor nacional e a música de Debussy tornou-se uma porta de acesso para fora da órbita romântica-tonal.¹²⁷

A vinda do compositor Darius Milhaud (1892-1974)¹²⁸ ao Brasil contribuiu para fortalecer a discussão em torno da estética nacionalista, na medida em que suas idéias propunham um rompimento com o debussismo. Bruno Kiefer relata que Milhaud faz uma crítica à produção dos compositores brasileiros, publicada na França, em 1920:

*“... é de lamentar que os trabalhos dos compositores brasileiros desde as obras sinfônicas ou de música de câmara, sejam um reflexo das diferentes fases que sucederam na Europa, de Brahms a Debussy, e que o elemento nacional não seja expresso de uma maneira mais viva e mais original. Seria de desejar que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, de maxixes, de sambas e cateretês, como Tupinambá ou o genial Nazareth”.*¹²⁹

O Brasil, além do compositor paulistano Marcelo Tupinambá (1892-1953) e do pianista carioca Ernesto Nazareth (1863-1934), já possuía nomes como o do

¹²⁷ WISNIK, José Miguel. *O Coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 44.

¹²⁸ Darius Milhaud, músico francês que viveu no Brasil entre 1914-18, como diplomata e entre 1939-45, como exilado nos Estados Unidos.

¹²⁹ KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Movimento, 1997. p. 118-119.

paulistano Alexandre Levy (1864-1892), o cearense Alberto Nepomuceno (1864-1920) e não podemos esquecer do maestro carioca Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

Alexandre Levy é considerado pelos musicólogos como o precursor do nacionalismo brasileiro, pois foi o primeiro a escrever uma peça orquestral, baseada em variações do tema folclórico “*Vem cá, Bitú*”, composta em 1884, além de outra obra para orquestra, “*Suite Brasileira*”, composta em 1890, cujo quarto movimento é um samba. Alberto Nepomuceno, após estudar na Europa, foi lecionar no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, em 1895 e dirigiu a orquestra da Sociedade de Concertos Populares. Sua obra “*Série Brasileira*”, consolida sua posição de predecessor do nacionalismo musical brasileiro.¹³⁰

Todos esses compositores, mesmo utilizando extratos de técnicas de composição de grandes mestres europeus, fizeram uso de temas folclóricos ou ritmos tipicamente brasileiros em suas composições.¹³¹

*“Nazareth, que mesclou o maxixe popular ao estilo de Chopin e o introduziu nos salões, reflete o encontro progressivo entre os gêneros popular e erudito, numa acumulação entre os diversos segmentos sociais”.*¹³²

Milhaud pontificou a favor de nossa música popular, fazendo ele próprio uso de temas que colheu nos choros de Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá, tratados com técnica politonal, ou melhor, duas ou mais tonalidades apresentadas simultaneamente (ao contrário da música tradicional tonal, em as tonalidades são apresentadas uma de cada vez). Aliás a proposição do compositor francês sobre o uso de temas brasileiros foi muito bem analisada por Wisnik, para quem essa

¹³⁰ MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 89-91.

¹³¹ CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. São Paulo: Alhambra, 1977. p. 303.

¹³² FREITAG, Léa Vinocur. *Momentos de música brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985. p. 41.

disposição do europeu em servir-se de temas musicais sul-americanos como forma de renovar seu próprio material e validar sua técnica composicional, correspondeu a atitude do colonizador frente ao colonizado: recolher matéria-prima e vender o produto industrializado, criando uma relação de dependência.¹³³

Mas apesar do trabalho dos compositores mencionados anteriormente, é reconhecido o sentimento de ausência de interesse no elemento nacional.

Mas contrário a esta posição surge em São Paulo a figura de Mário de Andrade, que o associamos diretamente com a Semana de 1922, realizada em São Paulo. A respeito de sua realização, Mário de Andrade comenta:

*“Uma coisa dessa seria impossível no Rio, onde não existe aristocracia tradicional, mas apenas burguesia riquíssima e esta não podia encampar uma movimento que lhe destruía o espírito conservador e conformista”.*¹³⁴

Mário de Andrade nunca dispensou uma oportunidade de estocar a alta sociedade bem como sua produção cultural. O imediatismo e o sucesso almejado pela chamada burguesia na área musical sempre foi seu alvo de críticas. Aos formandos do Conservatório de São Paulo de 1935, disse-lhes na oração de paraninfo:

“Qual o pai que desejou tornar o filho um músico completo? Talvez nenhum.

*Qual o pai que desejou ver o filho um pianista ou cantor célebre? Talvez todos”.*¹³⁵

O projeto de Mário de Andrade, delineado em seu *“Ensaio sobre a Música*

¹³³ WISNIK, José Miguel. *O Coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 50.

¹³⁴ MARIZ, Vasco. *Três musicólogos brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 28.

¹³⁵ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975. p. 16.

Brasileira”, gera uma cartilha bastante clara em suas intenções de preservar a musicalidade *natural do povo* na escrita erudita. Conforme comenta Contier,¹³⁶ Andrade evita a relação entre “riqueza folclórica” e “subdesenvolvimento econômico”, ao menos conscientemente, pois curiosamente suas pesquisas de campo privilegiaram, sobretudo, o folclore nordestino, sabidamente a região com os mais crônicos índices de subdesenvolvimento desde aquela época até hoje. Por trás da música nacionalista, paira o fantasma da “estética da pobreza” que tão bem se aplicou a um significativo momento do cinema brasileiro. O autor se refere ao *Cinema Novo*, do pós guerra, em que os cineastas, tais como Cacá Diegues, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, entre outros, enfocavam temas nacionais, explorando a temática da miséria.¹³⁷

Porém, convém lembrar da importância de Mário de Andrade para a música brasileira. Vasco Mariz, importante pesquisador de nossa música, nos lembra que Mário dedicou a maior parte de seus esforços e atividades em relação às artes e às letras. Embora não fosse compositor, estabeleceu fortes fundamentos estéticos e ideológicos para a corrente nacionalista,¹³⁸ ou seja a recuperação do nacional, das raízes, da cultura popular.

Ainda, segundo Mariz, o que Mário de Andrade queria era “*forçar seus contemporâneos a pensar e a agir. Era a maneira de obrigá-los a fazer música ‘melhor’ e música bem brasileira*”,¹³⁹ fornecendo subsídios para uma nova mentalidade do compositor e do músico brasileiro a partir desta época.

O nacionalismo de Mário de Andrade, apesar de suas fraquezas e contradições, converteu-se em referência para as gerações posteriores e contribuiu

¹³⁶ CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Novas Metas, 1985. p. 70.

¹³⁷ RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987. P. 303.

¹³⁸ FREITAG, Léa Vinocur. *Momentos de música brasileira*. São Paulo Nobel, 1985. p. 32.

¹³⁹ MARIZ, Vasco. *Três musicólogos brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 47.

para gerar a primeira “escola de composição” nacional.

Bem claro em suas opiniões, afirmava que a música brasileira deveria significar toda música nacional como criação, quer tenha quer não, um caráter étnico. Afinal, não poderíamos chamar de nacional somente aquilo que fosse ‘ameríndio’ mas sim aceitar toda informação que acabou por formar a cultura popular. E quanto a isso é taxativo na afirmação de que a música popular é a mais completa e mais totalmente nacional.

Reconhecia assim a maior representatividade de nosso povo através desta música desnuda de maiores modismos e formas européias da chamada ‘boa música’. Afirmava que *“um dos pontos que provam a riqueza do nosso populário ser maior do que a gente imagina, é o ritmo”*.¹⁴⁰ Isto porque, como ele mesmo ressalta, a maioria dos músicos não toca exatamente o que é escrito. O gingado do músico brasileiro é até hoje reconhecido em todos os demais países. E é este gingado que dá à nossa música um caráter todo especial. Uma identidade única. E com isso chegamos aos instrumentos que, mesmo trazidos por outros povos ao chegarem a este país, são incorporados e transformados em seu uso e seus estilos. Fazendo assim com que, os grupos mais tradicionais, como o de cavaquinho, violão e flauta, sejam considerados, assim como a música por eles produzida, os elementos mais fortes da representatividade do povo brasileiro.

Em um artigo publicado em 1929 (figura 27), no Diário Nacional,¹⁴¹ Mário de Andrade nos dá uma sinopse do cenário violonístico, sob sua ótica, ao anunciar um recital do espanhol Regino Sainz de La Maza. Lembra-nos que, com a fase de *“renascimento do violão traduzida na nova consciência nacional”*, ainda assim tínhamos *“a chatice diletante das meninas que tocam horrorosamente mal o violão.”*

¹⁴⁰ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962. p.16-21.

¹⁴¹ *Idem*. Renascimento do violão. *Diário Nacional*, São Paulo, 20 jun. 1929. Ano II, n. 603, p. 7.

Foi ainda pesquisar dados sobre o violão em dicionários de música nacionais. Notou que, ou nada encontrou, ou a informação foi de “*uma escuridão exemplar*”.

Renascimento do violão

Não sei porquê pra escrever estas notas sobre o violão, me lembrei de ver o que davam sobre ele os antigos dicionários musicais brasileiros. O do Coelho Magalhães (Garnier) — mesmo na se-

ção circular”. E com um satoros verbo no singular, diz mais que “os sons se obtêm ferindo com os dedos da mão direita as cordas que caíam na da esquerda sobre as divisões estabelecidas que to-

do pelo dono da casa pra entrar e tomar um cházinho. Entrou. As meninas se engraçaram com ele. No dia seguinte o seresteiro era convidado pra vir dar lições de violão pras meninas. E o violão se tornou afinal, um elemento consciente da vida brasileira.

Corre notícia que sempre tivemos, pelo menos desde início do século passado, bons executantes de violão. Mas por aqui somente com a convicção violonista do nosso tempo é que esses virtuosos principiam tomando lugar nos palcos e dando recitais. Se deu entre nós um verdadeiro nascimento do violão que principiou considerado, aplaudido e desvirtuado pela chalice delirante das meninas. Força é confessar: as nossas moças tocam horrivelmente mal violão. Basta ver qualquer uma dessas que dão por aí recitais de antigas nax ou menos aceitáveis como brasileiras. Tão aplaudidas e tão habéis em passar o tempo! Não sabem fazer nos seus instrumentos sino uns ponteiros rebeldes e uns acompanhamentos mais que feios, incapazes da mínima polifonia, de harmonias mínimamente interessantes.

Violão não é isso não e agora que está se dando no mundo todo o verdadeiro renascimento de interesse por ele, agora que os grandes virtuosos dele, um Sainz de la Maza, são aplaudidos por toda parte; que alguns dos maiores compositores vivos, Manuel de Falla, por exemplo, Villa Lobos, estão escrevendo musicas especiais para ele, nós temos que ajudar também o nosso querido brasileiro a esse renascimento.

Sainz de la Maza está entre nós e dá hoje o seu segundo concerto. Si alguns inda imaginam que o violão é pouco chique, chamem-no de “guitarra”, se lembrem que Luis XIV, nada menos que Luis XIV tocava violão com delírio. E vão escutar as delícias que Sainz de la Maza tira do instrumento dele, um “Hernandez”, sonoro.

E suave, é subtil, duma elegância fina, pouco nessa, mas multissimamente tocada. Além do gosto puro que dão as execuções de Sainz de la Maza, o que importa, principalmente, é verificar a riqueza de recursos pessoais do instrumento. Não se trata de comparar com órgão, piano ou cavaquinho. Se trata de verificar a que perfeição de recursos pessoais o violão pode chegar quando tocado com arte. E uma lição dessas ninguém melhor que Sainz de la Maza pode nos dar.

M. de A.



SAINZ
DE LA MAZA

gunda edição não dá nada. Já o do alagoano Isaque Lewion (Maciel), nos anima um bocadinho mais. O bom do alagoano de certo levou com um violão na cabeça como dizem que Newton levou com a maçã, ficou tonto. Voto falando que o violão é “da forma de um violino mul grosso e espesso, com tampo e fundo chatos, tendo no centro um grande orifício

mem o nome de trastes” (sic).

Como se vê, é duma escuridão exemplar. E assim é que viveu o violão, transportado pelos portugueses a bordo das galeras, pra estas bandas de cá. Mas ultimamente o instrumento deu pra entrar mais na consciência brasileira. De primeiro servia só pra acompanhar na canto e nas danças de chôros e serestas. Mas foi convi-

Figura 27 – *Renascimento do violão*, de Mário de Andrade. publicado no jornal Diário da Noite, São Paulo, em 20 de junho de 1929, p. 7.

Embora Mário de Andrade relatasse todos os problemas que a cultura violonística erudita brasileira encontrou em seus primeiros passos, lembrou-nos ainda a contribuição significativa para o movimento de grandes nomes contemporâneos como Villa-Lobos.

Refletindo sobre a opinião de Mário de Andrade, nos permitimos discordar, se pensarmos que o violão popular explorado por Canhoto, já tinha realizado um trabalho de alto nível técnico, com inúmeras gravações, apresentações e participações em rádios juntamente com Armandinho e Paraguassú, entre outros (objeto de estudo do próximo capítulo deste trabalho).

Mário de Andrade cita como referência a obra para violão de Villa-Lobos, mas de um modo geral, toda sua produção destaca-se pela abordagem invulgar do elemento temático brasileiro. A intuição do maestro o conduziu para soluções próprias e inexplicáveis, difíceis de serem analisadas pelos padrões tradicionais. Villa-Lobos conseguiu a proeza de uma nova sintaxe, causando espanto no meio musical europeu que já considerava decadentistas as atitudes regionalistas em música.¹⁴² Mário de Andrade acertadamente avaliara a presença de elementos folclóricos em suas composições como “inconscientes”, fruto de uma plena absorção das características da música popular (Andrade chama o “folclórico” de “popular” e a música popular urbana de “popularesca”).

Villa-Lobos em sua juventude freqüentou o ambiente dos chorões e daí recolheu material para suas futuras composições. Villa, que era violoncelista profissional, tocava violão com os chorões.¹⁴³ Na fase adulta (figura 28), intensificou seu interesse pelo instrumento, após conhecer o célebre concertista espanhol, o violonista Andrés Segóvia, em Paris.

¹⁴² SANTOS, Antonio Eduardo dos. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997. p. 22.

¹⁴³ CAZES, Henrique. *Choro, do quintal ao Municipal*. São Paulo: 34, 1998. p.49.

Suas composições para violão são reconhecidas e apreciadas até hoje no mundo inteiro. Em sua célebre coletânea de Choros (para várias formações instrumentais, inclusive orquestra sinfônica), dedica o primeiro para o violão, chegando a gravá-lo em 25 de abril de 1940 pelo selo Victor (n.º 12402). Além desse *choro*, escreveu uma Suite dividida em cinco partes, cinco prelúdios, doze estudos e um concerto para violão e orquestra, que traduzem a música brasileira e principalmente o autêntico violão brasileiro.



Figura 28 - Heitor Villa-Lobos tocando violão. Embora muito conhecido pela sua produção para orquestra e piano, compôs e tocou importantes obras para este instrumento. Fonte: DUDEQUE, N. *História do Violão*, Curitiba, UFPR, 1994, p. 102.

Podemos observar também na produção de outros compositores nacionalistas, elementos rítmicos e até melódicos de instrumentos populares como o violão e o cavaquinho. Elementos presentes nas rodas de choro que faziam parte do cotidiano e do gosto da maioria da população paulistana e carioca.

Além de Villa-Lobos, não podemos deixar de registrar dentre os pioneiros do violão *chorão* no Rio de Janeiro, os nomes do cearense Sátiro Bilhar (Ceará, (?)1869 - Rio de Janeiro, (?)1927) e dos pernambucanos Quincas Laranjeiras (Joaquim Francisco dos Santos, Olinda, 08/12/1873 – Rio de Janeiro, 04/02/1935) e João Pernambuco (João Teixeira Guimarães, Jatobá, 02/11/1883 - Rio de Janeiro, 16/10/1947). Os três exímios violonistas se destacaram na rodas de choro e na boemia carioca, e como compositores escreveram obras de nível, várias delas em parceria com Catulo da Paixão Cearense.

João Pernambuco (figura 29) idealizou e formou o *Grupo Caxangá*, com Pixinguinha, Nelson Alves e Donga, entre outros e gravou para a Odeon, Columbia e Phoenix. Sátiro Bilhar, que também dominava a arte de improvisar em sucessão de acordes, e Quincas Laranjeiras deram uma roupagem erudita às suas músicas. Quincas Laranjeiras (figura 29) teve uma atuação mais ligada ao violão erudito, pois como professor de violão divulgou a Escola do espanhol Francisco Tárrega.¹⁴⁴ Chegou inclusive a compor algumas obras de gênero erudito demonstrando fazer “*música séria*” para o violão.¹⁴⁵ Heitor Villa-Lobos foi um admirador confesso desses violonistas.

¹⁴⁴ Cf. p.60.

¹⁴⁵ CAZES, Henrique. *Choro, do quintal ao Municipal*. São Paulo: 34, 1998. p.45.



Figura 29 - João Pernambuco (de pé, à esquerda); o paraguaio Augustin Barrios (sentado) e Quincas Laranjeiras (à direita), Rio de Janeiro (c. 1929). Nesta foto, temos a reunião de importantes violonistas que promoviam intercâmbio de técnicas e linguagens. Fonte: O Estado de São Paulo, 18 out. 1980, p. 7.

3. Violões e Violonistas: a afirmação.

“São Paulo tem sido um prodigioso centro de cultura esthetica do violão. Este instrumento predilecto, que tem sido, durante séculos, o encantamento da alma nacional, tem merecido um esmerado e singular cultivo por parte de grande numero de artistas que, na capital paulista, constituem um verdadeiro escól entre amadores do violão”.

[O Violão, Rio de Janeiro, dez. 1928.]

Após a Revolução de 1930, inicia-se uma nova era no Brasil. Na Nova República valorizou-se a identidade nacional anunciada pelo Modernismo, as idéias sobre a brasilidade se desenvolveram sob esta atmosfera nacionalista. Carlos Guilherme Mota (1978) denomina esta fase como o redescobrimento do país:

*“A Revolução, se não foi suficientemente longe para romper com as formas de organização social, ao menos abalou as linhas de interpretação da realidade”.*¹⁴⁶

O autor segue dizendo que esse momento foi marcado também por novos parâmetros, com obras de Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior, Sérgio Buarque de Hollanda e Roberto Simonsen, contestando uma elite oligárquica empenhada na valorização dos feitos dos *heróis da raça branca* e representada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838.

Para Fernando de Azevedo esse movimento essencialmente crítico, de análise e de penetração, participava do mesmo espírito revolucionário da corrente inovadora, puramente literária da Semana de Arte Moderna de 1922.¹⁴⁷

Nessa linha do pensamento da identidade nacional, o sociólogo Muniz Sodré (1999) enuncia com propriedade suas idéias sobre o movimento:

¹⁴⁶ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1978. p. 27.

¹⁴⁷ AZEVEDO, Fernando. *A cultura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1958. v. XIII, p. 121.

*“Por conseguinte, o modernismo define-se como um movimento de reelaboração artística (artes plásticas, literatura e música) da questão nacional, embora no quadro de uma reformulação do poder político central, correspondente ao transe histórico da substituição do modelo econômico agroexportador pelo da industrialização. A mesma reelaboração seria continuada no início dos anos sessenta pelo Cinema Novo e no final da década pelo tropicalismo. Este movimento nucleava-se na música popular, mas irradiava-se às artes plásticas, ao teatro e até ao cinema. Em toda essa movimentação, orquestravam-se “resoluções” estéticas do problema identitário, resolvia-se imaginariamente o dilema de ser ou não ser brasileiro”.*¹⁴⁸

Nessa época de *redescobrimento do país*, as opções de mercado de trabalho para os músicos se multiplicam, e com a ascensão do rádio e do cinema, intensificou-se ainda mais a produção musical. Foi nesta época que despontaram grandes nomes da música nacional, tanto popular quanto erudita.

Conforme citou Mário de Andrade, antes de 1929, São Paulo manteve três orquestras e dois quartetos.¹⁴⁹ Mas sempre houve conjuntos mantidos por associações (como a Sociedade de Cultura Artística, por exemplo), colégios particulares e após 1927-28 foram criados os corpos estáveis do Teatro Municipal.¹⁵⁰

Para o músico popular, havia as apresentações em circos espalhados pela cidade. A música popular era cantada por palhaços - chamados de palhaços de cara branca - e por cantores populares como Paraguassú e violonistas como Garoto que se apresentaram no Circo *Piolim*. O próprio palhaço *Piolim* tocava violão e bandolim

¹⁴⁸ SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 97.

¹⁴⁹ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975. p.36.

¹⁵⁰ BELLARDI, Armando. *Vocação e arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Manon, 1986. p. 70.

pois, além da sua função cômica, também cantava *modinhas*.¹⁵¹ Tínhamos também o palhaço *Gadinho*, do Circo François, que era um “*ás do violão*”.¹⁵² Aliás, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e outros nomes ligados ao movimento modernista eram freqüentadores do circo Piolim.

Apresentações em cinemas também eram uma boa opção e, como aponta José Ramos Tinhorão, se tornaram um refúgio para os músicos do teatro e ao longo da década de trinta muitas casas de espetáculos transformaram-se em cinemas.¹⁵³ Podemos citar o violonista Canhoto que se apresentou nos cines Bresser, Brás-Bijou e no Édem Teatro.¹⁵⁴ A chegada do cinema, uma novidade que encantava o mundo, era acessível à população humilde, conseqüentemente diminuindo o interesse pelos bares, cafés, circos e bailes.

Inicialmente os filmes eram mudos e eram musicados por bandas, pequenos grupos instrumentais ou por medida de economia, às vezes somente um pianista. Os cinemas mais luxuosos mantinham uma orquestra completa para sonorizar os filmes.

*“Os cinemas de São Paulo e do interior constituíam os grandes veículos das inovações musicais, onde pequenas orquestras acompanhavam o enredo das fitas.”*¹⁵⁵

Jacob Penteado, freqüentador assíduo do Cine Belém, relata em seu livro de memórias, *Belenzinho, 1910: retrato de um época*, como ocorriam essas tentativas de se realizar uma trilha sonora para os filmes e registra também como eram os grupos instrumentais e que tipo de música tocavam:

¹⁵¹ MORAES, José Geraldo Vince de. *Sonoridades paulistanas*. Rio de Janeiro: Bional, FUNARTE, 1997. p. 175-6.

¹⁵² PENTEADO, Jacob. *Belenzinho, 1910: retrato de uma época*. São Paulo: Martins, 1962. p. 187.

¹⁵³ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Autor, 1976. p.159.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p.180.

¹⁵⁵ FREITAG, Léa Vinocur. *Momentos de música brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985. p.113.

*“Tudo pronto, apagavam-se as luzes, e a banda de música atacava uma retumbante marcha (...) O alarido era realmente ensurdecedor. Depois da primeira semana, talvez por motivos de ordem econômica, a banda foi substituída por uma orquestra, onde predominavam flautas, cavaquinhos e violões. Quiçá pelos mesmos motivos, a orquestra não teve vida longa, e um belo dia o acompanhamento passou a ser feito por um piano (...) Como fundo musical dos filmes, tocava-se mazurca, para as fitas naturais; polca ou maxixe, para as cômicas, e uma valsa bem langorosa, triste, chorosa, para os dramas. Por vezes, assassinavam trechos de óperas. Os filmes de curiosidades, ou atualidades tinham xotes por acompanhamento”.*¹⁵⁶

Como podemos perceber, nos primórdios do cinema, as músicas executadas não tinham relação específica com as imagens, mas com o tempo foram se adaptando aos filmes, dando origem as primeiras trilhas sonoras.

E o autor segue dizendo que o Cine Belém não apresentava apenas filmes, mas também *espetáculos de variedade, com artistas de toda espécie*. E comenta sobre os recitais de Canhoto:

*“Alí, assisti também, a vários recitais do grande violonista Américo Jacomino, o Canhoto, autor de Abismo de Rosas, que fazia coisas incríveis com seu instrumento...”*¹⁵⁷

Tanto para o executante como para o compositor, a música dentro dos cinemas era mais uma nova forma de trabalho, principalmente para bons pianistas solistas, muito solicitados pelos cinemas menores que os preferiam, a manter uma orquestra completa. Mas os músicos sobreviviam, sobretudo, nos bares e cafés. Grande parte dos músicos anônimos tinham seu sustento na contribuição de

¹⁵⁶ PENTEADO, Jacob. *Belenzinho, 1910: retrato de uma época*. São Paulo, Martins, 1962. p. 190.

¹⁵⁷ PENTEADO, Jacob. *Belenzinho, 1910: retrato de uma época*. São Paulo, Martins, 1962. p. 194.

ouvintes destes lugares.¹⁵⁸ O próprio Paraguassú recorda estes locais em depoimento:

*“... tinham um pequeno conjunto: um violão, um bandolim, uma flauta ou uma sanfona (...) não ganhavam nada. Os donos davam um sanduíche, uma cerveja. Fazíamos coleta. Os fregueses, quando pediam uma música, deixavam no prato um dinheirinho qualquer”.*¹⁵⁹

Em 1922, com a chegada do rádio no Brasil, este, e depois de expandir-se, constituiu no maior veículo de divulgação do trabalho desses músicos. Embora existisse o gramofone, foi com o advento do rádio que a música popular começou a chegar mais rapidamente aos lares, tanto dos segmentos sociais mais abastados como os em ascensão. E a maior parte das transmissões era composta de música popular.

Por conseguinte, podemos considerar o rádio um dos responsáveis por colocar em um mesmo patamar, os ouvintes de todos os níveis sociais. Os mais diversos segmentos sociais nas grandes capitais ouviam a mesma música popular e com acompanhamento de instrumentos populares, como o violão.

Na década de trinta com a introdução dos rádios de válvula, mais baratos, possibilitou uma difusão maior junto a um público ouvinte mais amplo e num crescendo constante, auxiliado com mudança na legislação, que passou a permitir publicidade (1932), o rádio foi se tornando cada vez mais um veículo comercial.¹⁶⁰

Com mais aparelhos no mercado, cresceu também o número de estações transmissoras. Em São Paulo várias estações de rádios foram inauguradas entre as décadas de vinte e trinta. A Rádio Educadora Paulista, que depois viria a ser

¹⁵⁸ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Autor, 1976. p. 24.

¹⁵⁹ MORAES, José Geraldo Vince de. *Sonoridades paulistanas*. Rio de Janeiro: Bienal, FUNARTE, 1997. p. 168.

¹⁶⁰ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 39.

chamada de Rádio Tupi, e a Rádio São Paulo foram inauguradas em 1924; A Rádio Record e a Rádio Piratininga em 1931; A Rádio Cosmos em 1934.¹⁶¹

Com a ascensão de alguns segmentos da sociedade, as músicas produzidas pelas rádios traziam consigo variações rítmicas para adaptarem-se ao gosto destas pessoas: *marcha*, *marcha-rancho*, *samba-canção*, *samba-choro* e o *batuque* foram os ritmos mais executados nas rádios de então.¹⁶²

Nos programas de auditório, surgidos em meados da década de trinta, o público podia, à maneira do teatro, ver seu ídolo de perto, muito embora, separado por uma janela de vidro,¹⁶³ que obviamente evitava barulhos e ruídos durante as transmissões. Estes programas deram um novo impulso as gravações fonográficas, aumentando assim o mercado de trabalho e a oportunidade do surgimento de novos talentos.

O rádio teve uma projeção tão grande que chegou a interferir em outras áreas de espetáculos, como naqueles circos espalhados pela cidade, que foram obrigados a inovar, adaptando-se à uma nova realidade artística. Ao lado dos números tradicionais, começaram a oferecer *shows* com aspirantes a cantores e muitas vezes artistas já com nome feito por essas rádios.¹⁶⁴

Foi das rádios que surgiram grandes nomes como Paraguassú, João Pernambuco, Garoto, Aimoré, Catulo da Paixão Cearense, Vicente Celestino, Francisco Alves, Noel Rosa, Ari Barroso e tantos outros. E foram estes músicos que, buscando sua formação e informação musical nos morros do Rio de Janeiro e nos bairros pobres de São Paulo, como a Moóca e o Brás, levaram a música popular das ruas e das rodas de samba para dentro dos lares de toda a população ouvinte.

¹⁶¹ ANTONIO, Irati, PEREIRA, Regina. *Garoto, sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. p. 17.

¹⁶² TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3 ed. São Paulo: 34, 1997. p. 20.

¹⁶³ *Idem*. *Música popular: os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Autor, 1976. p. 158.

¹⁶⁴ TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Autor, 1976. p. 158.

Embora seja importante a contribuição do rádio para o desenvolvimento da música popular brasileira não podemos deixar de salientar que essa divulgação em massa acabou por sufocar a música espontânea, de criação coletiva, chamada de folclórica.¹⁶⁵ Com o passar dos anos, a música chamada “*raiz*” vai dando espaço para a música popular produzida pelos artistas das rádios e gravadoras.

De acordo com o depoimento de Mário de Andrade sobre uma pesquisa realizada na cidade de São Paulo - especificamente próximo à avenida Rangel Pestana - no carnaval de 1931, tomou contato com um grupo de sambistas na rua da estação da “São Paulo Railway”. Encontrou o mesmo em 1933, mas notou a decadência. Além do grupo ser menor, havia interferência de “*brancos da capital*”, que acabavam por atrapalhar o desenvolvimento do samba rural original.

*“Pelo carnaval de 1934 voltei ao mesmo lugar, animado de melhores intenções folclóricas. Infelizmente, o grupo se desagregara, ou deixara de vir lá da sua terra. São Paulo era inóspito para a folia deles”.*¹⁶⁶

Quanto aos violonistas, estes continuavam envolvidos com a formação de agremiações, fortalecendo a escola e a tradição em torno da maneira de se tocar. Embora a maioria dos violonistas brasileiros, recorresse às técnicas europeias (principalmente através da escola desenvolvida por Francisco Tárrega), adaptou-as às novas influências que posteriormente contribuiriam para o desenvolvimento de outros movimentos como por exemplo, o da *Bossa Nova*. Pelo lado da música erudita, os violonistas acompanhariam os novos estilos deste século, tornando-se muitos deles, grandes intérpretes e mestres.

Nesta época firmaram-se no cenário musical grandes nomes ligados ao violão. Destacamos neste trabalho nomes já citados anteriormente, como Canhoto e

¹⁶⁵ MEGALE, Nilza Botelho. *Folclore brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 81.

¹⁶⁶ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975. p. 145-6.

Paraguassú, além dos violonistas Armandinho, Garoto e Dilermando Reis. Nosso interesse nestes artistas se deve ao fato de, além de se tornarem ícones do mundo musical de São Paulo, tiveram projeção nacional e, em virtude disso, relacionaram-se com os demais artistas de sua época.

O primeiro violonista paulistano a se destacar no cenário musical brasileiro foi Américo Jacomino (1889-1928), que era paulistano filho de imigrantes napolitanos (figura 30). Praticamente autodidata, era chamado de *Canhoto*, pelo fato de tocar o instrumento invertido, na posição própria a um canhoto, mas sem inverter as cordas do violão.



Figura 30 - Canhoto aos vinte e um anos de idade, ocasião em que se exibia com o cantor Paraguassú em espetáculos de cinema, teatros, circos e cafés.

Canhoto realizou um de seus primeiros recitais na cidade de Ribeirão Preto em 1907, e era considerado um bom violonista já em 1913 e atuava em vários bairros de São Paulo (figura 31), ganhando fama e prestígio em serenatas e desafios. Pessoa extremamente versátil, atuou também como professor. Foi mestre da filha de Carlos de Campos, presidente do Estado na época e também da Sra. e

da filha de Júlio Prestes. Além de professor e instrumentista, Canhoto foi também compositor. Além de escrever para o violão, compôs obras para piano e orquestra.¹⁶⁷

“Concerto de Canhoto no Conservatório”

[*O Estado de São Paulo* (ed. noturna), 01 jul. 1916]

Esta apresentação do Canhoto no salão nobre do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, anunciada pelo jornal, pode ser considerada o seu primeiro grande recital para um grande público. Paulo Castagna considera, pela sua importância e repercussão, um evento comparado aos concertos dos violonistas Augustin Barrios e Josefina Robledo, principalmente por ser realizado em um dos principais palcos da música erudita paulistana.¹⁶⁸ Concordamos plenamente com sua opinião, porque foi através deste concerto que Américo Jacomino aproximou-se também da elite paulistana e, assim, possibilitou o início da dissolução do preconceito que freava o desenvolvimento da música para violão.

Em junho de 1916, o articulista Manuel Leiroz escreveu sobre Canhoto e empregou o termo *“concertista de violão”*, incomum para a época, quando dirigido a um violonista popular:

*“O que encanta neste concertista de violão não é propriamente a riqueza da técnica, em verdade colossal, nem o senhorio legítimo do seu instrumento, mais indomável que uma fera. O que Américo Jacomino encanta é a sua ciência dos tons, que ele transforma numa doce harmonia e transmite ao ouvinte, extasiando-o. É preciso porém vê-lo, para se poder fazer uma idéia nítida do artista. Vê-lo com disposição de espírito, como nós o vimos”.*¹⁶⁹

¹⁶⁷ SIMÕES, Ronoel. Américo Jacomino, o Canhoto. *A Gazeta*, 12 dez. 1958 e republicado na revista *Violões e Mestres*, n. 1, p. 5-7, mar. 1964.

¹⁶⁸ CASTAGNA, Paulo, ANTUNES, Gilson. O violão brasileiro já é uma arte. *Revista Cultural Vozes*, n. 1, jan./fev. 1994. p. 42.

¹⁶⁹ LEIROZ, Manuel. Américo Jacomino. *A Cigarra*, São Paulo, 30 jun. 1916.



Figura 31 - Canhoto, provavelmente aos trinta anos de idade, em foto tirada em São Paulo, à frente do antigo Teatro São Paulo, na rua da Glória. Fonte: FERRETE, J. L. in *Américo Jacomino "Canhoto"*, LP Continental, n.º 1.07.405.139, 1978.

Com o sucesso e o reconhecimento de seu trabalho, foram agendados vários recitais, gravações e conferências conforme nos demonstra os vários artigos publicados no jornal *"O Estado de São Paulo"* em sua edição noturna, entre os anos de 1916 e 1919:

"Conferência sobre o violão no recital de Américo Jacomino – peças dele (até de outros autores) – Tango A Cigarra e Valsa Magia do Olhar".
[*O Estado de São Paulo* (ed. noturna), 08 set. 1916.]

"Audição do Canhoto - A. Jacomino amanhã na sede da Associação dos Chronistas Sportivos, à Rua 15 de novembro, 27 ou Rua da Quitanda, 2".
[*O Estado de São Paulo* (ed. noturna), 29 nov.1916.]

"Música últimas novidades
Abysmo de Rosa, Valsa
A. Di Franco, Editor – SP".

[Anúncio publicado no O Estado de São Paulo (ed. noturna), 03-10 set. 1917.]

“Quem não...vota não...voga, por A. Jacomino”.

[Partitura da música publicada no jornal O Estado de São Paulo (ed. noturna), 02 set. 1919.]

Como compositor, explorou vários gêneros musicais nacionais como *choros*, *maxixes* e *valsas*, além de gêneros estrangeiros como *tangos argentinos* e *milongas*. Porém entre suas composições observamos duas *marchas militares*: *“Marcha Triunfal Brasileira”* (figura 32) e *“Marcha dos Marinheiros”*. Nessas obras, de grande repercussão até nossos dias, Canhoto extravasou com grande entusiasmo todo o seu patriotismo obstinado em função da Primeira Guerra Mundial, chegando a alistar-se como combatente.

Não foi só Canhoto que se empolgou com o patriotismo deflagrado pela Guerra de 1914, foi praticamente uma adesão coletiva. Oswald de Andrade testemunhou um episódio ocorrido aqui em São Paulo, na Estação da Luz, descrevendo esse movimento:

“Assisto, perdido numa multidão que ovaciona, à partida do primeiro contingente de reservistas italianos que sai de trem da Estação da Luz para ir se bater na Europa. De pé, sobre o arco da ponte transversal, magro e de cartolinha, um orador gesticula. Ninguém ouve uma palavra do que ele diz, afirmativo, reincidindo em gestos enérgicos. É a gravura do ridículo que precede às hecatombes. A altura de que ele fala e o chiar das locomotivas que o incensam de fumaça não permitem a menor comunicação. O povo silencioso o cerca de todo lado. É a imagem coletiva da adesão. O homem quer lutar e luta como lutou na caverna, como lutará no derradeiro instante de sua vida sobre o globo. O comboio imenso deixa

lentamente a gare sob aclamações, choros e delírios. Desenrola-se coberto de bandeiras, sob a chuva paulista, desaparece nos trilhos”.¹⁷⁰

— NO PALCO —

MAJESTOSO RECITAL DE VIOLÃO

Americo Jacomino

O CANHOTO

O maior violonista brasileiro.

Portador dos mais francos aplausos das cultas platéas, alvo das homenagens dos mais consumados críticos da arte musical, artista consagrado pelas elogiosas referências da imprensa brasileira.

JACOMINO vem a esta cidade correspondendo gentilmente a um convite, realizar neste um atraente concerto, cujo programma, caprichosamente organizado, será o seguinte:

- I - *Marcha Triunfal Brasileira* — A. Jacomino
- II - *Abismo de rosas* - *Marcha lenta para concerto* — A. Jacomino.
- III - *Feiticeiro* - *Maxixe* — E. Nazareth.
- IV - *Serenata Arabe* — E. Frontini.
- V - *Uma noite na roça*; *Cacretê*, imitando o grito do caboclo e a vida serlanceja.

Figura 32 - Cartaz anunciando recital de Canhoto, com obras de gênero popular. Destaca-se a *Marcha Triunfal Brasileira*. Fonte: *Violões e Mestres*, São Paulo, n.º 2, ago. 1964, p. 28.

Mas, foi somente em 1918 que aconteceu o primeiro grande sucesso de Canhoto: *“Nhá Maruca foi s’embora”*.¹⁷¹ Com a repercussão crescente ele apresentou, em 4 de dezembro de 1919, um recital no teatro Lírico do Rio de Janeiro. Em 1922 outro grande sucesso: *“Triste Carnaval”* em parceria com Arlindo Real. Mas seu maior sucesso, talvez o maior de todos os tempos, veio em 1925: *“Abismo de Rosas”* (figura 33).

¹⁷⁰ ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p.94.

¹⁷¹ SEVERIANO, Jairo, HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no tempo: 85 anos de música brasileira*. 2 ed. São Paulo: 34, 1997. v. 1, p. 57.

ABISMO DE ROSAS
VALSA LENTA

Arranjo para violão de
Isaias Sávio

música de
Américo Jacomino
(Canhoto)

Copyright © 1944 e 1955 by IML/Cembra Ltda. - São Paulo / Rio de Janeiro - Brasil
Publicação em álbum por Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
Sob especial licença de IML/Cembra Ltda.
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

FB - 2859

Figura 33 – Trecho da partitura da valsa Abismo de Rosas. Publicação: IML/Ceambra, 1944.

Canhoto a compôs em 1905 quando tinha apenas 16 anos. Fruto de uma decepção amorosa pois teria sido abandonado pela namorada. Realizou uma gravação anterior, em 1916, com o nome de “Acordes do Violão”.¹⁷²

Sua popularidade pode ser avaliada também pelo grande número de gravações que realizou ao longo de sua carreira, tanto de suas obras como de outros autores. Nestas gravações atuou ora como solista, ora com seu grupo, ou acompanhando algum músico.

¹⁷² SEVERIANO, Jairo, HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no tempo: 85 anos de música brasileira*. 2 ed. São Paulo: 34, 1997. v. 1. p. 73.

Inserido no novo mercado de trabalho oferecido aos músicos no início do século, Canhoto também registrou seu trabalho através das gravações de fonogramas. Realizou suas gravações através da Odeon e da Gravadora Phoenix. Na Odeon, permaneceu de 1912 até perto de sua morte, em 1928. Na Phoenix durante o período de 1913 a 1918. Nota-se em seu trabalho um grande número de gravações simples, ou seja, em uma única face do disco, iniciando suas gravações duplas somente em 1927.

Das várias gravações realizadas há a predominância das danças, principalmente de salão. Dos vinte e três gêneros gravados por Canhoto, treze são danças. Gravou somente quatro canções, duas *modinhas* (gênero genuinamente brasileiro), um noturno e uma fantasia (variações sobre um tema musical proposto). Tipicamente paulistas, gravou um *cateretê* (*Uma Noite na Roça*) e uma *catira* (*Nhá Maruca foi s'imbora*). O maxixe predominou com seis gravações. O *samba*, que virá posteriormente a ser o gênero mais gravado no país, teve sua primeira gravação por Canhoto em 1927, *Viola minha Viola*, que pelo título deveria ser um tipo de *samba* bem diferente dos realizados posteriormente. Provavelmente ainda não era muito aceito, ou pelo menos não muito explorado. Canhoto gravou somente quatro *sambas*. Da mesma maneira, o *choro* - hoje tão explorado entre os violonistas - contou com apenas três gravações.

A grande predominância de seus trabalhos foram as danças de origem européia como a *polca*, a *mazurca* e a *valsa*, além do *tango* latino-americano. Dentre estes gêneros mais gravados por Canhoto, destacamos o *tango* que foi o segundo gênero mais gravado (catorze gravações).

À primeira vista, reconhecemos o *tango argentino*, gênero popular urbano que se projetou internacionalmente no decorrer da primeira década deste século. Porém, apenas uma música, *Brasileirita*, é rotulada de "*tango argentino*". Os demais,

provavelmente, são *sambas* e *choros*, que nessa época ainda eram disfarçados pelos compositores, com o nome de “*tango brasileiro*”¹⁷³ para que fossem aceitos pelas camadas mais abastadas da sociedade.

Os gêneros *mazurca* (que aparece em seis gravações) e a *polca* (com onze gravações) ficam muito aquém do gênero mais gravado: a *valsa*, que com quarenta e quatro gravações demonstrando a preferência do público pelo violão seresteiro, reconhecida até hoje pela maioria da população.

Quanto ao teor dos títulos destas músicas nota-se que não há uma preponderância específica. Há um equilíbrio nos temas propostos indo do romântico à exaltação, do cotidiano ao inusitado.

Ao longo da carreira de Canhoto, nota-se pela quantidade de gravações, que o auge ocorreu perto de sua morte. Entre os períodos de 1912 até 1921, Canhoto manteve uma média de 5,8 gravações por ano. Ao longo do período de 1921 a 1926 houve um decréscimo no número de gravações com 1,33 gravações por ano. Esta diminuição, talvez foi em decorrência de seu casamento (1922) e transferência para a cidade de São Carlos, interior de São Paulo, tornando-se um negociante ao abrir uma loja de músicas e instrumentos. Mas em 1927, de volta a São Paulo, o número de gravações salta para quarenta e quatro e em 1928, ano de sua morte, realiza doze, consolidando assim o grande prestígio que conquistara.

Canhoto demonstrou ser um bom intérprete, além de um excelente compositor. Das cento e dezoito gravações, sessenta e sete são de sua autoria, três são em parceria com o cantor e violonista Paraguassú (que com este, inaugura em 1923, a primeira emissora de rádio paulistana, a Bandeirantes, logo depois

¹⁷³ O historiador Vasco Mariz relata em seu livro “História da Música no Brasil” (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 88) que: “se hoje talvez prevalece uma supervalorização do que vem do povo, no fim do século passado existia nítida subvalorização da contribuição cultural das camadas mais baixas da sociedade. Ainda em 1920 era preciso disfarçar os sambas sob o título de ‘tangos’ para que pudessem ser lançados e aceitos”.

denominada Educadora) e trinta de outros autores. Destes últimos, destacam-se os nomes de Fred del Ré e Antonio Picucci com sete e seis músicas respectivamente.

Por essa época a influência da música norte americana foi pequena em sua obra. Gravou somente um *fox-trote* e um *one-step*, logo, toda a obra realizada de Canhoto, refletiu a preferência do grande público pela música brasileira através de um violão plangente e seresteiro.

Como podemos ver, Canhoto foi um exímio instrumentista, cujo talento foi reconhecido e premiado em concurso promovido no ano de 1927, recebendo o título de *Rei do Violão Brasileiro*.¹⁷⁴ O concurso intitulado “O que é nosso” era patrocinado pelo jornal “*Correio da Manhã*” e foi realizado em 19 de fevereiro no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, do qual participaram cantores e instrumentistas de todo o país, e Canhoto superou violonistas como João Pernambuco, Ivone Rabello e Manuelito (um violonista cego, membro dos famosos Turunas da Mauricéia - grupo fundado em Recife, no ano de 1926, que chegou em São Paulo em 1927, integrado por Luperce Miranda, Augusto Calheiros, Romualdo Miranda, João Frazão, o *Piriquito* e Manuel Bezerra da Silva, o *Manuelito*).

Nesse concurso executou “*Marcha Triunfal Brasileira*”, “*Viola, minha viola*” e “*Abismo de Rosas*”, todas de sua autoria. O sucesso foi grande, contagiando os músicos de São Paulo, pois triunfou o violão paulista sobre violonistas de renome, além de outros instrumentos e cantores.

¹⁷⁴ Faleceu o maior violonista Brasileiro: Canhoto foi o vencedor do concurso “O que é nosso”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 08 set. 1928.



Figura 34 – Canhoto no Teatro Municipal de São Paulo! Cartaz de divulgação do espetáculo “Noite Brasileira”, com o elenco dos *Turunas Paulistas* e com a organização de Américo Jacomino, o *Canhoto*. Fonte: *Violões e Mestres*, n.º 1, março de 1964, p. 22.

Também realizou em 1927 dois espetáculos musicais intitulados “Noites Brasileiras”, ambos de grande repercussão, um no teatro Boa Vista e outro no Municipal de São Paulo (figura 34) nos quais se apresentou também o conjunto denominado “*Os Turunas Paulistas*” - que seguia a mesma linha dos “*Turunas da Mauricéia*”, um grande sucesso de então. Este conjunto, que ele organizara, era formado por quatro violões, uma flauta, um saxofone, dois cavaquinhos, um reco-reco, um maracaxá e um pandeiro.¹⁷⁵

No dia 07 de setembro de 1928, ao voltar de uma gravação no Rio de Janeiro, e depois de passar alguns dias internado no Instituto Paulista, faleceu com problemas cardíacos aos trinta e nove anos de idade. Deixou cerca de 100 obras.

¹⁷⁵ SIMÕES, Roneel. Américo Jacomino, o Canhoto. *Violões e Mestres*. (São Paulo, Giannini), n. 1, p. 5, mar. 1964.

Em 1960, o então prefeito de São Paulo, Adhemar de Barros, em homenagem ao violonista, decretou:

*“Fica denominada Américo Jacomino, a Praça “2”, situada na confluência das Ruas “G”, “E” e Heitor Penteado, no 19º subdistrito, Perdizes”.*¹⁷⁶

Esta praça (figura 35) atualmente é a estação Vila Madalena do Metrô (linha verde) e fica na altura do número mil da rua Heitor Penteado.



Figura 35 - Praça Américo Jacomino, em foto atual.

Nas páginas que se seguem, apresentamos a produção fonográfica de Canhoto.

¹⁷⁶ Decreto nº 4824 de 04 de agosto de 1960.

Gravadora Odeon:

Data	Disco	Repertório	Gênero	Intérprete	Autor
Entre 1912/15	120589	Saci	Polca	Grupo do Canhoto	João Batista do Nascimento
1912/15	120590	Saudades de Iguape	Valsa	Grupo do Canhoto	João Batista do Nascimento
1912/15	120591	Suplication	Valsa	Grupo do Canhoto	W. J. Peans
1912/15	120592	Tuim-Tuim	Valsa	Grupo do Canhoto	Antonio Picucci
1912/15	120593	Amores Noturnos	Mazurca	Grupo do Canhoto	
1912/15	120594	Babi	Polca	Grupo do Canhoto	
1912/15	120595	Belo Horizonte	Valsa	Canhoto	Canhoto
1912/15	120596	Pisando na Mala	Polca	Canhoto	Canhoto
1912/15	120597	Campos Sales	Dobrado	Canhoto	Canhoto
1912/15	120598	Devaneio	Mazurca	Canhoto	Canhoto
1912/15	120599	Seiscentos e vinte e três	Polca	Grupo do Canhoto	
1912/15	120600	Adeus Helena	Valsa	Grupo do Canhoto	
1915/21	121228	Odeon	One-Step	Grupo do Canhoto	Fred del Ré
1915/21	121229	O Frederico no Choro	Tango	Grupo do Canhoto	Fred del Ré
1915/21	121230	Nas Asas de um Anjo	Valsa	Grupo do Canhoto	Antonio Lemos
1915/21	121231	Longe de Ti	Mazurca	Grupo do Canhoto	
1915/21	121232	O Último Sorriso	Valsa	Grupo do Canhoto	Fred del Ré
1915/21	121233	Deixe de Luxo	Polca	Grupo do Canhoto	Fred del Ré
1915/21	121234	Angústias de Amor	Valsa	Grupo do Canhoto	
1915/21	121235	O Paulista	Tango	Grupo do Canhoto	
1915/21	121236	Amores na Praia	Valsa	Grupo do Canhoto	Canhoto
1915/21	121237	Depois do Beijo	Chótis	Grupo do Canhoto	Canhoto
1915/21	121238	Pensando em Ti	Valsa	Grupo do Canhoto	
1915/21	121239	Ida	Valsa	Grupo do Canhoto	Fred del Ré
1915/21	121240	Ciúmes de Amor	Valsa	Grupo do Canhoto	Fred del Ré
1915/21	121241	Noites de Farra	Polca	Grupo do Canhoto	Fred del Ré
1915/21	121242	Lembranças de Lina	Valsa	Grupo do Canhoto	Luiz Argento
1915/21	121243	Tudo Mexe	Polca	Grupo do Canhoto	Luiz Argento
1915/21	121244	Beijar, Depois Morrer	Valsa	Grupo do Canhoto	Luiz Argento

Data	Disco	Repertório	Gênero	Intérprete	Autor
1915/21	121245	Suspirando	Mazurca	Grupo do Canhoto	Luiz Argentó
1915/21	121246	Suplicando Amor	Valsa	Grupo do Canhoto	Canhoto
1915/21	121247	Sudan	Tango	Grupo do Canhoto	Canhoto
1915/21	121248	Beijos e Lágrimas	Valsa	Canhoto	Canhoto
1915/21	121249	Acordes do Violão	Valsa	Canhoto	Canhoto
1915/21	121478	Madrugando	Tango	Canhoto	
1915/21	121479	Recordações de Cotinha	Tango	Canhoto	
1915/21	121514	Nhá Maruca foi s'imbora	Catira	Grupo O Passo no Choro	Canhoto
1915/21	121644	Na Coeita	Canção sertaneja	Bahiano / Canhoto	F. N. Pinto/ F. Ponzio Sobrinho
1915/21	121645	Fatalidade de um beijo	Chótis	Bahiano/Canhoto	Canhoto
1921/26	122932	Marcha Triunfal Brasileira	Marcha	Canhoto	Canhoto
1921/26	122933	Abismo de Rosas	Valsa	Canhoto	Canhoto
	122934	Porque te vuelve a mi	Tango	Canhoto	Canhoto
1921/26	122935	Uma Noite em Copacabana	Maxixe	Canhoto	Canhoto
Dez/26	123198	Marcha dos Marinheiros	Marcha	Canhoto	Canhoto
Dez/26	123199	A Menina do Sorriso Triste	Tango	Canhoto	Canhoto
Dez/26	123200	Reminiscências	Valsa	Canhoto	Canhoto
Dez/26	123201	Alvorada de Estrelas	Gavota	Canhoto	Canhoto
1927	123210	O Guarani	Fantasia	Canhoto	Carlos Gomes Arr. Canhoto
1927	123211	Sonsa	Tango	Canhoto	O. Fresedo
1927	123212	Invejoso	Maxixe	Canhoto	Canhoto
1927	123213	ViolaMinha Viola	Samba	Canhoto	Canhoto
1927	123226	Só na Bahia é que tem	Samba	Canhoto	Canhoto

Data	Disco	Repertório	Gênero	Intérprete	Autor
1927	123242	Primeiras Rosas	Valsa	Paraguassú	Paraguassú/Canhoto
1927	123246	Rosas desfolhadas	Valsa	Canhoto	Canhoto
1927	123247	Guitarra de mi terra	Tango	Canhoto	Canhoto
1927	123248	Melancolia	Noturno	Canhoto	Canhoto
1927	123281	Só na Bahia tem	Samba	Francisco Alves	Canhoto
Abr/27	123282	Trepadeira		Francisco Alves	Canhoto
Abr/27	123289	Foi-se embora Maria		Oscar Pereira Gomes	Canhoto
Abr/27	123290	Luizinha	Valsa	Canhoto	Canhoto
Abr/27	123291	Fluminense	Tango	Canhoto	Canhoto
1927	123292	Tico Tico no Farelo	Choro	Canhoto	Canhotob
1927	123293	Uma Noite em Ipanema	Valsa	Canhoto	Canhoto
Mai/27	123303	Fantasia sobre o tango "A Média Luz"	Tango	Canhoto	E. Dorato
Mai/27	123304	Em Pleno Mar	Valsa	Canhoto	Canhoto
Mai/27	123305	Tempo Antigo	Mazurca	Canhoto	Canhoto
Jul/27	10010 A	Rosas Desfolhadas	Valsa	Canhoto	Canhoto
	10010 B	Viola, Minha Viola	Toada	Pilé, Grupo do Canhoto	Canhoto
Ago/27	10014 A	Foi s'imbora Maria	Samba	Pilé	Canhoto
	10014 B	Dengoso	Choro	Canhoto	Canhoto
Ago/27	10015 A	O Coco de Iaiá	Maxixe	Pilé	Canhoto
	10015 B	Santa Terezinha	Valsa	Grupo do Canhoto	Canhoto
Ago/27	10017 A	Olhos Feiticeiros	Tango	Canhoto	Canhoto
	10017 B	Burgueta	Valsa	Canhoto	Canhoto
Ago/27	10019 A	Dengosa	Toada	F. Alves / Canhoto	Francisco Alves
	10019 B	Reflexos da minha Alma	Modinha	Francisco Alves / Canhoto	Francisco Alves
Set/27	10020 A	Marcha Triunfal Brasileira	Marcha	Canhoto	Canhoto
	10020 B	Reminiscências	Valsa	Canhoto	Canhoto
1927	10021 A	Abismo de Rosas	Valsa	Canhoto	Canhoto

Data	Disco	Repertório	Gênero	Intérprete	Autor
	10021 B	Marcha dos Marinheiros	Marcha	Canhoto	Canhoto
1927	10022 A	Uma noite em Ipanema	Valsa	Canhoto	Canhoto
	10022 B	Tico Tico no Farelo	Choro	Canhoto	Canhoto
Set/27	10024 A	Brasilerita	Tango Arg.	Canhoto	Canhoto
	10024 B	Caprichoso	Maxixe	Canhoto	Canhoto
1927	10026 A	Berço e Túmulo	Modinha	Paraguassú	Canhoto/ Paraguassú
	10026 B	Bebê	Valsa	Grupo do Canhoto	Canhoto/Paraguassú
1927	10027 B	Araci	Valsa	Grupo do Canhoto	Catulo da P. Cearense
Set/27	10028 A	Luar da Minha Terra	Canção	Pilé / Grupo do Canhoto	Canhoto
	10028 B	A Solinha Voou	Canção	Pilé / Grupo do Canhoto	Canhoto
Set/27	10029 A	Paulista de Taubaté	Toada	Pilé / Grupo do Canhoto	Canhoto
	10029 B	Vamos Embora Maria	Embolada	Pilé / Grupo do Canhoto	Jararaca
Mai/28	10164 A	Amor de Argentina	Milonga	Canhoto	Canhoto
	10164 B	Arrependida	Valsa	Canhoto	Canhoto
Mai/28	10165 A	Os Teus Olhos	Canção	Canhoto	Joubert de Carvalho
	10165 B	Pensamento	Valsa	Canhoto	Canhoto
Mai/28	10166 A	Lamentos	Valsa	Canhoto	Canhoto
	10166 B	Mentiroso	Maxixe	Canhoto	Canhoto
Jun/28	10188 A	Delirio	Valsa	Canhoto	Canhoto
	10188 B	Quando os Corações se Querem	Fox-trote	Canhoto	Canhoto
1928	10200 A	Niterói	Maxixe	Canhoto	Canhoto
	10200 B	Escuta Minh'Alma	Valsa	Canhoto	Canhoto
Out/28	10265 A	Mexicana	Valsa	Canhoto	Canhoto
	10265 B	Uma noite na Roça	Cateretê	Canhoto	Canhoto

Gravadora Phoenix:

Data	Disco	Repertório	Gênero	Intérprete	Autor
Entre 1913/18	70786	Saudades de Minha Aurora	Valsa	Canhoto	Canhoto
1913/18	70790	Saudade de São Bernardo	Valsa	Grupo do Canhoto	Antonio Picucci
1913/18	70796	Tenho Pressa	Polca	Grupo do Canhoto	
1913/18	70797	Sempre Feliz ao Teu Lado	Mazurca	Grupo do Canhoto	J. Raffaille
1913/18	70799	Nas Asas de um Anjo	Valsa	Grupo do Canhoto	Antonio Lemos
1913/18	70802	Alda	Chótis	Grupo do Canhoto	
1913/18	70803	Belo Horizonte	Valsa	Canhoto	Canhoto
1913/18	70804	Uiára	Polca	Canhoto	
1913/18	70805	Devaneio		Canhoto	
1913/18	70806	Sempre Tem		Canhoto	
1913/18	70814	Onde está Idalina	Polca	Grupo do Canhoto	Antonio Picucci
1913/18	70815	Tuim, Tuim, Tui m	Valsa	Grupo do Canhoto	Antonio Picucci
1913/18	70816	Amor Constante	Valsa	Grupo do Canhoto	Antonio Picucci
1913/18	70817	Pierrota	Valsa	Grupo do Canhoto	Antonio Picucci
1913/18	70818	Não si Impressiona	Polca	Canhoto	Canhoto

Segundo o historiador e professor de violão Ronoel Simões, durante uma serenata no alto da Moóca em 1907, Canhoto conheceu o violonista e cantor Paraguassú (figura 36) que foi seu companheiro durante vinte anos, em gravações, recitais públicos e serenatas.¹⁷⁷

¹⁷⁷ SIMÕES, Ronoel. Américo Jacomino, o Canhoto. *Violões e Mestres*. (São Paulo, Giannini), n. 1, p. 24, mar. 1964.



Figura 36 - Paraguassú (foto de 1917) foi companheiro de Canhoto durante vinte anos, em gravações, recitais públicos e serenatas boêmias. Foto da capa do disco Continental n.º 1-07-405-139, 1978.

Roque Ricciardi, o Paraguassú, nasceu em 25 de maio de 1894 e faleceu em 5 de janeiro de 1976. Primeiro filho brasileiro de um casal de imigrantes italianos, nasceu no Belenzinho - tradicional bairro paulistano de imigrantes italianos - e aos 18 anos já era conhecido como o "*italianinho do Brás*" e considerado como o melhor seresteiro do bairro. O nome Paraguassú foi sugerido por Catulo da Paixão Cearense. Entrou para a Columbia em 1927 e vários de seus sucessos como "*Madalena*" e "*Mágoas*" tiveram o acompanhamento de Canhoto, e outros com o *Conjunto Verde-Amarelo*. Nesse ano, havia somente seis casas de discos na cidade de São Paulo e Paraguassú conseguiu o feito de vender mais de mil discos por dia de sua música "*Bentevi*".¹⁷⁸

É interessante observar que um "*italianinho*" adota um nome artístico de referência indígena e é acompanhado por um conjunto denominado "*Verde-Amarelo*"

¹⁷⁸ PARAGUASSÚ: Último Seresteiro. *Folha da Tarde*, São Paulo, 06 jan. 1976. p. 23. Ilustrada.

(figura 37). Para José Geraldo Vinci de Moraes, seria uma demonstração das fusões culturais que se estabeleciam em São Paulo.¹⁷⁹

Mas nós acrescentamos que o fato poderia, ter ocorrido, talvez sob influências do *Manifesto do Verde-Amarelo* (surgido por volta de 1926), movimento literário de extração modernista com desdobramentos políticos de enaltecimento das origens indígenas. Reunia Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Alfredo Élis, Cassiano Ricardo e Cândido Mota Filho. De cunho conservador e ideário direitista, acabou resultando no Integralismo.¹⁸⁰



Figura 37 - Cartaz do Cine Pinheiros (1930) anunciando o conjunto Verde-Amarelo do qual Paraguassú fez parte. Fonte: ANTONIO, I., PEREIRA, R. *Garoto Sinal dos Tempos*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982, p. 22.

Paraguassú foi também autor de vários métodos de violão, alguns vendidos até os dias de hoje. O *“Método Prático para Violão”*, aqui apresentado (figura 38),

¹⁷⁹ MORAES, José Geraldo Vince de. *Sonoridades paulistanas*. Rio de Janeiro: Bional, FUNARTE, 1997. p. 186.

¹⁸⁰ BEIRED, José Luis Bendicho. *Sob o signo da nova ordem: intelectuais autoritários no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Loyola, 1999. p. 210-1.

nada mais é do que um dicionário de acordes publicado à maneira usual desde há muito tempo. Podemos compará-lo com um antigo método do espanhol Gaspar Sanz de 1674, no qual utiliza o mesmo princípio de organização (figura 39). Na verdade o método anunciado como “*aprender violão sem mestre*” se mostrou ineficiente, uma vez que não indica ritmos, muito menos qualquer técnica suficiente para o aprendizado. Foi concebido para atender a um mercado cada vez mais interessado no violão e que, dado o sucesso do autor, sua imagem provavelmente foi anexada mais como uma campanha de *marketing* do que propriamente sua autoria.



Figura 38 - Método de violão editado com o nome de Paraguassú em 1932 e comercializado até os dias de hoje. Fonte: São Paulo: Vitale, 1932.

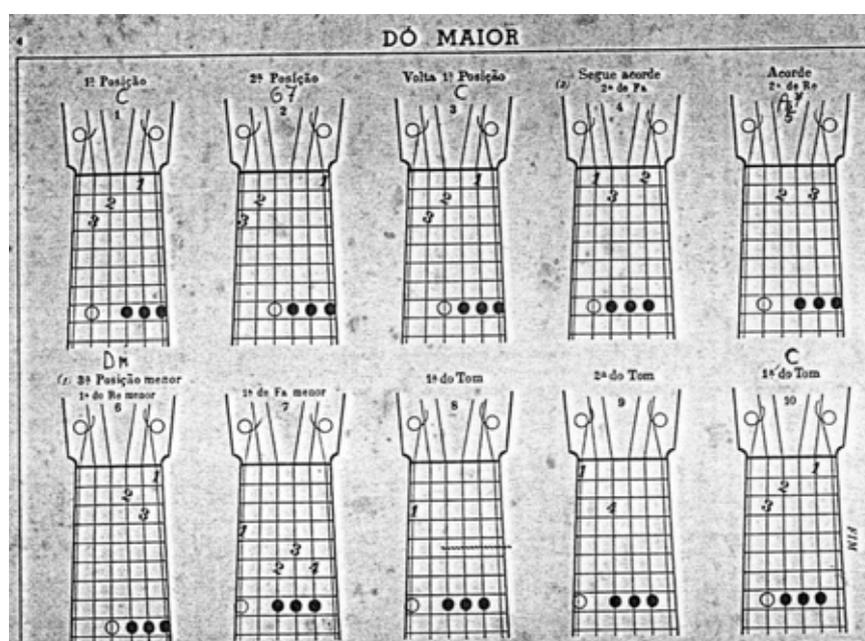


Figura 39 - Método de Gaspar Sanz (1674) X Método de Paraguassú (1932): grafias diferentes para a mesma proposta. Fontes: MITERAN, A. *Histoire de la guitare*, Paris, Aug Zurlouh, 1976, p. 22 e Vitale, p. 4, respectivamente.

No ano de 1927, apresentou-se com sucesso, na cidade, os *Turunas da Mauricéia*, um grupo vindo do norte, que influenciara Canhoto a criar o *Turunas Paulistas*, que se tornou um grande regional da Rádio Paulista.¹⁸¹

A partir desta época, trios, quartetos e outros conjuntos mais surgiram, trazendo sempre um nome em comum: Armando Neves (1902-1974), que trabalhara com Canhoto, inclusive no espetáculo “Noites Brasileiras”, de 1927 (figura 40). Armandinho, como ficou conhecido era natural de Campinas e se transferiu para a capital em 1921.

Em depoimento registrado na revista “*Urubú Malandro*”, relata:

“Eu? Nasci em dois. Em Campinas. Rua General Ozório. Minha mãe? Uma italiana bonita, com olhos azuis de bicho d’água. Meu pai, negrão barbudo, bonzinho como ele só, dizia sempre, com muito jeito, que eu não era grandes coisas. E olha, não era mesmo. A bola estava sempre perto de mim. E a bola, naquele tempo era assunto que não prestava. Ainda mais para preto. [foi jogador de futebol. Primeiro na Ponte Preta, depois em São Paulo, na Associação de Sports Atléticos, no Santo Amaro e no Corinthians, que em 1927 fez muitos gols].

Aquele negócio? Ah!, foi em vinte. Violão sempre foi mais fácil que violino [alguém lhe sugerira em Campinas que estudasse violino]. Peguei o seis-cordas [violão] e fui atrás do mestre. Encontrei um cara enjoado que pisava numa cadeirinha de meio palmo [pequeno banquinho em que os violonistas eruditos apoiam o pé]. Falei que queria aprender violão até fazer bonito, igual aos camaradas que tocavam olhando a música do papel. Ele disse que eu era orelhudo. E que orelhudo não dá em nada. E que isso... que aquilo e aquilo outro [o professor disse que para se desenvolver, era necessário que se aprofundasse na Teoria da Música].

E eu? Saí de lá feito louco. Chutei uma pedra da rua, olhei para trás e falei para mim mesmo: eu mostro pra esse fiadaputa!”¹⁸²

¹⁸¹ URUBÚ Malandro. Caderno do Clube do Choro de São Paulo (São Paulo), p. 8, ago. 1978.

¹⁸² URUBÚ Malandro. Caderno do Clube do Choro de São Paulo (São Paulo), p. 7, ago. 1978.

Armandinho ao transferir-se para a capital paulista em 1921, não conseguiu sobreviver apenas com suas qualidades de futebolista. Para complementar sua renda começou a fazer biscates, vagando pelas ruas dos bairros do Glicério, Braz, Ipiranga e Cambuci.



Figura 40 - Nas “Noites Brasileiras” de 1927, Armandinho é “Rangé” (terceiro da direita para a esquerda). Canhoto, líder do grupo tem o violão sobre a cadeira. Fonte: *Urubu Malandro*, Caderno do Clube do Choro de São Paulo, ago. 1978, p. 9.

Quando assistiu Canhoto entusiasmou-se e optou pelo violão. E em 1923, no dia 10 de julho, estreou no palco do Cine Oberdan junto a artistas famosos da época, entre eles Paraguassú, que o contratou para acompanhá-lo em suas apresentações.

Em 1925 organizou o primeiro Regional da Rádio Educadora Paulista, constituído de saxofone, harmônica, cavaquinho, pandeiro e dois violões.

Armandinho teve contato com inúmeros grandes artistas como o violonista João Avelino de Camargo, discípulo de João Pernambuco, e integrou vários

conjuntos. Com idéia de criar um grupo mais estruturado e estável, em 1928 formou os “Chorões Sertanejos”, grande sucesso das noites paulistas (figura 41). Sempre entusiasmava-se ao falar do famoso Augustin Barrios, assegurando que jamais ouvira um violão tão bem tocado e que o artista paraguaio fora um dos maiores violonistas que ele já conhecera. Como dizia, Barrios tinha um estilo de tocar espontâneo, cheio de sentimento, com suas cordas de aço tendo nas primas pequenos pedaços de elástico para diminuir o timbre metálico.¹⁸³

Entrou para a Rádio Educadora Paulista em 1927 no cargo de chefe de regional. Após deixar a Educadora Paulista, passou a prestar serviços na Rádio Sociedade Record em 1930, sendo contratado pela mesma de 1931 até 1961.¹⁸⁴

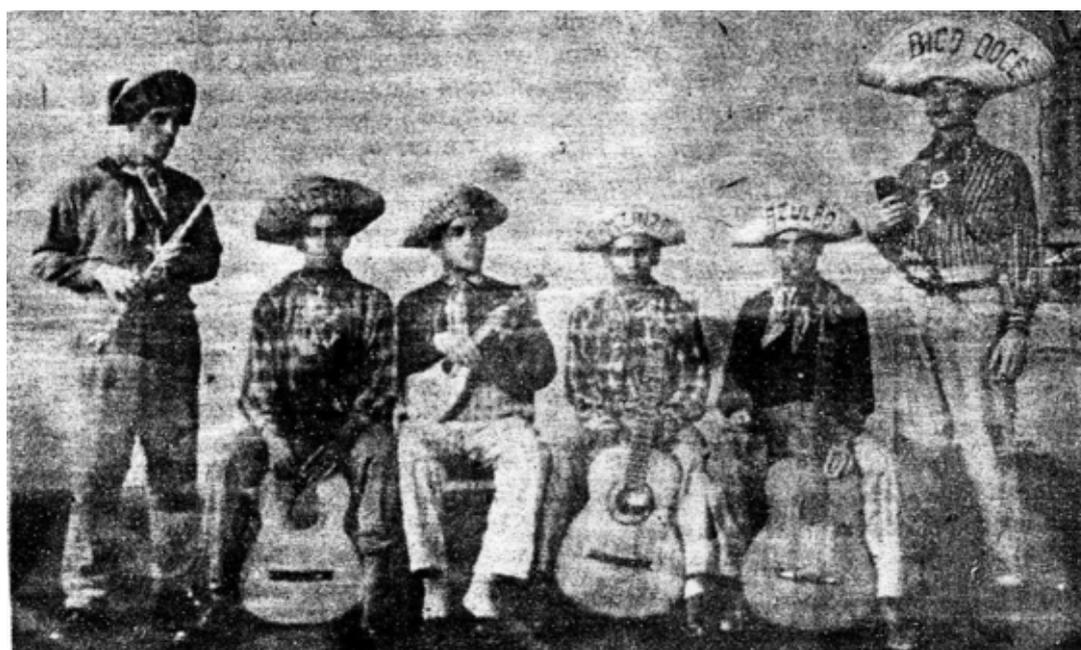


Figura 41 - Em 1927 Armandinho integrou vários conjuntos. Com idéia de criar um grupo mais estruturado e estável, em 1928 forma os “Chorões Sertanejos”. Na foto, Armandinho é o “Lampeão” (o segundo da esquerda para a direita).

¹⁸³ A maioria dos violonistas da época tocavam com cordas de aço. As cordas de nylon, usadas atualmente, surgiram após a 2ª Grande Guerra.

¹⁸⁴ NUNES, Olavo Rodrigues. Armandinho, chorão paulista, coração brasileiro. *Urubu Malandro* (Especial, São Paulo), p. 9, ago. 1978.

Como compositor, seu trabalho pode ser dividido em duas fases. A primeira que vai de 1925 até 1954, em que compôs apenas quinze músicas. Quando se aposentou em 1955 (era funcionário público da Secretaria de Estado e Saúde Pública), passou a se dedicar mais à composição musical e iniciou sua fase mais produtiva, chegando a escrever mais de dez obras em pouco mais de dois anos (figura 42).



Figura 42 - Foto de Armandinho por volta dos 60 anos, fase mais rica de sua produção como compositor. Fonte: Violões e Mestres, São Paulo, mar. 1964, p. 20.

Como violonista, Armandinho gravou apenas um disco solo (1938). Especializou-se em acompanhamento, trabalho que realizou com maestria, chegando a atuar com Sylvio Caldas e Carmen Miranda. Faleceu em 12 de outubro de 1976, aos setenta e quatro anos de idade, no bairro paulistano de Santana.

Não poderíamos encerrar esta fase áurea do violão sem nos referirmos a mais dois grandes nomes: o paulistano, Anibal Augusto Sardinha (1915-1955), filho

de imigrantes portugueses, que ficou conhecido por *Garoto* e Dilermando Reis, paulista de Guaratinguetá, que levou o violão aos Palácios do Catete e da Alvorada.

Garoto, contando apenas com onze anos de idade (1926) apareceu no cenário musical paulistano, tocando banjo e violão no Regional Irmãos Armani. Aos dezesseis tocava vários instrumentos da família do violão (figura 43) e atuava no conjunto “*Verde e Amarelo*” que acompanhava o cantor Paraguassú (figura 44).



Figura 43 - Garoto aos dezesseis anos (1931) tocava vários instrumentos da família do violão. Fonte: ANTONIO, I., PEREIRA, R. *Garoto Sinal dos Tempos*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982, p. 25.

Em 1930 uniu-se ao violonista Montezano (Serelepe) e gravou pela Parlophon, cujo diretor artístico era o maestro Francisco Mignone, dois *maxixes* de sua autoria, intitulados “*Bichinho de Queijo*” e “*Driblando*” (para duo de banjo e violão). Nesse mesmo ano formou um duo com José Alves da Silva, o *Aymoré*, com

quem passou a realizar serenatas pelo bairro da Luz, além de viajar com o grupo “*Chorões Sertanejos*” pelo interior do estado.



Figura 44 - Garoto (em frente ao cartaz) e Paraguassú O segundo de chapéu à esquerda), em foto de 1930, Fonte: ANTONIO, I., PEREIRA, R. *Garoto Sinal dos Tempos*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982, p. 22.

Atuou em diversas emissoras de rádio. Assim, em 1931 na Rádio Educadora Paulista, em 1934 na rádio Cosmos onde trabalhou com Aymoré, Atílio Grani e Hudson Gaia (*Petit*). Na mesma ocasião, apresentou-se no Salão Nobre do Edifício Martinelli, com *Petit* e Aymoré.

Em 1935 viajou pelo sul do país, apresentando-se em cassinos no Paraná e em Porto Alegre. De lá rumou para a Argentina, juntamente com Aymoré, onde ambos acompanharam Carlos Gardel em algumas de suas apresentações. No retorno ao Brasil acompanhou o cantor Sylvio Caldas, além de Aracy de Almeida numa de suas apresentações na cidade de Santos (figura 45). Nessa época, Garoto com vinte e um anos de idade e dez de carreira, já contava em seu currículo de

sucesso atuações junto a patrimônios da música brasileira como Paraguassú, Sylvio Caldas e Aracy de Almeida.

Em 1936, ainda com Aymoré, *Garoto* tocou no Rio de Janeiro, na Rádio Mayrink Veiga, a convite de Sylvio Caldas e no ano seguinte integra o conjunto regional da Rádio Cruzeiro do Sul. Em 1938, transferiu-se para o Rio de Janeiro e formou novo duo com Laurindo de Almeida para atuar nas rádios.



Figura 45 - Cartaz do Teatro Coliseu de Santos, São Paulo (1936) promovendo os "Quatro Azes do Rádio Carioca: Sylvio Caldas, Aracy de Almeida, Nonô e Luis Barros", com o acompanhamento de Garoto e Aymoré. Fonte: ANTONIO, I., PEREIRA, R. *Garoto Sinal dos Tempos*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982, p. 28.

No final de 1938, partiu para os Estados Unidos a convite de Carmem Miranda, atuando junto ao conjunto Bando da Lua (figura 45). Tal convite foi noticiado pela revista carioca *Pranóve* (1938), que publicou a seguinte reportagem:

*“Garoto a caminho da Broadway: Attendendo a um chamado honroso de Carmen Miranda, partiu para os Estados Unidos a bordo do vapor Uruguay, o exímio violonista Annibal Augusto Sardinha, conhecido pelo pseudonimo de Garoto. É, na verdade, uma demonstração de alto valor do querido artista, ser lembrado pela “Pequena Notável” para reforçar com a sua arte e o seu repertório novo, os números de sucesso de Carmen Miranda, na Broadway”.*¹⁸⁵

Mas, um artista do porte de Garoto jamais aceitaria ser relegado a segundo plano, tarefa atribuída aos músicos que acompanhavam o trabalho da “pequena notável”. Por isso, fez questão de carregar seu próprio nome na excursão pelos Estados Unidos. Podemos observar o fato no cartaz, em que aparece separadamente os nomes de Carmen Miranda, Bando da Lua e Garoto (figura 47).



Figura 46 – Garoto à esquerda, em pé, segurando um violão), Carmen Miranda e o Bando da Lua. Fonte: ANTONIO, I., PEREIRA, R. *Garoto Sinal dos Tempos*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982, p. 39.

¹⁸⁵ PRANÓVE (Rio de Janeiro), p. 5, nov. 1938.

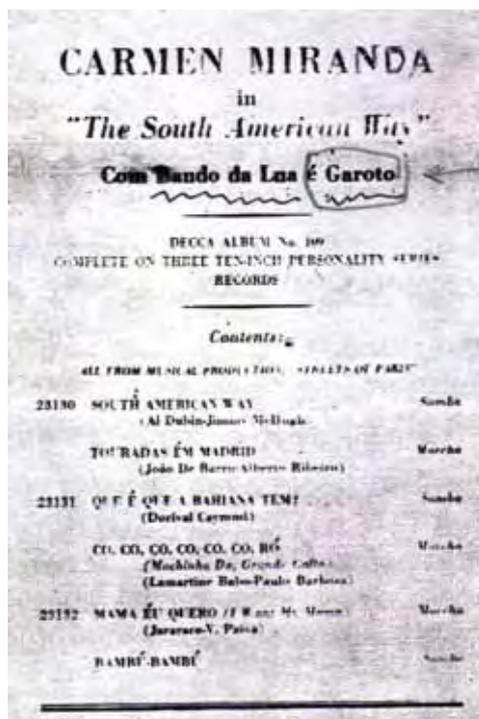


Figura 47 – Garoto e o Bando da Lua. Cartaz em que aparece o nome de Garoto separado do conjunto. Fonte: ANTONIO, I., PEREIRA, R. *Garoto Sinal dos Tempos*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982, p. 39.

Além de participar de vários filmes musicais e de espetáculos em diversas cidades americanas, teve como ponto alto tocar na Casa Branca para o presidente Franklin Roosevelt, em março de 1940, por ocasião da comemoração do seu sétimo aniversário de mandato.¹⁸⁶ Talvez apenas um pequeno produto da Política da Boa Vizinhaça do presidente americano em relação ao governo de Getúlio Vargas, mas não podemos desconsiderar o fato de que o violão brasileiro alcançara um lugar de destaque, agora também no cenário internacional.

No início da década de quarenta, de volta ao Brasil foi para a Rádio Nacional onde desfrutou de um maior contato com os profissionais da época, e passou a atuar nessa fase áurea do rádio com Carolina Cardoso de Menezes com quem gravou o disco *Garoto e Carolina*, em 1942, pelo selo Victor.

¹⁸⁶ ANTONIO, Irati, PEREIRA, Regina. *Garoto, sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. p. 34.

Integrou a Orquestra da Emissora, regida por Radamés Gnattali (o qual lhe dedicou seu Concerto n.º 2 para violão e orquestra, estreado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1953, por Garoto, com regência de Eleazar de Carvalho). Formou dupla com José Menezes com quem se apresentou em programas da emissora em 1947, e constituiu um trio com *Fafá Lemos* (violinista) e *Chiquinho do Acordeon*. Apresentou-se com o grupo no programa “*Música em Surdina*”, da Nacional, e tal fato propiciou a gravação de dois LPs pela Musidisc.

Em 1953, no momento dos festejos do quarto centenário da cidade de São Paulo, vendeu aproximadamente setecentas mil cópias do disco “*São Paulo Quatrocentão*”, composto por Chiquinho do Acordeon, além de gravar pela primeira vez, como solista, pela Odeon, *Abismo de Rosas* (de Canhoto) e *Tristezas de um Violão*, de sua autoria.

A obra fonográfica de Garoto é menor que a de Canhoto. Gravou setenta e duas músicas contra cento e dezoito de Canhoto. No entanto, esta obra não é de menor mérito ou mesmo de pouca valia. Isto se deve principalmente ao momento histórico em que se encontram os dois violonistas. Embora no final da carreira de Canhoto o próprio Garoto já estava tocando, eles refletem momentos diferentes. Canhoto trabalhou e gravou ao longo das primeiras décadas deste século, portanto sem a existência e a transmissão do rádio. Para Garoto, este foi a principal fonte de trabalho ao longo de sua carreira.

Ao todo estas setenta e duas gravações estão espalhadas em várias gravadoras como a Parlophon, Victor, Odeon (onde, como Canhoto, realizou a maioria de suas gravações) Columbia e Continental ao longo do período de março de 1930 a abril de 1955. Convém lembrar que Garoto era multi-instrumentista e, assim, em várias destas gravações tocou outros instrumentos como guitarra havaiana, guitarra, violão, violão tenor, bandolim e cavaquinho:

“Dizia-se que, numa única canção, Garoto era capaz de alternar, violão, guitarra, violão-tenor e cavaquinho, passando de um para outro sem perder um compasso...”¹⁸⁷

Ao longo destes vinte e cinco anos de gravações, manteve uma média de quatro gravações por ano, sendo que as vezes não gravava ou então realizava apenas uma, e 1952 foi o ano em que realizou o maior número de gravações, dez no total, na Gravadora Odeon.

Quanto aos gêneros de música gravados por Garoto, pode-se observar a mudança de gosto dos ouvintes. Dentre os gêneros por ele gravados encontram-se os ritmos antes gravados por Canhoto como a polca, a mazurca, a valsa e o bolero. Dos gêneros brasileiros gravou samba, maxixe, choro além de outros ritmos como a rancheira e o baião.

Enquanto Canhoto teve um maior número de valsas gravadas (quarenta e quatro no total), Garoto gravou somente sete. O gênero mais gravado foi justamente o choro, com vinte e quatro gravações. Levando-se em conta o número de choros gravados por Canhoto - somente três - podemos crer que, no período do auge do rádio brasileiro prevaleceu os ritmos tipicamente nacionais. Dos quatro sambas gravados por Canhoto durante as duas primeiras décadas, saltou para doze gravações com Garoto ao longo das duas próximas décadas sendo o segundo gênero mais gravado por este. O mesmo aconteceu com a marcha, quatro gravadas por Canhoto. Garoto gravou apenas três com este registro. No entanto, gravou uma música rotulada como *rancheira* (*Sarita*, Odeon, 12849 A) que é uma variação do gênero europeu com características nacionais, além de outra música, *São Paulo Quatrocentão*, sob o gênero de dobrado, uma variação da marcha. O gosto popular

¹⁸⁷ CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 153.

pelos elementos nacionais provavelmente foi uma mistura de características dos gêneros musicais da época. O dobrado e a rancheira, são na verdade ritmos tipicamente brasileiros que tomaram de empréstimo características da marcha européia.

Aliada a esta nova estética musical proporcionada pelo rádio, encontramos duas gravações, *Desvairada* (set. 1950, 13016 B) e *Beira Mar* (*Idem*, 13044 B) sob o gênero de valsa-choro, denominação antes utilizada somente por Villa-Lobos em sua *Suite Brasileira* (1908-12) para violão solo.

O gênero baião, lançado nas rádios por Luiz Gonzaga em 1947, foi gravado também por Garoto. Este gênero tornou-se uma febre nacional, sendo um dos mais registrados e executados em todo o país e só foi *adormecido* pela chegada da Bossa Nova no final da década de cinqüenta. Embora seja um gênero baseado nas músicas folclóricas do nordeste do país e feitas basicamente para um conjunto de câmara tipicamente nordestino formado por sanfona, bumbo, triângulo e ganzá (elaborado também por Luís Gonzaga), seu sucesso foi tanto que acabou por influenciar outros instrumentistas. Nas gravações de Garoto constam ao todo sete baiões.

Garoto foi muito mais intérprete de outros compositores, nas gravações, do que autor de suas próprias músicas. De todas as suas gravações, quarenta e oito foram de outros autores e dezenove de sua autoria, além de seis em parceria com outros compositores. Dentre os compositores, destacaram-se principalmente Ari Barroso, grande compositor e radialista da época, além de Moreira da Silva, compositor dos chamados *sambas de breque* da “*malandragem carioca*”. Gravou ainda duas obras de Frederic Chopin (*Valsa do Adeus*, *op. 69, n.º 1* e *Mazurca*, *op. 34, n.º 2*), o tão conhecido choro de Pixinguinha, intitulado “*1 X 0*”, e do mestre Canhoto, gravou a já famosa valsa “*Abismo de Rosas*”. Esta obra foi gravada por

Garoto duas vezes, a primeira em setembro de 1942 (12201 A) e em abril de 1951, ambas pela gravadora Odeon.

Ao longo de toda a sua obra nota-se a influência principalmente do jazz norte americano que chegava aos ouvidos dos músicos brasileiros da época. Embora seja atribuída à Bossa Nova a inclusão de dissonâncias junto à harmonia das músicas brasileiras, esta contribuição já é notada na obra de Garoto e Radamés Gnattali, um de seus professores de música.

Estudou também com João Sepe (autor de livros de teoria e estruturação musical) e violão com Atílio Bernardini, que diria anos mais tarde, que seu aluno mais famoso era rebelde, usava o polegar como palheta,¹⁸⁸ mas transbordava talento e criação própria.¹⁸⁹

Alcançou grande êxito como compositor e instrumentista, inovando e influenciando seus contemporâneos no campo da harmonia instrumental e firmando-se como um dos precursores da Bossa Nova. Sobre ele, dizia Dilermando Reis (nos anos setenta):

*“... há 30 anos Garoto já produzia a batida que se tornou mundialmente famosa com João Gilberto e Tom Jobim”.*¹⁹⁰

Inovador, foi vanguardista em relação aos seus contemporâneos. No campo da execução musical não se contentava em tocar só um instrumento, preferia às vezes tocar um mais exótico, como o violão tenor ou a guitarra havaiana. Na composição, inovava com seus acordes dissonantes e escalas de tons inteiros. Foi

¹⁸⁸ Garoto movimentava seu polegar da mão direita para cima e para baixo tal qual se faz com uma palheta, juntamente com os outros dedos. Recurso pouquíssimo utilizado pelos violonistas, por ser de extrema dificuldade técnica.

¹⁸⁹ *Violão e Mestres* (São Paulo, Giannini), v. 2, n. 7, 1967.

¹⁹⁰ *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), 23 nov. 1972. 1º caderno.

um músico precoce e lamentavelmente morreu jovem, vítima de problemas cardíacos, assim como Canhoto, no esplendor de sua carreira.

A seguir apresentamos a produção fonográfica de Garoto.

Gravadora Parlophon:

Data	Disco	Repertório	Gênero	Intérprete	Autor
Mar/30	13111 A	Bichinho de Queijo	Maxixe/ Choro	Garoto(banjo) Serelepe(violão)	Garoto
	13111 B	Driblando	Maxixe	Garoto(banjo) Serelepe(violão)	Garoto

Gravadora Victor:

Data	Disco	Repertório	Gênero	Intérprete	Autor
Mai/41	34743 A	Compromisso para as Dez	Samba	Garoto e Seus Garotos Valdemar Reis (canto)	Garoto/Natal Cesar
	34743 B	Ingratidão	Samba	Garoto e Seus Garotos Valdemar Reis (canto)	Garoto/Natal Cesar
Out/42	80003 A	Maria Helena	Fox	Carolina C. Menezes/ Garoto	Lourenzo Barcelota
	80003 B	Amoroso	Choro	Carolina C. Menezes/ Garoto	Garoto

Gravadora Odeon:

Data	Disco	Repertório	Gênero	Intérprete	Autor
Ago/39	11746 A	Na Baixa do Sapateiro	Jongo	Ari Barroso (piano) Laurindo de Almeida e Garoto (violões)	Ari Barroso
	11746 B	Boneca de Peixe	Cena Carioca	Ari Barroso (piano) Laurindo de Almeida e Garoto (violões)	Ari Barroso
Jun/40	11859 A	Sem Ela - No tabuleiro da Baiana		Ari Barroso (piano) Laurindo de Almeida e Garoto (violões)	Ari Barroso
	11859 B	Por Causa desta Cabrocha - Novo Amor - Quando penso na Bahia		Ari Barroso (piano) Laurindo de Almeida e Garoto (violões)	Ari Barroso
	12144 A	Dormi no Molhado	Samba - Choro	Moreira da Silva/ Garoto	Moreira da Silva

Data	Disco	Repertório	Gênero	Intérprete	Autor
	12144 B	Fui à Paris	Samba – Choro	Moreira da Silva/ Garoto	Moreira da Silva – Roberto Cunha
Set/42	12201 A	Abismo de Rosas	Valsa	Garoto	Canhoto
	12201 B	Quanto doi uma Saudade	Choro	Garoto	Garoto
Jan/43	12252 A	Diplomata	S. Choro	Moreira da Silva/Garoto e seu Conjunto	H. Gonçalves/ Geraldo Pereira/M. da Silva
	12252 B	Voz do Moro	Samba	Moreira da Silva/Garoto e seu Conjunto	H. Gonçalves/ Geraldo Pereira/M. da Silva
Ago/45	12610 A	Eu quero me Casar	Fox	Trigêmeos Vocalistas/ Garoto	Georges Moran/ Sivan
	12610 B	Fui Vaqueiro	Marcha	Trigêm. Voc./Garoto	Santos Rodrigues/Jaú
Out/45	12632 A	Os três Mosqueteiros	Fox	Trigêmeos Vocalistas/ Garoto	Georges Moran/ Freitas Guimarães
	12632 B	Madame	Samba	Trigêmeos Vocalistas/ Garoto	Assis Valente
Dez/45	12647 A	Mali	Marcha	Trig. Voc./Gatoto/Luiz/ Amaro/Duduca	Santos Rodrigues/Jorge de Castro
	12647 B	Enxuga esta Lágrima	Samba	Trig. Voc./Gatoto/Luiz/ Amaro/Duduca	Nilo Chagas/Príncipe Pretinho
Nov/47	12817 B	Dezesseis no Choro	Choro	Trigêmeos Vocalistas/ Garoto	Nicola Bruno/José Cunha
Mai/48	12849 A	Sarita	Rancheira	Trigêmeos Vocalistas/ Garoto	Santos Rodrigues /B. Toledo
	12849 B	Rosinha	Samba Canção	Trigêmeos Vocalistas/ Garoto	Irani de Oliveira/ Laurentino Azevedo
Mai/49	12930 A	Até o Amargo Fim	Samba- canção	Araci de Almeida/ Guari/Garoto/Ritmo Odeon	Newton Teixeira/David Nasser
	12930 B	Estranho	Samba- canção	Araci de Almeida /Garoto/Ritmo Odeon	Newton Teixeira / David Nasser
Dez/49	12966 A	1 X 0	Choro	Garoto (bandolim)	Pixinguinha/ Benedito Lacerda
	12966 B	Língua de Preto	Choro	Garoto (violão tenor)	Honório Lopes

Data	Disco	Repertório	Gênero	Intérprete	Autor
Jun/50	13016 A	Arranca Toco	Choro	Garoto (bandolim)	Jaime Florence
	13016 B	Desvairada	Valsa choro	Garoto (bandolim)	Garoto
Set/50	13044 A	Dinorá	Choro	Garoto (bandolim)	Benedito Lacerda/José Ramos
	13044 B	Beira Mar	Valsa choro	Garoto (bandolim)	Attílio Bernardini
Abr/51	13119 A	Abismo de Rosas	Valsa	Garoto (violão elétrico)	Canhoto
	13119 B	Tristezas de um Violão	Choro	Garoto (violão elétrico)	Garoto
Jun/51	13138 A	Meu Coração	Baião	Garoto (cavaco)	Garoto
	13138 B	Triste Alegria	Choro	Garoto (bandolim)	Bonfiglio de Oliveira
Set/51	13172 A	Errei sim	Bolero	Garoto (guit. Havaiana)	Ataulfo Alves
	13172 B	Famoso	Choro	Garoto (bandolim)	Ernesto Nazareth
Jan/52	13209 A	Artigo do Dia	Choro	Garoto (violão tenor)	V. de Abreu (Dunga)
	13209 B	Guanabara	Choro	Garoto (bandolim/violão tenor)	Roberto Martins
Mar/52	13240 A	Baião Caçula	Baião	Garoto (cavaco)	Mário Gennari Filho
	13240 B	Perigoso	Choro	Garoto (bandolim)	Ernesto Nazareth
Mai/52	13265 A	Um Baile em Catumbi	Choro	Garoto (violão tenor)	Eduardo Souto
	13265 B	Sempre	Choro	Garoto (violão tenor)	K. Ximbinho
Ago/52	13312 A	Vamos Acabar com o Baile	Choro	Garoto (violão elétrico)	Garoto/José Branhão
	13312 B	Paulistinha Dengosa	Choro	Garoto (violão)	Garoto
Out/52	13333 A	Kalu	Baião	Garoto (cavaco)	Humberto Teixeira
	13333 B	Melancolie	Fox	Garoto (violão elétrico)	Alans Romans
Jul/53	13470 B	Meu Coração	Baião	Maria Odile (acordeon)	Garoto
Jul/53	13472 A	Cuco	Baião	Garoto (violão tenor)	Pascoal Melilo/Avaré
	13472 B	Chegou a Hora	Baião	Garoto (cavaco)	Rubens Campos/Henricão
Nov/53	13525 A	São Paulo Quatrocentão	Dobrado	Garoto e sua Bandinha	Garoto/Chiquinho
	13525 B	Baião do Rouxinol	Baião	Garoto e sua Bandinha	Garoto/Chiquinho
Jul/54	13680 A	Sob o Céu de Paris	Valsa	Garoto (cavaco)	H. Giroud

Data	Disco	Repertório	Gênero	Intérprete	Autor
	13680 B	Oh!	Fox	Garoto (banjo)	B. Goy/A. Johnson
Mar/55	13802 A	A Abelha e a Borboleta	Bolero	Garoto (violão)	H. Salvador/M. Pon
	13802 B	João Violão	Beguine	Garoto (violão)	V. Yong
1955	13821 A	O Sino da Capelinha	Marcha	Garoto e sua Bandinha	Garoto/Carlos Alberto
	13821 B	Polquinha Sapeca	Polca	Garoto e sua Bandinha	Joubert de Carvalho
Mai/55	13852 A	Valsa do Adeus (op.69, n.º 1)		Garoto (guitarra)	F. Chopin
	13852 B	Mazurca (op. 34, n.º 2)		Garoto (guitarra)	F. Chopin
Nov/56	14118 A	Choro Triste	Choro	Garoto	Garoto
	14118 B	Primavera	Valsa	Garoto	Armandinho

Gravadora Columbia:

Data	Disco	Repertório	Gênero	Intérprete	Autor
Ago/36	8223 A	Moreninha	Valsa	Garoto (guit. Havaiana)	Garoto
	8223 B	Dolente	Choro	Garoto (guit. Havaiana)	Garoto
1936	8285 A	Sobre o Mar	Valsa	Garoto (guit. Havaiana)	Garoto
	8285 B	15 de julho	Choro	Garoto (violão tenor)	Garoto

Gravadora Continental:

Data	Disco	Repertório	Gênero	Intérprete	Autor
Set/46	15692 A	Ameno Resedá	Choro	Garoto	Ernesto Nazareth
	15692 B	Meu Cavaquinho	Choro	Garoto	Garoto
Mar-Abr/49	16004 A	Puxa-Puxa	Choro	Garoto	Garoto
	16004 B	Caramelo	Choro	Garoto	Garoto

Contemporâneo de Garoto, *Dilermando Reis* (1916-1977) também foi um destaque do violão brasileiro. Um de seus méritos foi o de popularizar no país a música instrumental para o violão. Conseguiu impor um “violão solista” na época dos cantores.

*“... violonistas só eram procurados para fazer acompanhamento. Havia preconceitos e ninguém acreditava que fosse possível solar com sucesso ao violão”.*¹⁹¹

Após ser levado para a rádio Transmissora em 1934 por Renato Murce, conseguiu um programa semanal somente com solos de violão, até o ano de 1938.

*“Entre 1936 e 1969, Dilermando um dos violonistas mais famosos do rádio carioca”.*¹⁹²

Paulista de Guaratinguetá, desenvolveu sua carreira no Rio de Janeiro. Se Garoto chegou à Casa Branca, Dilermando não deixou por menos, sendo amigo e professor de violão do ex-presidente Juscelino Kubitschek (figura 48), apreciador da música popular tradicional brasileira como *valsas*, *serestas* e *choros*, e, acompanhou-o em diversas ocasiões, inclusive na construção e inauguração da nova capital federal.

*“Ajudei a construir, com minhas próprias mãos, o Catetinho. Meu violão foi o primeiro a ser ouvido nos céus na nova capital, e fiz também a primeira música em homenagem à cidade que nasceu”.*¹⁹³

¹⁹¹ Dilermando Reis em entrevista publicada em *Violões e Mestres* (Rio de Janeiro), n. 4, p. 15, 1965.

¹⁹² *Notícias Populares*, São Paulo, 04 jan. 1977.

¹⁹³ Depoimento de Dilermando Reis no Museu da Imagem e do Som. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 nov.1972. 1º caderno.

O compositor carioca Juca Chaves (1938), autor de várias sátiras políticas, escreveu a música “*Presidente bossa-nova*” (1958-60), criticando a atuação de Kubitschek. Na letra da música, o autor chamou o ex-presidente de *bossa-nova*, não porque este apreciava a música, mas sim, por sua gestão coincidir com o movimento. As preferências musicais de Juscelino eram conservadoras, como dissemos anteriormente, pois, afinal de contas, tinha “*aulinhas de violão*” com Dilermando Reis.¹⁹⁴



Figura 48 - Dilermando Reis e o violão em *requintada companhia*. Da esquerda para a direita temos Dilermando Reis, Francisco de Assis Barbosa (escritor e redator de anais da Câmara dos Deputados, membro do Gabinete Civil do presidente JK e da Academia Brasileira de Letras), o ex-presidente Juscelino Kubitschek, D. Sarah e Antonio Houaiss (escritor, filólogo, crítico literário e diplomata). Fonte: *Fatos e Fotos*, Brasília, 05 set. 1976, p. 49.

¹⁹⁴ DANTAS FILHO, José, DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *A República Bossa-Nova: a democracia populista (1954-1964)*. São Paulo: Atual, 1991. p. 32.

Além de discos 78 RPM, lançou também mais de trinta LPs, alcançando grande sucesso com várias composições suas além de reeditar outros sucessos como a valsa “*Abismo de Rosas*” de Canhoto que erroneamente o jornal “*Notícias Populares*” de 04 de janeiro de 1977, na ocasião de sua morte, anunciou como sendo de sua autoria (figura 49).

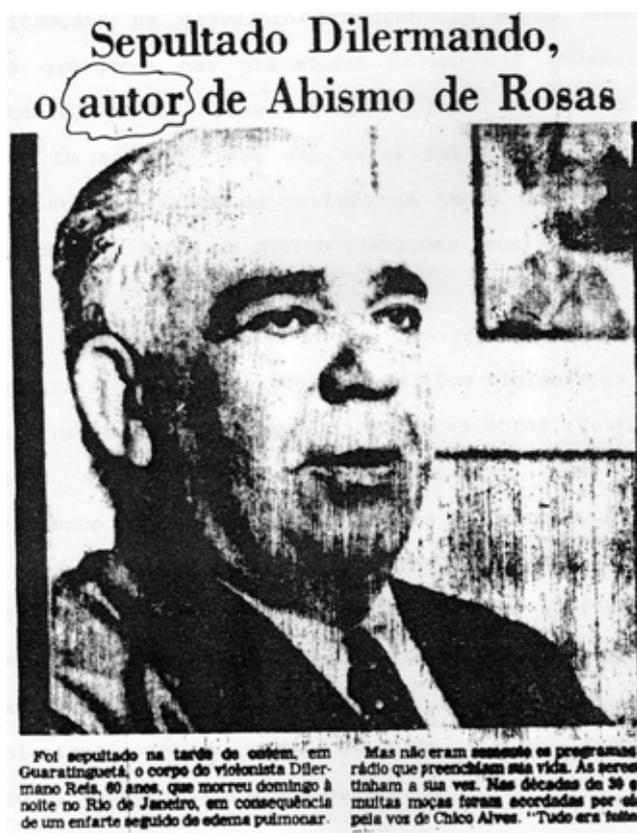


Figura 49 - “*Sepultado Dilermando, o autor [sic] de Abismo de Rosas*”. Fonte: *Notícias Populares*, São Paulo, 04 jan. 1977.

Dilermando Reis produziu ao todo setenta e uma gravações em discos 78 RPM. Praticamente o mesmo número que Garoto. Esta produção centrou-se basicamente na gravadora Continental, sendo somente três gravações nas gravadoras Columbia e Odeon. Na Columbia, gravou apenas um disco duplo em agosto de 1941. Em maio de 1951 uma única faixa na Odeon. Na Continental,

gravou do período de junho de 1944 até 1962 com uma média de quatro gravações anuais.

Das setenta e uma gravações realizadas, quarenta e sete são de sua autoria. Dos violonistas por nós abordados é o que mais gravou suas obras. Contudo, gravou músicas de outros violonistas como João Pernambuco e Canhoto. A imortal obra de Canhoto, *Abismo de Rosas* também foi gravada por Dilermando Reis um ano após a segunda gravação de *Garoto*. Outros violonistas também foram gravados por Dilermando como o espanhol Francisco Tárrega. Entre os compositores não violonistas gravou obras de Cole Porter, Frédéric Chopin, Ernesto Nazareth e outros.

Analisando os gêneros gravados por Dilermando, notamos que foi mais equilibrado se comparado aos dois violonistas anteriormente abordados. Enquanto Canhoto produziu um número muito superior de valsas e *Garoto* uma maior quantidade de choros, Dilermando gravou dezessete valsas e dezoito choros dando preferência ao violão seresteiro em seu trabalho. Todos os demais gêneros mantêm-se em número muito inferior com uma ou duas gravações.

Podemos identificar na pessoa de Dilermando Reis o auge do desenvolvimento do repertório para violão solo em sua época e a síntese da identidade do violão seresteiro com fortes características nacionais. Do repertório original de Dilermando podemos destacar grandes sucessos até os dias de hoje como *“Dr. Sabe Tudo”*, *“Dois Destinos”*, *“Uma valsa e Dois Amores”* e *“Se ela Perguntar”* além de imortalizar obras como *“Sons de Carrilhões”* de João Pernambuco entre tantas outras.

Dilermando manteve uma postura conservadora, preferia a partitura ao improviso, e suas atitudes demonstravam um cuidado com a tradição musical,

procurando não se envolver com os “inventores de combinações novas”.¹⁹⁵ Serestas, valsas e choros foram seus gêneros preferidos.

Podemos observar esse perfil de Dilermando em seu trigésimo quarto LP, onde resgatou doze choros de Pixinguinha, compostos originalmente para a flauta, transcrevendo-os para o violão, mantendo os padrões tradicionais. Na ocasião do lançamento do disco declarou:

*“Não se trata de voltar ao passado, aos primeiros sambas de Sinhô, Donga e outros. Mas retornar a linha de Noel, Ary e Lamartine, interrompida pelos descaminhos que a música tomou nas últimas décadas”.*¹⁹⁶

Esse depoimento foi dado numa entrevista ao jornal *O Globo* (1972), justificando sua escolha por Pixinguinha e manifestando sua posição sobre a influência estrangeira em nossa música, que segundo ele, estava desvirtuada pelas tendências predominantes após a Bossa-Nova:

*“A maneira moderna de tocar o popular descaracterizou a nossa música. E é preciso lutar contra isso. Nós temos uma maneira própria de tocar e cantar, que está ameaçada de desaparecer porque nossos músicos estão muito influenciados com o que vem de fora. Por isso gravei Pixinguinha, para chamar a atenção sobre o que nós temos de base”.*¹⁹⁷

Tal protesto fazia referência direta ao *jazz* e ao *rock*, onde os intérpretes utilizavam a guitarra elétrica, vindo a influenciar alguns violonistas brasileiros.

Sua projeção nacional está retratada na repercussão de seu falecimento (02/01/1977) onde a imprensa noticiava a perda de um dos maiores expoentes da

¹⁹⁵ *Jornal da Tarde*, São Paulo, 04 jan. 1977.

¹⁹⁶ *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 6, 31 out. 1972.

¹⁹⁷ *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 6, 31 out. 1972.

arte musical,¹⁹⁸ que trabalhou pela valorização do violão¹⁹⁹ e procurava associar sua imagem a do ex-presidente Juscelino. A revista *Veja* (1977), chegou a publicar que sua morte teria relação com a perda de seu amigo presidente, companheiro de serenatas:

*“... morando no bairro do Engenho Novo há mais de trinta anos, ultimamente dividia seu tempo com a mulher, dona Celeste, entre as aulas de violão, as gravações, uma coleção de cães e gatos e seu emprego como fiscal de rendas do Estado do Rio, posto conseguido através de um velho amigo, o ex-presidente Juscelino Kubitschek. Aliás a morte de Juscelino, companheiro de muitas serenatas, foi o primeiro passo para a sua morte. Profundamente chocado, Dilermando sofreria, dias depois, um enfarte, que desencadearia o edema pulmonar que o matou no domingo, dia 2”.*²⁰⁰

Dilermando Reis foi sepultado em sua terra natal.

A seguir, apresentamos a produção fonográfica, em 78 rpm, do violonista Dilermando Reis.

Gravadora Columbia

Data	Disco	Repertório	Gênero	Intérprete	Autor
Ago/41	55290 A	Noite de Lua	Valsa	Dilermando Reis/Meira	Dilermando Reis
	55290 B	Magoado	Choro	Dilermando Reis	Dilermando Reis

Gravadora Odeon

Data	Disco	Repertório	Gênero	Intérprete	Autor
Mai/51	13126 A	Indiferença	Choro	Odete Amaral	Dilermando Reis

Gravadora Continental

¹⁹⁸ *O Garça*, Guaratinguetá, n. 571, 08 jan. 1977.

¹⁹⁹ *Jornal da Tarde*, São Paulo, 04 jan. 1977.

²⁰⁰ *VEJA* (São Paulo), p. 68, 12 jan. 1977.

Data	Disco	Repertório	Gênero	Intérprete	Autor
Jun/44	15158 A	Dança Chinesa		Dilermando Reis	Dilermando Reis
	15158 B	Adeus de Pai João	Dança Típica	Dilermando Reis	Dilermando Reis
Mar/45	15294 A	Recordando	Choro	Dilermando Reis	Dilermando Reis
	15294 B	Saudade de Um Dia	Valsa	Dilermando Reis	Dilermando Reis
Abr/45	15317 A	Minha Saudade	Valsa	Dilermando Reis	Dilermando Reis
	15317 B	Rapsódia Infantil		Dilermando Reis	Dilermando Reis
Mai/44	15503 A	Noite de Lua	Valsa	Dilermando Reis	Dilermando Reis
	15503 B	Magoado	Choro	Dilermando Reis	Dilermando Reis
Jun/46	15650 A	Noite de Estrelas	Valsa	Dilermando Reis	Dilermando Reis
	15650 B	Dedilhando	Choro	Dilermando Reis	Dilermando Reis
Jun/48	15888 A	Vê se te Agrada	Choro	Dilermando Reis	Dilermando Reis
	15888 B	Dois Destinos	Valsa	Dilermando Reis	Dilermando Reis
Dez/48	15966 B	Araguaia	Polca	Dilermando Reis	Dilermando Reis
Jun/49	16054 A	Súplica	Valsa	Dilermando Reis	Dilermando Reis
	16054 B	Tempo de Criança	Choro	Dilermando Reis	Dilermando Reis
Set/49	16109 A	Flor de Aguapé	Valsa	Dilermando Reis	Dilermando Reis
	16109 B	Dr. Sabe Tudo	Choro	Dilermando Reis	Dilermando Reis
Abr/50	16189 B	O Que é Que Há	Choro	Valdir Azevedo (cavac.)	Dilermando Reis
Ago/50	16263 A	Alma Sevilhana	Serenata	Dilermando Reis	Dilermando Reis
	16263 B	Quando Baila la Muchacha		Dilermando Reis	Dilermando Reis
Mar/51	16370 A	Xodó da Baiana	Choro	Dilermando Reis	Dilermando Reis
	16370 B	Promessa	Valsa	Dilermando Reis	Dilermando Reis
Mai/51	16389 A	Cuidado com o Velho	Choro	Dilermando Reis e seu conjunto	Dilermando Reis
	16389 B	Vaidoso	Choro	Dilermando Reis e seu conjunto	Dilermando Reis
Dez/51	16483 A	Sentimental	Baião	Dilermando Reis	Dilermando Reis
	16483 B	Bingo	Choro	Dilermando Reis	Dilermando Reis
Jun/52	16560 A	Sons de Carrilhões	Choro	Dilermando Reis	João Pernambuco
	16560 B	Abismo de Rosas	Valsa	Dilermando Reis	Canhoto

Data	Disco	Repertório	Gênero	Intérprete	Autor
Jun/53	16735 A	Calanguinho	Calango	Dilermando Reis	Dilermando Reis
	16735 B	Penumbra	Bolero	Dilermando Reis	Dilermando Reis
Ag/53	16803 A	Alma Nortista	Valsa	Dilermando Reis	Dilermando Reis
	16803 B	Interrogando	Jongo	Dilermando Reis	João Pernambuco
Jul/54	16978 A	Recordando a Malagueña	Fantasia	Dilermando Reis	Dilermando Reis
	16978 B	Uma noite em Maífa		Dilermando Reis	Dilermando Reis
Out/54	17011 A	Eu Amo Paris	Fox-Trot	Dilermando Reis	Cole Porter
	17011 B	Fingimento	Choro	Dilermando Reis	Dilermando Reis
Mar/55	17094 A	Poema de Fibich	Poema	Dilermando Reis	Zedenko Fibich
	17094 B	Barqueiro do Volga	Canção	Dilermando Reis	
Jun/55	17108 A	Dois Destinos	Valsa	Dilermando Reis	Dilermando Reis
	17108 B	Vê Se Te Agrada	Choro	Dilermando Reis	Dilermando Reis
Jun/55	17112 A	Limpa-Banco	Polca	Dilermando Reis	Dilermando Reis
	17112 B	Sonhando com Você	Bolero	Dilermando Reis	Dilermando Reis
Mar/56	17242 A	Rosita	Polca	Dilermando Reis	Francisco Tárrega
	17242 B	Chuvisco	Baião	Dilermando Reis	Dilermando Reis
Dez/56	17358 A	Tristesse		Dilermando Reis	F. Chopin
	17358 B	Adelita	Mazurca	Dilermando Reis	Francisco Tárrega
Fev/57	17522 A	Se Ela Perguntar	Valsa	Dilermando Reis	Dilermando Reis
	17522 B	Índia	Guarânia	Dilermando Reis	J.A.Flores/M.O.Guerrero
Dez/59	17604 A	Romance de Amor	Canção	Dilermando Reis	Vicente Gomes
	17604 B	Pavana		Dilermando Reis	Francisco Tárrega
Ago/60	17799 A	La Despedida		Dilermando Reis	Juan Rodrigues
	17799 B	Ausência		Dilermando Reis	Dilermando Reis
Mai/61	17888 A	Uma Valsa e Dois Amores	Valsa	Dilermando Reis	Dilermando Reis
	17888 B	Marcha dos Marinheiros	Marcha	Dilermando Reis	Canhoto
Set/61	17990 A	Soluços	Valsa	Dilermando Reis	José Augusto de Freitas
	17990 B	Odeon	Choro	Dilermando Reis	Ernesto Nazareth
Jan/62	18036 A	Oiá de Rosinha	Toada	Dilermando Reis	Dilermando Reis

Data	Disco	Repertório	Gênero	Intérprete	Autor
	18036 B	Abandono	Samba-Canção	Dilermando Reis	Nazareno de Brito/ P.Barros
1962	18037 A	Pequena Cantiga de Natal	Poema	Dilermando Reis/Paulo Gracindo (declamação)	Ghiaroni
1962	18037 B	Idealista-Felicidade- Ato de Caridade	Poemas	Dilermando Reis/Paulo Gracindo (declamação)	Djalma de Andrade
1962	18054 A	No Tempo da Vovó	Chótis	Dilermando Reis	Dilermando Reis
	18054 B	Fingimento	Choro-Canção	Dilermando Reis	Dilermando Reis
Marc/62	78018 A	L'Arlequin de Toléde	Valsa	Dilermando Reis	H. Giraud
	78018 B	Recordando a Malagueña	Serenata	Dilermando Reis	Dilermando Reis
1962	78165 A	Sons de Carrilhões	Maxixe	Dilermando Reis	João Pernambuco
	78165 B	Despertar da Montanha	Toada Brasileira	Dilermando Reis	Eduardo Souto
1962	78220 A	Gotas de Lágrimas	Valsa	Dilermando Reis	Mozart Bicalho
	78220 B	Cisne Branco	Dobrado	Dilermando Reis	A. M. Espírito Santo/ B.X.Macedo

Gravadora ODEON

Data	Disco	Repertório	Gênero	Intérprete	Autor
Mai/51	13126 A	Indiferença	Choro	Odete Amaral	Dilermando Reis

Mesmo diante de toda esta produção desenvolvida pelos violonistas anteriormente expostos, nem sempre o violão teve um destaque de âmbito popular. Ao longo de todas as décadas do século XX, o violão sempre ocupou um *lugar especial* no cotidiano da vida do paulistano e dos brasileiros de uma forma geral. Como vimos anteriormente, ao longo da década de trinta, com as rádios

promovendo a música popular, e sendo indispensável para elas contratarem conjuntos musicais para acompanhar os cantores, o violão manteve seu lugar de destaque nesses conjuntos, denominados “*regionais*”, que consideramos uma típica “*orquestra de câmara*” brasileira.

No entanto, no início da década de quarenta surgiu do nordeste brasileiro um compositor e músico que, mesmo tendo aprendido tocar violão²⁰¹ durante sua estada no exército, em nada se encantou e optou por seguir os passos de seu pai, um sanfoneiro que animava bailes. Assim, resolvendo tentar a sorte na cidade grande, principalmente nas rádios cariocas, o jovem Luís Gonzaga do Nascimento (Exu/PE, 13/12/1912 – Recife/PE, 02/08/1989) a partir de 1945, em parceria com o cearense Humberto Teixeira, desenvolveu um novo ritmo e estilo musical, o “*baião*”, propagando os costumes e a cultura nordestinos.

Valendo-se da política de união cultural de Getúlio Vargas, em que a Rádio Nacional era obrigada a divulgar ritmos regionais, Luís Gonzaga conseguiu um grande sucesso que durou de 1946 a 1954 obtido na luta entre a audiência entre gravadoras e emissoras de rádio. Ao longo da sua carreira teve como acompanhantes vários músicos importantes entre eles o violonista Garoto, que participou de algumas de suas gravações.²⁰²

O fato é que o baião foi um grande movimento que muito arrecadou e contribuiu tanto para a cultura brasileira como para as gravadoras. O sucesso foi tanto que trouxe para o cotidiano de muitos brasileiros o acordeom.

O acordeom, é de origem européia, sendo trazido para o Brasil por volta de 1836 e difundido, principalmente ao norte do país. O vocábulo de origem francês, aqui recebe também o nome de sanfona. Foi também um instrumento muito utilizado pelos italianos de São Paulo e que fazia já muito sucesso na Itália durante o período

²⁰¹ DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: 34. 1996. p. 67.

²⁰² DREYFUS, Dominique. *Op. Cit.* p. 89.

de imigração. Esta identificação com a sanfona pode ter facilitado a aceitação do ritmo baião junto a grande parte da população paulistana.

Aliás, o baião impulsionou também a fabricação e o consumo deste instrumento. Mário Mascarenhas, um gaúcho que possuía uma fábrica deste instrumento em Caxias do Sul, beneficiou-se deste movimento com a vendagem do instrumento e também com a elaboração de vários métodos para o aprendizado do mesmo, chegando a promover concertos no Teatro Municipal do Rio de Janeiro ao longo da década de cinqüenta.²⁰³ Entre os vários adeptos deste instrumento conta-se na apresentação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1957 personagens como Marcos Valle, Francis Hime, Edu Lobo.

O baião viveu sua época de ouro até 1954. Este período de domínio da música regionalista é considerado por alguns críticos, como Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, uma transição na música popular brasileira ou ainda como uma “*ponte entre a tradição e a modernidade*”.²⁰⁴ A partir desse ano, o gênero criado por Luís Gonzaga começou seu declínio, cedendo assim espaço a outros estilos musicais. Com a ascensão da Bossa-Nova, o baião afastou-se do cenário artístico dos grandes centros urbanos.

Nessa época o cinema se tornou de fato um bem de consumo entre nós e os filmes americanos dominavam o mercado cinematográfico.²⁰⁵ No Rio de Janeiro surgiram músicos como Dick Farney e Lúcio Alves, que traziam consigo a maneira de cantar dos cantores norte americanos dos musicais da *Broadway*. A influência do jazz e a formação das chamadas “Big Bands” se faz agora mais presente e marcante dentro da vida da música popular brasileira. Estes músicos são considerados os precursores da Bossa Nova. Inúmeros fãs da cultura norte americana,

²⁰³ CASTRO, Ruy. *Chega de saudade. a história e as histórias da Bossa Nova*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 198.

²⁰⁴ SEVERIANO, Jairo, HOMEM DE MELLO, Zuza. *Op. cit.* p. 241.

²⁰⁵ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 41.

principalmente em cantores românticos como Frank Sinatra, parecem assumir uma certa posição incomoda em relação à música vigente:

*“Hoje parece difícil de acreditar, mas vivia-se sob o império daquele instrumento [acordeom]. E o pior ... eram as sanfonas cafonas de Luís Gonzaga, Zé Gonzaga, Velho Januário, Mário Zan ... que parecia transformar o Brasil numa permanente festa junina”.*²⁰⁶

As mudanças políticas e sociais vividas entre as décadas de quarenta e principalmente a de cinqüenta favoreceram esses novos caminhos nos hábitos e no gosto musical da maioria da população.

A década de cinqüenta trouxe grandes transformações ao país. Alguns imaginavam que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização. O processo de industrialização exigiu investimentos de grande porte, favorecendo o desenvolvimento acelerado da urbanização, ocasionando assim o crescimento da migração para as cidades que chegava a quase vinte e cinco por cento da população do país.²⁰⁷

Este processo de industrialização impulsionou a cultura de consumo estipulada pelo *“american way of life”* além da contribuição dos meios de comunicação como a televisão (figura 50), *que encantou rapidamente o interesse público e logo passou a centralizar a cultura popular de massa.*²⁰⁸ Com isso, o Brasil passou a viver uma nova fase social com a valorização da vida nas cidades ao invés do campo. Eram os chamados *“anos dourados”*.

Dominique Dreyfus, na biografia de Luís Gonzaga exemplifica claramente o que foi esta mudança:

²⁰⁶ CASTRO, Ruy. *Op. Cit.*, p. 197.

²⁰⁷ MELLO, João Manuel Cardoso, NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: *História da vida privada no Brasil*, v. 4, São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v 4, p. 560-81.

²⁰⁸ SEVCENKO, Nicolau. Introdução: o prelúdio republicano, astúcias da ordem ilusões do progresso. In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3, p.41.

“A morte de Vargas, em 54, significara a morte de um certo Brasil e o prenúncio de uma nova era. Com a eleição de Kubitschek, em 1956, surgia o Brasil novo: o Brasil de Brasília, do Cinema Novo, do Concretismo, da Bossa Nova e da Jovem Guarda, da televisão; um Brasil com novos valores, novas aberturas, novos sonhos. Um Brasil programado para crescer cinqüenta anos em cinco. Um Brasil, enfim, predominantemente urbano”.²⁰⁹



Figura 50 - “Televisão GE leva o espetáculo à sua casa” - Cartaz dos revendedores GE, 1950. Fonte: História da Vida Privada no Brasil, v. 3, p.41.

Os ideais musicais da juventude brasileira, em frente a todas estas mudanças políticas e sociais, também mudaram e com isso passaram a exercer uma certa insubordinação à música tradicional ou aos ritmos regionais que sempre pareciam trazer consigo a poeira e a pobreza de um Brasil rural subdesenvolvido. É

²⁰⁹ DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: 34. 1996. p. 207.

perfeitamente compreensível de que procurassem outras formas de expressão de seus anseios e sonhos e até mesmo a representação do seu cotidiano. Estava aberto, então, o caminho para novos rumos: a Bossa Nova.

Os poetas da Bossa Nova, influenciados pelo clima dos anos dourados, deixaram de lado temas como a vida do campo e as tristezas provocadas pela seca, substituindo-os pela vida tranqüila e confortável da cidade, da beleza da mulher, das paisagens bucólicas de sol, mar, flores, e de todas as coisas relacionadas com o amor. Algumas letras de canções são exemplares:

O Barquinho

*Dia de luz/Festa de sol/Um barquinho a deslizar/
No macio azul do mar...*

[Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli]

Garota de Ipanema

*Olha que coisa mais linda/Mais cheia de graça/É ela menina/Que vem e
que passa/Num doce balanço a caminho do mar...*

[Vinícius de Moraes/Tom Jobim]

Minha Namorada

*Se você quer ser minha namorada/Ah! Que linda namorada/
Você poderia ser...*

[Carlos Lyra/Tom Jobim]

Samba do Avião

*Minha alma canta/Vejo o Rio de Janeiro/Estou morrendo de saudade/Rio,
seu mar, praias sem fim/Rio, você foi feito prá mim...*

[Tom Jobim]

No entanto, ainda tinham pela frente que “se livrar” dos acordeões. A escolha do violão trazia consigo a aura do velho instrumento acompanhador da boemia e da vagabundagem urbana. Outro fator que levou à adoção do violão foi a sua

linguagem fácil através das chamadas “cifras”, um sistema de escrita musical muito prático utilizado desde o século XVII, ou anteriormente (ver figura 39, p.124), que indica toda a harmonia para o acompanhamento de canções. Os músicos de jazz utilizavam uma notação ainda mais simplificada desse sistema de acompanhamento com o uso de letras e números. Por exemplo: a letra *A*, significa o acorde de Lá Maior (notas lá, do# e mi); *Am*, o acorde de lá menor (notas lá, do e mi); a letra *B*, o acorde de Si maior, e assim por diante.

A “febre” pelo violão foi tanta que músicos como Carlinhos Lyra (que se iniciara ao violão com o *Método Paraguassú* e depois foi estudar com *Garoto*) e Roberto Menescal,²¹⁰ assim como outros músicos em várias cidades, que ao abrirem academias de violão conseguiam um número expressivo de alunos em pouco tempo.

O violão volta a chamar a atenção do público com o lançamento do LP “*Canção do Amor Demais*”, gravado pela cantora Elizete Cardoso, em abril de 1958. O repertório do disco era inteiramente dedicado às canções da dupla Tom Jobim²¹¹ e o poeta Vinícius de Moraes (1913–1980). O que despertou mais atenção foram as canções “*Chega de Saudade*” e “*Outra vez*”, em que a cantora era acompanhada ao violão por João Gilberto (1931).²¹² Esse acompanhamento trazia um “*novo jeito*” ou uma “*nova batida*”, como se costuma dizer no meio violonístico referindo-se ao ritmo do acompanhamento, que impressionou a todos²¹³ e que viria mais tarde ser caracterizada como bossa nova (figura 51).

²¹⁰ CASTRO, Ruy. *Op. Cit.*, p. 129.

²¹¹ Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim. (Rio de Janeiro, 25/01/1927 - New York, 08/12/1994. Nascido no bairro da Tijuca, ainda criança foi morar em Ipanema. Começou tocando violão e aos 14 anos começou a estudar piano também. Possuindo um dom melódico extremamente pessoal, elaborou um estilo próprio de harmonia enquanto tocava em bares e boates do Rio de Janeiro. Em 1959 apresentou-se na televisão em São Paulo com o programa Bom-Tom. Foi a figura exponencial da bossa-nova.

²¹² João Gilberto do Prado Pereira de Oliveira, baiano da cidade de Juazeiro (10/06/1931). Após atuar como *crooner* [cantor de bailes] em Salvador, chegou ao Rio de Janeiro em 1949. Freqüentou a boate do hotel Plaza, em Copacabana, ponto de encontro de músicos interessados em novas tendências musicais, numa época em que o samba-canção e gêneros regionalistas imperavam. Atuou também na cidade de São Paulo.

²¹³ CASTRO, Ruy. *Op. Cit.*, p. 175.



Figura 51 - João Gilberto, Tom Jobim e o movimento Bossa-Nova. Nesta foto está retratada a cultura tipicamente carioca: o mar, a praia e o violão chorão, agora com uma nova roupagem. Fonte: *A História da Bossa-Nova*, São Paulo: Abril Cultural, v. 3, jul. 1966, p. 2.

O disco foi lançado pelo selo *Festa*, uma pequena produtora não-comercial, com recursos ínfimos de divulgação e distribuição de seu produto. Mas mesmo assim, com os poucos minutos de participação no disco, e este sem recursos de *marketing*, João Gilberto conseguiu chamar a atenção, tanto que, três meses depois, estava gravando, agora pela *Odeon*, um disco só seu. De um lado reeditou a canção “*Chega de saudade*” e, do outro, gravou “*Bim-bom*”, de sua autoria. Nesse disco, além do novo estilo ao violão, apresentou também uma nova forma de cantar, bem intimista, quase um sussurro, indo na contramão dos estilos apresentados na época.

A repercussão também foi grande e já em novembro de 1958, lançou outro disco de *78 rpm*, com as canções “*Desafinado*” de Tom Jobim e Newton Mendonça e “*Oba-lá-lá*”, de sua autoria.

As inovações sugeridas pelo jazz americano vinham há algum tempo interferindo e principalmente contribuindo para a renovação e o desenvolvimento da

música nacional. Inovações sugeridas por músicos como George Gershwin (1898-1937), Cole Porter (1891-1964) entre outros já tinham sido contatadas por músicos como Garoto quando da sua visita aos Estados Unidos na década de trinta. Outros músicos brasileiros como Radamés Gnattali também já usavam novas harmonias e novas idéias, contrariando assim o estereótipo de conservador ou de “*velha guarda*”. É possível reconhecer elementos da chamada “*Bossa Nova*” em várias composições de Garoto entre elas “*Duas Contas*” e “*Gente Humilde*” que, compostas antes mesmo do “*início oficial*” do movimento, traziam consigo todas as suas características.

Como vimos, a Bossa Nova, em sua estrutura musical, vinha se desenhando há algum tempo, bem anterior ao ano de 1958. Uma roupagem nova para o velho samba. Mas como movimento cultural, talvez tenha sido o que representou com muita eficiência o momento social e político de uma época de transformações na vida do país.

A crônica saudosista do articulista Arnaldo Jabor, publicada em dezembro de 1999, nos dá uma dimensão desses áureos tempos:

“Em Ipanema éramos donos da praia, do sol, do mar. Um jovem amigo leu o livro de Ruy Castro “Ela É Carioca”, sobre Ipanema, onde eu apareço, bem mais magro e bonitinho (...) Ele me pergunta, como se eu tivesse morado no paraíso: - Era legal lá?

- Ipanema não era a república jovem, o sindicato do chope, a ilha da liberdade. Ipanema Era uma praia dentro de nossa cabeça (...) O difícil de explicar aos jovens de hoje é que Ipanema era uma “praia com projeto”. Ninguém entende isso hoje. A minha Ipanema dava a sensação de que havia algo de relevante em nossas vidas, havia uma “palpabilidade” em cada pequeno ato. Tudo tinha um leve, levíssimo sabor político. Eu me sentia ator de um tempo importante, eu achava que o Brasil todo ia ser uma “grande Ipanema”, como o Tom dizia. O jovem de hoje (disse-o com paternal arrogância) foi transformado num fetiche de consumo. Nós

éramos jovens com poder. Hoje vocês são livres globalizados, mas não se sentem mais "donos do mundo", como nós. O mundo é que manda. Santo Deus, vocês não conhecem a delícia da ilusão (...) Foram os anos de passagem de um tempo delicado, familiar, individualizado, para um outro tempo, mais duro, vertiginoso. Ipanema era modernista e calma. Todo mundo se conhecia. Não eram essas multidões vorazes e sem rosto. O ritmo da bossa nova, leve e lento, descreve muito bem Ipanema. Era mesmo assim. Nítido. As coisas tinham a limpidez dos desenhos animados de Walt Disney. Você reparou como naqueles desenhos até a "paisagem" é feliz? Tudo faz parte de um conjunto harmônico, sem angústia, sem morte. Era assim. Eu me sentia proprietário do sol, do mar. Ipanema era nossa, de um bando de pequeno-burgueses iludidos, mas era nossa. Era uma conjunção astral rara: os Beatles, o psicodelismo, a indústria nascente do jovem, a revolução utópica. Naquela época, de 59 até 68, éramos o "sistema", éramos a lei e o desejo (...)

- Poxa, você é que foi feliz, diz o jovem.

- Podes crer, cara... E viro as costas, de olho úmido..."²¹⁴

Nesse ambiente de transformações, o violão que vinha perdendo espaço para o acordeom e para os metais das "big bands", com a Bossa Nova ressurgiu como um dos seus símbolos. Os compositores souberam novamente reconhecer o valor de seu antigo companheiro de serestas e choros, homenageando-o em verso e prosa:

Corcovado

Um cantinho um violão/Esse amor uma canção/

Prá fazer feliz a quem se ama...

[Vinícius de Moraes/Tom Jobim]

Ole Olá

Não chore ainda não que eu tenho um violão

E nós vamos cantar...

[Chico Buarque de Hollanda]

²¹⁴ JABOR, Arnaldo: *FOLHA DE SÃO PAULO*, São Paulo, 07 dez. 1999. p. 4. Ilustrada.

A Rita

A Rita levou meu sorriso,/

no sorriso dela meu assunto...

levou meus planos, meus pobres enganos

os meu desenganos e o meu coração

e além de tudo me deixou mudo o violão...

[Chico Buarque de Hollanda]

Ao falarmos do violão na Bossa Nova, não podemos deixar de mencionar os nomes dos exímios violonistas e compositores Baden Powell e Paulinho Nogueira.

Baden Powell de Aquino (06/08/1937), carioca de *Varre Sai* e filho de violonista, cresceu ouvindo chorões. Teve formação erudita e como profissional atuou em todos os mercados de trabalho. Começou animando bailes do subúrbio, depois trabalhou na Rádio Nacional, apresentou-se em várias cidades e países e gravou inúmeros discos. Em 1962 conheceu o poeta Vinícius de Moraes, e em parceria deste compôs várias obras de grande sucesso.

Talvez podemos considerá-lo como um dos melhores violonistas executantes dessa época da Bossa-Nova, divulgando-a na Europa (morou na França e na Alemanha) em festivais de músicas, tocando em boates, participando de trilhas sonoras de filmes, gravando vários discos (França, 1966, 1970, 1974 e 1995 e Alemanha, 1973 e 1974). No Brasil, também lançou vários discos e realizou várias apresentações, aliás continua em franca atividade artística, com gravações e *shows* pelo Brasil e exterior, às vezes atuando com seus filhos.

Em São Paulo, tivemos como representante da Bossa Nova, o violonista e compositor Paulinho Nogueira (Paulo Artur Mendes Pupo Nogueira, 08/10/1929). Paulista de Campinas, transferiu-se para a capital no ano de 1952, estreando na

boate Itapoã e tocando nas rádios Bandeirantes e Gazeta. Em entrevista publicada na revista *Violões e Mestres* declarou:

"Naquele tempo quase ninguém falava de Noel Rosa. Era o tempo do baião e do bolero. E já que estamos falando em influências, devo citar a figura do violonista Garoto, cujos programas eu ouvia pela Rádio Nacional e cuja maneira de tocar me impressionava muito".²¹⁵

Em 1958, gravou o primeiro, de uma grande série de discos, onde obteve um grande impulso em sua carreira. Realizou inúmeros *shows* e programas de televisão, divulgando a Bossa Nova (em 1965 foi contratado pela TV Record para atuar no programa *O Fino da Bossa*, de grande repercussão na época).

Além de compositor, arranjador e instrumentista, Paulinho Nogueira também é professor de violão (o violonista Toquinho foi seu aluno) e editou métodos para acompanhamento de violão, além de várias músicas e vídeo-aulas.

Após a apresentação de toda essa produção de grandes nomes do violão na Bossa Nova, podemos até sugerir que o instrumento foi um elemento de contestação do antigo, do ultrapassado, elemento da ruptura e da liberdade de expressão, ou como disseram os autores Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (p.152), *"a ponte entre o tradicional e o moderno."*

O violão soube manter seu lugar junto à expressão da música brasileira e após todos esses acontecimentos - o surgimento de exímios violonistas, a crescente divulgação pelos meios de comunicação, além do movimento da Bossa Nova, para citar exemplos - eclodiu em seu definitivo reconhecimento na década de sessenta.

O violão erudito valendo-se desse momento de efervescência, conseguiu o

²¹⁵ VIOLÕES E MESTRES. São Paulo: Giannini, v. 2, n. 9, p. 7, 1968.

reconhecimento oficial de seu Curso no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, no mês de setembro de 1960. Esta batalha liderança pelo professor Isaías Savio,²¹⁶ tivera início treze anos antes, e o fato provavelmente ocorreu sob os auspícios do violão da Bossa Nova.

E a Bossa Nova ainda carregou o violão para os Estados Unidos, no *Festival de Bossa Nova* realizado no Carnegie Hall (figura 52) de New York, em 21 de novembro de 1962.



Figura 52: em setembro de 1962, a Bossa Nova conquistou a América, no Concerto do Carnegie Hall, de New York. Fonte: *A História da Bossa Nova*. São Paulo: Abril Cultural, v. 4, jul. 1996.

O concerto teve a participação de Antonio Carlos Jobim, além de vários conjuntos, cantores e instrumentistas. O violão se fez presente nesta noite de sucesso, com Carlinhos Lyra, Roberto Menescal, Chico Feitosa, Caetano Zama, além dos destaques, Luís Bonfá e obviamente, João Gilberto.²¹⁷

A repercussão desse evento levou Tom Jobim aos Estados Unidos nos anos que se seguiram, para gravar discos e participar em *shows* e programas de

²¹⁶ BARTOLONI, Giacomo. *O violão na Cidade de São Paulo: no período de 1900 a 1950*. São Paulo, 1995. 221 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista, p. 60.

²¹⁷ MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 101.

televisão. A imagem do violão foi (e ainda é) tão ligada à Bossa nova que, atendendo a um convite de Frank Sinatra, Tom Jobim teve que tocar violão para acompanhá-lo. Era o instrumento mais indicado para acompanhar uma canção brasileira.

Frank Sinatra estava procurando um novo tipo de material musical para gravar e a Bossa Nova preenchia seus requisitos. Em dezembro de 1966, Sinatra contatou Tom Jobim e disse que queria fazer um disco com ele, mas sugeriu que participasse como violonista. Jobim, apesar da preferência pelo piano, já tinha se apresentado inúmeras vezes como violonista nos Estados Unidos, onde ainda associavam o violão à figura do *latin lover*.²¹⁸

O disco foi gravado em 1967 e as canções escolhidas foram “*Dindi*”, “*Corcovado*”, “*Inútil Paisagem*”, “*Garota de Ipanema*”, “*Insensatez*”, “*Amor em Paz*” e “*Meditação*”. Tom Jobim atendeu Frank Sinatra e tocou violão, mas exigiu que “*A Voz*” cantasse baixinho, como deveria ser apresentada a Bossa Nova (figura 53).



Figura 53 - Cantar baixinho: Tom Jobim dá a medida da voz para Frank Sinatra, “*The Voice*”. Fonte: CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 413.

²¹⁸ CASTRO, Ruy. *Op. Cit.*, p. 412.

Encerramos este capítulo, demonstrando o longo trajeto que o violão percorreu: de acompanhador de simples modinhas populares a um ícone de estilos representativos da cultura brasileira. Da marginalidade ao reconhecimento. Do reconhecimento à afirmação.

4. Violão X Piano – Técnicas de Composição.

*“Com as modinhas que eu fiz e que eu cantava
Com o violão e o meu estro sobre-humano,
Conduzindo-o, vaidoso, à salas nobres,
Eu fiz deste instrumento das peraltas
Um irmão do violino e, mais: do piano”.*

[CATULO DA PAIXÃO CEARENSE (1866-1946)]

A história nos demonstra que por várias ocasiões existiram embates entre o piano e o violão. Por possuírem características comuns (por exemplo: produzem sons simultâneos que acompanham as melodias), foram se alternando nas formações dos conjuntos instrumentais desde o período barroco europeu (século XVII, até meados do século XVIII).

Em várias ocasiões o piano ofuscou o violão, como no século passado, tanto na Europa como no Brasil, e, em outras, ambos se completaram e se influenciaram.

Alguns exemplos deixam tudo isto mais claro. No barroco quando um instrumentista ao executar uma melodia no alaúde (ancestral do violão), alternava seu polegar e indicador, proporcionando uma acentuação diferenciada em notas iguais, se caracterizando em uma linguagem típica do instrumento. Como no cravo (ancestral do piano) este recurso de acentuação era impossível de realizar, alguns instrumentistas começaram a alterar a métrica das melodias, surgindo então as “*notes inégales*” (notas desiguais). Os alaudistas gostaram desta forma de interpretação das melodias e passaram também a executá-las da mesma forma dos cravistas, mesmo sendo os idealizadores do princípio da articulação.

Outro exemplo é quando ainda no barroco surgiu uma técnica de composição denominada *baixo-contínuo*. Este recurso foi bastante explorado pelos compositores e consistia numa linha melódica grave, em que toda estrutura da música era apoiada.

Os instrumentos que executavam esta parte eram geralmente o cravo e o alaúde em suas versões graves, como a *theorba* e o *chitarrone*.²¹⁹

A música popular brasileira herdou esta técnica de melodia nos graves e no início dos grupos de choro coube ao violão realizar esta parte, tornando-se uma característica marcante batizada de “*baixaria*”,²²⁰ sendo explorada até os dias de hoje.

O musicólogo e compositor Bruno Kiefer em seu livro *Música e Dança Popular: sua influência na música erudita*, reforçou este pensamento ao analisar valsas brasileiras para piano de vários compositores, que na linha do modernismo nacionalista, se preocupavam em transpor ao plano erudito as características de um gênero de música popular:

“Na análise estética ressaltam dois aspectos: a presença quase essencial do clima modinheiro, ora mais, ora menos disfarçado, em versões mais brilhantes ou mais enfáticas, mais dolentes ou mais brincalhonas; a presença praticamente constante do baixo cantante (o baixo dos violões seresteiros de saudosos tempos)”.²²¹

Apoiando esse pensamento de que o baixo cantante é uma característica do violão, o Maestro Sérgio Vasconcellos-Corrêa em depoimento informal, nos afirmou que apesar de toda a esfera de preconceito que rodeava o violão, os compositores

²¹⁹ Cf. ilustrações theorba e chitarrone, p. 26 e p. 27.

²²⁰ Foi batizada de “*baixaria*” por constituir-se em uma melodia realizada nos “*baixos*”, ou melhor, nas cordas graves (4ª, 5ª e 6ª) do violão.

²²¹ KIEFER, Bruno. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Movimento, 1990. p. 15.

brasileiros eruditos utilizaram-se, e muito, dessa “*baixaria*” do violão em sua composições para piano ou outros instrumentos.

Porém, em contrapartida a toda essa corrente de pensamento, Henrique Cazes em seu livro *Choro, do Quintal ao Municipal*, ao comentar uma gravação de 1918 do grupo *Passos no Choro* da música “*Maricota Sai da Chuva*” de Marcelo Tupinambá observa:

“... nos primeiros compassos da segunda parte, o aparecimento do baixo pedal no acompanhamento de violão, um recurso copiado do piano e que até então não havia aparecido em gravações de grupos de choro”.²²²

Concordamos com a opinião de Henrique Cazes, pois no século passado foram os pianistas que receberam instruções de professores europeus importados pelos barões do café, tendo acesso às técnicas de composição mais elaboradas e recebendo formação direta da tradicional música erudita européia. Os violonistas, músicos amadores, provavelmente só tomavam contato com o piano das *sinhazinhas* enquanto executavam trabalhos nas residências mais abastadas.

Mas não deixamos de concordar também com os compositores Bruno Kiefer e Sérgio Vasconcellos-Corrêa, ao se referirem que a linha melódica na região grave (*baixaria*) foi tão utilizada pelo violão nos grupos de música popular que acabou se tornando uma peculiaridade violonística.

Como ilustração dessa melodia nos graves colocaremos o trecho inicial de duas composições, uma para piano, “*Odeon*” de Ernesto Nazareth e outra para violão, “*Olhos Feiticeiros*” de Canhoto.

²²² CAZES, Henrique. *Choro, do quintal ao Municipal*. São Paulo: 34, 1998. p. 45.

OLHOS FEITICEIROS

choro maxixe

Américo Jacomino
(Canhoto)

violão

melodia no grave

acompanhamento na parte aguda

melodia

etc.

ODEON

tango brasileiro

Ernesto Nazareth

piano

melodia no grave

acompanhamento na parte aguda

melodia etc.

As duas obras, muito bem escritas por sinal, têm como característica a apresentação da melodia na parte grave. Como gênero musical e estrutura são semelhantes, mas não podemos deixar de registrar que apesar desses elementos comuns, houve uma época em nosso país em que as obras para violão eram vistas numa atmosfera de preconceito.

Alguns compositores como Villa-Lobos e Guarnieri utilizaram técnicas de composição que exploravam efeitos sonoros típicos do violão, adaptando-as em suas composições para piano.

Uma dessas técnicas, Villa-Lobos desenvolveu com maestria. Consistia em explorar uma posição fixa na mão esquerda (como se fosse um gabarito), percorrendo paralelamente quase toda a extensão do braço do violão e mantendo notas fixas (cordas soltas) comuns a vários acordes diferentes, criando, o que poderíamos chamar de uma “*espécie de harmonia geográfica*”.

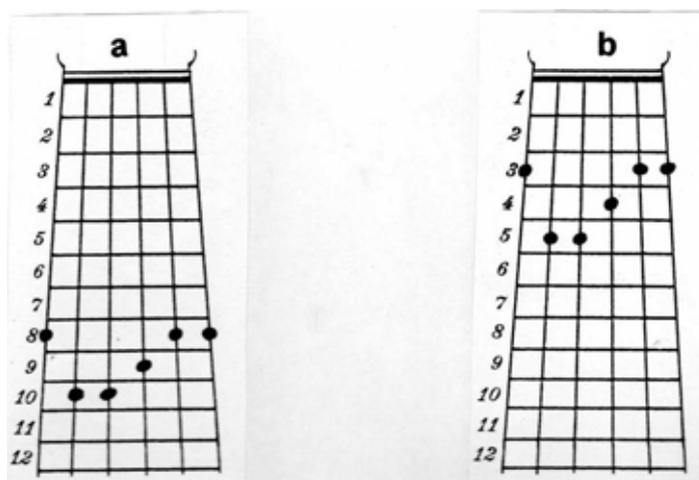
Harmonia em música é o estudo da simultaneidade dos sons, com regras que estabeleceram-se durante o desenvolvimento da música ocidental, conforme gostos de compositores, épocas e outros fatores. O emprego da harmonia paralela foi durante séculos desaconselhada, mas, segundo nossas pesquisas, os compositores violonistas nem sempre respeitavam esta regra, criando assim uma linguagem típica do violão.

Para exemplificarmos, colocaremos o trecho inicial da “*Sonatina em Dó Maior*” do compositor italiano Nicolò Paganini (1782-1840) para violão. Paganini ficou mais conhecido como um virtuose violinista, porém, durante certo período de sua vida dedicou-se ao estudo do violão, provavelmente influenciado por seu pai e por seu professor de violino, Alexandre Rolla, um exímio violonista e violinista.²²³

²²³ DUDEQUE, Norton. *História do violão*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1994. p. 67.



- A mesma posição em casa diferentes, ou seja: paralelismo.

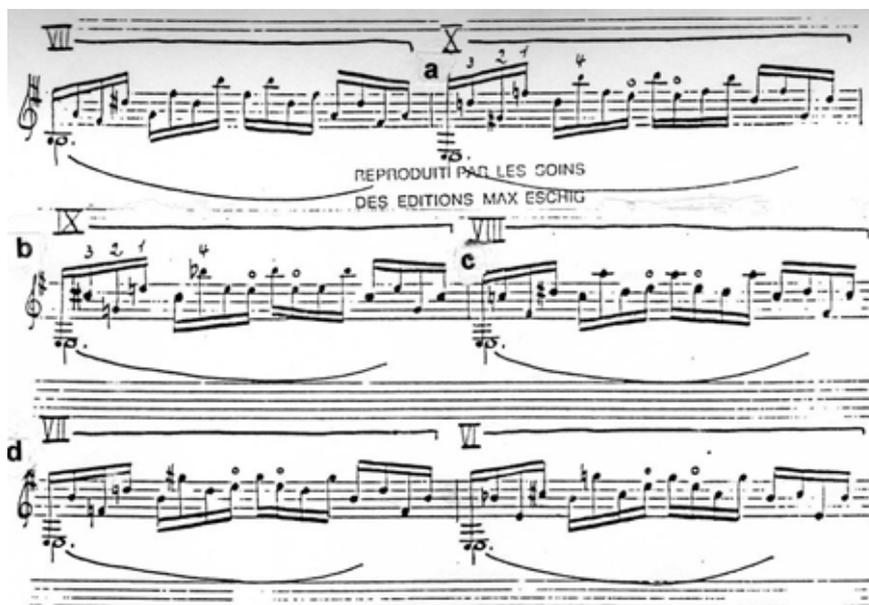


- Visualização da mão esquerda do violonista ao executar o trecho musical anterior.

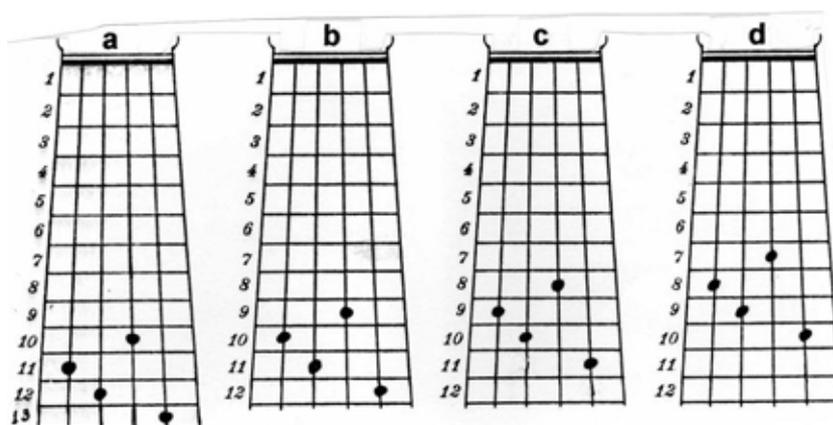
Voltando ao compositor Villa-Lobos, sua primeira obra para violão, foi composta em 1900, intitulada *“Panqueca”*, cuja partitura extraviou-se, assim como tantas obras suas. Temos então a *Suite Popular*, como a obra mais antiga para violão de sua autoria (1908-1912), e, em vários trechos, se utiliza da técnica do paralelismo.

Em seu *“Estudo n.º 1”*, datado de 1929, exagera no emprego desta técnica, porém sem no entanto correr o risco de se tornar um trecho monótono. Na segunda parte do referido estudo, o compositor *“monta”* um acorde na mão esquerda e percorre todo o braço do violão no sentido descendente, mantendo as cordas

extremas (1ª e 6ª) soltas,²²⁴ sem se “preocupar” com a harmonia que vai acontecendo:



Como podemos ver a seguir, o deslocamento dos dedos ao longo do braço é na mesma direção:



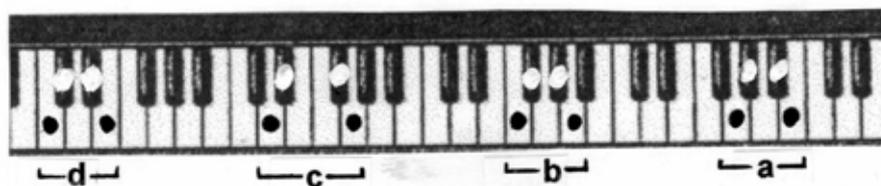
- A mesma posição dos dedos “descendo” uma casa por vez.

²²⁴ Estas notas, chamadas tecnicamente de pedal são utilizadas desde o século XVII, em que geralmente, uma ou mais notas são sustentadas ou repetidas acima ou em torno das outras partes da música.

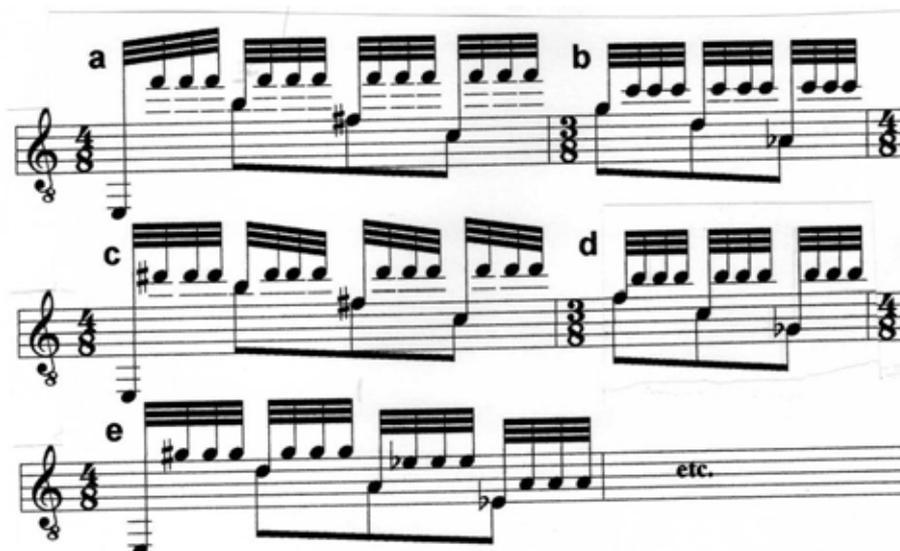
Villa-Lobos transporta esta “*técnica*” para o piano, onde não se preocupa com as regras de harmonia mas sim, por uma situação geográfica. Em sua composição “*Prole do Bebê n.º 1*” (1918) para piano, em seu último movimento, nos compassos 17 a 23, ele alterna teclas brancas e pretas, num movimento geográfico:



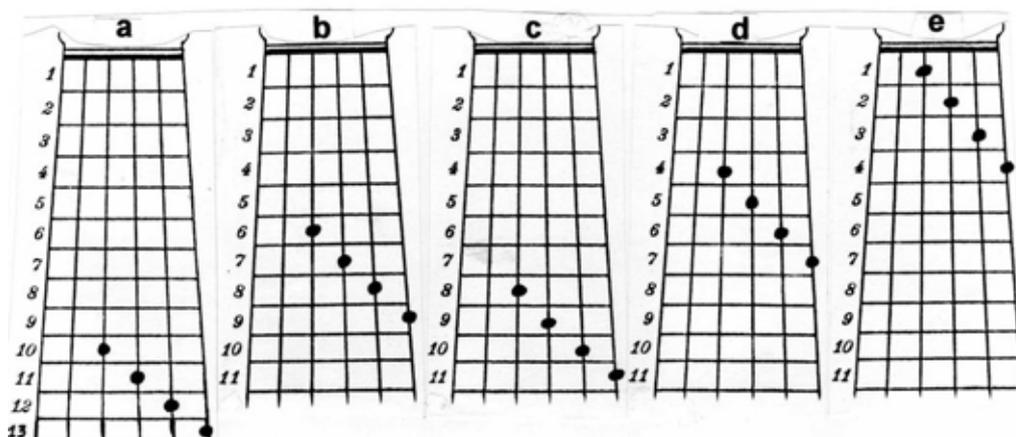
Visualizando o teclado fica assim:



Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), compositor e pianista paulista de Tietê, que em 1928 conheceu Mário de Andrade, de importância decisiva em sua formação estética, talvez influenciado por Villa-Lobos, de quem se tornaria grande amigo (figura 54), também utilizou deste expediente, como podemos ver neste trecho de seu “*Ponteio*” para violão, de 1944:



Visualizando o braço do violão teremos:



- A mesma posição percorrendo o braço do violão.

Guarnieri escreveu uma série de 50 “*Ponteios*” para piano e escolhemos um trecho do n.º 40 em que alterna teclas pretas e brancas, sem se “*preocupar*” com a harmonia, assim como Villa-Lobos:



Visualizando o teclado:



Figura 54 - Influências importantes na trajetória de Guarnieri (em pé, à direita): Villa-Lobos (ao centro) de quem se tornaria grande amigo, num encontro durante uma gravação nos EUA em 1942. Fonte: Programa do Festival Camargo Guarnieri, São Paulo: SESC Ipiranga, 1994, p. 9.

A aceitação das características socioculturais do violão foi fruto do gradual surgimento de bons executantes, decorrente de influências as mais variadas, associado ao interesse cada vez maior dos compositores eruditos nacionais em empregar a linguagem idiomática do instrumento de cordas, o violão.

5. Considerações Finais.

Desde a chegada ao Brasil até os dias de hoje, o violão sempre esteve presente no cotidiano da maioria da população e, especialmente em São Paulo, foi um elemento de formação da cultura popular. Instrumento muito difundido em nosso país como acompanhador de canções nostálgicas e bailados, foi por muito tempo considerado um eterno companheiro de seresteiros e associado às camadas menos favorecidas da população. Com isso, mantendo um sentimento que esteve presente desde o século XVI, foi negado por segmentos das classes dominantes por muito tempo.

Apresentamos neste trabalho a significativa produção de músicas para o violão, tanto solista quanto acompanhador do canto ou de outro instrumento. Grandes compositores, apesar de não dominarem as técnicas de execução do violão, dedicaram parte de sua produção para o instrumento, e acreditamos que esta só não foi maior, porque muitos deles não se aprofundaram neste campo por sentirem-se inseguros no domínio de suas características técnicas.

No século XVI destacamos a ascensão da música instrumental na Europa. Embora o instrumento mais utilizado fosse o alaúde (de origem árabe), a Espanha optou pela vihuela (poderíamos dizer uma versão luxuosa do violão?) em oposição aos seus invasores.

A partir do século XVII os italianos passariam a adotar a guitarra, e, em seguida, espalhou-se por toda a Europa. Vários compositores renomados como os austríacos Anton Diabelli (1781-1858) e Franz Schubert (1797-1828), o alemão Carl Maria von Weber (1786-1826), o italiano Nicolò Paganini (1782-1840) ou o francês Hector Berlioz (1803-1869), foram assumidos violonistas. Na segunda metade desse

século o povo adotou a guitarra (que futuramente no Brasil foi batizada de violão), um instrumento mais simples e de fácil manuseio para acompanhar canções.

No Brasil desde o período da Colônia podemos afirmar que o violão (que veio através dos Jesuítas) foi essencialmente um instrumento de acompanhamento das danças populares, modinhas e serenatas. Em São Paulo, o violão foi utilizado também como acompanhador das serestas promovidas tanto pelos comerciantes das cercanias da cidade quanto pelos estudantes de direito. Em 1846, marcou presença durante uma apresentação oferecida ao então Imperador D. Pedro II, em sua visita à cidade.

Grande parte das manifestações culturais ou religiosas produzidas pela maioria da população, ou seja, a produção espontânea do povo brasileiro, tem em sua estrutura a presença do violão. Ocorre-nos aqui a desconsideração da produção artística pelas classes mais abastadas tanto da cidade como do estado de São Paulo. Esta desconsideração se dá pelo fato de que, como já dissemos anteriormente, todas as produções e mesmos as conseqüentes agremiações ou associações formadas posteriormente tinham, em seu primeiro propósito, trazer a cultura produzida na Europa e não a brasileira.

No final do século passado forma-se a estrutura básica dos grupos instrumentais brasileiros: violão, cavaquinho, flauta e clarinete. E nessa época surge uma nova camada social após a abolição dos escravos, a classe operária. Esta trouxe consigo o violão tocado à maneira dos lundus e batucadas executadas nas festas religiosas. A chegada dos primeiros italianos, com suas características musicais executadas na península, reforçou assim o contingente de violonistas. Já no início do século XX, várias famílias italianas fundam fábricas do instrumento (como as fábricas Giannini, Di Giorgio e Del Vecchio), comprovando seu sucesso junto a maioria da população paulistana.

A cidade de São Paulo tornou-se um caldeirão musical convivendo com várias manifestações: por um lado tínhamos a elite que, ao manter agremiações culturais, produzia música para os teatros e de estrutura completamente européia. Do outro a camada operária, formada por negros, italianos, portugueses e outros, procurando manter as tradições junto às festas religiosas e as demais festas profanas, produzia uma música espontânea que, sofrendo influência direta das várias culturas que aqui ocorriam simultaneamente, acabou por contribuir para a formação da cultura paulistana.

No início do século XX havia duas correntes musicais: a primeira ligada à música instrumental e a segunda à música vocal operística. Os gêneros musicais de maior sucesso entre a população eram a *gavota*, *minueto*, *quadrilha*, *valsa*, *mazurca*, *schottische*, *polca* e *tango*. Os gêneros nacionais eram o *lundu*, a *modinha*, o *maxixe*, o *choro* e o *samba*, com o violão fazendo parte dos conjuntos acompanhantes desses ritmos.

Nas agremiações e teatros, a música instrumental praticada era a européia. Sinfonias e concertos de grandes mestres europeus tocadas por pequenos conjuntos ou orquestras mantidas pelos fazendeiros e industriais do café. Porém grande parte das apresentações foram realizadas por músicos estrangeiros.

Entre a maioria da população, a música instrumental era resultado de suas próprias experiências, como a música praticada pelos barbeiros do Rio de Janeiro. Dos imigrantes italianos, juntamente com a música dos negros produzida nos bairros mais populares como o Brás e a Barra Funda, resultou em um samba diferente do praticado na capital do país. Grandes músicos anônimos traziam em sua bagagem seus sotaques italianos aliados ao gingado e aos trejeitos dos batuques dos negros. Esses instrumentistas, muitos deles trabalhadores comuns da cidade, mantinham atividades paralelas tocando em serestas e posteriormente em bares, cafés, salões

e circos, e, com a chegada do cinema e principalmente do rádio, foram aos poucos se profissionalizando e ocupando espaços.

A música vocal operística era consumida nos teatros da cidade, tais como Teatro Santana, Teatro Colombo, Teatro Municipal e Cultura Artística, entre outros. Desde meados do século XIX, na ausência de bons cantores para os espetáculos dos teatros, dada a dificuldade de transporte e comunicação com a Europa, eram as serenatas, nas vozes dos alunos do curso de Direito, que assumiam este papel, sendo posteriormente substituídos pelos bons seresteiros da cidade.

O certo é que na cidade de São Paulo, ouvir e praticar serestas era um hábito mantido desde os tempos de colônia. Na fase de profissionalização dos músicos, com o surgimento do rádio e do cinema, foram os grandes seresteiros da cidade, os pioneiros.

Conforme o depoimento do músico Armando Bellardi, que foi um dos fundadores da Sociedade de Cultura Artística, era comum nas ruas da cidade a cantoria mantida por vendedores ambulantes e as serestas no fim da tarde para as famílias. Dos seresteiros que mais se destacaram, podemos citar *Canhoto*, *Paraguassú*, *Aymoré* e *Garoto*, entre outros.

Nas duas primeiras décadas, as serenatas adquirem um perfil mais profissional. Os grupos de choro, considerados por alguns como “*orquestras de pobres*”, eram na verdade uma grande escola para o aprimoramento técnico dos músicos. Um grande incentivador desses grupos de choro foi o violonista, professor e compositor Attilio Bernardini, responsável pela formação técnica de vários músicos como Garoto e Aymoré.

No decorrer da década de trinta aumentou o interesse da população pelo violão, principalmente através da música popular. O instrumento participou ativamente da cultura paulista e nacional, sendo intensamente divulgado pelos

meios de comunicação: nas gravações fonográficas, que conforme vimos anteriormente, ao longo das primeiras décadas deste século, o violão marcou presença em grande parte dos discos de músicas populares, sobretudo nos maiores sucessos musicais; no cinema, participando primeiramente como instrumento de trilha sonora, com o violonista musicando as cenas ao lado da tela de projeção e posteriormente, como participante nos filmes musicais; no teatro, com apresentações de violonistas solistas ou em conjuntos e finalmente, no rádio, seu maior divulgador.

*“Ao longo da década de trinta, o rádio ao lado do disco, transforma não só o sistema de comunicação brasileiro, mas também a vida das pessoas”.*²²⁵

Um fato que não poderíamos deixar de considerar foi de que essa projeção do violão também esteve atrelada ao *Movimento Modernista*, com suas idéias de *brasilidade* e de recuperação da existência popular cotidiana. Na música houve uma maior projeção da música popular e conseqüentemente resgataram-se instrumentos populares com características nacionais.

Tínhamos assim um cenário nacional: a tradição musical erudita européia praticamente inexistente, e, em contrapartida, a música popular brasileira como resultado das adequações das elites às transformações sociais. E esta elite tratou de adaptar-se a tais mudanças de perspectiva cultural, cada vez mais exuberante e enaltecida pelos intelectuais.

Podemos considerar que a padronização musical dos segmentos sociais, teve como principal divulgador o rádio. Se, conforme dissemos anteriormente, eram distintos os gostos musicais entre as camadas mais abastadas e as mais humildes,

²²⁵ NEGREIROS, Eliete. Os olhos da memória. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 out. 1996. Jornal de Resenhas.

após a ascensão do rádio estas músicas serviram como elemento unificador entre os vários segmentos, transformando-os assim em um único denominador comum: o ouvinte consumidor.

O rádio, ainda no decorrer da década de trinta, favoreceu o sucesso da música cantada em detrimento da música instrumental. O *samba* e a *marchinha* se tornaram um dos gêneros mais gravados até então: 32,45%, ou seja, quase um terço do repertório registrado em disco.²²⁶

Essa música, inicialmente produzida nas ruas por conjuntos populares, começou a ser divulgada pelo rádio, e o violão, sendo a base harmônica desses conjuntos, aliado à luta dos violonistas por seu reconhecimento, foi ocupando seu espaço e paulatinamente conquistando importantes vitórias nas décadas seguintes.

Uma dessas vitórias foi o reconhecimento da profissão de instrumentista, que Dilermando Reis dizia, na década de cinqüenta, com todo o orgulho: “*escolhi o violão como profissão!*” (se bem que até hoje, alguns ainda perguntam qual é a nossa profissão quando dizemos que somos músicos), e através do próprio Dilermando o instrumento chegou no Palácio da Alvorada. Só que não se chega ao Alvorada facilmente, foi preciso que o violão atingisse um alto grau de desenvolvimento.

Nesta mesma época surgiu como forma de expressão musical o movimento da *Bossa Nova*, que se popularizou rapidamente, transformando-se num produto nacional de exportação. O movimento foi gerado na boemia carioca (mas, guardadas as devidas proporções, propagou-se por todo o país), incomodada pelo sucesso do *baião* nas rádios e em outros meios:

²²⁶ SEVERIANO, Jairo, HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. 2 ed. São Paulo: 34, 1997. v. 1, p. 86.

*“O movimento bossa-nova, reconhecendo haver nascido por força de mutações ocorridas no seio da música popular brasileira tradicional, não pode ser adverso a essa música da qual provém. Será, isto sim, contra a submúsica, mal idealizada, mal elaborada, de exploração das conveniências puramente comerciais (em seu sentido pejorativo), que vive à custa de recursos fáceis e extramusicais, categoria na qual se pode incluir grande parte da produção dos últimos anos”.*²²⁷

Este texto é de 1960 (dois anos após a eclosão do movimento) e o musicólogo Brasil Rocha Brito para escrevê-lo, discutiu com Antonio Carlos Jobim (1927-1994) vários pontos de sua apreciação estética.

A Bossa Nova adotou o violão como um dos seus ícones, através de João Gilberto (1931), que com suas características, fez escola. Ou seja, ocorreu no movimento Bossa Nova, a revalorização do violão popular como um antídoto a uma expressão popular, neste caso, o baião.

Enfim o “*pinho*”, como o violão é carinhosamente apelidado, em sua trajetória nos demonstrou que, como participante ativo de vários movimentos musicais, foi importante no desenvolvimento de nossa música e podemos considerá-lo como um representante legítimo da cultura brasileira. É o instrumento que virou “*doutor*”. É a imagem que fez escola.

²²⁷ BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.26.

6. Fontes e Bibliografia.

6.1. Referências Bibliográficas.

6.1.1. Artigos de Jornais.

ANDRADE, Mário de. Renascimento do violão, *Diário Nacional*, São Paulo, 20 jun. 1929. Ano II, n. 603, p. 7.

BRANCO, Fernando. Tristezas da Barra Funda. *O Estado de São Paulo*, 05 jan. 1963. Suplemento Literário, p. 2.

A CIGARRA, São Paulo, 30 abr. 1917.

CORREIO PAULISTANO, 19 MAR. 1876.

O ESTADO DE SÃO PAULO, São Paulo, 22 fev. 1914.

O ESTADO DE SÃO PAULO (ed. noturna), São Paulo, 08 set.1916.

O ESTADO DE SÃO PAULO (ed. noturna), São Paulo, 29 nov.1916.

O ESTADO DE SÃO PAULO (ed. noturna), São Paulo, 01 jul. 1916.

O ESTADO DE SÃO PAULO (ed. noturna), São Paulo, 03 - 10 set. 1917.

O ESTADO DE SÃO PAULO (ed. noturna), São Paulo, 02 set. 1919.

ESTRÉIA do grande maxixe "A gente se defende" de A. Jacomino (Canhoto). O Estado de São Paulo, São Paulo, 07 jan. 1922.

FALECEU o maior violonista brasileiro: Canhoto foi o vencedor do concurso "O que é nosso". *Folha da Manhã*, São Paulo, 08 set. 1928.

FERREIRA, Carlos. *Correio Paulistano*, São Paulo, 19 mar. 1876.

O GARÇA, Guaratinguetá, 08 jan. 1977.

O GLOBO, Rio de Janeiro, 31 out. 1972.

IKEDA, Alberto T. Os italianos e a música em São Paulo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 jan. 1989. p. 6-7.

JABOR, Arnaldo. *FOLHA DE SÃO PAULO*, São Paulo, 07 dez. 1999. p. 4. Ilustrada.

JORNAL DA TARDE, São Paulo, 04 jan. 1977.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 23 nov. 1972. 1º caderno.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 07 mai. 1916.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 27 mai 1916.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 25 jul. 1916.

LEIROZ, Manuel. Américo Jacomino. *A Cigarra*, São Paulo, 30 mai. 1916.

OS MUNICÍPIOS. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 nov. 1906. Ano 32, n. 10220.

NEGREIROS, Eliete. Os olhos da memória. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 out. 1996. Jornal de Resenhas.

NOTÍCIAS POPULARES, São Paulo, 04 jan. 1977.

A PROVÍNCIA DE SÃO PAULO, São Paulo, 18 mai 1875.

PARAGUASSÚ: Último seresteiro. *Folha da Tarde*, São Paulo, 06 jan. 1976. Ilustrada.

QUEIROZ, Suely Robles Reis de. São Paulo (1875-1975). *O Estado de São Paulo*, 11 jan. 1975. Suplemento do Centenário, n. 2.

6.1.2. Periódicos.

CASTAGNA, Paulo, ANTUNES, Gilson. O violão brasileiro já é uma arte. *Revista Cultural Vozes*, (São Paulo), n. 1, jan./fev., 1994.

BEYER, Gustavo. Ligeiras notas de viagem do Rio de Janeiro à Capitania de São Paulo. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. 12, p. 289, 1908.

FREITAS, Affonso Antônio. São Paulo no dia 7 de setembro de 1822. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. XXII, p. 34, 1923.

MACHADO, José Alcântara. Vida e morte do Bandeirante. *Revista dos Tribunais*, p. 39, 1929.

NUNES, Olavo Rodrigues. Armandinho: chorão paulista, coração brasileiro. *Urubu Malandro* (Especial, São Paulo), p. 9, ago. 1978.

PRANÓVE (Rio de Janeiro). p. 5, nov. 1938.

REIS, Dilermando. *Violões e Mestres*, (São Paulo, Giannini), n. 4, p. 15, 1965.

REZENDE, Carlos Penteado de. *Cronologia Musical de São Paulo (1800-1870)*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, p. 242 e 253, 1954.

RONDA Paulista. *O Violão* (Rio de Janeiro), p. 6, mai./jun.1929.

SAVIO, Isaías. Violão: tábua cronológica (1874-1910). *Violões e Mestres*, São Paulo, v. 2, n. 9, p. 44-51, 1968.

SIMÕES, Ronoel. Américo Jacomino, o Canhoto. *Violões e Mestres*. (São Paulo, Giannini), n. 1, p. 5, mar. 1964.

SIMÕES, Ronoel. O violão em São Paulo. *Violão e Mestres*, (São Paulo, Giannini), n. 7, p. 25-9, 1967.

SOARES, Oswaldo. *O Violão* (Rio de Janeiro), p.17, dez. 1928.

URUBÚ Malandro. Caderno do Clube do Choro de São Paulo (São Paulo), p. 8, ago. 1978.

VAMPRÉ, João. Fatos e festas na tradição (1908). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. XIII, p. 296, 1911.

VEJA (São Paulo), p. 68, 12 jan. 1967.

O violão em discos. *O Violão* (Rio de Janeiro), ano I, n. 1, p. 20, dez. 1928.

O violão em São Paulo. *O Violão* (Rio de Janeiro), p. 24, jan. 1929.

O violão entre nós. *O Violão* (Rio de Janeiro), ano I, n. 1, p. 8, dez. 1928.

O Violão (Rio de Janeiro), n. 1, dez. 1928.

Violão e Mestres (São Paulo, Giannini), v. 2, n. 7, 1967.

Violão e Mestres (São Paulo, Giannini), v. 2, n. 9, 1968.

6.1.3. Obras.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

_____. *Pequena história da música*. 8 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: sob as ordens da mamãe*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. 133 p.

_____. *Postes da Light. Pau Brasil*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

- ANTÔNIO, Irati, PEREIRA, Regina. *Garoto, sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.
- AZPIAZU, Jose de. *La guitarra y los guitarristas*. Buenos Aires: Ricordi, 1961.
- AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1958. v. XIII.
- BARROS, Gilberto Leite de. *A cidade e o planalto: processo de dominância da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Martins Fontes, 1967.
- BEIRED, José Luis Bendicho. *Sob o signo da nova ordem: intelectuais autoritários no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Loyola, 1999.
- BEIGUELMAN, Paula. *A crise do escravismo e a grande imigração*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BELLARDI, Armando. *Vocação e arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Manon, 1986.
- BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 17-50.
- BRUNO, Ernani Silva. *Histórias e tradições da Cidade de São Paulo*. 4 ed. São Paulo: Hucitec, 1991.
- CALDEIRA FILHO, João da Cunha. *A música em São Paulo: espírito, povo e instituições*. São Paulo: Pioneira, 1968.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. São Paulo: Alhambra, 1977.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 2 ed., 7 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CAZES, Henrique. *Choro, do quintal ao Municipal*. São Paulo: 34, 1998.
- CHARBONNIER, Georges. *Arte, linguagem, etimologia: entrevistas com Claude-Lévi Strauss*. trad.: Nicis Bonatti. Campinas: Papyrus, 1989.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre prática e representações*. trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1988.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Novas Metas, 1985.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. 9 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DANTAS FILHO, José, DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *A República Bossa-Nova: a democracia populista (1954-1964)*. São Paulo: Atual, 1991.

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: 34, 1996. p. 67.

DUDEQUE, Norton. *História do violão*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1994.

FREITAG, Léa Vinocur. *Momentos de música brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.

GROUT, Donald J. ,PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu*. Porto Alegre: Movimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977.

_____. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1997.

_____. *Música e dança popular: sua influência na Música Erudita*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

MACHADO, António Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. São Paulo: IMESP/DAESP, 1982.

MARCONDES, J. V. Freitas. *Aspectos do trabalho e do lazer em São Paulo*. São Paulo: espírito, povo, instituições. São Paulo: Pioneira, 1968.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. *Três musicólogos brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MARZOLA, Nadia. *Bela Vista*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1979. v. 15. (Série: História dos Bairros de São Paulo).

MEDAGLIA, Júlio. *Balanço da bossa nova*. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 67-123.

MEGALE, Nilza Botelho. *Folclore brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1999.

MELLO, João Manuel Cardoso. *O capitalismo tardio*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MELLO, João Manuel Cardoso, NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4, p. 559-658.

MENDES JÚNIOR, Antonio, RONCARI, Luiz, MARANHÃO, Ricardo. *Brasil História: Colônia*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MENDES JÚNIOR, Antonio, MARANHÃO, Ricardo. *Brasil História: República Velha*. v. 3. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas*.

Rio de Janeiro: Bienal, FUNARTE, 1997.

MORSE, Richard M. *Formação Histórica de São Paulo*, São

Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: 1933 – 1974*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1978.

MOUSNIER, Roland. Os séculos XVI e XVII: a grande mutação intelectual da humanidade. In: *História geral das civilizações*. São Paulo: Difusão Européia, 1973.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PENTEADO, Jacob. *Belenzinho, 1910: retrato de uma época*. São Paulo: Martins, 1962.

PRADO JÚNIOR, Caio. *História Econômica do Brasil*. 34 ed., São Paulo: Brasiliense, 1986.

PUJOL, Emilio. *La Guitarra y su Historia*. Buenos Aires: Romero y Fernandes, 1930.

RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANTOS, Antonio Eduardo dos. *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes*. São Paulo: Annablume, 1997.

SANTOS, Alcindo, BARBALHO, Gracio, SEVERIANO, Jairo, AZEVEDO, M. A. *Discografia brasileira 78 rpm (1902/1964)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. 5 v.

SANZ, Gaspar. *Instruccion de musica sobre la guitarra española*. Zaragoza: Institucion "Fernando el Catolico", 1979. Fac-símile.

SEVERIANO, Jairo, HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. 2 ed. São Paulo: 34, 1997. v. 1.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático da metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. Introdução: o prelúdio republicano, astúcias da ordem ilusões do progresso. In: NOVAIS, Fernando. *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3, p. 7-48.

SOARES, Dulce. *Barra Funda: esquinas, fachadas e interiores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1982.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999. 272 p.

SODRÉ, Nelson Wernewck. *História da literatura brasileira*. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

TEIXEIRA, Palmira Petratti. *A fábrica dos sonhos: trajetória do industrial Jorge Street*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular Brasileira*. São Paulo: 34, 1998.

_____. *Música popular: do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo: Ática, 1981.

_____. *Música popular: os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Autor, 1976.

_____. *Música popular: um tema em debate*. 3. ed. São Paulo: 34, 1997.

TORRES, Maria Celestina Teixeira Mendes de. *O bairro do Brás*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1979. v. 1. (Série: História dos Bairros de São Paulo).

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

6.1.4. Monografias, Dissertações e Teses.

BARTOLONI, Giacomo. *O violão na Cidade de São Paulo: no Período de 1900 a 1950*. São Paulo, 1995. 221 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista.

FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia paulista: imaginação literária e invenção histórica (1870 - 1940)*. Assis, 1998. 314 p. Tese (Livre - Docência). Universidade Estadual Paulista.

NOGUEIRA, Eduardo Fleury. *A evolução do violão na história da música*. São Paulo, 1991. 147 p. Monografia - Fundação VITAE.

TEIXEIRA, Palmira Petratti. *A instituição da São Paulo (Brazilian) Railway Limited*. São Paulo, 1970. 76 p. Dissertação (Mestrado em História). Universidade São Paulo.

6.2. Bibliografia de Apoio.

6.2.1. Artigos de jornais consultados.

ALMEIDA, Sérgio Pinto. Um violão tocado ao avesso. *Folha de São Paulo*, São Paulo, dez. 1978. Ano 57, n. 18165, Ilustrada.

BANDEIRA, Manuel. A literatura do violão. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 jul. 1935. Ano 61, n. 20.179, p. 3.

CALDEIRA FILHO, J. C. A música em São Paulo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 jan. 1954. 5 caderno, n. 24.145. Ed. do IV centenário.

HOMEM DE MELLO, Zuzá. Violão brasileiro, acervo incomparável. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 abr. 1979. Ano 100, n. 31.927, p. 16.

LOPES, F. G. No velho Bexiga, violão tem museu e academia. *Diário Popular*, São Paulo, 11 out. 1981. Ano 97, n. 31.688, p. 11.

MAGYAR, V. A musa: aos 93 anos, dona Laura das Dores lembra do tempo em que inspirou o Abismo de Rosas, de Canhoto. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 out. 1978. p. 15.

MEMÓRIA viva do violão brasileiro. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27 mai. 1989. Suplemento Especial, p. 2.

O TRIUMPHO DO VIOLÃO. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 nov. 1927. Col. A Sociedade, ano 53, n. 17784, p. 4.

O VIOLÃO DE TRANQUILLO GIANNINI. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27 mai. 1989. Suplemento Especial, p. 6.

O VIOLÃO. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 nov. 1927. Col. A Sociedade, ano 53, n. 17785, p. 5.

OS MESTRES DO VIOLÃO. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1926. p. 11.

SIMÕES, R. O violão. *A Gazeta*, São Paulo, 21 jan. 1954. Ano 48, n. 14587, p. 2.

SIQUEIRA, E. Isaías Savio, acima de tudo, o mestre. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 jan. 1977. Ano 98, n. 31.241, p. 18.

SOARES O. O violão. *Diário Nacional*, São Paulo, 7 jul. 1932. Ano 5, n. 1507, p. 4.

THOMÉ, N. M. O violão de Romeo di Giorgio. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27 mai. 1989. Suplemento Especial, p. 7.

VIOLÃO POPULAR, GOSTA DE VIOLÃO? *Folha da Noite*, São Paulo. 02 jan. 1924.

6.2.2. Periódicos.

GANGI, M., CERRI, F. *Acorde* (São Paulo), 1986.

RENNA, M. O Violão Clássico no Brasil. *Acorde*, (São Paulo), 1986.

RUSHELI, B. Ronoel Simões, O Guardião dos Violões. *Guitar Player*, mar. 1998.

TOQUE. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1982-83.

SOARES, T. P. *Violão Intercâmbio*. São Paulo, 1993-99.

VIOLÕES E MESTRES. São Paulo: Giannini, 1964-68.

6.2.3. Obras.

ABREU, B. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. R. Carneiro, 1963.

ACQUARONE, F. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s.d.

- ALMEIDA, F. M. *Histórico do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: 1906 - 1931*. São Paulo: FIUME, s.d.
- ALMEIDA, R. *História da música brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.
- AMARAL, A. B. *História dos velhos teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à Inauguração do Teatro Municipal*. São Paulo: Gov. Est. SP, 1979.
- AZEVEDO, L. H. C. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- BARONE, A. F. C. *Bibliografia de música brasileira*. São Paulo: ECAD: FUNARTE, 1978
- BERENDT, J. E. *O jazz do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CERNICHIARO, V. *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549 - 1925)*. Milano: Fratelli Ricioni, 1926.
- COTTE, R. J. V. *Música e simbolismo: ressonâncias cósmicas dos instrumentos e das obras*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- HOBSBAWN, E. *História social do jazz*. Trad. Ângela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HUNT, L. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LEAL, J. S., BARBOSA, A. L. *João Pernambuco: arte de um povo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.
- MARCÍLIO, M. L. *A Cidade de São Paulo: povoamento e população (1750-1850)*. São Paulo: Pioneira, 1974.
- MARIZ, Vasco. *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.
- MARTINS, A. de R. *História da música*. Campinas: Castro Mendes, 1918.
- MELLO, P. P. *Modinhas & serestas, valsas & canções*. Ribeirão Preto: Autor, 1985.
- MELLO, G. T. P. *A música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.
- NEVES, J. M. *Música contemporânea brasileira*. 1 ed. São Paulo: Ricordi, 1981.

- PUJOL, E. *Escuela razonada de la guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.
- RANGEL, L. *Sambistas & chorões*. São Paulo: Francisco Alves, São Paulo, 1962.
- SACHS, C. *Historia universal de los instrumentos Musicales*. Buenos Aires: Centurion, 1947.
- SAROLDI, L. C., MOREIRA S. V. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- SEYSSEL, Waldemar. *Arrelia: autobiografia*. São Paulo: IBRASA, 1997.
- TINHORÃO, J. R. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- VASCONCELOS, A. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo: Martins, 1964.

7. Glossário.*

Gêneros musicais e danças.

Balada: canção folclórica, geralmente composto de três estrofes iguais e simétricas, com forte elemento narrativo.

Beguine: dança originária das Antilhas francesas em compasso de quatro tempos. Caracteriza-se pelo balanço dos quadris mantendo-se os ombros imóveis.

Bolero: gênero musical popular de origem caribenha, de ritmo binário, de grande divulgação na Europa e nas Américas em meados deste século.

Calango: dança popular em Minas Gerais (Bicas, Caratinga, Barbacena e Oliveira) e no Rio de Janeiro. Pode ser bailado e cantado junto ou separadamente. É dançado em par enlaçado, em ritmo binário ou quaternário com evoluções semelhantes ao samba urbano.

Canção: peça curta para voz solista, habitualmente curta e independente, com ou sem acompanhamento, em estilo simples. Canções são comuns a todas as culturas através dos tempos. No Brasil, a mais rica tradição de canções é a que se liga à evolução da modinha.

Cateretê: [catira] dança rural do sul do Brasil, conhecida desde a época colonial, em São Paulo, Minas e Rio de Janeiro. Há divergências sobre sua origem: Stradelli, indígena; Artur Ramos, africano; Ezequiel, citado por Teófilo Braga, dança da século XVI que se chamou *carretera* em Portugal. Cernicchiaro, citando Couto de

* Baseado em:

ARAÚJO, Alceu Mayard. *Folclore nacional: danças, recreação e música*. São Paulo: Melhoramentos, v. 2, s.d.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário de folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 3 ed., 1972. *Enciclopédia da música brasileira : popular, erudita e folclórica*. Reimp. Da 2 ed. São Paulo: Art: Publifolha, 1998.

HORTA, Luís Paulo. *Dicionário de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

Magalhães: “O padre José de Anchieta aproveitou-se da dança religiosa dos índios, chamada cateretê, para atraí-los ao cristianismo”. Podia ser dançada até sem mulheres e ainda a dançam assim em certas paragens de Goiás, com o nome de *catira*. A dança tem alguns elementos fixos, apresentando variações na música e na coreografia. Duas filas, uma de homens e outra de mulheres, uma diante da outra, evoluem, ao som de palmas e de bate-pés, guiados pelos violeiros que dirigem o bailado. Ao centro são formadas duas colunas, e à frente de cada uma delas posta-se um violeiro-cantador. Um é o *mestre* - que faz a primeira voz e é o autor da moda cantada - e o outro, o *contramestre*, que faz a segunda voz. Na coluna do *mestre* fica o *palmeiro* ou *tirador-de-palmas*, na outra, o *tirador-de-sapateado* ou *orela*. Geralmente as duas funções são desempenhadas pela mesma pessoa. Os dançarinos batem palmas ou executam o *pateio* (fortes batidas ritmadas dos pés contra o solo), mas não cantam. Os violeiros cantam ou batem os pés, mas não batem palmas. Com os figurantes em formação, os violeiros dão os primeiros arpejos e começam o canto em dueto, não sem antes solicitar licença para cantar. Quando termina o canto da primeira estrofe, saem pela esquerda e vão até o final das respectivas colunas, seguidos pelos demais, efetuando assim um giro pela esquerda, que os reconduz às posições originais. Após breve pausa, dançadores e violeiros trocam de lugar com os pares defronte, de maneira ritmada. Essa figura tem o nome de *vorteá e cruzá*. Quando dão a volta, fazem *vênia*, isto é, cumprimentam o público. Em seguida, os violeiros cantam a moda, a duas vozes, enquanto os figurantes permanecem imóveis. Finalizam a estrofe, dão mais alguns acordes, e os *tiradores-de-palmas* entram em ação. As violas param um instante e tomam outro ritmo, dando início ao *pateio*, sob direção do *tirador-de-sapateado*. Assim que o ritmo está embalado, os violeiros também começam a bater os pés no chão, vigorosamente. Dá-se então uma pausa geral. Depois, os violeiros novamente

começam a arpejar as violas; reiniciam a moda, cantando uma outra estância. Alternam canto, bater de palmas e de pés. Por fim, para encerrar a moda, fazem a *suspendida*: acréscimo de dois ou três versos, além dos das estrofes anteriores. As violas então silenciam e os dançadores abandonam os lugares. Tendo em vista que o canto se desenvolve independentemente da dança, as melodias de cateretê, não possuem nenhum caráter coreográfico. Elas são legitimamente cantos puros, perfeitamente iguais, como espírito e estrutura, as chamadas modas-de-viola. A estas também se aparentam, pelos seus textos, que são fixos, sempre historiados ou narrativos. Segundo Sílvio Romero, cateretê era, em Minas Gerais, designação de baile popular, sinônimo de samba, xiba e fandango. Não se sabe se a designação lá persiste.

Choro: gênero de música popular urbana do Rio de Janeiro, surgindo na metade do século passado. Pode designar um conjunto de instrumentos, em geral flauta, oficleide, bandolim, clarinete, violão, cavaquinho, pistão e trombone, com um deles solando. Por extensão, chamam-se choros também as músicas executadas por esses grupos de instrumentos, que acabaram tomando um aspecto próprio e característico. Antigamente era comum ouvi-lo pelas noites a fora, passeando pelas ruas, em intermináveis serenatas. Os chorões tocavam músicas populares comuns, a que depois deram traço próprio e um expressão típica. Foi um dos fatores que mais contribuíram para a fixação dos elementos na música carioca. O repertório característico do choro reservava amplo espaço à improvisação e à virtuosidade instrumental, mas também às inflexões melódicas que justificam o nome.

Chula: Dança e canção de origem portuguesa. No Brasil do século XIX esteve relacionada ao lundu. Tivemos a chula canto e dança independentes. A dança cedeu lugar à canção com ritmos sincopados. O bailado resiste no Rio Grande do Sul,

dançado por homens, preferencialmente. Melo Moraes Filho descreveu-a um tanto mansa no Rio de Janeiro em meados do século XIX. Mário de Andrade, registra várias chulas, com nome de fandangos, de fácil e natural confusão. A chula se liga entre nós à noção de dança violenta, lasciva, sapateada, requebrada, acompanhada de palmas, e em que costuma aparecer também a umbigada. É acompanhada por violão, cavaquinho, viola, pandeiros, castanholas ou imitação delas com os dedos.

Dobrado: gênero de música de banda semelhante à marcha. Para alguns autores, o que distingue é o fato de que no dobrado há dobramento de instrumentos, ou desdobramentos das partes instrumentais, enriquecendo a harmonia, o que justificaria o nome.

Embolada: canto, improvisado ou não, de melodia mais ou menos declamatória com refrão e de movimento musical bastante rápido. De origem nordestina, quando dançada diz-se *coco de embolada*.

Fado: canção popular e gênero de dança portuguesas, especialmente cantada em Lisboa e Coimbra, de origem brasileira, vinda do lundu, já divulgada entre o povo, quando a corte brasileira se estabeleceu no Brasil, em 1808. A música vocal urbana típica dos cafés, cabarés e clubes noturnos. Costuma ser cantada com instrumentos do tipo do violão, que executam ritmos cruzados sobre a melodia vocal. A forma é estrófica e as canções podem incluir material improvisado. Levado para Portugal com os emigrantes que acompanhavam João VI (1821), acabou por tornar-se forma musical popular daquele país. No Brasil desapareceu totalmente.

Fox-trote: [foxtrot] dança de salão em compasso quaternário de origem norte americana do começo da Primeira Guerra Mundial. Seu ritmo sincopado deriva do *ragtime*. Foi muito popular nos anos 30 e 40.

Gavota:[gavotte] dança folclórica francesa, em compasso binário e ritmo alegre. Embora de origem rural, na Europa foi rapidamente estilizada como dança palaciana.

Guarânia: balada em andamento lento e geralmente apresentada no modo menor. É considerada música típica do Paraguai.

Habanera: [havaneira] dança de salão de origem afro-cubana, muito em voga em fins do século XIX e inícios do século XX. Sua forma rítmica influenciou o maxixe, o tango e a música popular de quase todos os países hispano-americanos. Nos meios rurais gaúchos originou várias polcas para execução no acordeom.

Jota: canção e dança espanhola em compasso de três tempos e andamento muito rápido. É dançada por pares que se defrontam e ocasionalmente se dispõem em círculos. O violão é o instrumento que a acompanha, acrescido de outros de percussão como as castanholas, pandeiro, triângulo, etc.

Lundu: [lundum, landu, londu], dança e canto de origem africana, trazidos pelos escravos bantos, especialmente de Angola, para o Brasil. A chula, o tango brasileiro e o fado, nasceram ou muito devem ao lundu. Era bailado de par solto, homem e mulher. Tornou-se em finais do século XVIII, um gênero popular de canção, cultivado nos salões aristocráticos do Rio de Janeiro e de Lisboa. Na década de 1830, o lundu das áreas urbanas ecoava o caráter sentimental da modinha, quando não assumia toques de comicidade. As últimas décadas do século XIX marcam o apogeu do lundu que, fundido com outras danças (o tango, a havaneira, a polca), daria origem à primeira dança genuína brasileira: o maxixe.

Marcha: a marcha carnavalesca, que se tornou música de dança, espevitada, maliciosa e brejeira, é excepcionalmente a nossa música alegre. Também semi-erudita, também carioca, iniciou-se com os cordões e os ranchos carnavalescos.

Depois a marcha se transformou, talvez por certas particularidades de ritmo, na que é, com o samba, a nossa música predileta de salão, vindos ambos do carnaval. É música de compasso binário, com marcação acentuada do tempo forte, para facilitar as passadas dos carnavalescos, que realmente marcham ao acompanharem o seu ritmo.

Maxixe: dança urbana do Rio de Janeiro, surgida por volta de 1875 nos forrós da Cidade Nova e nos cabarés da Lapa. Considerada a primeira dança genuinamente brasileira, antecessora do samba, produziu um gênero musical que utiliza aspectos rítmicos da habanera (havaneira), o andamento da polca e a síncope afro-brasileira, segundo análise de Mário de Andrade. É de caráter mais vivo que o tango ou o choro. Foi por muito tempo expoente de nossa dança urbana, tendo cedido lugar ao samba, devido talvez à sua coreografia complicada, difícil e exagerada. Era dança de salão, de par unido, exigindo extrema agilidade pelos passos e figuras rápidas, mobilidade de quadris, tanto figuras da dança como invenções dos dançarinos. O maxixe dançado por profissionais, nos cabarés, era quase uma dança ginástica. Segundo Alceu Maynard Araújo, a dança saracoteava os provincianos brasileiros dos meados do século passado até antes da Primeira Grande Guerra, quando seu lugar foi tomado na preferência do povo pelo samba urbano.

Mazurca [mazurka]: dança polonesa de compasso ternário, com acentos rápidos no segundo ou terceiro tempo. Geralmente dançada por quatro, oito ou doze casais, era originalmente acompanhada por uma espécie de cornamusa ou gaita de foles. Durante os séculos XVIII e XIX, esteve em voga em muitas capitais européias, e sua potencialidade pode ser observada nas mazurcas para piano de Chopin.

Milonga: canto e dança, de origem campestre, do tipo da habanera e do tango andaluz. Melodia de carácter melancólica, de ritmo binário, geralmente cantada ao som do violão.

Minueto: dança de origem francesa em compasso ternário moderado. Tornou-se conhecida na corte de Luís XIV como uma dança de salão elegante, executada por um casal de cada vez, e permanecendo como a dança mais popular entre a aristocracia europeia até o final do século XVIII.

Modinha: é uma canção brasileira, de gênero tradicional, derivado da moda portuguesa, quase sempre amorosa. Sem estrutura formal fixa, as mais antigas eram quase sempre em compasso binário e de sabor acentuadamente erótico. Começou surgir como forma musical brasileira a partir do século XVIII, período em que o mulato Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), poeta e tocador de viola de arame, fez sucesso em Portugal, com algumas canções de forte conotação erótica. Com o romantismo, a modinha, normalmente acompanhada de violão, passou de estilo espirituoso para um clima de sentimento à flor da pele. Só no fim do Império e começos da República, a modinha, já inteiramente aculturada, reflete a sensibilidade e o gosto do povo brasileiro. Se populariza, deixa o recinto fechado dos salões e se expande nas ruas, ao relento, nas noites enluaradas, envolta nos acordes do instrumento que, no Brasil, se tornou o seu companheiro inseparável: o violão.

Noturno: composição curta, sugerindo a calma das horas da noite, portanto de carácter sereno e meditativo. Na Europa do século XVIII o termo era aplicado a obras curtas no estilo de serenata.

One-step: dança rápida de salão, em compasso binário simples ou composto. Popularizando-se por volta de 1910.

Polca: dança de casais em compasso binário e movimento animado. No Brasil foi dançada pela primeira vez no teatro São Pedro, no dia 3 de julho de 1845, pelos pares Filipe e Carolina Catton e De Vecchi e Farina. O êxito foi tão considerável que, três dias depois, o casal Catton abriria curso de polca. A palavra polca quer dizer polaca. Todos os nossos músicos populares, dentre eles Calado e Chiquinha Gonzaga compuseram polcas. Não só o Brasil todo dançou polca, por muitos anos, como ainda lhe demos uma feição nova e nossa e criamos também a polca sertaneja, de andamento mais rápido e muito rimado. animada dança de casais em compasso binário. Tornou-se umas das danças de salão mais populares do século XIX.

Quadrilha: a grande dança palaciana do século XIX, protocolar, abrindo os bailes da corte em qualquer país europeu ou americano, tornada preferida pela sociedade inteira, popularizada sem que perdesse o prestígio aristocrático, vivida, transformada pelo povo que lhe deu novas figuras. Executada por grupos de quatro, seis ou oito casais, foi popular em Paris durante o 1º Império e, mais tarde em outros centros. Pela época da Regência (1831-1840) fazia furor no Rio, trazida por mestres de orquestras de danças francesas e foi cultivada por nossos compositores, que lhe deram acentuado sabor brasileiro. Em virtude talvez dessa rápida popularização, a quadrilha ganhou numerosas variantes no país, como no interior de São Paulo que surgiu a quadrilha caipira.

Rancheira: dança de fandango (dança de roda adulta) do Rio Grande do Sul, de origem remota, provavelmente moura, mas estilizada na Argentina. Entre os gaúchos é dançada sua variante mais ativa e saltitante, a rancheira-de-carreirinha.

Schottische: [chótis ou xótis] - (Al., “escocesa”) apareceu durante a Regência e dominou na Maioridade e 2º Império, tendo mais de mil composições dedicadas ao

gênero. Foi introduzida na Inglaterra como 'polca alemã'. Dança de salão, aristocrática, em roda, como a polca (porém mais lenta), passou ao povo e desaparecendo da sociedade onde vivera, incorporou-se aos bailes populares e regionais, sendo o ritmo de muita dança velha, como *arrepiada*, *jararacas*, *serrote*, etc. A dança é cheia de cadência e de graça, com ritmo vivo de compasso binário, presto. Foi adotado pelos mais variados grupos instrumentais, como os chorões, que no século XIX compuseram xótis que, recebendo versos, eram acompanhados ao violão e converteram-se em modinhas. Abasileirou-se a tal ponto que no Nordeste brasileiro, executado por sanfonas em bailes populares, mudou o nome para 'xótis'. Apareceu novamente nos centros urbanos quando o baião foi moda musical no Rio de Janeiro, depois da Segunda Guerra Mundial. Era então cantada por solista e acompanhada por conjunto instrumental típico do Nordeste.

Serenata: [seresta] é o canto e música instrumental executados ao sereno, ao ar livre, diante da casa de quem se dedica homenagem. Tínhamos as serenatas amorosas, canções e modinhas entoadas à porta da namorada, como também as homenagens sociais, prestadas por um grupo que desta forma significava admiração. Até as primeiras décadas do século XX a serenata era um instituição social. Nas noites de luar percorria as residências dos amigos, cantando e repetindo ceias, até o amanhecer. Mandava o protocolo que as portas e janelas estivessem fechadas e fossem abertas depois de cantada a primeira modinha. Todo o Brasil conheceu e usou a serenata que de todo ainda não desapareceu. As serenatas eram acompanhadas por músicos de choro. Obrigatoriamente o único instrumento de sopro nas serenatas era a flauta. Os demais, de cordas, o indispensável violão, os cavaquinhos, às vezes o violino e depois o bandolim, solista, nos intervalos, melocomentando a modinha. Ao redor da Maioridade, 1840 em diante, foi o domínio da serenata. As modinhas e canções dedicadas o canto ambulatório e noturno são

em número infinito. Assim, quando no século XX serenata passa por evolução semântica a seresta (para confundir agora sob esse nome, muitas vezes, o ato de cantar com o gênero cantado), os cantores com voz apropriada ao sentimentalismo de serenatas ou serestas transformando-se, finalmente em seresteiros.

Tango: no Brasil o processo de fusão se dá com a havaneira, a polca e o lundu, apresentando, já nos fins da década de 1870, indícios evidentes de nacionalidade brasileira através do maxixe e do tango brasileiro, cujos modelos mais definidos foram fixados na obra do compositor carioca Ernesto Nazaré (Ernesto Júlio de Nazareth, 20/03/1863 – 04/02/1934). Não se popularizou. O povo conservou as denominações tradicionais e mesmo o tanguinho, que tentou a conquista coletiva, passou a ser chamado “samba”, nome vago e plástico, para tudo compreender. É o tango dança de salão, e reservado hoje para significar o “argentino”.

Valsa: dança de origem européia. Veio para o Brasil com a família real portuguesa e divulgou-se durante fins do 1º Império e período regencial, justamente quando Paris inteiro a consagrava. A valsa espalhou-se realmente de 1780 a 1830, dominando então Europa e América como dança de sala, leve, airosa, sentimental, aristocrática, no seu compasso fácil e ondulante de três tempos. Através dos conjuntos de choro, a valsa tornou-se no Brasil um gênero seresteiro.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

Assis, agosto de 2000.

GIACOMO BARTOLONI