

Universidade Estadual Paulista

“Julio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes

Paulo Lima da Fonseca

**A FORMAÇÃO DE UM “CÂNONE” DO VIOLÃO
BRASILEIRO A PARTIR DA ERA DO RÁDIO**

Orientador: Prof. Dr. Gisela Gomes Pupo Nogueira

Instituto de Artes da Unesp

São Paulo

2016

Resumo:

Este trabalho busca relacionar o rádio como meio de difusão e consolidação de um repertório considerado canônico relativo ao violão solista brasileiro. A partir do estudo da história do rádio e do levantamento das biografias dos músicos responsáveis pela criação desse repertório, obteve-se a relevância da participação desses agentes na Era do Rádio como Era principal de criação e difusão do repertório do violão brasileiro. A dissertação parte da pergunta: Houve a formação de um cânone do violão brasileiro a partir da era do rádio? A partir do conceito de cânone literário, deduziu-se um cânone musical, um repertório que sobrevive ao tempo. A história da participação do rádio na história da música brasileira também foi levada em conta nesse trabalho.

SUMÁRIO:

I – SOBRE O CONCEITO DE CÂNONE

II - BREVE HISTÓRIA DO RÁDIO NO BRASIL

III – VIOLÃO SOLO E A ERA DO RÁDIO NO BRASIL

IV – DILERMANDO REIS E GAROTO: CONSTRUTORES DO VIOLÃO
BRASILEIRO

1. DILERMANDO REIS

2. GAROTO

V – DESENVOLVIMENTO DO VIOLÃO BRASILEIRO DURANTE A ERA DO
RÁDIO

VI - BIBLIOGRAFIA

I – SOBRE O CONCEITO DE CÂNONE

A palavra Cânone é religiosa em suas origens, vindo da palavra grega "Kanón", que designava uma espécie de unidade de medida. Em linguagem atual, a palavra Cânone designa um conjunto de autores aceitos como universais na literatura, aqueles que "o mundo voluntariamente não deixará morrer", formando assim, o que o crítico literário e poeta Harold Bloom chamou de Cânone Secular. O conceito de cânone literário foi amplamente discutido durante o século XX, destacando-se, sobre o tema do cânone, o trabalho dos críticos Harold Bloom, T.S Eliot e Jorge Luís Borges. Harold Bloom, em sua "Tetralogia da Influência"¹, assume que a música também está sujeita à análise de sua história sob o ponto de vista do cânone. Segundo Bloom, "o cânone musical começa na mesma época em que começa o cânone literário. Na transição entre o século XVIII e XIX, antecedendo a instauração da modernidade musical por Beethoven."(NESTROVSKI 1996) O Músico e pesquisador Sidney Molina, traz o conceito de cânone e da "angústia da influência" nos seus trabalhos "O Violão na era do disco: um cânone a partir do som"(2006) e "A angustia da influência na sinfonia de câmara nº 1"(2001), nos poucos trabalhos que trazem o conceito de cânone literário para a música.²

Em sua tese, MOLINA (2006) assume a teoria da influência de Bloom, em que cada poeta faz uma *desleitura* da obra anterior a ele, o jovem poeta deve ser forte o suficiente para "*desler*" o seu antecessor crendo que ele mesmo é o *precursor de seu precursor*, inversão essa chamada por Bloom de "Dialética da Influência".(MOLINA 2006) O cânone, então, é formado por criadores fortes que estão "deslendo-se uns aos outros continuamente, "*O que faz de um poeta poeta – Ou de um músico músico – passa, portanto, necessariamente pela luta artística que o artista mais jovem trava com seu precursor, seu "pai poético"*".³ Trazendo essa dialética da influência para a história da música, temos que: "*Beethoven está presente em que Bach da mesma forma em Bach está presente em toda a obra de*

¹ A tetralogia da influência de H. Bloom é composta pelos livros: "*A angústia da influência*" (1973), "*Um Mapa da desleitura*" (1975), "*Cabala e Crítica*" (1975) e "*Poesia e Repressão*" (1976)

² "*Mahler em Schoenberg: A angústia da influência na Sinfonia de câmara nº1*", p. 4. MOLINA, Sidney. 2001.

³ "*O violão na era do disco – Interpretação e desleitura na obra de Julian Bream*", MOLINA, Sidney, p. 32. 2006.

Beethoven”.⁴

O cânone musical, portanto, é formado pelos músicos instrumentistas ou compositores que conseguiram se impor sobre a tradição já consolidada, impondo uma forma de escrita ou de performance de obra musical sobre o cânon consagrado. E se há um cânone da música universal, também há um cânone no repertório do violão, que, como veremos, formou-se durante o século XX a partir das gravações de Juliam Bream e Segovia (MOLINA 2006). Este trabalho se debruça sobre a seguinte questão: Houve a formação de um cânone no repertório do violão brasileiro durante a era do rádio? É sabido que há no Brasil um repertório que no seu conjunto é considerado como o “violão brasileiro”. Esse repertório foi responsável pela formação de um público tradicional do violão e acima de tudo, responsável por criar uma escola de violonistas e compositores que são herdeiros da estética desse violão brasileiro. Sabe-se que a partir do trabalho de Dilermando Reis, Garoto, Radamés Gnattali, Canhoto da Paraíba, e muitos outros, foi formada uma geração de interpretes e compositores que são como que uma continuidade da formação e divulgação desse violão Brasileiro⁵

Violonistas e compositores como Raphael Rabello, Baden Powell, Geraldo Ribeiro, e principalmente Marco Pereira e Paulo Bellinati são continuadores dessa tradição iniciada no século XX (DELNERI 2009). Como foi a criação dessa tradição? E a rádio como veículo de difusão teve algum papel na formação desse repertório? Através de um levantamento bibliográfico das trajetórias das personalidades que criaram esse repertório aqui estudado procuraremos responder esses questionamentos. Importante também é salientar que a bibliografia disponível, até o momento, sobre a importância do rádio na formação da música popular brasileira é escassa, bem como é difícil o acesso a fontes primárias como registros de programas de rádios e fontes primárias em geral.⁶

⁴ Idem, p. 48.

⁵ “O violão de Garoto – A escrita e o Estilo violonístico de Anibal Augusto Sardinha. DELNERI, Celso. (2009) p. 1.

⁶ José Ramos Tinhorão, “Música Popular: Do Gramofone ao rádio e TV. p. xx.

II – BREVE HISTÓRIA DO RÁDIO NO BRASIL

Em 1923 foi transmitido pela rádio o discurso do presidente Epitácio Pessoa, seguido de trechos da ópera de Carlos Gomes: “O Guarani”, na primeira transmissão radiofônica no Brasil. E pelos próximos 30 anos, o Rádio viria a ser um “companheiro” dos brasileiros e instrumento político nas mãos dos governos que se seguiram. A importância do rádio na sociedade brasileira pode ser medida no sentido em que a “Era do Rádio” foi capaz de definir hábitos, moldar ideologias e servir como instrumento de Estado e ainda estabelecer padrões de consumo⁷. O rádio “Criou modas, inventou práticas cotidianas, estimulou novos tipos de sociabilidade”.

No mesmo ano passa a funcionar no Rio de Janeiro a “Rádio Sociedade” por Edgar Roquette Pinto, na que viria a ser a primeira radio-difusora instalada no País até então. Para Roquette Pinto, que era altamente letrado, a rádio recém-instalada deveria servir de instrumento para difusão de cultura, ciência e educação para o povo brasileiro. Um ano depois, via decreto, o governo regulamenta a existência das rádios de forma experimental, obrigando os usuários do rádio a registrarem cada aparelho receptor.

Durante essa década, pelo menos uma dezena de emissoras de rádio se instalariam no Brasil, como a “Rádio Educadora” em São Paulo, a “Rádio Clube do Brasil”, “Rádio Clube de Pernambuco” e outras diversas rádios pelo território Nacional. Ainda no final da década de 30, começam a chegar no Brasil rádios equipados com alto-falantes. Antes disso as pessoas montavam seus próprios receptores usando recursos escassos, criando as chamadas “Galenas”, que eram dispositivos simples, improvisados, que captavam ondas de rádio. (CABRAL, 1996). Nesse período, as rádios funcionaram como sociedades, os ouvintes pagavam mensalidades para receber o sinal individualmente. Nesse tempo, as rádios passaram por dificuldades em se manterem no ar, já que sua única fonte de renda eram as mensalidades pagas pelos associados.⁸

Na década de 30, um marco: chegam ao Brasil duas importantes agências de publicidade, trazendo o reclame publicitário durante as programações, sendo que anteriormente, a veiculação de comerciais durante as programações era permitida apenas aos governos. No dia 27/05/1931, Getúlio Vargas assina o decreto nº20.047, que regulamenta e

⁷ Lia Calabre, “A era do rádio”. 2002

⁸ Yvonete Pedra Meneguel, “O rádio no Brasil: Do surgimento à década de 1940 e a primeira emissora de rádio em Guarapauva”

profissionaliza a profissão de radialista, tirando a classe de radialistas da clandestinidade. Daí seguiu-se as regulamentações referentes a propaganda e publicidade nas rádios – que antes estavam reduzidas ao governo. A publicidade trouxe às rádios uma forma de transmitir seu conteúdo para massas de ouvintes e de se manter financeiramente independente das mensalidades. Dessa feita, as rádios deixaram de ser reduzidas apenas a associados e com a popularização dos aparelhos receptores chegados no final dos anos 20, se tornaram veículo de comunicação de massas, servindo inclusive como instrumento político durante a revolução constitucionalista, como instrumento de “integração da sociedade”.

A década de 30 também é a década em que as rádios passaram a formar os chamados “Programas de auditórios”, onde se apresentavam os grandes cantores e instrumentistas da época, como Carmem Miranda, Francisco Alves, Ary Barroso, e onde maestros como Radamés Gnattali regiam suas grandes orquestras. Esses músicos, ao longo dos anos 30, passaram a ser contratados fixos das rádios, sendo que a rádio Nacional no Rio de Janeiro chegou a ter mais de 140 músicos contratados entre cantores e instrumentistas. Essa também é a época da grande difusão da Música Popular, ou como afirma DELNERI (2009), da formação da “Música Popular Urbana”⁹. Através dos programas de auditório, com as vozes da “Era de Ouro do rádio”, os instrumentistas – com programas voltados exclusivamente a música instrumental, como veremos a frente – e os maestros à frente de grandes orquestras, e tudo isso transmitido a massas de ouvintes de todas as camadas sociais, o rádio se tornou o grande difusor da música brasileira, que agora não mais estava confinada às elites, mas disponível a todo brasileiro possuidor de um receptor. Segundo CALABRE (2002), durante os anos 30, o rádio “impulsionou a criação artística e cultural, sendo o principal veículo de comunicação do País”. Ou ainda segundo a mesma autora: “Lançado como uma novidade maravilhosa, o rádio transformou-se em parte integrante do cotidiano. Presença constante nos lares, converteu-se em um meio fundamental de informação e entretenimento”.

⁹ Segundo Celso Delneri, “Música popular urbana” é um gênero de música que combina elementos sonoros resultantes da prática do músico profissional nos grandes centros urbanos pelo mundo. “*O violão de Garoto – A escrita e o Estilo violonístico de Anibal Augusto Sardinha*. p. 6.

III – VIOLÃO SOLO E A ERA DO RÁDIO NO BRASIL

Na década de 20, Américo Jacomino, o “Canhoto”, destacou-se por seu trabalho como violonista na cidade de São Paulo em um tempo em que a notoriedade do músico era conquistada através de suas performances nos teatros, salas de concerto, circos, cinemas, bares, em resposta à alta demanda de música ao vivo existente naquela época. É importante para este trabalho a constatação de que “até 1930 a comunicação da música se fez predominantemente pela via direta – ao vivo – entre músico e público”¹⁰. A presença do disco e do rádio eram incipientes. A partir dessa premissa, se tem que a divulgação das peças dos violonistas e compositores de violão solo dessa época, como Américo Jacomino, Atilio Bernardini, Mozart Bicalho, João Pernambuco, Quincas Laranjeira, e etc, todos anteriores à era do disco e do rádio no Brasil, se dava basicamente por via direta. Sabe-se que a obra dos maiores compositores-violonistas brasileiros, autores dos maiores cânones do violão solo Brasileiro só foi editada a partir dos anos 70. A obra de João Pernambuco, por exemplo, só foi editada em 1978, e depois de “esquecida”, foi redescoberta em 2003 pelas edições de Turíbio Santos. Garoto, compositor de obras marcantes e hoje mundialmente conhecidas como, “Lamentos do Morro”, “Jorge do Fusa”, “Gente Humilde” e outras, só teve sua obra parcialmente editada no final dos anos 70, e depois integralmente editada só nos anos 90 por Paulo Bellinati. Além disso, muitos compositores não tiveram suas obras editadas até o momento, como Mozart Bicalho e Othon Saleiro, ou que se editada, não integra o repertório comum da maioria dos violonistas.¹¹

Propõe-se aqui investigar a causa de repertório ter passado pelo crivo do tempo e ter sido amplamente gravado e repercutido internacionalmente pelos violonistas e outros autores de períodos próximos terem simplesmente desaparecido da prática de recitais e gravações de violonistas populares e eruditos. Teria a difusão dessas peças pelo rádio tido alguma importância nesse processo? A participação intensa no rádio de figuras lendárias como Dilermando Reis, João Pernambuco, Garoto, Radamés Gnattalli e outros teria influenciado na criação de um cânone do violão brasileiro? Para tal conclusão, podemos perguntar como se deu a formação do cânone do repertório de violão tradicional na Europa no início do século XX. Ao contrário de instrumentos como o piano e o violino,

¹⁰ IKEDA, Alberto T. *Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930*. Dissertação (Mestrado em Artes) - USP, São Paulo, 1988, p. 98.

¹¹ Informação tirada do portal online: “*Acervo Digital do violão Brasileiro*”. End: <http://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/visualizar/Mozart-Bicalho>

a formação de um repertório canônico de violão não se deu a partir da editoração de partituras. Segundo MOLINA (2006), a formação do repertório canônico do violão se deu a partir da era do disco, de gravações históricas, “interpretações fixadas”¹², interpretações essas que não apenas formaram um repertório, mas formaram um modelo de execução e interpretação do repertório do violão. Essa influência e fixação de repertório estão centralizadas nas gravações e performances de Andrés Segovia e Julian Bream ao longo do Século XX (MOLINA). Chega-se então à seguinte conclusão: o cânone do violão universal é um cânone a partir do som, a partir de performances “fixadas”, interpretações que moldaram a forma de tocar dos violonistas e a maneira de ouvir das plateias ao redor do mundo.

No Brasil, nas primeiras décadas do século XX, não era nada comum que violonistas “tocassem por música”, lendo partituras. A leitura de partituras no violão era mais comum quando músicos de outros instrumentos, principalmente de sopro, passando para o violão, carregassem a prática da leitura no instrumento. A chegada de Isaias Savio e a criação do curso de violão no conservatório Dramático e musical de São Paulo – pelo qual passou Garoto, violonista da Era do Rádio – foi fator determinante para mudança dessa realidade. Voltando a Américo Jacomino, na década de 20, temos que os violonistas, apesar da interação com as gravadoras, eram músicos que se apresentavam para plateias ao vivo. (ANTUNES 2002) A partir dos anos 30, com a proliferação das rádios e dos programas de auditório, surge uma enorme demanda por músicos para acompanhar os cantores de auditório. A partir daí o cenário do músico que se consolidava como profissional ao vivo muda e, a partir desse momento o músico se tornou funcionário de uma rádio, seja acompanhando cantores, compondo, arranjando, regendo orquestras de auditório, compondo *jingles* publicitários, integrando grupos regionais, e etc. Com as grandes rádios se concentrando no Rio de Janeiro, temos um enorme fluxo de músicos partindo para essa capital em busca de oportunidades. Participaram desse fenômeno os violonistas Dilermando Reis, Garoto, João Pernambuco, Américo Jacomino, o “Canhoto” e muitos outros. Pergunta: Qual o espaço desses músicos solistas, artistas que beiram o “erudito”, num veículo de comunicação que primariamente serviram de divulgação da música popular? Pois bem, através do trabalho desses músicos no rádio, viu-se uma completa transformação da música popular brasileira, moldando o gosto do público para uma

¹² O termo é empregado por Sidney Molina em sua tese “O violão na Era do Disco”, e se refere a interpretações musicais de grande poder de invenção e grande criatividade que acabam se sobrepondo a própria composição musical.

música que mais tarde se tornaria de fato a música popular Brasileira. Era o prenúncio da “Bossa-Nova”. Grandes orquestras, arranjadores de alto nível de escrita musical como Garoto, Radamés Gnattali, solistas como Dilermando Reis e Compositores¹³ como João Pernambuco moldaram o gosto musical de uma geração de brasileiros e participaram na divulgação e formação da música popular brasileira.

IV- DILERMANDO REIS, GAROTO E O DESENVOLVIMENTO DO VIOLÃO BRASILEIRO

IV.1 – DILERMANDO REIS

Nascido em Guaratinguetá, em 1916, Dilermando Reis saiu de sua cidade natal em direção ao Rio de Janeiro para trabalhar como músico e tentar a sorte na Capital. Aluno e hóspede do lendário violonista Levino da Conceição, Dilermando acabou sendo abandonado por seu professor com 16 anos, sozinho, na cidade do Rio de Janeiro. Dilermando só conseguiu se manter naquela cidade, durante muito tempo, por ajuda de João Pernambuco³. Dilermando Reis é o grande representante do chamado “Violão de seresta”, um violão tocado com raízes românticas, por assim dizer, com sentimento exagerado, vibratos, rubatos e etc. Dilermando conseguiu alguma notoriedade com a ajuda de João Pernambuco, que o indica à loja “A guitarra de Prata”, ponto de encontro de astros do rádio. Em 1936 Renato Mursi o convidou para o elenco da Rádio Transmissora (Atual Rádio Globo), onde Dilermando apresentou o “Programa Variedades”, ou “Variedades ESSO”¹⁴, que era um programa inteiramente voltado ao violão. Dilermando Reis fez gravações lendárias de quase todos os compositores que formam o cânone do violão brasileiro. Gravou João Pernambuco, Américo Jacomino, Radamés Gnattali em mais de vinte LP’s produzidos ao longo de sua carreira. Mesmo com tamanha produção discográfica, o rádio foi, durante toda a sua carreira, o suporte máximo de sua reputação. Em 53, a TV CBS dos EUA o contratou por um período de três meses, que só não foram renovados por uma espécie de “bairrismo xenofóbico” do

¹³ Luciano Linhares Pires, “Dilermando Reis: O Violonista brasileiro e suas composições”. 1996. p. 21.

¹⁴ *Violão com Fabio Zanon: Dilermando Reis*. Programa apresentado por Fabio Zanon na Rádio Cultura FM de São Paulo, em 26 de Abril de 2006.

sindicado dos músicos dos EUA¹⁵. Só Dilermando Reis comandou dois programas de rádio totalmente voltados para o violão: O “Programa Variedades” (Variedades ESSO) na Rádio Transmissora; e o programa “Sua majestade, o violão”, pela Rádio Nacional (Sendo nessa rádio contratado por intermédio de Juscelino Kubitschek.)

Dilermando Reis também fez parte de um dos famosos “Conjuntos Regionais” da época, o Regional de Pixinguinha.

Seu repertório foi “canonizado” durante a era do rádio, sendo responsável pela fixação de outros repertórios não tão difundidos até então, como a música de Américo Jacomino, João Pernambuco e outros.¹⁶ Radamés Gnattali dedicou a Dilermando um concerto para violão orquestra de sua autoria, que foi gravado em disco em 1976. Além de gravar suas próprias obras, Dilermando Reis “fixou” interpretações de obras de outros compositores, criando um estilo de interpretação que se tornou característico do violão brasileiro.

IV.2 - GAROTO

Anibal Augusto Sardinha, o “Garoto” teve uma bela mas curta trajetória musical. O que instiga a curiosidade sobre esse compositor é que Garoto não ficou conhecido durante sua vida como compositor de violão solo. Garoto não teve nenhuma de suas obras para violão editadas em vida – diferente de outros expoentes do violão durante a era do rádio, como Dilermando Reis, João Pernambuco, Américo Jacomino, e etc. Garoto nem mesmo chegou a gravar suas mais conhecidas obras para violão solo. Compositor, imensamente reconhecido durante a era do rádio principalmente por suas participações como integrante do “Bando da Lua” de Carmen Miranda, grupo com o qual fez turnês de sucesso pelos EUA, excursionou pelos Estados Unidos nos anos 40 como convidado da Carmen Miranda. Outro fato de grande relevância na carreira de Garoto foi o grande sucesso da polca-dobrado “*São Paulo Quatrocentão*”, de autoria de Garoto em parceria com Chiquinho do Acordeom, em 1953. Essa música foi gravada por Hebe Camargo num disco que vendeu 700 mil cópias.¹⁷ Como violonista acompanhador, além do bando Lua, acompanhou Paraguaçu, célebre voz da era do rádio. Como músico contratado passou por diversas rádios, como a rádio Educadora (Hoje, Rádio Gazeta). Na Rádio Nacional, teve

¹⁵ Luciano Linhares Pires, “Dilermando Reis: O Violonista brasileiro e suas composições”. 1996. p. 32

¹⁶ Informação tirada de texto do portal online: “*Acervo digital do violão Brasileiro*”, por Gilson Antunes.

¹⁷ Sergio Estephan, “*Anibal Augusto Sardinha, O Garoto (1915–1955) e a era do rádio no Brasil*”. p. 166.

ilustres companheiros de trabalho como Cesar Guerra-Peixe e Radamés Gnattali. Em 1938 começa a trabalhar na Rádio Mayrink Veiga com o célebre violonista Laurindo de Almeida¹⁸.

A influência de Garoto sobre a construção de um cânone de repertório no violão brasileiro é enorme, mas não se deu através de performances fixadas e nem da editoração. Garoto não teve suas obras para violão solo gravadas até os anos 70, quando algumas peças foram editadas e gravadas por Geraldo Ribeiro. Garoto foi redescoberto pela musicologia, pela pesquisa histórica¹⁹. As gravações de suas peças foram feitas com o próprio Garoto ao violão e gravadas de forma amadora por Ronoel Simões num encontro informal. A grande contribuição de Garoto está no fato de que ele foi um dos pioneiros em uma linguagem “de profunda complexidade” e “elementos do violão clássico” para dentro do repertório da música popular (DELNERI). Além de ter estudado Harmonia no Conservatório Dramático Musical de São Paulo²⁰, foi aluno de violão clássico de Atilio Bernardini, e a partir dessas experiências, a construção harmônica “erudita” e a escrita musical passaram a ser a base da prática composicional de Garoto. Na audição de suas gravações, vemos um nítido domínio na escrita e orquestração ao violão (DELNERI). A partir da geração de Garoto, a leitura musical se tornou vital para os violonistas. Por esse diferencial, foi convidado a trabalhar com Laurindo Almeida, grande violonista e compositor da era do rádio, na Rádio Mayrink Veiga.

Em dezembro de 1942, Garoto estreou na Rádio Nacional como apresentador do programa “Garoto e seus Mil Instrumentos”. Além de Dilermando Reis, Garoto também estrelou seu próprio programa na rádio, programa esse que foi voltado inteiramente à música instrumental. No programa “Um milhão de melodias”, Garoto estreou solando um choro de sua autoria, o choro “Trapalhadas do Garoto”. Além de seu próprio programa, que lhe serviu de veículo para a divulgação de sua música, Garoto atuou como solista em dois programas na mesma rádio: Programa “Garoto e seus instrumentos”, e no programa “Garoto e seus solos”. Já na estreia de um de seus programas de rádio voltados ao violão solo, Garoto solou as músicas “Adelita”, de Tarrega, “Abismo de Rosas”, de Américo Jacomino, e “Choro de Saudade”, de Radamés Gnattali. Garoto teve na Rádio Nacional seus anos de maior produtividade, integrando

¹⁸ Alexandre Francischini, “Laurindo Almeida: Dos Trilhos de Miracatu às Trilhas em Hollywood.” 2008. p. 21.

²⁰ Idem, p. 13.

inclusive, a Orquestra Brasileira, de Radamés. Em 1944, inicia um programa também voltado ao violão solo: O “Senhor Violão”, mais voltado ao repertório clássico europeu – com o qual Garoto tinha familiaridade.²¹

A obra de Garoto é primordial para o desenvolvimento do violão solista no Brasil, por empregar a técnica do violão erudito, mesclar ritmos populares com harmonias modernas para a época, utilizar escalas de tons inteiros e por essas inovações no repertório, além de ser um dos fundadores do violão brasileiro é considerado também um dos precursores da Bossa-Nova.

V – DESENVOLVIMENTO DO VIOLÃO BRASILEIRO DURANTE A ERA DO RÁDIO

Na Europa, o século XX moldou de forma definitiva o repertório violonístico. O “som” do violão, por assim dizer, também se formou durante esse período. O “ressurgimento” do violão coincidiu com o surgimento do gramofone. O surgimento do violão brasileiro coincidiu com o surgimento do rádio? Certamente, não. Mas o que o trabalho procurou mostrar é a relação entre a prática musical e as trocas entre os artistas de rádio e o universo do violão solista brasileiro e suas implicações no repertório tido como o cânone do violão solo brasileiro.

O rádio não fez surgir o violão solo brasileiro; seu papel foi fortalecer o violão solista no País.

Violonistas trouxeram às rádios uma mescla entre “Cultura popular Urbana” (Violão de serestas, chorinho) e a sofisticação do violão erudito (Violão por partitura, a escola técnica de F. Tarrega, F. Sor). Dado que o rádio em determinado momento “(...)Abandona no plano musical a sua tentativa de difundir a música erudita, tornando-se grande veículo de difusão da música popular”²², os violonistas fizeram a transição dessa cultura mais sofisticada da música erudita difundindo essa música através da rádio e dos discos. A editoração musical também teve papel fundamental na formação desse repertório do violão brasileiro, mas, da mesma maneira que se deu a formação do repertório do violão na Europa no Século XX²³, o violão brasileiro se consolidou através das performances

²¹ Informações retiradas do portal “*Acervo do violão Brasileiro*”, por Jorge Carvalho de Mello.

²² Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular. 1998, p. 660.

²³ Sidney Molina, “O violão na era do Disco”, 2006, p. 49.

nas rádios e nos discos. E ainda: O rádio foi mais do que um meio de difusão de música brasileira para violão, foi também um frutífero ambiente musical, com músicos das mais variadas vertentes e do mais alto nível convivendo, trocando experiências e trabalhando juntos em conjuntos regionais, em orquestras, e etc.²⁴

O que se chama de “violão brasileiro”, hoje já consolidado no consciente coletivo dos violonistas brasileiros, surgiu a partir desses dois pilares: 1. Do trabalho pioneiro no Brasil de figuras como Mozart Bicalho, Américo Jacomino, Isaias Sávio, Levino da Conceição e outros, no germinar da arte do violão solista, quando esses pioneiros incorporaram a escola europeia de violão à maneira brasileira de se fazer música; 2. Violonistas/Compositores herdeiros da técnica do violão solista passaram a integrar o quadro de funcionários das rádios, executando peças de sua autoria e interpretando peças de compositores fundadores do violão brasileiro muitas vezes não atuantes no rádio, em uma espécie de resgate; E ainda na rádio, através da intensa atividade de intercâmbio que a rádio proporcionou aos artistas, esses compositores de violão puderam mesclar na sua obra influências musicais da escola de violão vinda da Europa, a prática da música popular urbana e a música popular brasileira “moderna” praticada pelas orquestras do rádio. O “violão brasileiro”, portanto, se desenvolveu e se difundiu como nunca antes durante a era do rádio.

²⁴ Celso Delneri, “O violão de Garoto”, p. 6.

VI - BIBLIOGRAFIA:

ANTUNES, Gilson. *Américo Jacomino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. Dissertação de Mestrado em Música (USP, 2002)

CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.

CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Ed., 2002.

DELNERI, Celso. *O violão de Garoto, A escrita e o estilo violonístico de Anibal Augusto Sardinha*. Tese de mestrado (USP, 2009)

ESTEPHAN, Sergio. “*Viola, minha viola*’. *A obra violonística de Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928), na cidade de São Paulo*”, Tese de doutorado (PUC, 2007)

ESTEPHAN, Sergio. *Anibal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955) e a era do rádio no Brasil*. Projeto História, São Paulo, n.43, p.161-183, dez. 2011.

FRANCISCHINI, Alexandre. “*Laurindo Almeida: Dos trilhos de Miracatu às trilhas de Hollywood*”, Dissertação de Mestrado (UNESP, 2008)

IKEDA, Alberto T. *Música na cidade em tempo de transformação*. São Paulo: 1900-1930. Dissertação (Mestrado em Artes) - USP, São Paulo, 1988

MENEGUEL, Yvonete. “*O rádio no Brasil: Do surgimento à década de 1940 e a primeira emissora de rádio em Guarapauva*”

MOLINA, Sidney. *O violão na era do disco: Interpretação e desleitura na arte de Juliam Bream*. Tese de doutoramento (PUC, 2006)

MOLINA, Sidney. “*Mahler e Schoenberg: A angústia da influência na Sinfonia de câmara nº1*”, Mestrado em Comunicação e Semiótica (PUC, SP)

NESTROVSKYI, Arthur. “*A era de Beethoven*” em *Ironias da Modernidade. Ensaios sobre literatura e música*. São Paulo, Ática, 1996, pp. 136-142.

PIRES, Luciano. *Dilermando Reis, o Violonista Brasileiro e suas Composições*. Dissertação de mestrado em música (UFRJ, 1995)

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: Do Gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.