



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Júlio de Mesquita Filho

Campus de São Paulo – Instituto de Artes

Paulo César Veríssimo Romão

**O violão erudito solista no contexto do movimento
modernista de arte brasileira.**

São Paulo

2017

Paulo César Veríssimo Romão

**O violão erudito solista no contexto do movimento
modernista de arte brasileira.**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Música. Pesquisa desenvolvida com o apoio da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Orientadora: Profa. Dra. Dorotéia Machado Kerr

São Paulo

2017

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes
da UNESP

R761v Romão, Paulo César Veríssimo, 1982-

O violão erudito solista no contexto do movimento modernista de arte brasileira / Paulo César Veríssimo Romão. - São Paulo, 2017.

153 f. : il. color.

Orientadora: Profª. Drª. Dorotéia Machado Kerr.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música para violão. 2. Música - Análise, apreciação. 3. Musica - Instrução e estudo. I. Kerr, Dorotéia Machado . II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 787.6

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Dorotéa M. Kerr – Orientadora

UNESP – IA

Profa. Dra. Lina Ribeiro de Noronha

Universidade Católica de Santos – UNISANTOS

Prof. Dr. Giacomo Bartoloni

UNESP – IA

Prof. Dr. Gilson Antunes

Universidade de Campinas – UNICAMP

Prof. Dr. Alexandre Francischini

Faculdade Mozarteum de São Paulo – FAMOSP

Ao tio Raul (*in memoriam*), que sempre fez as melhores perguntas.

À Alice, filha minha, que sempre deu as melhores respostas.

Agradecimentos

Aos meus pais, Horácio e Mirian, por estarem presentes em minha vida, e por sempre me ajudarem na realização de meus sonhos.

À professora Dorotéia Machado Kerr, por me orientar na elaboração desta tese, e por fazê-lo de maneira tão proba, generosa e competente.

Ao professor Giacomo Bartoloni, por me ensinar a tocar violão, e pela sua orientação companheira ao longo de mais de uma década.

Aos membros da banca, Lina Ribeiro de Noronha, Alexandre Francischini, Gilson Antunes, pela disposição e generosidade em ler esta tese.

Ao violonista Paulo Martelli, pela ajuda com a realização das entrevistas.

À Gabriela Leão, que é minha companheira todos os dias, e que me deu o maior presente de todos.

À Tamires Mendes de Oliveira, pela companhia durante o doutoramento e pela ajuda com as transcrições das entrevistas.

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo auxílio financeiro, fundamental para a realização dessa tese.

Resumo: O presente trabalho descreveu o percurso histórico do violão, utilizado como instrumento executor do repertório erudito. Procuramos compreender como se deu o fenômeno de inserção do violão nos ambientes de concerto e nas instituições formais de ensino. Para tanto, realizamos uma pesquisa documental, seguida de uma pesquisa de reminiscências. A primeira parte da tese trata dos aspectos socioculturais do modernismo no Brasil. No momento posterior, avaliei as possíveis aproximações entre as teorias modernistas e a produção de obras para violão erudito. Ao final, procurei elencar algumas personagens significativas para a história do violão erudito, sobretudo professores. Pude concluir que o processo a utilização do violão como instrumento erudito ocorreu gradativamente, e teve resistência por parte da população e dos órgãos de imprensa. Essa resistência diminuiu por alguns fatores: a realização de transcrições para violão de obras canônicas do repertório europeu; a presença de violonistas estrangeiros, que trouxeram ao país a cultura do violão erudito; o adensamento das atividades de concertistas brasileiros no exterior; a formalização do ensino de violão erudito nas escolas, conservatórios e universidades.

Palavras-chave: violão erudito; violão no período modernista; violão no ensino superior.

Abstract: The present work describes the historical course of the guitar, used as an instrument for the classical repertoire. Our attempt was to understand how the insertion of the guitar occurred in concert environments and in formal educational institutions. To do so, we performed a research based on documents, followed by a research of reminiscences. The first part of the thesis presents the socio-cultural aspects of modernism in Brazil. Afterwards, I evaluated the possible approximations between the modernist theories and the production of works for erudite guitar. Finally, I tried to list some significant characters for the history of the erudite guitar, especially teachers. I could conclude that the process the use of the guitar as an erudite instrument occurred gradually, and there were resistances by the population and the press. This resistance was reduced by some factors: the transcriptions for guitar of canonical works of the European repertoire; The presence of foreign guitarists, who brought to the country the culture of the erudite guitar; The thickening of Brazilian guitarists' activities abroad; The formalization of the teaching of learned guitar in schools, conservatories and universities.

Key-words: Classical Guitar; the guitar in the modern period; the guitar at the university.

Sumário

Introdução	i
Capítulo 1: Contextos sociais e políticos do modernismo brasileiro.....	1
1.1 Caracterização político-social do primeiro modernismo.....	4
1.2 Revistas do Modernismo.....	10
Capítulo 2: Modernidade e Música.....	27
2.1 O Nacionalismo musical brasileiro.....	42
2.2 A escrita moderna para violão de Heitor Villa-Lobos.....	49
Capítulo 3: O violão solista no contexto da modernidade carioca.....	59
3.1 O violão como instrumento de mediação cultural.....	82
3.2 Os Violonistas estrangeiros.....	94
Capítulo 4: O violão erudito em meados do século XX.....	109
4.1 O ensino de violão erudito solista.....	116
4.2 O violão erudito na universidade pública.....	127
Considerações Finais.....	132
Referências Bibliográficas.....	137

Lista de Figuras

Fig. 1: O Rio de Janeiro em transformação.....	6
Fig. 2: O Rio de Janeiro – continuação.....	7
Fig. 3: Charge da Revista Fon-Fon, 1912.....	8
Fig. 4: O centro do Rio, antes e depois da construção do Teatro Municipal..	9
Fig. 5: Anúncio do Fortephone, Revista Fon-Fon.....	10
Fig. 6: O músico italiano Bartolomeu Bertolazzi.....	64
Fig. 7: Capa do Almanak Laemmert.....	66
Fig. 8: Anúncio de professores de música no Almanak Laemmert.....	69
Fig. 9: Capa do primeiro exemplar da revista O violão, 1929.....	75
Fig. 10: À esquerda, Domingo Prat é retratado na página inicial de seu Dicionário; ao lado, Maria Luisa Anido ao violão.....	77
Fig. 11: Augustín Barrios em trajes de inspiração Guarani.....	96
Fig. 12: Josefina Robledo demonstra a técnica Tárrega.....	105
Fig. 13: Anúncio dos violões modelo Josefina Robledo.....	107

I. Introdução

O presente estudo tem como tema o violão erudito solista no contexto do movimento modernista de arte brasileira. O foco deste trabalho é a observação dos meios e processos pelos quais o violão tornou-se um instrumento utilizado para a execução do repertório erudito solista, sobretudo nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Da mesma maneira, procuramos contextualizar esses fenômenos e elencar os autores, obras e pensamentos que conformaram o ideário modernista.

O pesquisador e professor Giacomo Bartoloni (2015) explica que na primeira metade do século XX, o violão conheceu “rápida e vertiginosa ascensão” motivada pelo movimento cultural nacionalista. O autor ressalta que nesse período, surgiram violonistas de alto rendimento técnico e grande refinamento musical, e desenvolveu-se uma escola com características nacionais “que merece maior atenção por parte [...] dos pesquisadores”. Alguns anos antes, os musicólogos Paulo Castagna e Gilson Antunes (1994) haviam proposto algo semelhante. Os autores argumentaram que no decorrer do século passado, ocorreu a evolução de “um violão desprezioso e marginalizado para o instrumento mais utilizado na música erudita ou popular, em qualquer classe social”. Os autores elaboraram com precisão a assertiva que nos ajudou a elaborar o objetivo central deste trabalho: “o maior desafio que se apresenta ao violão brasileiro é a pesquisa e a organização do seu repertório, o levantamento dos principais violinistas e a recuperação de sua história”. Portanto, é nessa linha de contribuição, de recuperação de parte da história do violão erudito no decorrer do século XX que procuramos realizar esta pesquisa.

A hipótese que levantamos é que o advento do modernismo, como movimento intelectual, foi um fator determinante para a existência do violão erudito brasileiro, uma vez que as teorias modernistas difundiram-se entre as variadas linguagens artísticas, inclusive a música. Podemos ampliar um pouco esta hipótese, sugerindo que o violão adquiriu, no decorrer do século XX, um valor simbólico que transcendeu a própria composição de obras eruditas para o instrumento, relacionando-o a um conjunto de valores e aspirações referentes à criação de uma identidade nacional.

A construção do ideário nacionalista no Brasil teve início no período colonial. A adoção de um conjunto de símbolos nacionais (a bandeira, o hino, as festividades cívicas, os heróis nacionais, a língua portuguesa) foi um fator relevante para a consolidação política da monarquia e para a garantia da unidade territorial em torno da

coroa portuguesa. O violão ocupou papel relevante na construção desse ideário, sobretudo porque promoveu a aproximação entre o repertório musical praticado na Europa e no Brasil. Embora a denominação “violão” ainda não estivesse afirmada, pois o instrumento passou por diversas transformações organológicas e de nomenclatura nos séculos XVIII e XIX, foi amplamente utilizado para musicar as danças europeias, como a polca, a valsa, o *schottische* e a mazurca, transformados em gêneros nacionais de mesma denominação.

As mudanças políticas e sociais observadas a partir da proclamação da república também se fizeram perceber nos modos de uso do violão. Durante o regime republicano proliferaram ideias de modernização das grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo, que resultaram, entre outras coisas, na cisão geográfica e cultural de classes sociais distintas. O violão foi associado à produção musical das classes populares, e tornou-se representativo nos grupos de choro, samba e seresta. Tal fato serviu de sustentação para a construção de um discurso, que depreciativamente relacionava o instrumento a setores marginais da sociedade.

O discurso de depreciação do violão, muito presente nas críticas musicais da época, não impediu que o instrumento fosse utilizado para a produção de música erudita. Essa apropriação do violão como instrumento solista e erudito deu-se de maneira gradual, porém constante ao largo do século XX. Em termos simbólicos, o violão sintetizou algumas das questões mais caras à intelectualidade brasileira, como o embate entre “internacionalismo *versus* nacionalismo”, ou entre a “pequena” e a “grande” tradição musical.

Como nos explica Marcia Taborda (2012), a utilização do violão nas variadas classes sociais suscitou inúmeras questões relacionadas ao lugar social que caberia a seus executantes – questões que podem ser ampliadas ao repertório e aos locais de execução e apreciação da música para violão. A associação do instrumento aos setores marginalizados constituiu o principal argumento dos defensores da tese de que o violão não poderia se tornar um instrumento “nobre”, digno de ser apresentado em salas de concerto. Ao violão caberia ilustrar as noitadas de seresta, as plangentes modinhas, lundus, e, posteriormente, os buliçosos e depreciáveis maxixes e sambas.

Entretanto, há alguns fatos emblemáticos, que corroboram o argumento de que o violão não esteve presente apenas nas ruas, como também nas altas cúpulas da política e nos ambientes de concerto. Podemos citar como exemplo a figura de Nair de Teffé, primeira-dama brasileira, esposa do presidente Hermes da Fonseca, praticante e

incentivadora do violão; ou a aproximação, no início dos 1900, dos intelectuais cariocas, entre os quais Gilberto Freire e Prudente de Moraes Neto, aos músicos populares, como Pixinguinha e Villa-Lobos, geralmente descritos como “mediadores culturais”, precursores do movimento modernista em música.

Observando-se esse panorama, percebemos que algumas questões ressurgem com certa frequência na pesquisa histórica sobre o violão. Na presente tese, buscamos dirimir algumas dessas questões. Perguntamo-nos, a princípio, de que modo o violão passou a ser utilizado como instrumento de música erudita? Que fatores socioculturais permitiram tal apropriação? Estas perguntas, para serem respondidas, requerem o resgate de determinados personagens relacionados à prática do violão solista, ainda em princípios do século XX. O estado do conhecimento sobre o violão nos permite, de antemão, saber que determinados professores e músicos práticos tiveram atuação relevante para o estabelecimento de uma “escola” de violão no Brasil. Podemos, assim, perguntar: Quais atores sociais contribuíram, direta ou indiretamente, para a consolidação de uma escola de violão no país?

Outro aspecto frequentemente abordado nos estudos sobre o violão é a utilização do instrumento na busca por uma expressão musical nacional. O tema, que já ocupava intelectuais brasileiros desde fins do século XIX, marcou fortemente a produção literária modernista. Como nos explica a antropóloga Elizabeth Travassos (2000), o modernismo não inventou o nacionalismo musical, mas trouxe para a ordem do dia a necessidade de repensar a cultura brasileira em sua particularidade e em suas relações com outras culturas.

Para alguns teóricos do modernismo musical, era necessário que os compositores ignorassem os modelos europeus, de modo a fazer submergir, em contrapartida, uma arte pautada nas raízes primitivas da nação. Primitivismo que, segundo Mário de Andrade (1962), não seria de ordem estética, mas social, pois buscava conformar a produção artística do país à sua realidade circundante. Para tanto, o “artista-erudito” deveria “dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística”, uma vez que “a arte nacional já está feita na inconsciência do povo” (ANDRADE, 1962, p.12).

As teorias andradianas marcaram, para além de qualquer dúvida, a composição musical no período modernista. Ao compositor modernista, coube inspirar-se em nossa musicalidade étnica, embrenhar-se no folclore nacional, para desse modo chancelar a qualidade de suas obras. Uma pergunta se faz possível: o repertório para violão erudito

se relacionou aos preceitos modernistas e nacionalistas de composição musical? Que procedimentos composicionais foram utilizados para conferir à música de violão seu aspecto nacional?

O nacionalismo de Mário de Andrade teve por característica um estilo convicto, por vezes taxativo, e foi alvo de críticas de autores posteriores a ele. Ainda assim, converteu-se em referência para a composição musical de cunho nacionalista, tanto para sua geração quanto para as seguintes, como se observa na produção dos compositores dos movimentos Música Nova e Música Viva. Claro em suas opiniões, Andrade afirmava que a música brasileira deveria significar toda a música nacional, quer tenha ou não um caráter étnico. Para ele, não poderíamos chamar de nacional somente a produção cultural “ameríndia”, mas aceitar toda informação que acabou por formar a música popular¹ – daí sua conhecida afirmação de que a música popular é a mais completa e mais totalmente nacional, devendo servir de matéria-prima para a composição erudita.

Para que esta pesquisa fosse realizada de maneira acurada, foi necessário dividir os momentos históricos em dois grandes grupos: o primeiro diz respeito às décadas iniciais do século XX (1910-1945). Nesse momento observou-se a presença de violonistas brasileiros e estrangeiros aqui radicados, desenvolvendo atividades de ensino e apresentações musicais de violão solo em pequenos círculos da sociedade carioca. Mesmo após a Semana de Arte de 1922, em São Paulo, a utilização do violão como instrumento de música erudita era bastante rarefeita. Para que pudéssemos entender a história dos violonistas e das atividades por eles realizadas, foi necessário fazer uma pesquisa de cunho historiográfico, tendo por base documentos primários, publicações de periódicos, jornais e revistas, cartas e fotografias do período, programas de concerto, além de publicações acadêmicas e livros.

O segundo momento histórico estudado foi o período posterior a 1945, estendendo-se até o estabelecimento dos cursos de violão no ensino superior, no início dos anos 1980. Nesses anos, viu-se incrementar a produção de obras escritas para violão, bem como se adensou a participação de violonistas nos movimentos estéticos modernistas e pós-modernistas. A metodologia utilizada para a pesquisa sobre esse período inclui a pesquisa historiográfica, com destaque para os pressupostos da *história*

¹ Vale destacar que, para Mario de Andrade, o termo “música popular” definia as composições que utilizavam conteúdos folclóricos. Desse modo, Andrade distinguia dois tipos de composição; para ele, o “popular” deveria ser “folclórica”, ao passo em que a música popular urbana era definida, por ele, como “popularesca”.

intelectual, como também uma segunda estratégia, a *pesquisa de reminiscências*. Buscamos com isso oferecer ao leitor a perspectiva dos personagens-violonistas partícipes da própria história a ser narrada. O destaque ao elemento da memória torna-se, desse modo, relevante para a compreensão não apenas dos fatos importantes na história do violão, como também nos provém das opiniões e percepções das pessoas diretamente vinculadas à atividade de tocar violão erudito.

A pesquisa de reminiscência valeu-se da realização de entrevistas² com violonistas que exerceram suas atividades entre os anos de 1945 e 1980. É o caso de Geraldo Ribeiro (1939 -), Maria Livia São Marcos (1942 -), Carlos Barbosa Lima (1944 -), Sérgio Abreu (1948 -) e Sérgio Assad (1952 -). Além desses, entrevistamos os primeiros violonistas que ocuparam cargos de professor de violão nas universidades públicas paulistas e fluminenses, caso de Turíbio Santos (1943 -), Leo Soares (1943 -), Edelson Gloeden (1955 -), e Giacomo Bartoloni (1957-). O parâmetro metodológico adotado nesta tese é a entrevista *semi-estruturada*, a saber, um tipo de entrevista que mescla questões direcionadas e previamente estabelecidas, com as informações dos sujeitos a partir do seu discurso livre. Cabe ressaltar que a aplicação das entrevistas não nos serviu para a construção de uma narrativa biográfica dos entrevistados, cuja característica predominante é a homenagem aos feitos do biografado; na presente tese, os dados biográficos serviram para a compreensão de fenômenos socioculturais mais abrangentes, como os alinhamentos intelectuais e estéticos, as visões de mundo e as construções simbólicas presentes na narrativa dos entrevistados.

Os fundamentos teóricos da pesquisa que realizamos tem sua gênese na **História Intelectual**, cujos pressupostos são: o estudo dos pensamentos sistemáticos das populações; o estudo dos pensamentos informais; o estudo das ideologias; o estudo da cultura no sentido antropológico. Desde os anos 1990, os pesquisadores da História Intelectual propuseram algumas aberturas metodológicas, como a aproximação a conteúdos advindos de disciplinas tangenciais aos estudos históricos, como a sociologia e a antropologia. Essa abertura do pensamento histórico pode ser ilustrada pelo sistema proposto por Roger Chartier (2002), segundo o qual a História Intelectual abarca também a **História das Mentalidades**, cujos objetivos são mais abrangentes e a perspectiva metodológica tende às interdisciplinaridades.

² Todas as entrevistas foram gravadas em alta definição (HD), com câmera *Cannon T5i*.

Procura-se, segundo o autor, mostrar os ganhos que se pode esperar tanto na manipulação dos processos inerentes à História Intelectual, como também daqueles processos não pertencentes aos procedimentos clássicos desse tipo de pesquisa, associando novas técnicas e abordagens disjuntas na metodologia histórica. Para que isso se realize, é necessário propor novos objetos, reformular as questões clássicas – relativizando, inclusive, os limites possíveis da objetividade numa narrativa histórica.

Em termos práticos, procurou-se na pesquisa histórica recente relacionar os diversos aspectos da História Intelectual, incrementando seu escopo pela incorporação de técnicas advindas da História das Mentalidades. Na definição de Chartier (2002), o estudo dos pensamentos sistemáticos (comumente encontrados nos tratados filosóficos) é o pressuposto central da História Intelectual. A isso, somam-se os estudos sobre os pensamentos informais, das correntes de opinião e tendências literárias, o estudo das ideologias e da difusão das ideias – procedimentos relacionados à História Social das Ideias.

A amplificação da pesquisa histórica inclui também o estudo da cultura no sentido antropológico, incluindo as visões de mundo e mentalidades coletivas, a observação da realidade difusa da opinião, e a história estrutural das formas de pensamento e sensibilidade, pressupostos advindos da História das Mentalidades.

O historiador Lucien Febvre (1973) contribuiu bastante para a criação dos novos pressupostos metodológicos da pesquisa histórica. Segundo ele, não se pode reduzir os pensamentos humanos, muitas vezes contraditórios e mutáveis, às categorias tradicionalmente aceitas – Renascença, Humanismo, entre outros. Tais designações, “retrospectivas e classificatórias, encerram contrassensos e traem a vivência psicológica” de um período histórico. O autor sugere uma leitura que postula, para cada época, uma estrutura própria de pensamento comandada pela evolução socioeconômica “que organiza tanto as construções intelectuais quanto as produções artísticas, tanto as práticas coletivas quanto os pensamentos filosóficos” (FEBVRE, 1973, p.131. *tradução nossa*).

A construção de uma narrativa histórica deve, segundo Febvre, mais que relatar um espírito de época; requer compreender um conjunto de traços filosóficos, psicológicos e estéticos a que ele chamou *aparelhagem mental*. O aspecto central da *aparelhagem mental* de uma determinada população é o estado da língua, em seus aspectos léxicos e de sintaxe, bem como as linguagens científicas disponíveis. De modo complementar, precisam ser considerados os aspectos sensíveis do pensamento, ou seja,

o sistema de percepções que comanda a estrutura da afetividade. Segundo o autor, o cruzamento das estruturas linguísticas, conceituais e afetivas comanda modos de pensar e agir que recortam configurações intelectuais específicas.

A ampliação do escopo da pesquisa histórica foi uma preocupação recorrente entre historiadores no decorrer do século XX. O historiador de arte Erwin Panofsky (1995) foi criador do conceito de *hábitos mentais*, ou seja, um conjunto de esquemas inconscientes, de princípios interiorizados, que dão unidade às maneiras de pensar uma época. As teorias de Febvre e Panofsky colaboraram para a construção da história como representação coletiva, das aparelhagens e das categorias intelectuais disponíveis e compartilhadas em uma época dada. Estes métodos permitem um caminho para que se faça uma narrativa histórica sobre parâmetros subjetivos, como crenças, valores, representações próprias a uma época ou grupo.

A contribuição de Jacques Le Goff (2015) também precisa ser destacada. O autor descreve novos procedimentos da historiografia, e explica que “a mentalidade de um indivíduo, mesmo sendo um grande homem, é justamente o que ele tem de comum com os outros homens de seu tempo”. Desse modo, o nível da História das Mentalidades é aquele do cotidiano e do automático, é o que escapa aos sujeitos individuais da história, porque é revelador do conteúdo impessoal de seu pensamento.

O historiador Roger Chartier (2002) explica que no pensamento historiográfico moderno, a relação entre a consciência e o pensamento é estabelecida de modo a enfatizar os esquemas e os conteúdos de pensamento que, mesmo que sejam enunciados sobre o modo individual, dependem dos condicionamentos inconscientes e interiorizados que fazem com que uma sociedade compartilhe, sem que seja preciso explicitar, um sistema de representações e sistema de valores.

O filósofo húngaro György Lukács (2000), de orientação marxista, dedicou parte de sua obra à reflexão sobre a metodologia de pesquisa historiográfica. Para ele, as metodologias clássicas não são suficientes para abordar os domínios da historiografia moderna, exigindo-se uma reformulação metodológica. Parte dessa reformulação se deu no campo da História Intelectual, pautando-se no conceito de *visão de mundo*. Segundo esse conceito, os pensamentos de uma época deveriam ser justapostos à realidade social vigente. Lukács define *visão de mundo* como “um conjunto de aspirações, de sentimentos e ideias que reúne os membros de um mesmo grupo (na maioria das vezes de uma classe social) e os opõe a outros grupos”.

As teorias apresentadas explicitam a inclusão de novos parâmetros de observação da produção intelectual e cultural das populações. Sobretudo, passou-se a considerar válidas as produções intelectuais das classes populares, substituindo uma concepção anterior segundo a qual apenas os grandes escritores e filósofos são habilitados para exprimir, com coerência, a consciência do grupo social ao qual pertencem. Roger Chartier argumenta que existem laços de dependência recíproca entre as diversas representações de mundo que, em última análise, permitem identificar as articulações entre as representações comuns (estoques de sensações, imagens, teorias) e os progressos do conhecimento científico.

A apropriação das narrativas advindas da cultura popular adensou-se durante todo o século XX e auxiliou na construção de narrativas históricas plurais que, em diversos momentos, ganhou contornos de polarização entre as culturas erudita e popular. A produção intelectual é sistematicamente utilizada como recurso de diferenciação qualitativa entre classes sociais distintas e representa um fenômeno arraigado na cultura ocidental. Essa distinção entre a alta cultura e a cultura popular foi abordada por Carlo Guinzburg (2008), que procurou uma leitura dialética e, de certo modo, apaziguadora. Para ele, há “fecundas trocas subterrâneas”, em ambas as direções, entre a alta cultura e a cultura popular.

Segundo o autor, as classes populares valem-se amplamente da cultura oral, entendida como a “chave de leitura”, ou ainda como “o filtro através do qual os homens do povo se relacionam com os textos que leem”, enfatizando algumas informações, ignorando ou distorcendo outras. Do mesmo modo, a cultura erudita se vale dos elementos populares como matéria-prima para suas criações; há raízes populares em grande parte da alta cultura europeia.

A mesma relação é replicada no ideário modernista brasileiro, que se vale das redes de significação e da produção cultural popular, e no campo político-ideológico constrói um discurso de unificação e pertença coletiva dos bens culturais. Pode-se observar essa característica na produção intelectual de diversos autores modernistas brasileiros. Há um conjunto de revistas publicadas no primeiro quartel do século XX, genericamente batizadas de “revistas do modernismo”, nas quais autores como Mário e Oswald de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Graça Aranha e Carlos Drummond de Andrade discutiam as orientações filosóficas e estéticas do pensamento moderno, e também publicavam críticas, ensaios e poemas de autores que se tornaram consagrados.

Fizemos, no primeiro capítulo desta tese, uma avaliação dos textos publicados nas revistas do modernismo, com o intuito de compreender e avaliar a produção intelectual da época, bem como suas aplicações na arte musical. Além disso, procuramos realizar a contextualização histórica do modernismo na cidade do Rio de Janeiro, que passava por transformações arquitetônicas, de comportamento social e de valores que se refletem na configuração sociocultural vigente até o presente momento.

No segundo capítulo, delimitamos o objeto de nosso estudo, centrando-nos nas relações entre modernismo e música, com destaque para o movimento nacionalista e para a produção para violão solo de Heitor Villa-Lobos. Nosso intuito foi compreender os modos de apropriação das teorias nacionalistas, baseando-nos amplamente nos estudos realizados pela professora e pesquisadora Lina Ribeiro de Noronha.

O terceiro capítulo é composto por uma narrativa dos violonistas brasileiros e estrangeiros que primeiro dedicaram-se ao repertório erudito. Estabelecemos como delimitação temporal a primeira metade do século XX. Nesse capítulo, procuramos aclarar alguns processos importantes para o surgimento de um movimento social em torno do violão erudito. Para tanto, foi preciso narrar a história de alguns violonistas, professores, editores de partituras e comerciantes de instrumentos residentes nas grandes cidades brasileiras.

Posteriormente, elaboramos o quarto capítulo, que apresenta os resultados das entrevistas coletadas, com violonistas e professores que exerceram sua atividade profissional entre as décadas de 1940 e 1980 – período de criação dos cursos superiores em violão erudito nas Universidades Públicas Paulistas e Fluminenses. A narrativa dos fatos, desse modo, passou a ser elaborada a partir dos elementos da memória, que em nosso entendimento, são importantes para o alargamento de nossa compreensão sobre o violão. A pesquisa com base na memória, pautada nas teorias de Ecléa Bosi (2005), nos proveu uma visão enriquecida dos fatos, porquanto nos ofereceu não apenas os dados históricos, como também as leituras individuais, as opiniões e os afetos dos partícipes da história narrada.

I. Contextos sociais e políticos do modernismo brasileiro

A história do violão erudito brasileiro, que pretendo narrar, está relacionada a determinadas condições sociais e da cultura no século XX. Por tanto, para entender melhor o surgimento de uma escola de violão erudito nas grandes cidades brasileiras é necessário contextualizar os fatos históricos, justapondo-os ao pensamento e à produção teórica do período estudado. No presente capítulo estão expostas algumas das ideias vigentes na primeira metade do século XX. Tais ideias foram difundidas, sobretudo, com as chamadas “Revistas do Modernismo”, onde publicaram os mais relevantes autores das teorias modernistas, como Mario e Oswald de Andrade, Graça Aranha, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, entre outros.

Os intelectuais do modernismo realizaram, sobretudo entre os anos de 1922 e 1929, intensa produção textual, onde constituíram as bases do pensamento que vigorou durante toda a primeira metade do século em questão. O aprofundamento de nossos estudos, focando-nos sobre a produção dos teóricos do modernismo, pode auxiliar na compreensão artística que daí se segue, e consequentemente contribuir também para a compreensão dos mecanismos intelectuais e sociais de afirmação do violão solista, executor de peças do repertório erudito – fenômeno central para a inserção do violão nos cursos de ensino superior já na segunda metade do século XX.

Não se pretende elencar toda a produção intelectual modernista, tampouco inventariar os intelectuais que a engendraram. Pretendemos, por outro lado, buscar determinados conceitos centrais para a formação de um pensamento de época; tal como preconiza a História Intelectual, existe a necessidade de formalizar um constructo capaz de associar os pensamentos de uma época com sua realidade social. Nos termos da História Intelectual, é necessário aproximar-se de uma *visão de mundo*, entendida como um conjunto de aspirações, de sentimentos e de ideias que reúne os membros de um mesmo grupo (na maioria das vezes de uma classe social) e os opõe a outros grupos.

O modernismo, quando entendido como movimento teórico, é um tema ainda em discussão. Sobretudo, com relação ao período que o abarca. Entre os comentadores, parece haver consenso com relação ao caráter de ruptura comum aos modernistas. As abordagens modernistas – de todos os períodos propostos – mantém em comum a característica de ruptura com o passado, introduzindo uma mudança de natureza

qualitativa, reafirmadora da rejeição a qualquer continuidade. Além disso, os modernistas nutrem-se do compassamento com os movimentos internacionais, selado no compromisso com o moderno e com o novo (ARRUDA, 2015, p. 274).

O filósofo Jürgen Habermas, em *O discurso filosófico da modernidade*, procurou estabelecer o momento em que o adjetivo “moderno” substantivou-se para nomear um movimento estético:

“Conquanto o substantivo modernista [...] fosse já usado num sentido cronológico desde os fins da Antiguidade, nas línguas europeias da idade moderna só muito tarde, mais ou menos a partir do século XIX, é que o adjetivo *moderno* foi substantivado, e de novo pela primeira vez no domínio das belas artes. Assim se explica a razão pela qual as expressões *modernidade*, *Moderne*, *Modernität*, *modernité* conservaram até hoje um cerne de significado estético marcado pela autocompreensão da arte de vanguarda”. (HABERMAS, 1990, p. 19-20).

A característica apontada por Habermas, de uma vanguarda cônica de si, é uma característica comum aos diversos períodos modernistas, e que se mantém desde então. Para Arruda (2015), o modernismo possui dois momentos claramente distintos; o primeiro, da década de 1920 até 1945. O segundo, chamado modernismo pós-guerra, de 1945 a 1960. Arruda é a autora que mais estende a existência de um movimento de arte moderna. São esses os períodos que utilizei na presente tese para circunscrever a produção modernista.

A dificuldade de se apontar marcos históricos para o modernismo é latente. Para Francisco Iglésias (2013), é comum datá-lo da Semana de Arte Moderna de 1922, mas não se pode dizer quando termina. Propõe algumas delimitações temporais para o movimento: em sentido estrito vai de 1922 a 1930, período de intensa produção teórica, metodológica e de criação artística. Este período, nos estudos sobre o modernismo, convencionalmente se chama “período combativo”¹, cuja característica central é o estabelecimento de alguns grupos cujas ideias eram, por vezes, conflitantes. Dando-lhe

¹ Vale lembrar que a periodização, ou seja, o estabelecimento de marcos para determinados períodos históricos tem função, sobretudo, didática, uma vez que o processo histórico é fluido, interligado, contínuo; os recortes propostos se justificam apenas por sua finalidade de facilitar o estudo. O método de pesquisa histórica, ao delimitar categorias estanques como “classicismo”, “modernismo”, “pós-guerra”, entre outros, não propõe o entendimento cindido dos fenômenos sociais, por natureza, dinâmicos e imbricados. Propõe, sim, alguma categorização que permita aprimorar o entendimento sobre fatos e períodos específicos, acentuando suas vicissitudes e modos de funcionamento.

mais extensão, pode-se falar que permanece entre 22 e 45, ou seja, atrelando o fim do primeiro modernismo com o término da Grande Guerra – classificação que adotei no presente estudo. Ampliando-se uma segunda vez, o modernismo iniciado em 22 dura até nossos dias, dado o caráter de ruptura e de busca pelo novo, pelo revolucionário, ainda perceptível na criação de alguns artistas contemporâneos (IGLÉSIAS, 2013, p.14).

Um aspecto positivo da periodização é a possibilidade de analisar os períodos estudados sob diferentes ângulos, ou ainda realizar diferentes leituras sobre os fenômenos históricos advindos de estudos de variadas áreas do conhecimento. No caso do modernismo brasileiro, os estudos sociológicos, econômicos e políticos trazem contribuições que provém razoável ciência do período. Esse ponto de vista é corroborado pelo historiador Francisco Iglésias (2013), para quem o movimento artístico do modernismo é diretamente relacionado às estruturas políticas no país em inícios de século XX.

A caracterização do ambiente político-social se faz necessária, para que possamos situar historicamente a produção intelectual modernista. As condições sociopolíticas se apresentam como fator determinante para o advento do modernismo brasileiro, ou ainda, o movimento modernista brasileiro, através das Revistas do Modernismo, conferiu aos fenômenos sociopolíticos uma dimensão artística e estética.

1.1 Caracterização político-social do primeiro modernismo

O estabelecimento de um sistema político republicano foi um marco histórico de relevância para que as ideias modernistas pudessem aflorar. Contudo, a nascente república pouco alterou a ordem que vinha da monarquia. Isto porque o advento da república teve pouca participação popular. Foi um movimento liderado por grupos militares, com o auxílio de políticos descontentes com a coroa – sobretudo por conta da abolição do trabalho escravo. Como resultado, formou-se um Estado constituído pelos grupos ativos que derrubaram o antigo regime monárquico.

Durante a primeira república impôs-se o trabalho livre e remunerado. Cresceram expressivamente os grupos médios, surgiu o proletariado, e cresceu ainda mais o poder dos grupos dominantes – a burguesia agroexportadora com base no café, mantendo-se a característica da produção para o exterior, origem dos recursos financeiros e de todas as dificuldades cambiais e orçamentárias. Instaurou-se na velha república a Federação,

com o intuito de atender às reivindicações regionais, vindas dos rincões do país, responsáveis em parte pela queda da monarquia.

Iglésias reconhece, nesse processo, três momentos políticos distintos: o primeiro vai de 1889 a 1894, período em que presidiram o Brasil os militares Deodoro da Fonseca (1889-1891) e Floriano Peixoto (1891-1894). Durante esses anos, os grupos tradicionais foram abalados pelo domínio dos militares e por uma política econômico-financeira ousada, liderada pelo então Ministro da Fazenda, Rui Barbosa, e responsável pelo episódio do encilhamento². O segundo momento vai de 1894 a 1922, e foi marcado pelo ressurgimento e fortificação das oligarquias. Para o autor, esse momento é de grande interesse para a compreensão do modernismo. Entre os fatos elencados, está a posse do primeiro presidente civil, Prudente de Moraes (1894-1898), com consequente domínio dos Estados de Minas Gerais e São Paulo – deste período datam o Partido Republicano Paulista (PRP) e o Partido Republicano Mineiro (PRM) – cujos chefes civis alternavam-se no poder. É o período que se convencionou chamar de “retomada do poder pelas oligarquias”, que conhecem um vigor nunca atingido anteriormente.

No entendimento de Iglésias, o que justifica a nova ascensão oligárquica é a distorção do projeto federativo, cuja consequência é a “política dos governadores” ou “dos Estados”, inaugurada pelo então presidente Campos Salles (1898-1902). A política dos governadores, para ele, representa a real negação dos ideais republicanos e o completo desvio do sistema federativo. Os velhos hábitos da política oligárquica, até hoje observados no sistema político brasileiro têm aí sua gênese:

Em consequência da troca de favores que se institucionaliza – os poderes dos Estados e da República se completam em suas pequenas e grandes ambições, com o desconhecimento do povo –, fortalecem de vez as oligarquias. Aos poucos vai ganhando mais corpo a política viciada, no que se via como a negação da prática correta – os famosos vícios da República velha, oligárquica e fundada em falsificações de todo tipo, em que o povo não conta (IGLÉSIAS, 2013, p.18).

² A Crise do Encilhamento foi uma bolha econômica que ocorreu no Brasil, entre o final da Monarquia e início da República, estourada durante o governo provisório de Deodoro da Fonseca (1889-1891), tendo em decorrência se transformado numa crise financeira. Os então Ministros da Fazenda Visconde de Ouro Preto e Ruy Barbosa, sob a justificativa de estimular a industrialização no país, adotaram uma política baseada em créditos livres aos investimentos industriais garantidos por farta emissão monetária. Pelo modo em que o processo foi legalmente estruturado e gerenciado, junto com a expansão dos capitais financeiro e industrial vieram desenfreada especulação financeira em todos os mercados e forte alta inflacionária, causadas pela desconfiança oriunda de determinadas práticas no mercado financeiro, como excesso de lançamento de ações sem lastro, e posteriores ofertas públicas de aquisição visando o fechamento de capital.

A população brasileira, contudo, dava sinais pontuais de reação a essa política. Verificam-se lutas populares, como a Campanha de Canudos (1896-1897), que não conseguiu despertar as atenções oficiais, a não ser a repressiva. Durante a Campanha de Canudos, militares associados à Igreja combateram violentamente o movimento social de sertanejos e ex-escravizados liderados por Antônio Conselheiro. Outras revoltas, como a da Vacina³ (1904) e da Chibata⁴ (1910), ambas no Rio de Janeiro, demonstram que nos primeiros anos do Brasil república houve contestação, ainda que frágil e logo abafada.

O autor aponta outros fenômenos de importância para a caracterização do período: o encantamento com o que se convencionou chamar de *belle époque* brasileira, sobretudo no início do século, com as grandes obras de embelezamento e saneamento na cidade do Rio de Janeiro; o prestígio social dos salões cariocas; o incremento científico simbolizado pelo avião de Santos Dumont; o incremento na produção industrial⁵; o prolífico momento literário cujo expoente maior foi Machado de Assis (*idem*).

Durante o último quartel do século XIX, procurava-se repensar a cidade sob uma nova mentalidade de progresso. O recém instaurado regime republicano pretendia mudar a imagem velha e insalubre do Rio imperial e reordenar a vida urbana tropical, considerada caótica e promíscua para os padrões da filosofia positivista em ascensão. De fato, a cidade encontrava sérios problemas de infraestrutura, agravados pelo adensamento populacional observado após a abolição do regime escravocrata, com as ondas de imigrações estrangeiras diversas (FEIJÓ e WAGNER, 2014, p. 32).

O ideal de reforma seguia o modelo parisiense implementado pelo prefeito da capital francesa, Barão Haussmann, baseado na geometria das avenidas. Mas não se restringia a reformas urbanísticas. O projeto buscava transformar a sociedade, seus valores e costumes. Segundo Feijó e Wagner, acima de tudo, o projeto higienista

³ "Tiros, brigas, engarrafamento de trânsito, comércio fechado, transporte público assaltado e queimado, lampiões quebrados às pedradas, destruição de fachadas dos edifícios públicos e privados, árvores derrubadas: o povo do Rio de Janeiro se revolta contra o projeto de vacinação obrigatório proposto pelo sanitarista Oswaldo Cruz" (Gazeta de Notícias, 14 de novembro de 1904).

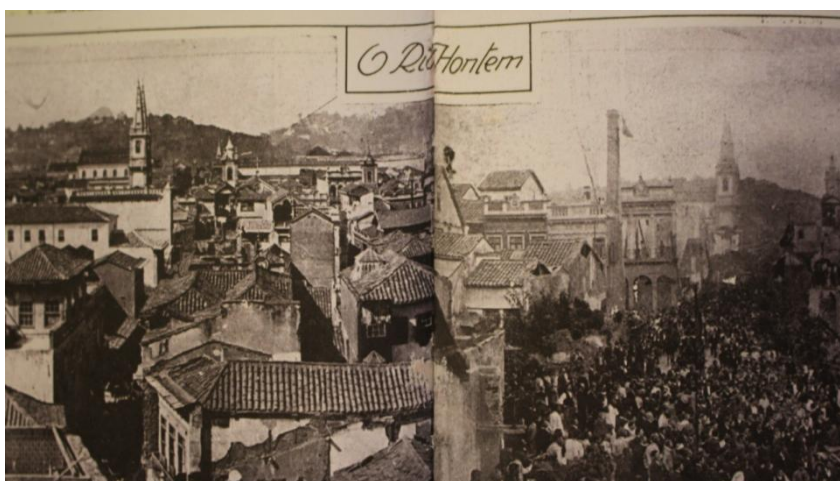
⁴ A Revolta da Chibata foi um motim organizado por parte dos marinheiros brasileiros, que se opunham à aplicação de castigos físicos (as chibatadas) aplicados àqueles que cometessem faltas graves. A revolta foi reprimida com a instauração de "estado de sítio" sancionada pelo governo brasileiro entre novembro e dezembro de 1910.

⁵ Com o início da Primeira Grande Guerra, em 1914, o governo brasileiro adotou um sistema econômico chamado de "substituição de importações", ou seja, o aumento da produção industrial voltada para o mercado interno, em detrimento das exportações. O sistema de substituição de importações promoveu um significativo incremento na indústria brasileira, e, da mesma forma, impulsionou a criação dos movimentos sociais e sindicais, dedicados aos problemas do trabalhador. Gradativamente, configuração social das metrópoles ganhou contornos mais visíveis, sobretudo pela formação de grupos de interesse não apenas oligárquicos, mas também proletários. Daí a intensificação da oposição entre civis e militares.

iniciava um modelo sociofinanceiro que seria bastante utilizado ao longo do século XX: sob pretexto de limpeza, embelezamento e modernização, a prefeitura promovia uma avalanche de demolições, removendo os antigos moradores para a periferia das grandes metrópoles e valorizando a área reconstruída, instituindo oficialmente a especulação imobiliária (*ibidem*, p.33).

Na cidade do Rio de Janeiro essas reformas tiveram seu auge no início dos 1900, durante a administração Pereira Passos, cujo bordão político era o sonho de construir uma metrópole tropical. No período entre 1902 e 1906, sob a tutela de Passos, entrou em vigor a política higienista que acelerou o avanço da cidade na direção dos bairros à beira-mar. Nesse período ocorreu também a conhecida reforma da Avenida Rio Branco. Foram demolidos cortiços, igrejas e prédios públicos; promoveu-se o alargamento de ruas, e mais tarde, foram desmanchados morros para a abertura de túneis. Caso exemplar é o do Morro do Castelo, demolido através de uma técnica de arrasamento hidráulico, ou seja, o morro foi demolido com jatos d'água, uma empreitada colossal para a época. “Simbolicamente [a demolição do Morro do Castelo foi] um ato de limpeza ideológica e sociocultural” (FEIJÓ e WAGNER, 2014, p. 32).

Uma significativa publicação da revista *Fon-fon* celebra as mudanças pelas quais passava o centro do Rio. Nas imagens, compara-se “o Rio ontem” com “o Rio hoje”:



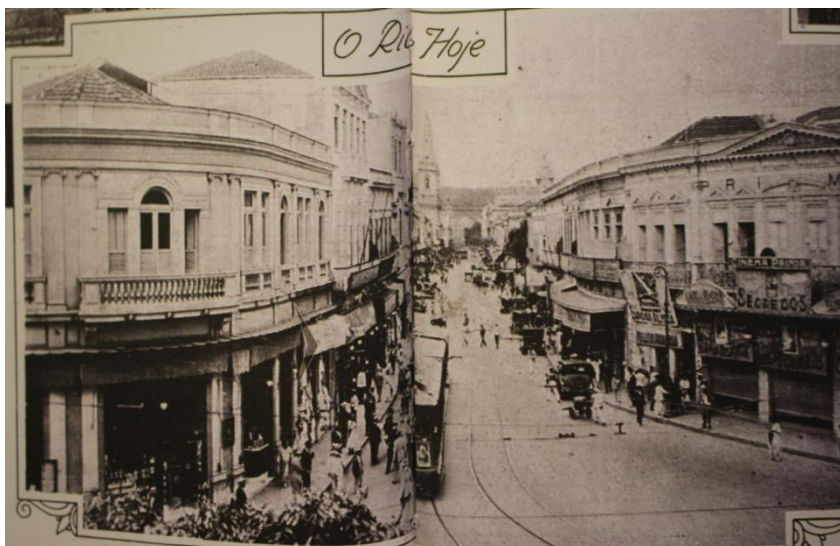


Fig. 1 e 2: O Rio de Janeiro em transformação
Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional

Acompanham as imagens o seguinte texto:

Diante desses flagrantes fotográficos, a impressão que se tem é a de que um terremoto destruíra um trecho de nossa bela metrópole. No entanto, o que eles revelam é apenas o efeito do sopro da civilização, que, reduzindo a escombros velhos pardieiros e edificações coloniais, fez surgir, dessas ruínas, a elegância arquitetônica das modernas ruas cariocas. Aí temos a demolição de um trecho da cidade para o prolongamento da Rua Sacramento; depois, a inauguração desse prolongamento; e por fim, a bela e arejada Avenida Passos, que resultou daquela antiga via pública (Revista Fon-fon, 1930).

Para a elite carioca, a população que vivia no antigo Morro do Castelo não era bem aceita naquela área renovada, sobretudo após a construção do Teatro Municipal. O período da administração Pereira Passos ficou conhecido como “Bota-abaixo”. O Slogan de campanha é emblemático: “O Rio Civiliza-se”. O projeto civilizador possuía um discurso científico que pregava a erradicação não só das epidemias que infestavam a cidade insalubre, mas também a prostituição, considerada doença moral.



Fig. 3: Charge da Revista *Fon-fon*, 1912.

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional

A mudança de imagem desejada por Passos envolvia a construção de referências arquitetônicas em sintonia com o modelo europeu. Na virada do século, os teatros São Pedro e Lírico, dois dos maiores palcos do Rio, eram criticados pela precariedade de suas instalações. Argumentava-se com ardor sobre o fato de que o Rio não tinha um teatro à altura de seu status de capital federal. No ano de 1894, o autor teatral Arthur Azevedo liderou uma campanha para a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, inspirado na arquitetura do Opera de Paris, construído na administração Haussmann.

Em 1903, o então prefeito Pereira Passos lançou um edital para a construção do Teatro Municipal. Optou-se pela fusão de dois projetos, dos arquitetos Oliveira Passos, filho do prefeito, e Albert Guilbert, experiente arquiteto francês. Para executar o projeto foram importados escultores e artesãos europeus. A obra foi concluída em 1909, tempo recorde para uma construção deste porte. Coube ao presidente Nilo Peçanha o cerimonial de inauguração. O teatro, inaugurado com capacidade para 1.739 lugares ainda passou por reformas, e teve sua capacidade ampliada para 2.361 lugares.

Em mais uma comparação fotográfica da Revista *Fon-fon*, datada de 1909, observa-se “o que era ainda há pouco tempo o local onde se ergue hoje o Theatro Municipal”:

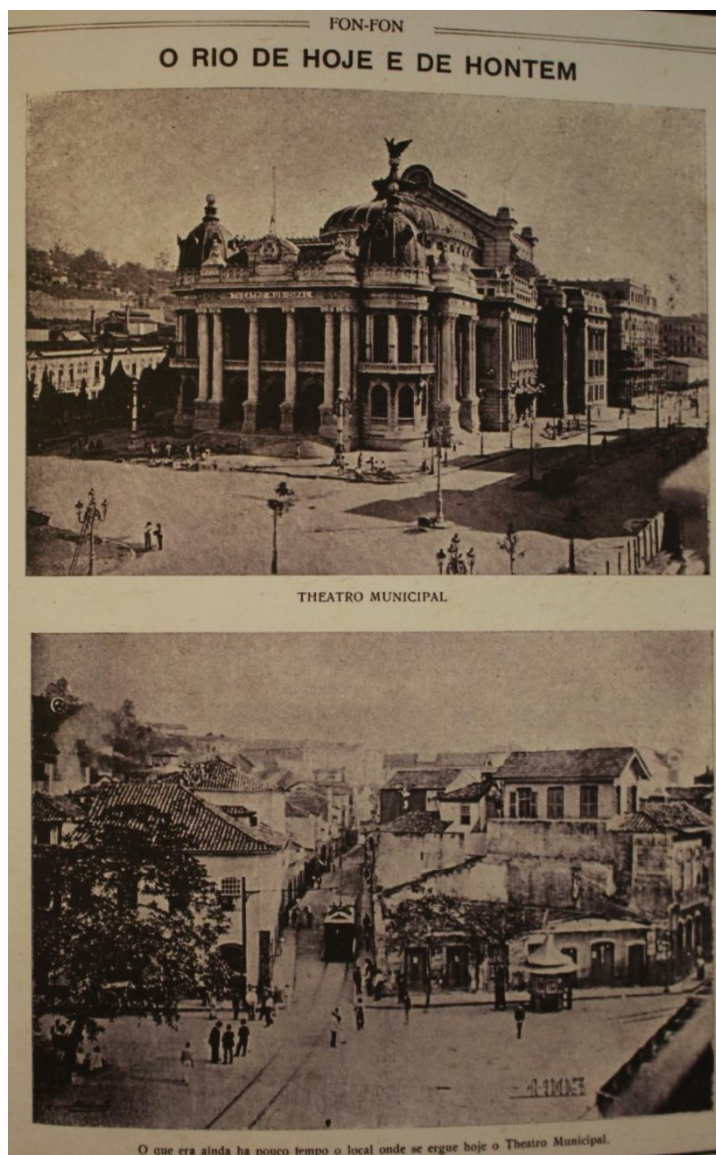


Figura 4: O centro do Rio, antes e depois da construção do Teatro Municipal
Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional

Dessa forma, foi concretizada uma das mais importantes transformações socioculturais na cidade do Rio de Janeiro. Sob o argumento da limpeza e da modernização, deslocou-se a população do antigo Morro do Castelo, e entregou-se à capital um local de apreciação da cultura erudita. Diferentemente do período colonial – onde o espaço físico da cidade era ocupado por pessoas de distintas posições sociais –, durante o período republicano houve um esforço para promover uma segregação do espaço com base no poder econômico e nas questões raciais que perduram até o presente tempo.

Juntamente às transformações sociais, culturais e arquitetônicas, houve na cidade do Rio de Janeiro um incremento significativo de jornais e revistas de grande circulação. O mercado editorial obteve grande crescimento, não apenas com o *Jornal do*

Commercio, mas também com revistas destinadas ao público interessado em alinhar-se aos novos parâmetros comportamentais que aquela sociedade exigia. É o caso do *Almanak Laemmert* e da revista *Fon-fon*, destinada a noticiar os lugares da moda, os comportamentos adequados, as roupas elegantes, enfim, propagar os novos costumes para a burguesia carioca. Nessa revista encontra-se um dos primeiros anúncios de música gravada em disco, com o advento do Fortephone, “a última palavra em machinas fallantes”, capaz de prover “a illusão perfeita do theatro em casa”:



Fig. 5: Anúncio de Fortephone, revista *Fon-fon*.

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional

Além das revistas e jornais de grande circulação, observa-se um incremento substancial nas revistas de arte e cultura. Nestas publicações, genericamente denominadas “Revistas do Modernismo”, discutiam-se as orientações filosóficas e estéticas do pensamento moderno, e também se publicavam críticas, ensaios e poemas de autores que se tornaram consagrados, como Mário de Andrade, Graça Aranha, Sérgio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade, entre outros.

1.2 Revistas do Modernismo

Para que se possa iniciar um estudo sobre as diferentes correntes teóricas que tomaram lugar na primeira metade do século XX, é necessário encontrar determinados

aspectos comuns às linguagens artísticas praticadas no período. De acordo com o historiador Benedito Nunes (2013, p.39), foi na poesia que mais se denunciou a indignação sobre as condições da sensibilidade artística, em sua acepção ampla, como juízo de valor acerca da natureza e da função da arte. Foi em torno da poesia que se precisou o conflito maior do modernismo: a distinção entre o novo e o velho, o antigo e o moderno.

Segundo o autor, é justamente na criação literária que se pôde catalisar “toda uma revisão de princípios estéticos na qual tiveram influência preocupações específicas com a música, a pintura e a escultura” (*idem*). Argumenta que o Modernismo foi um amálgama de ideias, valores e procedimentos díspares e até contraditórios; a literatura do período subdividiu-se em grupos e comportou diferentes correntes, cujo denominador comum foi a óptica da renovação.

Nesse período que investigamos, fértil em proclamações doutrinárias, a palavra estética aparece como um *passe-partout* conceptual, imbuída de um prestígio quase mágico, para legitimar as novas cartas de princípios surgidas em 1922 e logo após. É um termo que se esvazia e que suporta as mais distintas conotações, significando desde a simples reação ao passado à manifestação da liberdade criadora, desde a livre expressão da individualidade [...] à sensibilidade dimensionada pela ciência e pela técnica do século XX (NUNES, 2013, p.40).

Uma das primeiras ações concernentes à literatura moderna foi realizada por Menotti del Picchia (1892-1988) como parte do tríduo da Semana de Arte Moderna. À ocasião, del Picchia falou em uma estética de reação, combativa e até guerreira, oposta aos convencionalismos em vigor; da mesma forma, saudou vigorosamente o “individualismo estético” dos novos artistas e poetas. Aparentemente, o movimento de 1922 nasceu sob a égide do sincretismo literário e artístico.

A primeira revista periódica modernista chamou-se *Klaxon*, e data ainda de 1922. Na revista reafirmou-se o desejo de renovação no sentido da atualidade, sob o foco do nascente cinematógrafo e da psicologia experimental; buscou-se uma soma de vivências da época, uma articulação de indícios para a reforma do entendimento artístico. Na revista eram publicados poemas dos modernistas franceses, italianos e alemães. Além disso, a revista *Klaxon* buscou uma aproximação à nova linguagem lírica, sobretudo depois da publicação de *Paulicéia Desvairada* (1922) de Mário de Andrade.

A busca modernista fez-se aclarar nos anos que seguiram a semana de 1922. A inquietude modernista é denunciada, por exemplo, no Manifesto Pau-Brasil e nas proclamações do verdeamarelismo: o esforço da interpretação da realidade sócio-histórica do país. Não obstante, declarou-se o desejo modernista de rompimento com os paradigmas do Positivismo e do Evolucionismo. O modernismo buscou, em seus primeiros anos, um alinhamento às transformações que se operavam na psicologia e na produção literária europeia. Nas palavras de Nunes,

Era uma geração nem perdida nem abstencionista, mas perplexa diante de um conjunto de mudanças interna e externas, dentro e fora do país, que, afetando tanto a maneira de sentir como a forma de pensar, comprometiam a antiga posição ideológica estável da intelectualidade, sem que lhe proporcionasse de imediato condições para um novo situacionamento (NUNES, 2013, p.41).

Como se observa, o primeiro modernismo procurou elaborar uma síntese da cultura, da sociedade e da história brasileiras. Para tanto, distanciou-se das doutrinas e dos métodos científicos tradicionais; procurou criar seus próprios instrumentos intelectuais e de interpretação sócio-histórica. A busca modernista, segundo Nunes, foi aventureira

porque foi uma *demand a de ideias, uma exploração do pensamento, a que não faltou um certo empenho filosófico*, e que transcorreu *pari passu* com os percalços da criação artística. *Experiência teórica e prática*, ora a *práxis* de criação artística suscitando as ideias, ora estas conduzindo àquela, o pensamento da fase decisiva do Modernismo constitui menos uma especulação do que um ‘trabalho pragmatista’ (NUNES, 2013, p.41. *itálicos do autor*).

Nos textos poéticos e em prosa, esta experiência teórica e prática ganhou contornos de fragmentação. A poesia e o romance modernistas combinavam várias espécies de dicções, várias modalidades de linguagem e estilo. Como aspecto comum verifica-se o esfacelamento da ideia de “integridade do texto”, o desprendimento da ideia de unidade clássica em proveito do fragmentário. Buscou-se sobretudo a fixação do instante, de um momento vivido; “em proveito da composição sintética, que se vale de contrastes e de passagens bruscas, sobrepondo o simultâneo ao sucessivo” (*ibidem*, p.45).

O patrimônio literário modernista começou a formar-se em torno destas características fundamentais: as palavras em liberdade, a desarticulação da sintaxe, o uso das imagens-choque (em confluência com os surrealistas, as imagens-choque

impunham-se como uma força necessária à transformação da sociedade e da vida), a busca pela fixação do momento vivido. Valeu-se, para tanto, das técnicas de montagem e de justaposição em que se correlacionam elementos heterogêneos, sem ligações diretas entre si.

Mário de Andrade realizou um trabalho bastante pragmático na constituição intelectual do modernismo literário. Sua obra primeira de caráter assumidamente moderna, a *Pauliceia Desvairada*, foi escrita em uma semana, e posteriormente complementada com o irônico “prefácio interessantíssimo”. No entendimento de Nunes (2013), a existência do “prefácio interessantíssimo” continuado, ampliado e corrigido, é revelador de influências futuristas e expressionistas que Mário de Andrade absorvera através de seu contato com o grupo francês *L’esprit Nouveau*, cuja revista homônima foi publicada entre 1920 e 1925. Trata-se de uma publicação de reação à destruição causada pela Primeira Grande Guerra e, portanto, propõe uma arte de reconstrução, inclusive arquitetônica, das cidades dizimadas. O programa da revista tinha por fim estabelecer as bases teóricas para uma arte de rigor, clareza e equilíbrio; daí sua aproximação ao Cubismo nas Artes Plásticas. O próprio Mário de Andrade declarou expressamente no “prefácio interessantíssimo” sua vinculação doutrinária com a orientação dos autores franceses da *L’esprit Nouveau*.

Em uma síntese do primeiro momento poético de Mário de Andrade, Benedito Nunes vale-se dos seguintes termos: misto de arrogância e de simplicidade, de provocação e palhaçada, de desafio e de auto-irrisão. No entendimento de Nunes,

Adotando a pose desinibida de um Arlequim, que não tinha mais a candura do poeta romântico, e que perdera o decoro verbal do parnasiano, o autor assumia a atitude do dissidente, ‘que se parte por essa selva selvagem da cidade de alaude em punho’ – para enfrentar, entre os intelectuais conservadores, os burgueses senis e os proletários indiferentes [...] o destino social conflitivo que a ruptura com a tradição lhe impunha (NUNES, 2013, p.46).

É neste contexto combativo que Mário de Andrade aproximou-se da ideia do inconsciente como condutor da produção literária – inconsciente, nas palavras de Andrade, é sinônimo de pura necessidade de expressão. Ou seja, para Mário de Andrade, quanto menos interferem as convenções intelectuais na contemplação do belo, mais se aproxima a criação artística de um potencial psicológico permanente. Para Andrade, “a beleza é uma consequência. Nenhuma das grandes obras do passado teve

realmente como fim a beleza” (ANDRADE, 1975, p.34). Depreende-se que na visão de Andrade, as grandes obras de arte despontam de um mesmo potencial psicológico, que sempre se manifestou de acordo com as condições próprias de uma determinada época ou de um determinado meio.

Em outras palavras, ao abandonar o belo natural e as convenções poéticas, Andrade procurou o máximo da expressão – expressão essa que obedece unicamente às motivações provocadoras do movimento lírico, isto é, a dinâmica do subconsciente. A situação que se apresenta é dialética: o poeta, ao procurar manifestar claramente a dinâmica do inconsciente, manifesta também, e inevitavelmente, todos os fatores interferentes no subconsciente, ou seja, todos os elementos da vida cotidiana. Andrade, sobre essa situação dialética escreve:

a modernizante concepção da Poesia [...] que existiu em todos os tempos, mais ou menos aceita, levou-nos a dois resultados – um novo, originado dos progressos da Psicologia Experimental; outro antigo, originado da inevitável realidade: 1º: respeito à liberdade do subconsciente. Como consequência: destruição do assunto poético. 2º: o poeta reintegrado na vida do seu tempo. Por isso: renovação da sacra fúria (ANDRADE, 2015, p.224)

Como se depreende de seu texto, a “renovação da sacra fúria” é resultado do ajuste do subconsciente às realidades materiais e sociais de seu tempo. A modernidade literária e artística, por conseguinte, seria indissociável ao reavivamento da imaginação. Ou seja, as ideias de vanguarda, a partir do momento em que Andrade aproxima-se das proposições de *L'Esprit Nouveau*, ganharam contornos de atualização da arte. Essa atualização se deu pela reaproximação da produção artística aos temas da vida moderna e suas condições. Todavia, uma reaproximação calcada nas possibilidades do espírito humano (leia-se da psicologia experimental) em detrimento da ordem intelectual anterior, sustentáculo do primado do belo da natureza e do decoro dos temas poéticos.

Os pressupostos de uma nova produção poética, na visão marioandradiana, passavam necessariamente pela *rapidez* e pela *síntese*. A brevidade e a condensação foram mecanismos constituintes dessa produção – resultado de uma adaptação da sensibilidade e da inteligência aos novos dados da civilização industrial, como a velocidade, a rapidez dos deslocamentos no espaço e a aceleração dos fenômenos no tempo.

Um dos autores da *L'esprit nouveau*, o cineasta francês Jean Epstein (1897-1953) foi um indivíduo central na formação das ideias modernistas de Mário de Andrade. Segundo o cineasta, a pressão dos estímulos, da vasta amplitude e da alta intensidade devida aos novos meios de comunicação e informação conduziu o homem moderno a um estado de fadiga intelectual. Dessa forma, propõe Epstein, observou-se um descompasso entre o ritmo dos estímulos exteriores e o ritmo interior do pensamento. Até que se pudesse elaborar um novo estímulo de vida intelectual, o poeta seria um inadaptado, e sua poesia, o produto transitório de uma sensibilidade “sob a influência persistente do meio” (EPSTEIN *apud* NUNES, 2013, p.48).

Mário de Andrade, em *Obra Imatura*, corrobora o pensamento de Epstein:

O homem instruído, moderno, e afirmo que o poeta de hoje é instruído, lida com letras e raciocínios desde um país da infância em que antigamente a criança ainda não ficara pasmada sequer ante a glória da natureza. Um menino de 15 anos neste maio de 1922 já é um cansado intelectual (ANDRADE, 2015, p.251).

O cansaço apontado por Mário de Andrade é, antes de tudo, um cansaço do próprio raciocínio, uma saturação dos quadros lógicos do indivíduo. Complementa o autor:

O raciocínio, agora que desde a meninice nos empanturraram de veracidades catalogadas, cansa-nos e CANSA-NOS. Em questão de meia hora de jornal passa-nos pelo espírito quantidade enorme de notícias científicas, filosóficas, esportivas, políticas, artísticas, mancheias de verdades, erros, hipóteses (*idem*).

Certamente, por força desse novo conjunto de coisas, a discursividade lógica se encurta. Quanto maior a quantidade de informação, menor o aprofundamento em cada uma das questões expostas. Para Mário de Andrade isto não é necessariamente um demérito da modernidade; a rapidez e a síntese, apontadas por Andrade como centrais para a conceituação do modernismo, são capazes de produzir no intelecto humano “maior número de circuitos”, que aceleram e multiplicam o poder da síntese e da inteligência: “O homem moderno, em parte pelo treino cotidiano, em parte pelo cansaço parcial intelectual, tem uma rapidez de raciocínio muito maior que a do homem de 1830” (*ibidem*, p. 253).

Como vimos, a síntese e a rapidez trouxeram consequências diretas na produção artística do primeiro modernismo. Uma das mais relevantes foi a adoção de gêneros

poéticos orientais sabidamente sintéticos, como o *Hai-Kai* e os *Tankas*. Não obstante, os anúncios de jornais, bem como as notícias, são absorvidas e dão origem às novas formas poéticas modernistas, definidas por Mário de Andrade como “formas elípticas arrojadas”, em oposição ao pensamento discursivo, sem interrupções. Trata-se do conceito de “palavras em liberdade”, a saber, o afrouxamento da sintaxe e a substituição da ordem intelectual pela ordem do subconsciente (ANDRADE, M., 1943, p.230).

A criação artística, regida por esses princípios, acompanhou um movimento de depuração, de “desnudamento do gosto”, da “imaginação sem fios”, do “recoo à necessidade primitiva e permanente de que a arte deriva e graças à qual se renova”. A ruptura com o passado, nesse sentido, se dá pela necessidade de construção de uma linguagem que contenha o máximo de possibilidades expressivas (NUNES, 2013, p.49).

A arte mais representativa das condições materiais da época foi a cinematografia. Para Mário de Andrade, é a cinematografia a grande depuradora da percepção estética nas demais linguagens artísticas:

Percebe-se, com o seu advento [da cinematografia], que a pintura podia e devia ser unicamente pintura, equilíbrio de cores, linhas, volumes numa superfície; deformação sintética, interpretativa, estilizadora e não comentário imperfeito e quase sempre unicamente epidérmico da vida. Só então é que se pôde compreender a escultura como dinamismo da luz no volume, o caráter arquitetural e monumental de sua interpretação. Só então é que se percebeu que a descrição literária não descreve coisa nenhuma e que cada leitor cria pela imaginativa uma paisagem sua, apenas servindo-se dos dados capitais que o escritor não esqueceu (*ibidem*, p.258-9).

A atração de Andrade pelo cinematógrafo não se restringiu à delimitação das variadas linguagens artísticas, e sim em sua convergência. Para ele, a cinematografia era capaz de realizar “as feições imediatas da vida”, e condensa, no dinamismo das imagens, seu princípio de “simultaneidade”. Ou seja, a característica da sociedade moderna através da qual uma miríade de fenômenos tomam lugar em um mesmo universo circundante. O dinamismo das cidades, sobretudo capitais, adensou-se de modo a abarcar múltiplas atividades, ideias, distintos grupos sociais com características próprias, e a arte moderna deveria representar esse dinamismo. O incremento das relações de troca entre intelectuais brasileiros e estrangeiros é um dos eventos centrais desse processo. Sintomaticamente, as principais revistas onde publicavam os intelectuais brasileiros, a *Klaxon* (maio de 1922 a janeiro de 1923) e *A Revista* (Julho de 1925 a junho de 1926), não faziam distinção entre idiomas. A língua em que um texto

era originalmente escrito era a língua utilizada para publicação. Daí a característica poliglota dessas publicações – nelas havia textos em português, francês, italiano, alemão (sobretudo na variação suíça) e belga. Os textos sucediam-se em idiomas distintos, sem prévia notificação ou qualquer tradução.

Em plena convergência intelectual das vanguardas de variados países, é na estética musical que Mário de Andrade avalizou sua teoria da simultaneidade, também chamada de “polifonismo”, segundo a qual a síntese e a rapidez se reúnem em um processo de sobreposição de palavras (na poesia), sem conectivos ou com um mínimo deles. Nas palavras de Nunes, o polifonismo “trata de uma justaposição de palavras ou de frases soltas, sem ligação lógica, e mais de conteúdo psicológico, que se limita a considerar o procedimento como superposição de ideias e de imagens, focalizando-o, portanto, do ponto de vista de sua causa no poeta ou de seu efeito sobre o leitor” (NUNES, 2013, p.49).

Muitas destas características podem ser observadas na publicação *Escolas e Ideias*, que traz o subtítulo *notas para um possível prefácio*, escrito por Oswald de Andrade, presente na edição n.2 da revista Klaxon. No texto, misturam-se diversas referências em uma possível alusão aos autores que nortearam a intelectualidade modernista. Quase sem conectivos, o texto segue sem linearidade de discurso e traz pensamentos soltos sobre a função da arte, seus artífices e procedimentos:

[...] A única arte excelente – a que fixa a realidade em função do transcendental.

O pessimismo = a interpretação = Romantismo. Vejam o ruim de Shakespeare, o ruim de Balzac. Zola inteiro. José de Alencar inteiro. Coelho Netto inteiro.

O Eu instrumento não deve aparecer. Estabelecer a metafísica experimental. Tinham razão os bons naturalistas. À morte o eu estorvo, o Eu embaraço. O Eu pêsames. Mal de Maupassant e de Flaubert – unilateralidade.

Desconheceram o imperativo metafísico.

Os grandes – Cervantes, Dante, depois dos gregos que primeiro fixaram a realidade em função da eternidade = O SEGREDO.

Os gregos, depois dos profetas. Todos, precursores e futuristas, na mesma medida da Relação.

Derivou daí uma lei de escolha, fazendo entrar para artistas, mais gente.

Quem atingiu, atingiu. E selecionar nos enormes, nos gênios. Saber ver os que fizeram, na Arte, como Aristóteles, como Tomás de Aquino, como Kant. Sempre na medida da Relação, na medida do Segredo. ‘Por cima de mim, o estrelado céu; a lei moral dentro de mim.’

Soma: Metafísica + Realidade = Luz. Licht, mehr Licht! A sugestão dos assuntos = toda a história do mundo = toda a história do Exílio = A Divina Comédia, Fausto.

A sugestão dos poemas definitivos – O livro de Job, Prometeu, Édipo, Hamlet, A Tempestade, Dom Quixote, Brand e Peer, As Flores do Mal.

Benditos os que reagiram contra a Interpretação – Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire e a Corja até Cendrars, Soffici, Ronald, Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Luiz Aranha – ‘O Homem e a Morte’, ‘Soror Dolorosa’, Ribeiro Couto inédito e Serge.

[...] Benditos Brecheret, Malfatti, Di Cavalcanti. Avermaete, exato, descobrir. Pedro Álvares Cabral sem acaso.

Definir mais ensinar, berrar. Três pinturas. Não só. Três maneiras de arte. Realista, Interpretativa, Metafísica. Fora a interpretação! Lei da Metafísica Experimental: Realizar o infinito. (ANDRADE, O. 1922, p. 15).

Como podemos observar, há um caráter de manifesto no texto de Oswald de Andrade que se volta contra o peso da tradição, e saúda aqueles que desafiaram as grandes obras literárias de tempos passados. Para Oswald de Andrade, trata-se de identificar os gênios, e não de segui-los. A afirmação da arte está, em última análise, na desinterpretação possível da grande tradição que o precedera. Este é precisamente o assunto sobre o qual se debruça o importante crítico literário Harold Bloom, a partir do conceito de “desleitura”. Para Bloom, toda influência é geradora de angústia, e para que se crie o espaço efetivamente criativo, é necessário um embate entre o poeta novo e a tradição que o precede. O embate intergeracional não se dá senão pela polêmica e pela rivalidade

porque a relação em si não é limpa. A influência poética, para muitos críticos, é simplesmente algo que acontece, uma transmissão de ideias e imagens, e o surgimento ou não de angústia no poeta posterior é visto como uma questão de temperamento e circunstância. Mas o efebo jamais poderá ser Adão no nascer da Aurora. Os originais já existiram e já nomearam todas as coisas. E é o peso, agora, de retirar esses nomes que dá impulso às verdadeiras guerras combatidas sob o estandarte da influência poética, guerras declaradas pela perversidade do espírito contra a riqueza acumulada por ele, a riqueza da tradição (BLOOM, 1973, p. 110)

Sob diversos aspectos, a sucessão de manifestos modernistas chama atenção para a tentativa de ruptura não apenas com o passado imediato, mas sim com o peso de uma tradição, que se mantida impede a criação de qualquer manifestação artística nova e imbuída de real valor estético. Nesse sentido, é necessário realizar a “desleitura” dos

poetas pertencentes à tradição e concretizar um gesto de ruptura em direção ao espaço criativo independente.

Caso emblemático da práxis modernista, o Manifesto Pau-Brasil (1924), de Oswald de Andrade, propõe que a depuração da arte moderna seja feita a partir do contato com as condições materiais da existência. Propõe um retorno ao sentido puro das formas e dos materiais, reforçando sua característica primeira, de fatos ou dados da cultura. Para Oswald, a realidade das coisas possuía, por si mesma, um potencial poético a ser extraído e incorporado à estrutura da produção da arte moderna. “A poesia existe nos fatos”, declara o manifesto. A partir daí o autor enumera tais fatos, qualificando-os como acontecimentos pictóricos, folclóricos, históricos e étnicos, econômicos, culinários e linguísticos – menciona os casebres de açafrão e de ocre nas favelas, o carnaval, as crônicas de descoberta e de colonização do Brasil, a etnia, a riqueza vegetal, o minério, a cozinha, a língua sem arcaísmos, sem erudição, enriquecida pelos seus próprios erros e neologismos.

Os poemas, nos primeiros anos do modernismo foram um meio bastante elucidativo da produção artística nos moldes do modernismo. Os poemas Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, foram publicados em livro apenas em 1925; no entendimento de Benedito Nunes (2013, p.50), os poemas de Oswald substituem a descrição pelo instantâneo, a “rememoração subjetiva pelo lembrete anedótico” e a “efusão lírica pela paródia”. Conforme observamos, tais substituições ocorrem não apenas em Oswald de Andrade, mas intensificam-se com os poetas do modernismo pós guerra – 1945 em diante. Como veremos adiante, diversos recursos poéticos, como a citação e a paródia foram amplamente utilizados também na composição musical modernista. Nos primeiros anos do movimento, a utilização de cantos populares fixou-se como uma prática composicional marcadamente modernista.

Por mais distintas que sejam, as produções literárias do primeiro modernismo obedecem a uma estrutura comum, preconizada no Manifesto de Oswald de Andrade: “a síntese, o equilíbrio geométrico e o acabamento técnico, a invenção e a surpresa” (ANDRADE, Oswald. *Fac-símile*). Na opinião de Nunes,

A poética de Oswald de Andrade [...] move-se no âmbito de um realismo que se pode classificar de fático ou empírico por oposição ao realismo psicológico de [livro de Mário de Andrade] *Paulicéia Desvairada*, e que nos mostra o acesso a certas fontes preferenciais das ideias de vanguarda [...] Oswald reelaborou a mensagem teórica do [periódico francês] *L'esprit Nouveau* na sua versão original, [que]

era guiado pelo amor à verdade na pesquisa da forma, relativamente à qual a conquista do verso livre representava apenas uma primeira etapa (NUNES, 2013, p.51).

Se a conquista do verso livre constituiu a primeira etapa da construção estética modernista, podemos inferir a existência de etapas posteriores. Uma delas é a aproximação do fazer artístico à técnica de fabricação dos objetos comuns ao cotidiano. Em outras palavras, trata-se do estabelecimento de uma identidade comum entre a operatória de criação artística e a operatória da fabricação de objetos úteis, especialmente das máquinas. O crítico Paul Dermée sintetiza essa ideia em artigo publicado em 1917, dizendo que “a obra de arte deve ser concebida como o operário concebe um objeto de sua fabricação, seja um cachimbo ou um chapéu” (DERMÉE *apud* NUNES, 2013, p. 51).

Ao considerar as duas operatórias – a da arte e a da indústria – a imaginação poética não poderia ficar aquém da inventividade daqueles operários que contribuem para aperfeiçoar as máquinas onde trabalham. Na visão modernista, a possibilidade da mecanização da poesia, bem como da íntima colaboração entre engenheiros e poetas, concretizava-se na utilização dos meios de reprodução mecânica das imagens, dos recursos tipográficos e dos artifícios da propaganda; os poetas poderiam, dessa forma, “criar um novo estilo em colaboração com os engenheiros”. O Manifesto Pau-Brasil propôs com clareza: “contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos na genealogia das ideias”. Assim, Oswald de Andrade invocava um aspecto da práxis da sociedade industrial e o contrapunha ao lado estritamente douto e bacharelesco da inteligência de um indivíduo (ANDRADE, O. *fac-símile*, 1924).

Desse modo, temos uma noção pouco mais clara sobre duas personagens centrais do pensamento modernista em sua primeira fase: por um lado, o pensamento de Oswald de Andrade apontava para um retorno às coisas materiais, compreendendo-as dentro de uma perspectiva sentimental e intelectual, e até mesmo por uma certa inocência construtiva, que seu Manifesto considerou uma “tendência da sensibilidade moderna”. Concomitantemente, Mário de Andrade apresentou o realismo psicológico, reafirmando a ideia do potencial psicológico que se projeta na expressão lírica; ligou-se, pela busca da emoção e do sentimento espontâneo, à tônica primitivista do Expressionismo e do Dadaísmo.

Em *Pauliceia Desvairada*, Mário de Andrade afirmou seu alinhamento primitivista: “Somos na Realidade os primitivos de uma nova era”. Acrescentou que ele próprio fora “buscar entre as hipóteses feitas por psicólogos, naturalistas e críticos sobre os primitivos das eras passadas, expressão mais humana e livre da arte [...] esse caráter primitivista de nossa época artística. Somos na realidade uns primitivos. E como todos os primitivos, realistas e estilizadores” (ANDRADE, 1986, p. 12).

A busca marioandradiana por uma expressão mais humana e livre na arte se associou ao ímpeto destrutivo na revolução artística que se propunha. As correntes de vanguarda deram ao primitivismo o alcance de uma ideia polêmica, utilizando-a para acentuar e manter a ruptura com as tradições e convenções do passado. A palavra “primitivismo” se tornou um signo de discordância com a arte tradicional, de crítica dos emblemas da intelectualidade e de oposição às mazelas da sociedade.

... o primitivismo foi uma metáfora irredutível, significando, numa sucessão de acontecimentos em cadeia a que remetia, como a difusão da arte dos primitivos desde os fins do século XIX pela pesquisa Etnográfica, a relativização dos valores da civilização ocidental pelo desenvolvimento da Antropologia, e o conhecimento do inconsciente pela Psicanálise, a descoberta, em nossa época, do ‘pensamento selvagem’, que é selvagem ou primitivo na medida em que as estruturas mitopoéticas que o integram desautorizam a validade absoluta dos padrões artísticos, éticos, sociais e políticos do pensamento civilizado (NUNES, 2013, p.53).

Podemos nos aproximar, dessa forma, ao conjunto de ideias que norteavam as ações e a produção artística do primeiro modernismo: o primitivismo de Mário e Oswald de Andrade, que se valeu amplamente do polêmico e da metáfora; o retorno às coisas materiais, o uso da realidade imanente das coisas como depuração da sensibilidade modernista, e sua consequente aproximação ao Cubismo nas artes visuais; a “imaginação sem fios”, com a liberdade léxica e a conquista do verso livre, e sua consequente aproximação ao movimento Futurista; a agressividade do primitivismo, o desejo iconoclasta que dele advém, com consequente aproximação ao Dadaísmo; a tensão entre consciente e inconsciente, resultante da aproximação à Psicanálise, e ao movimento Surrealista.

Observamos, dessa forma, uma plêiade de construtores do movimento estético modernista, bem como uma variedade de aproximações aos movimentos estéticos correntes à época, que ajudaram a conformar o ideário modernista, em termos teóricos e estéticos. Tais movimentos estéticos estavam em curso, majoritariamente, nos países

européus. Por isso o desejo modernista de internacionalização da arte. De fato, as revistas modernistas (Klaxon, *Estética*, *A revista*, *Verde*, *Revista de Antropofagia*, entre outras) tiveram representantes e distribuidores em países europeus. Não apenas isso, muitos dos autores colaboradores dessas revistas eram estrangeiros ou brasileiros empenhados na composição literária em língua estrangeira.

Ainda que por um curto período, entre 1922 e 1930, houve de fato um intercâmbio entre as publicações brasileiras e estrangeiras. O Brasil exportava *Klaxon*, *Estética*, *A Revista*, e recebia as francesas *L'esprit Nouveau*, *La Nouvelle Française* e *La Créé*, também a revista belga *Lumière*, a inglesa *Fanfare*, e a espanhola *Cosmópolis*. A concretização do internacionalismo e a atualidade buscada pelos modernistas brasileiros foi comemorada por Mário de Andrade: “Antigamente imitávamos a literatura francesa com uma distância de mais ou menos duas gerações. Agora estamos com o presente da literatura universal. Não é mais seguir. É ir junto. Não é imitar. É coadjuvar. Independência pois” (ANDRADE in KLAXON, n.8/9).

Quanto ao diálogo com as vanguardas internacionais, Annateresa Fabris (1994, p.184) apontou a relação predominante da revista Klaxon com o futurismo, mas também “o veio construtivo e o núcleo expressionista”, ressaltando seu caráter multidimensional. Para a autora, a marca da revista Klaxon foi o combate ao passadismo e a divulgação da “Arte Nova” e de seu ideário, refletindo porém “certo descompasso entre a reflexão e a produção estética”, como se constatou em determinadas obras que antecederam e marcaram a Semana de 22.

A revista Klaxon teve um período curto de publicações. As nove edições foram publicadas entre maio de 1922 e janeiro de 1923. Contudo, o caráter iconoclasta e o vigor intelectual fizeram de Klaxon uma das produções basilares do pensamento modernista. Após o término das publicações houve o surgimento de outro periódico, de nome *Estética*, que pretendeu construir novos projetos intelectuais e artísticos a partir dos rompimentos e desconstruções realizados pelos autores de Klaxon.

Estética teve apenas três publicações, entre setembro de 1924 e junho de 1925. Contudo, por ser uma revista trimestral, apresentou textos mais longos e de caráter teórico e filosófico. Administrada por Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Holanda, a revista *Estética* teve caráter menos polemista que sua antecessora Klaxon. Essa distinção é apontada por Sérgio Buarque de Holanda, para quem

Klaxon tinha sido uma revista que rompia com uma porção de coisas. Precisava-se fazer uma revista que passasse a construir alguma coisa, a partir daquela ruptura, com a mesma gente que foi aparecendo depois, porque muitos não estavam na Semana de Arte Moderna (HOLANDA, 1984, p.173).

Buarque de Holanda ressalta que a revista *Estética* possui caráter nitidamente nacional, e por isso “procurará dar aos seus leitores uma resenha de todas as tendências modernas do pensamento” (*idem*). Essas tendências, contudo, não eram uníssonas; no interior do movimento modernista formaram-se distintos grupos, e os embates tornaram-se frequentes. Mais próximo dos fundadores de *Estética* estava o grupo liderado pelo escritor e diplomata Graça Aranha (1868-1931). Coube a ele o texto inaugural da revista, intitulado “Mocidade e Estética”. O que se operava então era o nascimento da crítica à própria produção modernista. Nas palavras de Prudente de Moraes Neto, “a crítica do modernismo ou se fazia dentro do modernismo ou não se fazia” (MORAIS NETO *apud* COELHO, 2014, p.19).

No entendimento de Ivan Marques,

Apresentado-se discreta e conciliadora, *Estética* acabou por ser o marco do desentendimento que consistia, afinal, na realização de uma de suas principais metas. No lugar das demolições, tão recorrentes em Klaxon, e da contestação dos valores passadistas, vistos agora como superados, a revista voltou suas energias para a crítica das obras produzidas pelo próprio movimento. Era um modo de enfatizar seu trabalho de construção e, ao mesmo tempo, de assegurar que a literatura modernista não ficaria, por falta de leitores habilitados, desprovida de avaliação crítica (MARQUES, 2013, p.45).

Observando mais proximamente o texto inaugural da revista, *Mocidade e Estética*, notamos a persistência de Graça Aranha no argumento de que era necessária a constituição de um espírito nacional. Para Aranha, a Independência do Brasil e o fim do regime escravista foram movimentos de “gente moça, na aurora da nacionalidade”. De maneira delongada e entusiasta, Graça Aranha associa as mudanças políticas e sociais ao vigor juvenil que estaria atuando para a construção de uma suposta soberania nacional, em termos políticos e intelectuais: “O interesse, que mantinha a escravidão e a monarquia, era retrógrado e nefasto ao país. O espírito da mocidade, inspirado no puro sentimento, venceu o interesse e teve razão contra a razão” (ARANHA, 1924, p.4).

A emancipação intelectual do jovem, para Graça Aranha, era o estopim da revolução social criadora do novo espírito brasileiro: “Quase todos os abolicionistas

eram emancipados intelectualmente”. Da mesma forma, Aranha se posiciona contrário às dominações estrangeiras: “Os estrangeiros apoderam-se do país e o brasileiro assiste indiferente à conquista tenaz e cobiçosa. Apenas entretém-se nos jogos medíocres da politicagem, na ilusão de governar o que na realidade tem outros donos” (*idem*, p.6).

A tonalidade do discurso de Graça Aranha ganha contornos fortemente patrióticos, quando compara a geração da mocidade com aquela que a precedeu:

O Brasil recebeu a onda da ressurreição e começou a rejuvenescer pelo sentimento nacional despertado. Teve a prodigiosa revelação de que é uma nação jovem, que o espírito de mocidade viera de novo possuir e fecundar. Desde então se lhe apodera uma ânsia de vida ideal. [...] Este vivificador traz o olhar agudo, que penetra e dissolve todas as mistificações. Nada resiste à sua força de destruição e ao seu empenho de reconstrução (ARANHA, 1924, p.7).

A esperança de Graça Aranha na mocidade espraia-se às realizações políticas, sobretudo de cunho social, que só podem ser realizadas pelo jovem de ação dinâmica e vigor intelectual:

Não será aventuroso afirmar que a ação desses jovens será a de modernizar, nacionalizar e universalizar o Brasil. São trabalhos formidáveis a que se arriscam. Para executá-los, possuem a ginástica intelectual que os torna ágeis, decididos, claros e enérgicos. Pertencem à uma geração esportiva, de cuja rudeza atlética livraram o espírito, que plana e ataca. São livres de movimentos, a visão nítida dissipa as miragens que embaciaram a inteligência paradoxal dos velhos brasileiros (*idem*).

Consequentemente, esse jovem vigoroso teria por missão explorar os rincões do país, examinar-lhe todas as possibilidades, sondar seus abismos morais. Para tanto, o jovem brasileiro teria de conhecer as “forças atuais e perenes”, expandindo esta compreensão ao conhecimento histórico. Aqui, Graça Aranha abre espaço para renegociar a recusa a todos os eventos pretéritos, como bradaram os modernistas de Klaxon. O autor prossegue argumentando que

A ação do jovem moderno será eminentemente social. A estética que o inspira lhe patenteará pela análise o que é o Brasil e quais os trabalhos extremos a que se deve consagrar. [...] Compreenderão que o fato capital da sociabilidade de uma nação é o equilíbrio das classes, fundadas em interesses orgânicos. Sem esse equilíbrio haverá despotismo e escravidão (*idem*).

No entendimento de Aranha, havia um trabalho político a ser realizado. Para o autor, este trabalho iria requerer a construção dos interesses materiais, econômicos, a cooperação de bens, a socialização da terra para o equilíbrio das classes sociais. Um discurso iminentemente relacionado à formação do pensamento dos partidos políticos da nascente esquerda brasileira.

Em âmbito estético, Graça Aranha propôs a promoção de uma cultura coletiva brasileira. Nesse sentido, opôs-se ao conceito de “primitivismo” marioandradiano, argumentando que “dessa matriz [do primitivismo] pode sair ingenuamente muita beleza e muita emoção. Mas será a resultante natural e espontânea da gente singela”. Depreende-se que, para Aranha, era necessário estabelecer e difundir um parâmetro de erudição compartilhado por todos os membros de uma nação, e que a atitude primitivista estaria relacionada àqueles indivíduos que não atingissem o elevado nível de erudição e cultura por ele desejado. O autor argumenta que “aqueles que receberam o fluido da cultura, e cujos olhos desvendaram, não podem voltar à inocência perdida”. Ao contrário, há que se perder a inocência e se extremar a cultura, informa-nos Aranha.

Na lógica de sua argumentação, o estabelecimento da cultura extremada é o pressuposto para a verdadeira autonomia, aquela que independe da natureza, e torna o espírito livre:

... o que nos compete fazer é extremar a cultura, manejá-la como alavanca que revolva e prepare o terreno para a construção que desafie a natureza, liberte-se dela, seja obra pura do espírito livre, criação humana independente, sem a imitação das formas inumeráveis, que para a obra de imitação nos oferece insidiosamente a natureza (*ibidem*, p. 9).

Graça Aranha parece antecipar em alguns anos as proposições da Escola Estruturalista de Claude Lévi-Strauss. Vai além, ao considerar o Romantismo uma “praga literária” a ser extirpada (1924, p.10). Defendeu, em seu lugar, um realismo objetivo e dinâmico, que pudesse nos levar a um tipo particular de classicismo – fazendo aqui um jogo semântico em que “classicismo” é o sentimento de pertença a uma “classe”, ao invés de um movimento estético:

Se este realismo nos leva ao classicismo, seremos clássicos, porque é o pensamento e a linguagem de uma ‘classe’ e essa classe é a dos espíritos cultos, separa-nos de todo aquele classicismo verbal, de palavras mortas, de frases antiquadas exclusivamente literário e

artificial, que a nossa imprecisão técnica considera modelar por ser o estilo e a língua dos velhos escritores (*ibidem*, p.10).

Ao final de seu texto, Graça Aranha criticou a psicanálise, por sua pretensão filosófica que reduz a vida humana “ao paradoxal pansexualismo”. Argumentou que há muitas outras coisas no homem e na vida humana que são alheias “à subconsciente fúria sexual”. O homem, que no entendimento psicanalítico está à mercê das pulsões sexuais, difere daquele criado na argumentação de Aranha – este homem é ativo, e tem na inteligência a possibilidade de realização e completude. Toda inteligência é estética, diz o autor. Portanto,

O ‘pan-estetismo’ é o reduto do espírito humano e dele não há força filosófica, religiosa ou científica que o desaloje. O espírito tudo transmuda em função estética, seja a religião pela criação das formas, pelo movimento ascensional do homem à divindade; seja a ciência na análise, na síntese, na transformação da matéria; seja a arte pela naturalidade realizadora dos valores essenciais e pela fusão do ser humano no Universo; seja a política no equilíbrio das classes, na geometria da construção nacional, na trajetória do destino do país; seja a simples vida que é a busca da harmonia entre os seres e destes com o Universo (*ibidem*, p.11).

Estendemos-nos na observação desse texto de Graça Aranha, pois ele lança alguma luz sobre o surgimento de um movimento estético cuja ideia central seja a consolidação dos valores, símbolos e pertencas de uma determinada nação. Graça Aranha relata, *pari passu*, o advento de um movimento nacionalista que vigorou desde antes de a Semana de Arte Moderna até um ponto de difícil precisão histórica – para alguns, nunca terminou.

No capítulo seguinte, serão discutidas algumas teorias relativas à ideia de modernidade, identidade nacional, formação cultural e simbólica da população no ambiente urbano. Tratar-se-á de um capítulo mais ensaístico; ainda assim, as teorias apresentadas poderão nos auxiliar na compreensão dos fenômenos socioculturais que permitiram o surgimento de uma música que se pretendeu “nacional”, e seus desdobramentos na composição para obras de violão solo.

II. Modernidade e Música

No presente capítulo são discutidos alguns aspectos teóricos relacionados às ideias de modernidade e música. A princípio, é necessário distinguir o modernismo, entendido como movimento estético amplo e irrestrito às variadas linguagens artísticas, do nacionalismo musical, aqui considerado um procedimento estético da composição musical cujas características serão discutidas ao longo deste capítulo. Assim, podemos descrever o nacionalismo musical como uma decorrência do modernismo brasileiro, mas não como o único fenômeno resultante do modernismo.

Do mesmo modo, faz-se necessário reafirmar o período histórico que delimitamos como “modernista”. Entre os estudiosos do modernismo, não há consenso sobre as datas que circunscrevem esse movimento estético. Foi necessário, dessa forma, adotarmos as datas propostas por um determinado autor. Pareceu-nos apropriada a delimitação sugerida por Maria Arminda do Nascimento Arruda (2015), que propõe dois momentos distintos: o primeiro, nomeado “período combativo”, deu-se entre os anos de 1920 e 1945; o segundo, chamado de “modernismo pós-guerra”, estendeu-se de 1945 a 1960.

Durante a Semana de 22 discutiu-se de maneira bastante vigorosa, o tema do nacionalismo, que no âmbito musical teve em Villa-Lobos seu primeiro representante. Pode-se dizer que a temática do nacionalismo despontou durante a Semana de Arte Moderna, e adquiriu contornos de movimento intelectual e artístico nos anos que se seguiram. Diversos fenômenos que contribuíram para a afirmação do violão como instrumento erudito passam por personagens – compositores, professores, teóricos, instrumentistas – alinhados ideologicamente às ideias nacionalistas.

Como ponto de partida para uma reflexão acerca do nacionalismo musical, é importante retomar alguns raciocínios, como o proposto por Aracy Amaral (2013): o século XX viu emergir, no plano artístico, duas posturas em permanente combate, ou alternância de preponderância: a do nacionalismo *versus* internacionalismo. De modo complementar, pode-se associar a ideia do nacionalismo em música com o conceito de “dinâmica cultural”, proposto por Eunice Durham (2004): toda análise dos fenômenos culturais é necessariamente uma análise da dinâmica cultural, isto é, do processo permanente de reorganização das representações na prática social.

As teorias dessas autoras servem para se elaborar um pressuposto: a alternância de preponderância entre movimentos culturais – o que necessariamente conduz à confecção de distintos produtos de cultura – é um fenômeno característico às populações que vivenciaram o decorrer do século XX, aceitando-se a acepção de que toda cultura está permanentemente em constante processo de ressignificação e reorganização de suas próprias práticas e ações.

Desse modo, torna-se pertinente discutir a existência, ou alternância, entre dois modos de se compreender a produção artística do período: as denominações (historicamente alternantes) de “música universal” e de “música nacional”. Para tanto, seguimos a recomendação da pesquisadora e professora Lina Ribeiro de Noronha (2012, p.24), que considera que “... é a partir do pensamento universalista na música que vai ganhar espaço aquilo que é considerado seu oposto: o que se deixa marcar como singular, particular, local, diferente, regional, o que é entendido como nacional”.

Destacamos que a confecção deste capítulo é profunda e amplamente baseada na tese de doutorado de Lina Ribeiro de Noronha (2012), intitulada “Darius Milhaud: o nacionalismo francês e a conexão com o Brasil”, e particularmente nos capítulos 1 e 2, respectivamente nomeados “música universal e música nacional” e “o nacionalismo”. As ideias aqui expostas são, majoritariamente, um reflexo da produção teórica realizada por Noronha. Em nosso entendimento, a explicação da autora acerca do nacionalismo, com base em autores etno-simbolistas, é de grande ajuda para a compreensão do movimento nacionalista na música brasileira, e contribui para a reflexão sobre o desenvolvimento da música composta para violão solo.

A busca pelo conceito de universalidade da música aconteceu com mais profundidade entre os pensadores e estetas no decorrer do século XX. O conceito de universalidade da música foi utilizado, nos países europeus, como uma das maneiras de assegurar a hegemonia política e cultural sobre as demais nações. Sobretudo na Alemanha, a ideia de construção de uma música universal era relevante para a construção do ideário de preponderância da língua¹ e da arte germânica, e serviu, inclusive, à criação de um estado totalitário durante o terceiro *reich*.

¹ A língua foi entendida como um fator fundamental na criação de uma identidade nacional, um elemento capaz de criar a sensação de unidade da população. Segundo Eric Hobsbawm, “para os ideólogos do nacionalismo, tal como ele evoluiu depois de 1830 e se transformou no final do século, [...] a língua era a alma da nação e o critério crucial de nacionalidade” (HOBBSAWM, 1990, p. 115-116). Em particular, os alemães valeram-se desse pensamento, porque identificavam grupos que compartilhavam da língua alemã e que se ligavam por meio dela, apesar de não ocuparem um mesmo território. Para teóricos alemães do

Durante esse período, houve intensificação na relação entre a cultura europeia e a cultura de outros países e continentes, mas a hegemonia sempre coube à primeira. Emergiu, portanto, uma percepção de que a música praticada fora da Europa ocidental possuía características locais e peculiaridades, às vezes diametralmente opostas ao que se praticava nas salas de concerto. A música praticada nos demais continentes passou a ser objeto de estudo e apreciação no âmbito da cultura erudita; o interesse, contudo, não indicava aceitação das diversas produções musicais, e sim um exotismo, ou ainda um material bruto com o qual a cultura erudita poderia erigir a verdadeira arte musical.

Some-se a isso o fato de que as ideias preponderantes e arraigadas sobre a produção musical foram profundamente afetadas pelas transformações sociais, econômicas, científicas, filosóficas e, sobretudo, artísticas. Gradativamente, tornou-se mais difícil relacionar as variadas criações musicais em torno de uma ideia central de universalidade (NORONHA, 2012, p.24). As pesquisas antropológicas – e posteriormente as pesquisas etnomusicológicas – trouxeram maior conhecimento sobre a música praticada em diversas sociedades americanas, africanas e orientais. A descoberta dessa miríade de novas sonoridades implicou, paulatinamente, no questionamento teórico sobre o conceito de universalidade musical.

Entre os autores elencados por Noronha (2012), destaca-se Carl Dahlhaus (1928-1989), musicólogo alemão, que antevê a dificuldade em rotular as várias manifestações

século XIX, a língua serviu como um elemento de identificação de uma nacionalidade, como explica Hobsbawm (1990, p.74): “No caso germânico, a identificação mística de uma nacionalidade com uma espécie de ideia platônica da língua, é muito mais uma criação ideológica de intelectuais nacionalistas, dos quais [o filósofo alemão J. G. von] Herder é o profeta”. Herder interessava-se inclusive pelas manifestações folclóricas, no intuito de buscar o que era considerado “autêntico” dentro da cultura germânica, buscando traços culturais que distinguíssem este de outros grupos linguísticos. Noronha explica o processo de construção ideológica que visa disseminar a ideia de que a língua e a cultura germânica seriam capazes de estabelecer os parâmetros de uma música universal: “Os valores que a música germânica vai retratar – como a subjetividade –, valores que buscavam uma ideia de profundidade, contrária aos superficialismos da música francesa e italiana, mais a valorização e resgate das obras de Bach, além da mitificação de Beethoven nos textos de E.T.A. Hoffman contribuíram para colocar os compositores germânicos como detentores da ‘verdadeira’ música desde tempos passados. Os compositores românticos justificam-se como herdeiros desses autores e donos dos valores musicais verdadeiramente importantes e ‘universais’ que se apresentam na música germânica. E assim, essa música de características marcadamente nacionais se impõe como música ‘universal’” (NORONHA, 2012, p. 35-36). Consequentemente, a música romântica germânica foi considerada detentora de um caráter universalizante. Esse estilo foi tomado como referência durante o século XIX. A narrativa histórica da música clássica tratou de consolidar os compositores da primeira escola de Viena como paradigmas de estilo, reforçando a hegemonia musical germânica. Durante o classicismo essa concepção foi acentuada; falava-se de uma música autônoma, não relacionada aos aspectos da linguagem (consequentemente não relacionada às particularidades das várias línguas), sem a subjetividade romântica, que implica em individualismos.

sonoras sob um mesmo rótulo de “música”. Para o autor, seria mais preciso falar em “músicas”, ou seja, a categorização de cada manifestação musical de acordo com as suas características estéticas e sua funcionalidade no interior das sociedades que as produzem (*ibidem*, pp.24-25).

Nas páginas seguintes, continuaremos a expor o estudo de Noronha (2012) e suas leituras a respeito dos teóricos do nacionalismo. A autora explica que é necessário, a princípio, considerar o aspecto histórico musical, buscando encontrar características comuns a variadas manifestações musicais. A questão central nesse momento é “o que permanece”, ou ainda “o que se pode observar em comum na música produzida por culturas absolutamente distintas”. Noronha apresenta uma interessante proposição de Dahlhaus, que sugere que o fator unificador da música ocidental é a utilização de um sistema de alturas e combinações intervalares (o sistema tonal). Este sistema permitiu, ao longo da história da música ocidental, grande variedade de estilos (*idem*).

As diferenças entre épocas da história musical europeia, por radicais que tenham sido, deixaram intacta no essencial a unidade interna do conceito de música, enquanto se manteve determinante a tradição antiga: uma tradição cuja parte essencial era o princípio de um sistema tonal, imutavelmente subjacente aos diferentes estilos musicais, constituído por relações diretas e indiretas de consonância (DAHLHAUS, 2009, p.15).

Esta ideia transformou-se a partir do momento em que se intensificou o contato com outras culturas, bem como se praticou a incorporação de elementos nunca antes utilizados ou explorados no interior da própria música de concerto. Os compositores do século XX passaram a valer-se, por exemplo, de instrumentos de percussão múltipla, escalas exóticas, expansão do sistema tonal; posteriormente, revoluções científicas e culturais possibilitaram o advento da música concreta e da música eletrônica, além de toda a produção dos experimentalistas, liderados por John Cage. Noronha concorda, ao dizer que:

A partir daí a matéria prima da composição musical se ampliou ao infinito, já que não há mais restrição quanto ao material sonoro a ser usado em uma peça. É claro que essa mudança resultou em uma revisão do conceito de música, que passou a ser algo em constante processo de definição (NORONHA, 2012, p. 25).

O fenômeno de ampliação dos meios e dos produtos da composição musical não foi restrito aos compositores europeus, mas espalhou-se por distintas sociedades. Por isso, Dahlhaus iniciou uma reflexão acerca da criação musical de caráter regional e étnico. Este autor compreendia a “música como uma categoria histórica mutável, cunhada e incessantemente refundida pela obra dos compositores” (DAHLHAUS, 2009, p.15). Para ele, o conceito de “música” não está apenas no fenômeno sonoro, como também na percepção consciente desse fenômeno; a música não deveria ser separada do contexto extramusical em que estava inserida. Partindo desse pressuposto, surgiu a dificuldade em classificar como “música” as produções sonoras advindas de culturas distintas, uma vez que elas não participavam de nossos códigos simbólicos, de nossa percepção consciente e de nossos critérios valorativos. Como explica Noronha,

O autor propôs dois possíveis comportamentos frente à música não europeia. O primeiro seria reinterpretar de forma mais abrangente o conceito de “música”, de modo a incluir essa outra música, vendo-a como algo que independe do seu contexto original e de fatores extramusicais. O segundo, assumir esse conceito eurocentrista que excluiria do termo “música” criações sonoras de várias culturas não-europeias em que essa abstração inexistente e que, portanto, não se enquadram no conceito europeu de “música” (*ibidem*, p.26).

Em face dessa aparente dicotomia, Dahlhaus apontou um caminho metodológico, ou ainda um modo de aproximação ao conceito de música que associasse as questões históricas (compreendidas como a história da música europeia) com as questões étnicas, tarefa que veio a se concretizar nos estudos etnomusicológicos².

² Vale lembrar alguns valores inculcados no pensamento historiográfico do período: no século XIX surgiu “a concepção do artista como gênio incompreendido e do dogma da originalidade”. Ao artista romântico importava tanto mais a subjetividade, de modo que se pudesse extrapolar os cânones do Classicismo. Além disso, nesse período surgiu o interesse pelo exótico, ao lado da exploração de elementos caracteristicamente nacionais. Ocorreu no Romantismo a busca por compositores e obras do passado; desse interesse partiu o desejo de se constituir uma linha histórica que relacionasse as composições através do tempo, ou seja, a ideia de traçar uma “história universal da música”, ainda que compreendida como uma “história da música europeia”. A produção musical não europeia, durante o século XIX, era frequentemente tida como “primitiva”. Essa visão arrefeceu, ao longo do século XX, sobretudo pela assunção das diferenças sociais, étnicas e históricas – percepção que nos força o abandono um conceito único e universal de música (NORONHA, 2012, p.26).

Pensar uma “história universal da música”³ só se tornou possível no século XX, como resultado de transformações globais, sobretudo de interdependência política e interconexão tecnológica, além dos processos de globalização econômica que, em certa medida, acentuaram as relações interculturais. A música, em particular, beneficiou-se desse contexto, sobretudo pelo estabelecimento de conexões efetivas entre os sons de diferentes culturas.

Adiante, Lina Noronha apresenta algumas ideias do historiador britânico Peter Burke. Segundo Peter Burke (2008, p.16), a economia globalizada levou também à globalização da cultura; o autor trouxe novamente à tona o conceito de “hibridismo cultural”, muito utilizado por “historiadores [que] estão dedicando cada vez mais atenção aos processos de encontro, contato, interação, troca e hibridização cultural”. Em consonância, Garcia Canclini define hibridização cultural como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2001, p.14. *Tradução nossa*).

A esse respeito, Dahlhaus argumentou que os conceitos de “música” e de “história”, bem como a ideia de “humanidade” permitem discussões; para ele, melhor seria pensar não no conceito tradicional de “humanidade”, mas em algo que “é a compreensão paciente, que não só tolera o outro e, antes de mais, o estranho na sua alteridade – a tolerância pode estar ligada ao desprezo –, mas o respeita”. Dessa forma, ao pensar-se o conceito de “humanidade”, valem mais as diferenças do que os aspectos comuns entre as culturas:

... na estética musical enquanto derivado da ideia de humanidade, a busca de um substrato comum, que pode estar contido nos fenômenos sonoros de todas as épocas e continentes, é de menor significado do

³ O conceito de música universal que se buscou no século XIX relacionava-se com o pensamento Hegeliano de “história universal”, que teve como desenrolar a crítica ao juízo estético de Kant. “Hegel transformou os conceitos de ‘história’ com sua abordagem dialética, que concebe o fato histórico como resultado de um processo formado por mediações contraditórias de um desenvolvimento contínuo. Mas seu conceito de ‘história universal’ vem de encontro a sua concepção de que uma determinada cultura, de qualquer lugar ou de qualquer época, pertence à ‘história universal’”. No entanto, falar dessas concepções do século XIX de ‘história’ ou de ‘história universal’, no singular, implica em abstrações tão difíceis de entender quanto ‘música’ [...] a ideia de ‘música’ como derivado da ideia de ‘história’ depende da concepção clássica utópica de ‘humanidade’ para se sustentar. Isso foi o que forneceu a base para a estética Kantiana, na qual os juízos estéticos são subjetivos, mas também permitem uma universalização” (NORONHA, 2012, p. 27).

que o conhecimento e o mútuo reconhecimento de princípios formativos fundamentalmente diversos (DAHLHAUS, 2009, p. 17-18).

As afirmações de Dahlhaus deram um contorno mais nítido ao conceito de música. Depreendemos de seu texto que a música pode ser compreendida como mais que a somatória dos fenômenos sonoros produzidos ao longo da história, mas como um princípio regulativo de entendimento recíproco. Considerar a reciprocidade significa, em última análise, a assunção da existência e da produção cultural do outro, dialogando com ela (ou ainda respeitosamente ignorando-a).

Retomando a organização textual da professora Lina Noronha, nos são apresentadas algumas ideias de Peter Burke a respeito do hibridismo cultural. Para esse autor, sob a ótica do hibridismo cultural, o diálogo contínuo entre culturas tornou-se “particularmente óbvio no campo musical no caso de formas e gêneros híbridos” (BURKE, 2008, p.15). Decorreu daí uma espécie de mimetização dos elementos da “cultura do outro”, de modo que a resultante não fosse a cultura primeira, tampouco a cultura por ela mimetizada e absorvida, mas um terceiro elemento, de características próprias, resultante da fusão dos elementos originais, como um processo *tese-antítese-síntese*.

Noronha explica que embora se possam encontrar exemplos de hibridização musical em vários momentos da história, este processo foi particularmente abundante durante o século XX. A autora nos apresenta um pensamento dos musicólogos David Beard e Kenneth Gloag. Para eles, a hibridização se dá na própria história, porquanto o diálogo entre a música de diferentes épocas nos faz crer que “música é uma arte evolutiva que sempre mostra algum reflexo da música do passado” (BEARD, GLOAG, 2005, p. 36. Trad. Lina Noronha). Vale ressaltar que mesmo os movimentos de ruptura observados no curso da evolução da música só são possíveis quando considerados os movimentos com os quais se quer romper. Dessa forma, rompimento é sempre “rompimento de algo” ou ainda “com algo”. Sob esse prisma, os movimentos estéticos que procuraram romper com a tradição anterior carregam, no próprio rompimento, a manutenção histórica da cultura sobreposta.

A historiografia musical, a partir do século XX, foi influenciada por estudos antropológicos que ressaltaram o caráter regional das manifestações musicais. Assim, foi necessário realizar uma análise da produção musical que incluísse as diversidades

culturais que a perfazem. Ressaltam-se aí os aspectos étnicos, estéticos, sociais e históricos. A inclusão desses aspectos no discurso historiográfico resultou em uma intensa discussão acerca da semântica musical⁴. Sobretudo, argumentou-se que, “se a música possui um significado, o mais sensato seria encontrá-lo na dialética existente entre o texto e o contexto musical, ou seja, entre as estruturas musicais e o meio sociocultural no qual foram concebidas” (FRANCISCHINI, 2009, p.143).

Configura-se dessa forma a dicotomia entre a compreensão clássica-romântica da “música universal”⁵ e o entendimento etnomusicológico da “música em contexto sociocultural”. Sobre essa questão, informa-nos Noronha:

A música do período Clássico, pura, abstrata, pensada até mesmo como assemântica (no sentido de não ter uma significação extramusical) é representativa de um estilo tido como “universal”, de uma música que se coloca como autônoma. Apesar dos compositores centrais do classicismo – Haydn, Mozart, Beethoven – serem representantes do cenário musical germânico, eles não são vistos como portadores de características nacionais, mas como autores que alcançaram um estilo internacional e, portanto, universal [...] Essa música é vista como portadora de sentimentos que são comuns a todos os homens. Por isso é “universalmente” aceita e entendida (NORONHA, 2012, p. 33).

⁴ Investigar o caráter semântico da música foi a tarefa realizada, entre outros, pelo musicólogo Eric Dufour (2005). O autor explicou que os compositores, até o século XVIII, pensavam a música em seus termos estritamente técnicos, como as estratégias de escrita, as estruturas musicais e suas formas de organização. A ideia de que a música possui uma significação semântica, extramusical que lhe é imanente surgiu apenas no século XIX, sobretudo entre os compositores românticos alemães. Segundo Dufour, foram os compositores do Romantismo alemão que atribuíram à música seu caráter linguístico e, mais que disso, propuseram que a música pudesse ser uma linguagem universalmente compreendida. Difundiu-se a ideia romântica da música como “forma suprema de pensamento, como local de revelação da verdade”; em outros termos, uma linguagem superior a todas as outras, capaz de mostrar “a verdadeira essência das coisas” (DUFOUR, 2005, p.44. Trad. Lina Noronha).

⁵ O musicólogo Enrico Fubini reafirmou esse entendimento, dizendo que “a música pura instrumental, a sinfonia clássica, não comunica mais do que a expressão abstrata do sentimento humano universal de modo completamente impessoal”. O autor traçou um breve histórico do pensamento universalista. Destacou que Rameau, ainda no século XVIII, falava da música como reveladora de uma razão suprema e que por esse motivo podia ser entendida por todos os homens. Por sua vez, Noronha (2012) mencionou o compositor Christoph Gluck, que compartilhava a ideia de uma música universal, compreensível a todos os homens instruídos e doutos. O ideal universalista, associado ao pensamento iluminista, refletiu-se nas óperas de Gluck, baseadas na antiguidade clássica e na mitologia grega. Buscou-se o modelo do que era comum a todos os homens: os ideais humanísticos e racionais que eram universalmente compreendidos. Gluck figura, na história da música, como um restaurador dos ideais clássicos e universalistas. Para ele, recorrer ao mito grego garantia a universalidade do modelo humano (FUBINI, 1971, p.238-239. Trad. Lina Noronha).

Para os compositores românticos, a música tem a capacidade de expressar coisas inatingíveis e muito mais profundas do que a linguagem verbal pode alcançar. Nas palavras de Fubini,

A música não tem necessidade de expressar o que expressa a linguagem comum porque vai muito além: capta a *Realidade* em um nível muito mais profundo, repudiando toda expressão linguística como inadequada. A música pode captar a essência mesma do mundo, a Ideia, o Espírito, a Infinitude (FUBINI, 1988, p. 254-255).

Observa-se uma vigorosa defesa da música pura, instrumental, como linguagem independente de toda linguagem verbal. Por outro lado, nota-se a valorização de obras “em que a interação de texto e música se evidenciava – o *lied*, a música programática, a ‘obra de arte total’ wagneriana” (NORONHA, 2012, p.34). A professora Lina Noronha nos explica que a relação texto-música foi amplamente discutida pelo filósofo J.G. von Herder, para quem a conexão entre som falado e som cantado é tida como natural e espontânea, independentemente da língua falada. Para ele, a língua é o fator que conecta a todos os seres humanos, o que reforça a ideia de universalismo. Entretanto, o autor salienta que a linguagem é produto de uma determinada comunidade e, portanto, tem características que evidenciam elementos dessa cultura particular – características essas que distinguem uma comunidade das outras. “As teorias herderianas colocam em evidência a herança linguística e o folclore germânicos como elementos de distinção dessa comunidade em particular” (NORONHA, 2012, p.35).

Noronha (2012, pp. 36-37) nos apresenta também as ideias de Mário de Andrade e Richard Taruskin, acerca do conceito de universalidade da música. Segundo Mário de Andrade, alguns compositores são considerados “universais” pela relevância de sua produção, “gênios que se universalizaram por demasiado fundamentais”. Porém, o musicólogo brasileiro alinha-se ao pensamento que considera música e língua elementos intrinsecamente relacionados. Por isso, posicionou-se vigorosamente contrário à existência de uma música universal: “A tal de música universal é um esperanto hipotético, não existe” (ANDRADE, 1975, p.29).

De acordo com Taruskin, a historiografia musical trata os movimentos nacionalistas como fenômenos de reação à hegemonia musical germânica. Essa reação aparece na segunda metade do século XIX, como rejeição ao estilo romântico “internacionalizante” da música germânica – sobretudo aquela composta por Richard

Wagner. Este é o fator que promove os nacionalismos musicais em outras regiões. “Do ponto de vista do universalismo germânico, contudo, o ‘nacionalismo’ não germânico é recebido e entendido como exotismo” (NORONHA, 2012, p. 37).

Se do ponto de vista da historiografia os movimentos nacionalistas foram reações ao pretensão universalismo da música alemã, na modernidade, o conceito de nacionalismo ganhou diversas acepções. Pode referir-se ao processo de formação dos Estados, ou ainda com a sensação de pertencimento a uma determinada nação. Nos estudos teóricos, busca-se compreender os aspectos ideológicos do nacionalismo, bem como elencar o conjunto de elementos simbólicos que representam uma nação.

Deste ponto em diante, a professora Lina Noronha se aprofundou na compreensão e análise da obra do historiador e sociólogo britânico Anthony Smith, que se destacou como pesquisador do nacionalismo. É fundamental dizer que o texto a seguir foi amplamente baseado nos estudos de Lina Noronha a respeito desse autor.

Segundo Smith, “se os símbolos nacionais contribuem para a definição de uma nação, podemos entender que o nacionalismo extrapola o âmbito político e engloba também aspectos culturais e intelectuais, pois o mundo das nações estrutura nossas perspectivas globais e nossos sistemas simbólicos” (SMITH, 2006, p.10). Enquanto movimento sociopolítico, o nacionalismo delineia claramente a ênfase nas questões culturais:

As ideologias do nacionalismo requerem a imersão na cultura da nação – a redescoberta de sua história, a revitalização de sua língua vernácula através de disciplinas como a filologia e a lexicografia, o culto de sua literatura, em especial o teatro e a poesia; a renovação de suas artes e ofícios vernáculos, assim como de sua música, inclusive as danças nativas e as canções populares (SMITH, 2006, p.17).

Segundo Noronha, “o universo das representações simbólicas, para o autor, é configurado de acordo com uma determinada ideologia nacionalista. Tais representações funcionam como um ponto de conexão entre os aspectos político e social do nacionalismo” (NORONHA, 2012, p.39). Para Smith, “como doutrina da cultura, consciência e linguagem simbólicas, a primeira preocupação do nacionalismo é de criar um mundo de identidades culturais coletivas ou de nações culturais” (SMITH, 1997, p. 125). Para ele, a compreensão do nacionalismo passa por “prestar muita atenção ao papel dos elementos simbólicos na linguagem e na ideologia do nacionalismo, assim

como aos aspectos morais, rituais e emocionais do discurso e da ação de uma nação” (SMITH, 2006, p.11).

Lina Noronha nos apresenta uma relação proposta por Smith, entre nacionalismo e religião. Primeiramente por uma característica comum a ambos: seu poder de penetração e capilarização nas sociedades. Depois, porque tanto o nacionalismo como a religião mantêm a ideia de elementos rituais e valores sagrados; isso pode ser observado nas comemorações cívicas, nas festas em homenagem aos heróis nacionais, ou a algo que se refira ao passado glorioso de uma nação. “O nacionalismo é, nesse sentido, uma espécie de religião política, que sacraliza a união entre os cidadãos de uma determinada comunidade, conectados por um passado em comum” (NORONHA, 2012, p.38).

Anthony Smith propõe uma definição para o termo nacionalismo: “... um movimento ideológico para alcançar e manter a autonomia, a unidade e a identidade de um povo que alguns dos seus membros creem constituir uma nação real ou potencial” (SMITH, 2006, p.20). Argumenta que, na busca da autonomia, uma nação quer se marcar pela singularidade, ou seja, pelo que tem de diferente em relação às outras; ressalta, contudo, que as nações têm diversos elementos em comum. É comum a todas as nações terem um leque de símbolos, como uma bandeira, um hino, heróis nacionais, monumentos comemorativos, datas festivas, feriados, etc. Contudo, tais símbolos são únicos em cada uma das nações. Os símbolos têm a função de “expressar, representar e reforçar a definição delimitadora da nação e para unir seus membros lá dentro”. Quer dizer, os símbolos, para além de marcar as particularidades de uma nação, também propõe que os cidadãos partícipes dessa sociedade estejam em pé de igualdade (*idem*).

O conjunto de símbolos compartilhados por uma nação, e mantidos pela tradição, é compreendido como um meio de asseverar a autonomia nacional. “Uma nação que tem um lastro cultural considerado relevante no seu passado distingue-se das outras e coloca-se como autônoma”. Apoiar-se na herança da própria cultura, buscar os elementos autenticamente nacionais e regionais significa “destacar-se por características culturais únicas, e caminhar em direção a um dos objetivos centrais do nacionalismo: a autonomia” (NORONHA, 2012, p.40).

Seguindo a explicação de Lina Noronha sobre a obra de Smith, a busca pela herança comum, pelos lastros culturais produzidos por uma nação é, para além de uma busca por autonomia, uma questão de unidade nacional. Uma unidade que não se pretende apenas territorial, como também simbólica. O conjunto dos símbolos nacionais

serve como traço de união em uma determinada comunidade. A unidade nacional se constrói por meio de uma “íconografia comum, de memórias, mitos e valores compartilhados”. A sensação de compartilhamento de valores, de símbolos, de um território e de um passado comum são elementos entendidos como constituidores da unidade nacional – unidade que parte da ideia de que “a cada nação corresponde uma cultura histórica distinta, uma forma única de pensar, agir e comunicar partilhada por todos os membros”. Nesse contexto, a tarefa do nacionalista é de redescobrir “o gênio cultural único da nação”, e restituir ao povo sua “identidade cultural autêntica” (SMITH *apud* NORONHA, 2012, pp.40-41).

Para Smith, a tarefa de reconstrução do caráter cultural de uma nação significa encontrar a identidade cultural que lhe é pertencente. O conceito de identidade nacional é proposto pelo autor como um processo de “contínua reprodução e reinterpretação do padrão de valores, símbolos, memórias, mitos e tradições que compõem a herança específica das nações e a identificação dos indivíduos com esse padrão e herança, e com seus elementos culturais” (*ibidem*, p.41).

Dessa forma, como nos explica Noronha (2012), asseverou-se o compromisso do nacionalista com as questões culturais vigentes em uma localidade. A afinidade cultural observável entre os membros de um mesmo grupo, o compartilhamento de códigos, símbolos e valores, é o que, para o nacionalista, entende-se por autêntico e genuíno naquela cultura. Não obstante, o aspecto da “contínua reprodução e reinterpretação” do conjunto de elementos simbólicos nos faz considerar as mudanças comportamentais e culturais ocorridas entre as gerações – mudanças que precisam ser reinterpretadas e reincorporadas à linha da tradição que se pretende manter. “Essas reconstruções tomam elementos do passado adaptando-os às situações presentes e ao mesmo tempo agregando novos valores aos já existentes. É a maneira de se moldar a identidade nacional a cada geração, por meio de reconstruções etno-simbólicas” (NORONHA, 2012, p.39).

Os etno-simbolistas, entre os quais Anthony Smith, procuraram compreender o processo de reinterpretação das tradições que acontecem a cada geração, considerando-se as questões étnicas e enfocando-se principalmente os aspectos simbólicos e culturais que moldam a identidade nacional. Buscavam, dessa forma, uma análise do nacionalismo que visasse atribuir “maior peso aos elementos subjetivos da memória, valor, sentimento, mito e símbolo” (SMITH, 2006, p. 89. *grifo nosso*).

A questão da memória é central nesta tese, uma vez que o projeto de narração da história recente do violão erudito brasileiro passa, em grande medida, pelas narrativas dos próprios violonistas artífices dessa história. Os estudos em memória de Ecléa Bosi e Paulo Ricœur serão tratados em um momento posterior deste trabalho.

O nacionalismo é, primordialmente, um movimento intelectualmente constituído, cômico de si, cujas bases estão prescritas com clareza entre os pensadores, sobretudo etno-simbolistas. A professora Lina Noronha realizou extenso estudo sobre o etno-simbolismo, e, com base nesse estudo, podemos conhecer a obra de autores relevantes nessa área de conhecimento. Um deles é Anthony Smith, para quem

... não podemos compreender as nações e o nacionalismo apenas como uma ideologia ou forma política, mas devemos antes considerá-los também como um fenômeno cultural. Ou seja, o *nacionalismo*, enquanto ideologia e movimento deve ser intimamente relacionado com identidade nacional, um conceito multidimensional, e alargado de forma a incluir sentimentos, símbolos e uma linguagem específica (SMITH, 1997, p.11).

Recorremos, mais uma vez, às explicações de Lina Noronha, desta vez, relativas à utilização dos aparatos do Estado para a proliferação das ideias nacionalistas. O nacionalismo, por sua característica ideológica, pretende espalhar-se por um território, servindo como ferramenta de construção identitária dos indivíduos que o compõem. Para tanto, vale-se das estruturas políticas do Estado, de modo a fazer crer ao indivíduo que ele seja partícipe de um projeto histórico que o transcende, ainda que esse projeto seja idealizado, ou intelectualmente construído. Nesse sentido, as políticas públicas ganham espaço, sobretudo através do sistema educacional. A escola passa a ser um meio de convencimento por parte do Estado, no concernente às ideias de pertencimento e de identidade nacional. O nacionalismo de massa que toma lugar em meados do século XX, por via educação pública, procurou estabelecer valores comuns a todos os membros pertencentes a uma comunidade. Esses valores, em geral, são voltados à proposição de um imaginário popular de heróis e grandes realizações da nação; procura ainda projetar na população a ideia de que as novas gerações são portadoras de uma tradição grandiosa (Noronha, 2012, p. 43). Nas palavras de Smith,

As identidades nacionais também desempenham funções internas mais íntimas para os indivíduos da comunidade. A mais óbvia é a

socialização dos membros como “nacionais” e “cidadãos”. Hoje em dia isso é conseguido através de sistemas de educação públicos de massas, compulsivos e padronizados, através dos quais as autoridades estatais esperam inculcar uma devoção nacional e uma cultura homogênea característica, atividade que a maioria dos regimes continua a praticar muito energicamente, sob a influência de ideias nacionalistas de unidade e autenticidade cultural (SMITH, 1997, p. 31).

Conforme a reflexão de Noronha (2012), o ideário inculcado nas populações por meio do sistema educacional é alvo de críticas por parte de Eric Hobsbawm, para quem o conjunto de símbolos, ideias, valores, comportamentos de uma determinada sociedade são parte de um constructo falseado conscientemente pelos poderes políticos, de acordo com seus interesses, e das necessidades do momento histórico que vige. Este constructo é chamado pelo autor de “invenção das tradições”. Para o pensamento nacionalista, entretanto, a questão da identidade passa menos pelo falseamento e pelas tradições inventadas, e mais pela busca, resgate e manutenção das tradições pretéritas.

Constitui-se dessa forma, um inventário de grandes indivíduos, artistas, intelectuais, atletas, heróis nacionais, indivíduos que de algum modo se destacam na atividade de (re)construção e preservação identitária da nação a que pertencem. Sobressaem-se nessa empresa os artistas, compreendidos como gênios criadores da cultura:

É uma busca focada no indivíduo, no gênio criador. O artista serve de êmulo para os membros de uma nação, cada qual um artista criativo em potencial. Todos podem se reconhecer na produção do artista, que se mostra como aquele que consegue expressar-se criativamente fazendo uso de elementos advindos da cultura característica de uma nação. Esta ênfase na criatividade individual coloca o artista em uma posição privilegiada dentro da comunidade (NORONHA, 2012, p.45).

A autora complementa que, “do ponto de vista do nacionalismo [cultural], a criatividade é o diferencial de uma nação [...] A capacidade criativa individual é que irá delinear a criatividade nacional, aquilo que distingue culturalmente uma comunidade” (*idem*).

Os estudiosos do nacionalismo com ênfase na cultura consideram o educador como sendo responsável pela disseminação daquilo que é escolhido como culturalmente valoroso e digno de preservação. A educação exerce então um papel de “instância de preservação e consagração”, nos termos de Bourdieu. O intelectual, por sua vez, busca

no passado elementos para as reconstruções necessárias na renovação da identidade nacional. O artista completa o quadro de agentes sociais, na medida em que toma para si o paradigma da existência criativa, sendo tomado como modelo pelos demais, que devem se espelhar na sua atuação produtora de bens da cultura, criativa e singular dentro de uma sociedade (*ibidem*, p.44).

Não obstante, os nacionalistas etno-simbolistas afirmam que “não é suficiente recorrer à identidade cultural para produzir as reconstruções necessárias à criação da identidade nacional. É preciso também considerar as questões subjetivas e emocionais, parâmetros para entender a capacidade do nacionalismo de criar identificações entre integrantes necessariamente diversos que formam uma comunidade” (NORONHA, 2012, pp. 44-45)

Para tanto, é necessário salientar as emoções compartilhadas e a “vontade coletiva de uma comunidade moral” (SMITH *apud* NORONHA, 2012, p. 45). São as imagens e as narrativas, estabelecidas como elementos da identidade nacional que devem tocar emocionalmente as pessoas. Nas palavras de Smith,

A historicidade objetiva pode ser importante a longo prazo, mas para o grosso da população uma narrativa tem de ter tanta “ressonância” emocional como o “conteúdo verdadeiro” [...] O que interessa numa explicação do poder e durabilidade das nações e do nacionalismo é que as narrativas e imagens da nação tocam numa corda sensível das pessoas que se propõem captar (SMITH, 2006, p.123).

Para Noronha (2012), é por esse motivo que as reconstruções propostas pelos intelectuais têm que se aproximar das percepções populares o máximo possível, incluindo-se as tradições populares, trazendo reinterpretações que possibilitem identificações a todos os membros da nação (NORONHA, 2012, p.45).

No caso brasileiro, o nacionalismo espalhou-se, ao longo do século XX, entre as mais diversas linguagens artísticas. A música brasileira de caráter nacionalista é um dado central na historiografia musical do país, sobretudo entre as décadas de 1920-30. O violão, por extensão, valeu-se amplamente dos recursos nacionalistas, desde as primeiras incursões de violonistas brasileiros na seara da composição musical.

Os modos através dos quais os compositores e violonistas brasileiros apropriaram-se dos ideais nacionalistas é assunto para o capítulo seguinte. Valendo-nos dos estudos previamente realizados – cujo objetivo central foi fornecer dados para uma

interpretação mais acurada e contextualizada da história do violão erudito –, daremos atenção, posteriormente, aos fatos concernentes à história estrita deste instrumento: seu surgimento, a reação dos meios de comunicação, o processo de inserção social do violão nas salas de concerto e, posteriormente, nas Universidades.

2.1 O Nacionalismo musical brasileiro

O objeto de estudo deste trabalho, a saber, o violão solista no contexto da modernidade, requer de nós alguma atenção aos fatos ocorridos no país durante a primeira metade do século XX. Em nosso entendimento, a observação dos fenômenos socioculturais vigentes à época pode contribuir para o entendimento da história do violão solista. Dizemos isto com base em estudos historiográficos⁶ que mostram, com recorrência, a utilização do violão como instrumento representativo do ideário nacionalista, ou ainda como um instrumento capaz de sintetizar um conjunto de aspirações referentes à criação da identidade nacional.

O século XX iniciou-se marcado por diversas transformações que mudaram o modo como as populações vivem seu cotidiano. Alguns incrementos tecnológicos impactaram significativamente as sociedades ocidentais, como a disseminação da luz elétrica, do automóvel, do rádio, do disco, do cinema e da comunicação sem fio. Essas transformações representavam, simbolicamente, algo maior – a crença e o otimismo no progresso científico, no positivismo, na ideia da ciência como meio para a resolução dos grandes problemas humanitários.

Nesse ambiente surgem os primeiros tratados teóricos modernos, como o *Manifesto Futurista* (1909), *Die Stijl* (1917), *Manifesto Dadaísta* (1918), bem como o tratado *Le coq et l'Arlequin* (1918), de Jean Cocteau. A cidade de Paris era considerada o centro da produção cultural moderna, e nessa cidade radicaram-se pintores vanguardistas, como Chagall, Picasso e Modigliani. A vida musical parisiense também era prolífica; ali se deu a formação do *Grupo dos Seis*, as primeiras audições do balé *Pelléas et Mélisande* (1902) de Debussy, dos balés *O pássaro de fogo* (1910), *Petrouchka* (1911) e *Sagração da Primavera* (1913) de Stravinsky, além do importante

⁶ Sobre violão e identidade nacional, Cf. BARTOLONI, G. (2015); TABORDA, M. (2011); SALLES, P. de Tarso (2009); GALILEA, C. (2012); VIVELA, I. (2013).

Parade (1917), composto na maturidade de Jean Cocteau, musicado por Eric Satie, com cenários de Pablo Picasso.

Por sua vez, a cidade de Viena também se fazia notar no cenário musical, sobretudo com o advento da atonalidade de Schoenberg, que nessa cidade primeiro apresentou as composições *Pelléas et Melisande* (1905) e *Pierrot Lunaire* (1912); ali também havia se destacado, anos antes, o compositor Claude Debussy, que apresentara uma obra que se tornou emblemática do impressionismo musical, *Prélude a l'après midi d'un faune* (1894).

Em território brasileiro, algumas transformações políticas e sociais reconfiguravam a vida das sociedades. O advento da República trouxe, paulatinamente, transformações nos modos de vida e na produção cultural dos brasileiros, embora, para as elites, o parâmetro de civilização continuasse fortemente relacionada aos modos de vida parisienses.

No início do século, foram aplicadas algumas políticas públicas que visavam aproximar a população brasileira da europeia, não apenas nas questões intelectuais e culturais, como também nas questões referentes à raça. Data desse período a tentativa de “branqueamento” da população, sob o argumento de eliminar os “traços de barbárie” presentes nas “danças obscenas” como o maxixe, e os ritmos dionisíacos do carnaval, que “lembravam os bacanais do império romano”, segundo Olavo Bilac. Tratou-se de uma tentativa de reformar o próprio gênero humano, do mesmo modo como o prefeito carioca, Pereira Passos, reformou amplas áreas da cidade, inspirado na arquitetura parisiense, dando origem à *Belle Époque* brasileira. Vale lembrar que o projeto arquitetônico de Passos iniciou um processo de segregação na sociedade carioca com base no poder aquisitivo, relegando as populações pobres às regiões periféricas da cidade, fenômeno que se fez intensificar no decorrer de todo o século em questão, e perdura até os dias atuais.

A arte francesa influenciou a construção dos mais importantes espaços de arte cariocas, como o Teatro Municipal, cuja arquitetura faz referência à Ópera de Paris; pode-se ainda mencionar o edifício da Escola Nacional de Belas Artes e o Palácio Monroe. Muitos dos novos espaços foram ocupados por cafés, cabarés e clubes de dança, onde passaram a se apresentar os grupos de chorões, formados, em geral, por “negros e despossuídos sociais” (CONTIER, 2004, p. 8).

Na cidade de São Paulo não era diferente. As apresentações musicais da cidade variavam entre o erudito e o popular. A elite paulistana podia ouvir o repertório moderno dos compositores europeus no Teatro Municipal, mas também compunha a paisagem sonora da cidade os ruídos do pandeiro e violão, considerados instrumentos de “vadios, mulatos, negros, analfabetos [...] símbolos da barbárie” (CONTIER, 1997, p.13). Surgiu nesse momento uma discussão que perdurou durante todo o modernismo: por um lado, a valorização da cultura popular e de suas manifestações autônomas e espontâneas; por outro, a dificuldade em absorver a cultura popular, transformando-a em matéria prima para a elaboração da arte maior, intelectualizada e erudita.

No meio acadêmico, diversos intelectuais se alinharam à campanha nacionalista de Olavo Bilac, o que resultou na formação das Ligas Nacionais, grupos que pretendiam disseminar a instrução popular, entendida como fundamento para a unidade nacional. Houve uma movimentação política para que o Governo Federal interferisse nos rumos da educação de massa, sobretudo para reagir ao grande número de escolas estrangeiras, consideradas desnacionalizadoras, e que dificultavam a integração dos imigrantes à sociedade brasileira.

Do mesmo modo como Oswald de Andrade pregou o retorno às coisas primeiras – os casebres de açafrão e de ocre nas favelas, o carnaval, as crônicas de descoberta e de colonização do Brasil, a etnia, a riqueza vegetal, o minério, a cozinha, a língua sem arcaísmos, sem erudição, enriquecida pelos seus próprios erros e neologismos –, as vanguardas europeias valiam-se da ideia da simplicidade e da pureza, voltando-se contra as influências alemã e russa, e até contra Debussy. Na Itália, o *Manifesto dos músicos futuristas* e o *Manifesto técnico da música futurista* (1911) propagavam ideias contrárias às tradições vigentes, classificando como vulgares as obras musicais canônicas, como as óperas de Verdi e Puccini (CONTIER, 2004, p.4).

O *Grupo dos Seis* ocupou-se em compor músicas mais leves, puras e autônomas (em oposição ao que se chamava de música séria), algumas com “inspirações circenses, outras no *music hall* e no jazz”, valorizando a simplicidade da música popular urbana (NORONHA, 2012, p.111). Por sua vez, Jean Cocteau defendeu a busca pela simplicidade, dizendo que “o termo [simplicidade] não é usado como sinônimo de pobreza nem depreciação [...] a simplicidade evolui da mesma forma que o requinte, e a simplicidade dos músicos modernos não é a mesma do tempo dos clavicinistas. Essa

simplicidade, como reação ao requinte, condensa a riqueza adquirida” (COCTEAU, 1918, p.9. Trad. Lina Noronha).

Voltemo-nos à produção musical brasileira. Ao referir-se aos compositores do último quartel do século XIX, Mário de Andrade (1975, p. 33) destacou dois personagens: Francisco Manuel da Silva e Carlos Gomes. O primeiro, no entendimento de Andrade, foi a maior figura musical que o Brasil havia produzido, não pela música em si, mas pela atuação como professor, fundador do Conservatório e da Academia Imperial da Ópera. O segundo é qualificado como a síntese desse levante operístico, por assumir “finalidade social-nacional” com suas óperas “brasílicas”. Na crítica de Mário de Andrade, a despeito dos esforços desses compositores, não foi possível “adquirir uma realidade social mais legítima e brasileira”. Faltou-lhes, segundo Andrade, promover as mediações necessárias para que suas obras incorporassem o “caráter brasileiro” e se tornassem representativas da cultura nacional.

Os pesquisadores do modernismo brasileiro têm divergências quando pretendem elencar os compositores pertencentes ao gênero. Como vimos, Mário de Andrade apontou Francisco Manuel da Silva e Carlos Gomes como patronos do modernismo, desconsiderando outros compositores, por não mostrarem preocupações “com as coisas da terra”. É o caso de Henrique Alves de Mesquita e Cavalier Darbelly, que, na visão andradiana, afastaram-se dos preceitos da música moderna, a despeito de suas habilidades técnicas e musicais. Vasco Mariz, por sua vez, elencou Alves de Mesquita como modernista, juntamente com Álvares Lobo e Domingos José Ferreira (MARIZ, 1983, p.59). O compositor Francisco Mignone escreveu um pequeno livro chamado *Música* (1980, p.30), no qual propõe uma reflexão sobre a obra de Villa-Lobos. Segundo o autor, para explicar o gênio composicional de Villa-Lobos, é necessário entender o ambiente que permitiu o aparecimento da música popular, “que mais tarde se tornou música nacionalista”. Ele destacou o “triunvirato [...] de vultos históricos da música brasileira nacionalista”: Henrique Alves de Mesquita, Joaquim da Silva Callado e Anacleto de Medeiros. A abordagem de Mignone é singular, pois vincula a música nacionalista ao ambiente musical urbano, onde atuavam os músicos e compositores de destaque no âmbito popular.

Há textos da época que permitem uma leitura mais abrangente do período inicial do modernismo brasileiro. É o caso de Guilherme de Mello, que escreveu *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, em 1908. O

autor ressalta que escreveu o livro para mostrar que “não somos um povo sem arte e sem literatura”, e que, ao menos a música “tem feição característica e inteiramente nacional”. Ele considerou que a “degradação da música brasileira” aconteceu após a Guerra do Paraguai, com a substituição das modinhas pelas “ímpias e indecentes canções italianas” nas revistas teatrais e cafés dançantes. Segundo o autor, com o início do período republicano, a arte nacional passou a reivindicar todo o seu passado de glória, dando início ao que ele chamou “período de nativismo”.

Para Mário de Andrade, o movimento nacionalista não derivou das mudanças políticas. Ele afirma que o nacionalismo, como “tendência coletiva”, surgiu em decorrência da “sanha nacional das nações imperialistas da qual somos tributários”, evidenciada pela Primeira Guerra. Isto significa que o referencial ideológico do nacionalismo brasileiro é primordialmente europeu, e não americano. A produção musical no Brasil estaria, dessa forma, sempre “a reboque” dos acontecimentos e defasado em relação ao trabalho dos compositores europeus.

Em música, o nacionalismo é definido por Mário de Andrade como um momento no qual “a música adquire a consciência de si mesma”. O autor elenca os compositores Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno como os primeiros realizadores de uma música efetivamente nacionalista, uma vez ambos souberam “dar nacionalidade à música brasileira a partir da lição europeia da fase internacionalista”, quando ocorreu o processo de nacionalizar, rápida e conscientemente, a música erudita, por meio da música popular. Entretanto, esses autores representaram, na visão andradiana, uma experiência individual e não uma tendência coletiva, ou um almejado “estado-de-consciência nacionalista” (ANDRADE, 1975, p. 32).

Alexandre Levy, segundo Bartoloni (2015, p. 95) foi o primeiro compositor a escrever uma peça orquestral baseada em variações de um tema folclórico, “*Vem cá Bitú*”, ainda em 1894, além de outra obra para orquestra, *Suíte Brasileira*, de 1890, cujo quarto movimento é um samba. Nepomuceno, após estudar na Europa, assumiu o posto de professor no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, em 1895 e dirigiu a orquestra da Sociedade de Concertos Populares. A obra *Série Brasileira* é considerada sua primeira composição de caráter nacionalista.

Ainda que os intelectuais e compositores brasileiros buscassem produzir conteúdos relacionados à identidade nacional, o projeto nacionalista ainda levou alguns anos para ganhar contornos precisos. O compositor francês Darius Milhaud contribuiu

para o adensamento das discussões em torno do nacionalismo, na medida em que suas ideias propunham um rompimento com o *debussysmo*. Milhaud fez 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 e Debussy, e que o elemento nacional não seja expresso de 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 (MILHAUD, 1920, s/p. Trad. Bruno Kiefer).

A crítica de Milhaud assevera a percepção da defasagem da produção musical brasileira com relação aos europeus, ainda que Mário de Andrade tenha, no mesmo período, buscado construir um discurso de alinhamento entre a produção literária dos dois continentes, ao dizer que “antigamente imitávamos a literatura francesa com uma distância de mais ou menos duas gerações. Agora estamos com o presente da literatura universal. Não é mais seguir. É ir junto. Não é imitar. É coadjuvar. Independência pois”.

Muitas das ideias nacionalistas foram elaboradas antes que a arte brasileira tivesse um *corpus* denso, por isso a necessidade de reafirmar certos conceitos, de modo que a produção artística se ajustasse aos parâmetros intelectualmente constituídos. É o que se observa no otimismo de Graça Aranha, no texto *Mocidade e Estética*. Ali, o autor desfaz-se em elogios esperançosos com relação à mocidade, e à sua capacidade inata em realizar coisas que a geração anterior não foi capaz. O otimismo de Graça Aranha é mais que o desejo frequentemente encontrado no embate geracional, que deposita nas novas gerações as esperanças de construção de uma realidade melhorada. Foi uma tentativa deliberada de fazer com que a mocidade se interesse por estética e arte, através da construção de um discurso de convencimento. Como muito bem nos informa Nicolau Sevcenko (1992), a realidade da mocidade, em todas as esferas sociais, era um tanto distinta; o interesse maior daquela geração era o nascente futebol, cujos campeonatos começavam a se profissionalizar.

Na ceara da composição musical, pululavam discussões sobre a possibilidade de se fazer música erudita partindo-se de conteúdos populares. Por mais que esse argumento fosse reiteradamente afirmado, por vezes a menção aos conteúdos populares (ou “popularescos”, como Mário de Andrade se referia à música popular urbana)

provocava uma reação negativa, uma espécie de demérito da composição. Léa Freitag (1985, p. 41) atribui a Ernesto Nazareth o mérito de encontrar o meio-termo entre popular e erudito. Para ela, “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”. Francisco Mignone (1983, p.25) tem opinião semelhante: “... é Nazareth que devemos chamar de pioneiro da música nacionalista”.

Os choros de Ernesto Nazareth e de Marcelo Tupinambá foram largamente utilizados nas composições de Darius Milhaud. Os temas coletados por ele foram utilizados em composições politonais, uma novidade posteriormente absorvida por alguns compositores modernistas no Brasil. A utilização de temas brasileiros na composição musical de Milhaud foi objeto de apreciação por parte do pesquisador e professor José Miguel Wisnik. Para ele, a disposição de Milhaud em servir-se de temas musicais sul-americanos é uma forma de renovar seu próprio material e validar sua técnica composicional; isso corresponde, para o autor, à atitude do colonizador frente ao colonizado: recolher a matéria-prima e vender o produto industrializado, criando uma relação de dependência (WISNIK, 1977, p.50).

Mário de Andrade se manifestou a respeito das fronteiras entre popular e erudito no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Nesse texto, o autor elaborou uma espécie de cartilha, onde aclarava suas intenções de preservação da musicalidade natural do povo na escrita erudita. Conforme Contier (1985, p. 70), havia no texto de Mário de Andrade manifesto interesse em dissociar “riqueza folclórica” de “subdesenvolvimento econômico”. Conscientemente, Mário de Andrade privilegiou o folclore nordestino, realizando nessa região muitas pesquisas de campo. Tratava-se, segundo Contier, de uma valorização cultural que atribuisse à população mais pobre do país um caráter de respeitabilidade (a região nordeste tinha, como hoje, os maiores índices de subdesenvolvimento do Brasil). O olhar erudito de Andrade foi a primeira tentativa, entre muitas, de ressignificar os conteúdos culturais das classes populares, atribuindo-lhe um valor estético desde fora, como quem valida a cultura do outro, dando-lhe um *salvo conduto*.

Um ponto de vista semelhante foi proposto por Johann G. von Herder. Como bem nos explica Noronha,

Essa valorização do elemento local, da singularidade, do que diferencia um determinado grupo de outros vem de encontro aos ideais nacionalistas que encontramos no período Romântico. Herder já se interessava até mesmo pelas pesquisas folclóricas, no intuito de buscar o que era considerado “autêntico” dentro de uma cultura, buscando aí traços culturais que distinguiam um determinado grupo linguístico dos outros (NORONHA, 2012, p. 35).

A apropriação dos conteúdos populares e folclóricos também se fez notar no repertório composto para violão. Mesmo antes do surgimento das conhecidas obras para violão de Villa-Lobos, estava em curso um incremento qualitativo do repertório violonístico, sobretudo pela atuação de Américo Jacomino (1889-1928), popularmente conhecido como Canhoto. Este músico paulistano havia realizado, nas primeiras décadas do século XX, um trabalho de alto nível técnico, com inúmeras gravações, apresentações e participações em programas de rádio.

2.2 A escrita moderna de Heitor Villa-Lobos

Em artigo publicado no *Diário Nacional* (20 de junho de 1929), Mário de Andrade fez uma sinopse do cenário violonístico na capital federal, ao anunciar um recital do espanhol Regino de La Maza. No artigo, Andrade relata uma fase de “renascimento do violão traduzida na nova consciência nacional”, ainda que houvesse “a chatice diletante das meninas que tocam horrorosamente mal o violão”, certamente referindo-se à atividade das açafatas⁷. Não obstante, Mário de Andrade pesquisou dados sobre o violão em dicionários de música nacionais. Notou que, ou nada encontrou, ou a informação foi de “uma escureza exemplar”. O autor procurou relatar os problemas encontrados nas primeiras incursões do violão na cultura erudita brasileira, e ressaltou a contribuição significativa de Villa-Lobos para a afirmação do instrumento.

Villa-Lobos é frequentemente mencionado nos estudos historiográficos como o representante musical da Semana de Arte Moderna de 1922. Em suas considerações

⁷ De acordo com o poeta português Teófilo Braga, “entre os costumes da corte portuguesa de Dona Maria I, tanto em Portugal como no Brasil, um dos mais curiosos era o das Açafatas; as meninas de famílias nobres, mas caídas na pobreza, eram recebidas no paço, onde se lhes dava sustento, ocupando uma posição intermediária às criadas e às damas de honor [...] Para entreter as açafatas estudava-se música, tocando o saltério, a viola franceza, o bandolim, e cantava-se nos terraços... esta necessidade de dar expansão aos desejos mal abafados ou vagamente satisfeitos fez desenvolver um gênero de música nacional chamado Modinha” (ARAÚJO, 1963, pp. 28-29).

sobre o compositor, Mário de Andrade afirmou que “sem intenção de diminuir seu valor, o exotismo o ajudou”, e que o sucesso alcançado por Villa-Lobos foi mais “individual que nacional” (ANDRADE, 1972, p. 14). Em momento posterior, o autor revê essa opinião, dizendo que “ele [Villa-Lobos] foi o iniciador e figura máxima da Fase Nacionalista em que estamos”, por ter abandonado de forma consciente o “nacionalismo afrancesado” alguns anos após o fim da Primeira Guerra e após a “experiência bruta da Semana de Arte Moderna” (*idem*, 1965, p. 32).

Vale lembrar que Villa-Lobos foi convidado para ilustrar a produção musical na Semana de 1922, ou seja, o compositor não se considerava efetivamente participante de um projeto estético, e frequentemente dizia não ter sido influenciado pelos artistas de outras linguagens artísticas. Em entrevista realizada em março de 1957 para a TV Tupi de São Paulo, coletada por Mário Frungillo, o compositor é enfático ao negar a influência da Semana de Arte Moderna:

(entrevistadora) – Maestro, outra coisa. Eu queria que o senhor me dissesse alguma coisa sobre sua participação na Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922.

(Villa-Lobos) – A Semana de Arte Moderna... eu fui contratado por Paulo Prado... Graça Aranha, que foram em minha casa... o Oswald de Andrade, os três foram me buscar e me contrataram para ilustrar a Semana de Arte Moderna. Não fiz nada, nada, nada, nada especial de Arte Moderna. É preciso eu lembrar todas as pessoas que se interessam pela arte no Brasil que quando começou a Semana de Arte Moderna eu já tinha escrito o Amazonas, o Uirapuru, Naufrágio de Kleônico... coisas de 1917. Hoje são obras citadas como movimento revolucionário de arte... 1917! ... em 22 foi a Semana de Arte Moderna... por conseguinte não fiz nada para a Semana de Arte Moderna. E a mim, não me influiu coisa nenhuma! Absolutamente nada! Mas... teve toda a minha participação de coração, sincera, e acho que foi um dos atos mais interessantes... Ainda hoje eu disse na Câmara que duas coisas importantes eu encontro em São Paulo: primeiro o Grito da Independência foi em São Paulo, né... o Grito da Independência Artística também foi em São Paulo! (VILLA-LOBOS, 1957, *transcrição de Mário Frungillo*).

A personalidade forte e controversa de Villa-Lobos foi tema de muitos trabalhos acadêmicos. Para Paulo de Tarso Salles, a maior parte desses textos tem caráter biográfico, às vezes até mesmo anedótico. “Quando se trata de avaliar a obra do compositor, tais textos geralmente destacam os aspectos folclóricos que corroboram a construção do personagem Villa-Lobos como uma espécie de visionário ‘herói’ da música brasileira” (2009, p. 13). Segundo o autor, Villa-Lobos figurou entre os grandes

compositores europeus como uma exceção à regra: “a Villa-Lobos coube um papel periférico, no qual ele figura apenas como um caso exótico, um latino-americano cuja intuição às vezes levou a resultados sublimes, porém quase sempre desiguais” (*ibidem*). Francisco Mignone também partilhou essa percepção mistificadora: “Villa-Lobos é a Besta, com B maiúsculo, o elemento de irracionalidade irrompante, vulcânica, destruidora, colossal, no bom e no mau sentido [...] O que não podemos negar é que Villa-Lobos é uma força magnífica, apaixonante, mesmo sublime, das cavernas da irracionalidade” (MIGNONE *apud* MARIZ, 1989, p. 96).

Como se observa, a mística em torno da figura de Villa-Lobos foi o aspecto mais reiterado nos estudos a seu respeito. O professor e violonista Giacomo Bartoloni avaliou a produção do compositor, que no seu entendimento, 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” (2015, p. 100). Complementa que a presença de elementos folclóricos em suas composições são “inconscientes, fruto de uma plena absorção das características da música popular”.

Recentemente, Paulo de Tarso Salles publicou um livro intitulado *Villa-Lobos: processos composicionais* (2009). Neste livro, o autor realizou prodigiosa análise de diversas obras do compositor. Não obstante, procurou rediscutir a mística em torno da figura de Villa-Lobos, como se observa: “[Villa-Lobos foi] um compositor que se auto-impunha uma pesada carga de trabalho e estudo, o que contradiz o mito em torno de seu autodidatismo e facilidade (no mau sentido) de invenção” (SALLES, 2009, p. 14).

Além disso, Salles argumenta que as mudanças de estilo⁸ na composição de Villa-Lobos relacionavam-se ao que se esperava dele:

⁸ Paulo de Tarso Salles propõe quatro momentos composicionais distintos na obra de Villa-Lobos, que se relacionam com acontecimentos biográficos: 1) adoção de modelos franceses e wagnerianos em sua fase inicial (1900-1917); 2) a partir do contato com Milhaud, Vera Janacopoulos e Rubinstein, ainda no Rio de Janeiro (1917), [quando] a música de Villa-Lobos passa a apresentar formas mais livres (1918-1929); 3) o retorno ao Brasil em plena revolução varguista (1930), quando – aparentemente para garantir sua sobrevivência – Villa-Lobos incorporou plenamente a imagem que se queria dele, como um símbolo da cultura brasileira; 4) a fase final (após 1948), quando Villa-Lobos recebe o diagnóstico de sua doença e tem de fazer frente às crescentes despesas com tratamento de saúde, atendendo a encomendas e apresentando suas obras nos Estados Unidos e na Europa (SALLES, 2009, p.10-12).

Para mostrar sua competência no manejo do desenvolvimento harmônico, escreveu a *Primeira Sonata-Fantasia* para violino e piano e as *Sinfonias* n. 1 e 2; quando a expectativa era música ‘selvagem’ (especialmente por parte dos círculos parisienses que frequentou), ele escreveu a série de *Choros*, o *Noneto* e outras desse gênero, culminando com a *Suíte sugestiva*; quando sua música deveria soar como um ‘cartão de visitas’ do país, escreveu *Bachianas Brasileiras* e as suítes *Descobrimento do Brasil*; para as orquestras americanas compôs *Sinfonia* n. 6 e para os virtuosos conservadores, como Segóvia e Zabaleta, compôs os *Concertos* para violão e harpa, respectivamente (*idem*).

Um dos intuitos de Salles, ao analisar a obra de Villa-Lobos, é demonstrar a absorção, por parte do compositor, das técnicas de composição utilizadas pelos grandes compositores europeus da época. Sobretudo nos primeiros anos de sua carreira, Villa-Lobos assimilou técnicas herdadas do Romantismo, por meio do estudo acadêmico de formas iniciais, contraponto e harmonia, instituído nos conservatórios e adotado como modelo no Brasil. Embora curto, o período de instrução musical formal de Villa-Lobos resultou em suas primeiras composições camerísticas e sinfônicas.

Como amplamente narrado em biografias do compositor, os anos iniciais de sua formação foram bastante combativos. A aquisição progressiva de técnicas de desenvolvimento harmônico e motivico deu a Villa-Lobos reconhecimento perante músicos brasileiros de prestígio, como Henrique Oswald, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno, abrindo portas para que ele apresentasse suas primeiras obras sinfônicas. Por outro lado, críticos musicais conservadores – como Vincenzo Cernicchiaro – e músicos de orquestra reprovaram violentamente as obras do jovem compositor⁹.

A pesquisa realizada por Salles (2009) procura distanciar-se do discurso poético, quase místico ou intuitivo, muito comum ao falar-se de Villa-Lobos. Sua pesquisa possui característica mais técnica. O autor analisa pormenorizadamente os processos composicionais de Villa-Lobos, identifica as técnicas recorrentes, e as possíveis relações com outros compositores e movimentos estéticos. Salles demonstra que as obras da primeira fase composicional de Villa-Lobos (1900-1917) adotam modelos

⁹ O pianista Arthur Rubinstein, certa feita, escreveu sobre Villa-Lobos em suas memórias: “num jantar na casa dos Oswald empenhava-me em saber mais a respeito de Villa-Lobos e ouvi apenas horrores sobre sua pretensão e insolência no conservatório. O professor Nepomuceno deixa escapar, de maneira irônica: ‘Ele se considera o maior compositor brasileiro!’” (RUBINSTEIN *apud* KATER, 1987, p. 247).

franceses e wagnerianos – tentativa de obter reconhecimento entre os músicos e críticos da época.

A análise da composição de Villa-Lobos, no trabalho de Salles, vai além do repertório violonístico, estendendo-se às composições camerísticas e orquestrais. A utilização de materiais sonoros advindos do repertório orquestral, na composição para violão, é um fenômeno marcante na composição de Villa-Lobos, e conferiu ao violão a amplificação das possibilidades técnicas, harmônicas, timbrísticas, texturais, bem como o aumento significativo do repertório erudito para o instrumento.

Algumas relações entre Villa-Lobos e os compositores europeus são notáveis *a priori*. As obras nas quais Villa-Lobos manifesta influência do “Bando de Franck”¹⁰ são, provavelmente, decorrentes do estudo que ele realizou a partir do conhecido *Cours de composition musicale*, de Vicent D’indy, publicado em 1912. A obra *O canto do cisne negro* (1916), por exemplo, faz clara citação à *Le Cygne*, de Saint-Saës. Em ambas, o piano desenha uma série de acordes arpejados sobre os quais o violoncelo entoia sua melodia, “em evidente representação da imagem do ‘canto do cisne’, nadando à superfície da água” (SALLES, 2009, p. 20).

Assim como os compositores do Bando de Franck, Villa-Lobos também teve interesse pela música de Wagner. O maior empréstimo que Villa-Lobos fez de Wagner está no campo da orquestração e na “apresentação de pequenos fragmentos temáticos à maneira dos *leitmotifs* wagnerianos, presentes em vários de seus poemas sinfônicos” (*ibidem*, p. 14). Da mesma forma, Villa-Lobos fez várias referências ao “acorde de *Tristão*”, em obras de distintos períodos composicionais, inclusive para violão solo. Embora o interesse por Wagner sugira um vínculo com o “ultrapassado” romantismo germânico, cabe lembrar que essa música suscitou, ainda nas primeiras décadas do século XX, muitas discussões sobre o esgotamento do sistema tonal (SCHOENBERG, 2001, p. 364).

¹⁰ Maneira como se costuma referir ao grupo de compositores franceses reunidos em torno da figura de César Franck: Saint-Saëns, D’indy, Lalo, Chausson, Ropartz, Dukas e Magnard. Todos, por sua vez, também eram conhecidos como “*les wagneristes*”, devido a sua admiração por Richard Wagner. No Brasil, Henrique Oswald, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno eram convictos admiradores dessa escola e fizeram estudos musicais na Europa, em centros dedicados a essa tendência estética (SALLES, 2009, p.20).

Por volta de 1930¹¹ Villa-Lobos estreou duas obras significativas em sua carreira: os poemas sinfônicos *Uirapuru* e *Amazonas*. Ambas apresentam características de transição entre o Villa-Lobos formado pelo academicismo franco-wagneriano dominante no Brasil no início do século XX e o modernismo stravinskiano/varèsiano que o compositor brasileiro efetivamente conheceu em Paris:

A mistura de elementos de Wagner e Stravinsky sugere uma transição entre as linguagens romântica e moderna. A alteração do programa literário desses poemas sinfônicos provavelmente ocorreu porque Villa-Lobos pressentiu a oportunidade de realizar algo que correspondesse à expectativa do público parisiense, servindo-se de imagens exóticas da terra brasileira, com novas sonoridades que ele já era capaz de organizar, aliadas aos procedimentos que haviam sido assimilados em sua formação (SALLES, 2009, p. 25).

As citações a Wagner, especialmente ao acorde de *Tristão*, são recorrentes na obra de Villa-Lobos. Esse acorde pode ser encontrado nos compassos iniciais de *Uirapuru* e também na primeira versão da composição *Tédio da Alvorada*, de 1917. Na visão de Salles, o trecho final de *Uirapuru* (que não apenas reinterpreta o acorde de *Tristão*, como também utiliza escalas de tons inteiros, típicas de Debussy) revela que Villa-Lobos estava “sintonizado com tendências que não distavam mais de uma década de seu tempo”, e eram “mais que suficientes para qualificá-lo como ‘moderno’ em relação ao meio musical carioca [...] Longe de mostrarem um caráter passadista, nostálgico, as obras de Villa-Lobos demonstram o mesmo tipo de inquietude da geração que estabeleceu o modernismo na Europa” (*ibidem*, p.34).

A fase posterior à escrita dos conhecidos *Estudos* para violão, período entre 1930-1948, é apontada como a “terceira fase” da composição de Villa-Lobos. Nesses anos, o compositor dividiu seu tempo entre a composição e o projeto de educação musical para o Estado Novo. Ele havia retornado recentemente da França, e, aparentemente pressionado por circunstâncias financeiras, se engajou em um projeto de orientação populista; na opinião de Salles, talvez isso lhe tenha despertado certa insegurança de prosseguir com a linguagem mais livre dos *Choros*, em que as texturas

¹¹ Embora estreada em 1939, a obra *Uirapuru* foi composta em 1917, embora não haja certeza a respeito dessa data. De qualquer modo, Villa-Lobos utilizou recursos composicionais semelhantes na obra *Tédio da Alvorada*, de 1918. Isto significa que Villa-Lobos antecipou em alguns a criação da música que seria utilizada para ilustrar a Semana de Arte Moderna de 1922.

tendiam para um grau cada vez maior de autonomia. “Essa incerteza não nos parece motivada apenas por alguma questão técnica do compositor, mas talvez também pelo receio de não ser compreendido” (2009, p. 97). Em uma entrevista, Villa-Lobos foi perguntado sobre a aceitação da música moderna no Brasil, e respondeu:

Para ser verdadeiro, a música moderna e a música ultramoderna, no Brasil, sofrem os mesmos problemas de má aceitação ou recusa em toda parte do mundo. A fim de melhor compreendê-las e difundi-las, seria preferível fecharem-se algumas fábricas de artistas e abrirem-se escolas públicas de apreciação e discernimento musicais, com o fim de formar um público consciente (VILLA-LOBOS, 1970, p. 115).

Em entrevista anterior, para a *Gazeta de São Paulo*, em 1948, o compositor expressou sua opinião sobre o estágio técnico dos músicos instrumentistas brasileiros à época:

... ainda temos muito que aprender. O ideal seria que pudéssemos importar alguns mestres-executantes estrangeiros, possuidores da mais moderna técnica instrumental [...] Tenho para mim que o que falta é estudo, técnica, competência e meio ambiente. Porque o artista competente, consumado, é suficientemente esclarecido e independente para criar interpretações pessoais com desembaraço, não se cingindo nem se prendendo às influências (*ibidem*, p.112).

As preocupações de Villa-Lobos não se restringiam a atualização técnica dos músicos de orquestra, mas também à “formação de um público consciente”, o que possivelmente o motivou a desenvolver o projeto de educação musical, ao longo da década de 1930. As perspectivas de retornar à Europa diminuíram, por conta dos desdobramentos políticos que levaram à Segunda Guerra. “Villa-Lobos estava definitivamente à sua terra natal, onde era considerado ‘louco’, e sua música ‘cacofônica’” (KATER, 2001, p.163).

Carlos Kater nos informa que a apresentação da *Suíte sugestiva*, em agosto de 1929, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, provocou, “uma vez mais, reações de total surpresa no público que em parte abandonou a sala, vaiou ou manteve-se atonitadamente imobilizado”. Nesse sentido, sua adesão ao regime de Vargas tem não apenas a finalidade de garantir sua subsistência, como também de “civilizar” o público por meio da educação musical (KATER, 1990, p.55).

Não obstante, Villa-Lobos procurou novas estratégias para tornar sua música mais acessível ao público e às orquestras brasileiras. Sintomaticamente, a “terceira fase” criativa durou até aproximadamente o final da Segunda Guerra – momento em que Villa-Lobos passou a apresentar suas obras nos Estados Unidos.

Mário de Andrade observou a mudança de postura de Villa-Lobos. Em carta a Prudente de Moraes Neto (1933), Andrade comenta a nova fase do compositor, em um momento em que os compromissos políticos de ambos os colocavam em lados opostos:

Bem, o Villa, de amoral inconsciente que sempre fora, e delicioso, virou canalha com sistema, e nojento. Mudança tão violenta assim, de contextura moral, havia de afetar a criação, afetou mesmo. A produção musical do Villa baixou de supetão quase ao nada, como valor [...] e desse indivíduo, a que Deus, em desespero de causa neste deserto brasileiro, deu o gênio que tinha que dar pra algum Brasil no momento, o *Quarteto Brasileiro* é o fruto já maduro (ANDRADE *apud* TONI, 1987, p. 54).

O *Quarteto Brasileiro* a que se refere Andrade é o *Quarteto de Cordas n.5* (1931) de Villa-Lobos, que foi dedicado a João Alberto Lins de Barros, interventor nomeado por Getúlio Vargas para o Estado de São Paulo, substituindo o governador eleito, Júlio Prestes. Imbuído de sentimentos de hostilidade, Mário de Andrade atacou a composição de Villa-Lobos, apontando-lhe concessões, notadamente na utilização das texturas musicais:

Nos dois tempos externos, o Villa quase que apenas se limitou a transcrever para quarteto [...] algumas obras anteriores, do tempo que esteve em plena floração. Mas quais obras dessa fase ele escolheu? As *Cirandas*? As peças de canto? Não, escolheu as *Cirandinhas*, menos rebarbativas, menos importantes historicamente, muito mais acessíveis, pois, por serem musiquetas pra criança tocar, ele fora necessariamente obrigado a fazer mais simples, mais agradáveis harmonicamente [...] Que valor posso dar a esses dois tempos, que não passam duma transcrição acadêmica felicíssima, com algum efeito no meio, pra sossegar o possível rosnido de algum modernista? (*ibidem*, p. 55).

A crítica de Mário de Andrade refere-se ao tratamento dado por Villa-Lobos aos temas folclóricos presentes na obra *Quarteto n.5*. No primeiro movimento, o compositor utiliza a melodia folclórica *Fui no Tororó*, valendo-se dos sons harmônicos dos instrumentos.

Mário de Andrade sentiu-se provocado, também, com a utilização no Quarteto da canção folclórica gaúcha *Pezinho*, possível homenagem de Villa-Lobos ao gaúcho Getúlio Vargas.

A utilização de temas folclóricos, bem como a utilização de ritmos e instrumentos populares, observáveis na composição de Villa-Lobos, foram dados de destaque na historiografia musical brasileira. Essas composições servem bem ao propósito nacionalista de construção simbólica das pertencas culturais do país. Contudo, a obra de Villa-Lobos não se restringe a esses elementos; ao contrário, sua música ilustra muitas das técnicas de composição em voga na primeira metade do século XX. Houve, de fato, mutuas influências entre Villa-Lobos e compositores a ele contemporâneos, como Debussy, Stravinsky e Varèse.

O fato de algumas das figurações melódicas empregadas por Villa-Lobos terem sido extraídas do folclore brasileiro conferiu a suas obras um sentido desmedido de caráter nacional, que não se deve apenas ao emprego de uma determinada melodia, mas à originalidade com que ele tratou essas melodias, criando variados contrastes entre figura melódica e fundo harmônico/textural.

No entendimento de Salles:

Pode-se depreender que o estilo villalobiano nasce do manejo de técnicas alternativas à sonata clássica, como a flutuação de temas da sonata cíclica, o leitmotiv e o livre manuseio dos motivos, à maneira de Debussy. Villa-Lobos conheceu e dominou as técnicas de representação harmônica adotadas no poema sinfônico e na música de balé do Romantismo. Isso porém se passa ainda no território da figura, do emprego de modos e tonalidades ‘exóticos’ e outros elementos que ainda podem ser considerados de acordo com a tradição herdada do século XIX. Ao conhecer a música de Debussy e Stravinsky, a música de Villa-Lobos desenvolve cada vez mais uma preocupação com o fundo textural (SALLES, 2009, p. 249).

Pode-se observar o interesse de Villa-Lobos por diferentes texturas na obra para violão, em especial pela textura de continuidade. A textura de continuidade é um elemento de difícil execução ao violão, dada sua condição de instrumento de cordas pinçadas. Particularmente, o *Estudo n.1* para violão apresenta uma questão interessante do ponto de vista do violonista: devem-se enfatizar as mudanças harmônicas, as funcionalidades expressas pela tonalidade, ou deve-se tocar mais mecanicamente, procurando embaralhar as alturas de modo a obter uma massa textural mais densa? Na

opinião de Salles (*ibidem*), essa escolha implicará no modo de escuta que se quer fazer da música de Villa-Lobos como um todo – pode-se vinculá-lo ao passado (e à influência romântica) ou inseri-lo na corrente da música do século XX (em aproximações texturais semelhantes à obra de Ligeti).

Determinadas obras de Villa-Lobos tornaram-se cânones do nacionalismo musical. É o caso das obras sinfônicas *Amazonas* e dos *Choros n.8* e *n.10*. Entretanto, os temas folclóricos e populares nem sempre estão presentes nessas composições. Não há um único tema popular autêntico em *Amazonas*; o *Choros n.8* apresenta apenas uma citação direta do tango *Turuna*, de Ernesto Nazareth. Segundo os critérios estritos do nacionalismo musical, que visam a apropriação e reutilização dos conteúdos folclóricos e populares, o *Choros n.10* seria a composição mais “autenticamente nacional”, pois apresenta um tema indígena, batucadas e samba e melodias de canções infantis.

Os elementos simbólicos que conformam o ideário modernista da identidade nacional são encontrados sistematicamente na composição para violão durante todo o século XX, e extrapola a própria delimitação temporal do movimento nacionalista em música. Muitos violonistas-compositores contemporâneos a Villa-Lobos e posteriores a ele valeram-se amplamente das estratégias composicionais e dos parâmetros estéticos que se firmaram na obra villalobiana. No capítulo que segue, serão narradas histórias sobre esses violonistas. Procuramos uma narrativa historiográfica, mas também analítica das escolhas estéticas, dos posicionamentos ideológicos, da conformação de uma escola de violão. Do mesmo modo, procuramos identificar determinados atores centrais para a afirmação do repertório erudito para o instrumento, fato que permitiu, entre outras coisas, sua inserção no ensino superior e nas salas de concerto em grande parte do território brasileiro.

III. O violão solista no contexto da modernidade carioca

A história do violão erudito no contexto do modernismo está fortemente vinculada às práticas profissionais dos violonistas na atualidade. Isto porque, durante o período combativo do modernismo brasileiro foram discutidas algumas questões e estabelecidos alguns dos padrões ainda vigentes em nosso cotidiano; naquele momento, foram travadas discussões significativas como as que tratavam das aproximações e/ou dissociações entre repertório popular e erudito; outras sobre os ambientes apropriados para a execução da música de concerto, separando-os dos espaços da música popular.

Aproximando-nos da história do violão, podemos dizer com certo grau de precisão, que a troca de influências entre eruditos e populares configurou-se como a gênese da existência própria de um violão brasileiro¹. As distinções entre popular e erudito vêm *a posteriori*. Nesse sentido, é proveitoso observar a proposição de Hermano Vianna para quem o violão, no início do século XX fez as vezes de mediador cultural entre figuras proeminentes da *intelligentsia* carioca e músicos populares, moradores das regiões periféricas e morros da cidade (VIANNA, 2012, p.87).

É possível pontuar momentos recentes em que as trocas simbólicas entre populações distintas é tida como aspecto central da produção cultural – caso do Movimento Antropofágico, estopim do modernismo brasileiro, que teve impacto direto na produção das primeiras composições para o violão erudito brasileiro, pela atuação de Heitor Villa-Lobos. O modernismo brasileiro e seus desdobramentos na produção de obras eruditas para violão foram tema abordado no capítulo anterior deste estudo.

1 A história do violão erudito, tal como hoje a compreendemos, não se presta a uma delimitação histórica precisa, ou ainda, não está diretamente relacionada a um determinado movimento estético (moderno, pós-moderno), embora tenha, pela atuação de violonistas-compositores, se valido dos parâmetros composicionais por eles propostos. A história do violão parece ainda menos passível de categorização, uma vez que repertórios populares e eruditos nunca estiveram dissociados na prática dos violonistas, desde os primeiros momentos do violão carioca. É preciso, em primeiro momento, rever estas próprias categorias. Para Carlo Guinzburg, as tensões entre popular e erudito podem ser amenizadas quando observamos a dinâmica das relações culturais para além da primazia do poder econômico. Para ele, o estado de relação de forças entre as classes sociais está para além da explicação de que a cultura se dá “de cima para baixo”. Argumenta que há elementos da cultura popular em grande parte da “alta cultura” – de maneira mais ou menos evidente, mais ou menos anunciada. Do mesmo modo, a cultura popular tem seu modo próprio de apropriação da cultura da elite – segundo Guinzburg, esse processo se dá pela transmissão oral dos conhecimentos e pela absorção dos conteúdos de acordo com as “chaves de leitura” das classes populares, ou seja, de acordo com seus modos de obtenção de conhecimento, opiniões, crenças, visões de mundo.

Trata-se de um desafio compreender o surgimento do violão erudito sem que se considerem os fatores que relacionam o violão ao acompanhamento da música popular. No presente capítulo, procuraremos fazer esse recorte, não por desconsideração à música popular; tampouco por acreditarmos que a separação desses gêneros seja um acontecimento peremptório. Ao contrário, observamos que diversos estudos sobre a história do violão tratam pormenorizadamente dos assuntos relacionados ao violão como instrumento acompanhador de modinhas e lundus, tanto em ambientes populares quanto da corte.

O recorte proposto – a história do violão solista erudito – servirá para incrementar um aspecto menos explorado nas pesquisas realizadas até o momento. A existência de um violão erudito, solista, executado em ambientes de concerto, é um aspecto da história do instrumento que pode ser melhor compreendido. Isto porque, observando-se o cenário atual, percebemos que existem muitos violonistas desenvolvendo este tipo de atividade profissional.

Atualmente, violonistas profissionais dedicam-se à execução do repertório erudito na maior parte das capitais do Brasil. Do mesmo modo, quase todos os estados da Federação possuem Universidades que oferecem cursos de bacharelado em violão erudito. Os ambientes formais de música erudita, como os teatros, centros culturais, universidades, igrejas, têm promovido concertos de violão erudito, ainda que esporadicamente. De modo complementar, a sociedade civil também tem se organizado em torno da profissão de violonista em iniciativas como o Movimento Violão, o Acervo Digital do Violão Brasileiro a GuitarCoop, entre outros. Em geral, essas sociedades constituem-se como empresas, cujo objetivo é realizar concertos de violão em diversas cidades do país, além de promover o intercâmbio com violonistas de outros países.

Contudo, existe uma percepção comum aos violonistas eruditos de que ainda há muito espaço para o crescimento dos concertos para violão. Por isso, esses profissionais não se dedicam apenas à realização dessas apresentações; são também professores, palestrantes, críticos de arte, pesquisadores, ou exercem uma segunda profissão não relacionada à música. Alguns violonistas passaram a dedicar-se a curadoria de concertos musicais, sobretudo com o apoio de leis de incentivo à cultura.

Mas como chegamos a esse estado de coisas? Quais as origens da atividade do violonista erudito no Brasil? Quais as características socioculturais vigentes à época? Para respondermos a essas perguntas, é necessário refazer o trajeto histórico do violão nos séculos XIX e XX.

No início do século XX, havia na cidade do Rio de Janeiro publicações especializadas em música, revistas de grande circulação voltadas a bendizer a vocação carioca para as artes e para a vida noturna, além de uma forte concentração de músicos, fábricas de instrumentos musicais, prensas de partituras, lojas de música, e outros. Uma das principais seções desses jornais e revistas era a de anúncios de professores de música. Sob o termo genérico “professor de música”, os anunciantes listavam diversos instrumentos que ensinavam, inclusive o violão.

A presença de professores de violão na cidade, associada ao fluxo de intercâmbio entre artistas brasileiros e europeus, incrementou a chegada ao Brasil de Métodos para violão compostos por conhecidos músicos italianos, franceses e espanhóis. Tais Métodos, contudo, já eram comercializados no Rio de Janeiro desde a primeira metade do século XIX. As primeiras publicações datam, aproximadamente, de 1836. Gradativamente, os professores passaram a adotar esses métodos que eram voltados para a execução do violão como instrumento solista de repertório erudito.

O período que compreende a segunda metade do século XIX e o início do século XX foi o momento histórico no qual se percebeu alguma dissociação entre o violão acompanhador da modinha e do lundu, daquele outro, solista, cuja função era executar as obras dos compositores europeus, formalmente alinhadas aos parâmetros estéticos da música europeia durante o período clássico. A princípio, o violão erudito executava as transcrições de obras europeias canônicas como árias de ópera, principalmente, ou de peças para piano. Isso aconteceu com todos os instrumentos que não tinham adquirido um campo musical formal de composição que abrangesse o que hoje se considera popular e erudito.

A pretensão dos violonistas que elaboravam as transcrições, bem como as variações sobre temas de ópera, era comprovar a potencialidade do violão para a execução de peças eruditas. Em outras palavras, os violonistas tentavam afirmar que seu instrumento possuía o refinamento necessário para ser executado nos salões nobres do Rio de Janeiro. A maioria das transcrições e das variações sobre temas de ópera foram realizadas anteriormente, sobretudo por compositores-violonistas europeus. É o caso das conhecidas *Seis Rossinianas* op. 121 (variações sobre temas de ópera de Rossini), de Mauro Giuliani, ou ainda a *Fantasia sobre uma linda ária da ópera Robin Hood*, op.19 de Matteo Carcassi. Uma das obras mais executadas até hoje, referentes ao repertório operístico é *Variações sobre um tema da Flauta Mágica de Mozart* - op.9 de Fernando Sor. Outro exemplo relevante foi a apresentação, na Faculdade de Direito do Largo São

Francisco, de um violonista conhecido apenas como Senhor Lisboa, executando as Variações Sobre Temas da Traviata, de Giuseppe Verdi (ANTUNES, 2002, p.ii).

Ainda que se possa questionar se a utilização de transcrições, bem como a composição de variações e fantasias sobre temas de ópera serviram, de fato, ao propósito de “elevar” o status do violão na Europa, é inegável que determinados violonistas brasileiros se valeram desse argumento para a abertura de cursos formais de violão no país. É o caso, como veremos adiante, de Isaías Sávio, ou da Professora Monina Távora.

As primeiras histórias do violão solista no Rio de Janeiro não têm suporte documental abundante, e por seu caráter esporádico, são encontradas em documentos que relatam genericamente as ações culturais na cidade. Sabe-se, por documentação, que alguns instrumentos de cordas dedilhadas, como a guitarra portuguesa, chegaram ao país juntamente com a corte imperial portuguesa, em 1808.

Contudo, há documentos que comprovam a existência de instrumentos cordofones no Brasil desde o século XVI. Esses documentos foram analisados pelo musicólogo Paulo Castagna. Segundo ele, o estudo da música foi um importante instrumento de catequização dos indígenas, trabalho realizado, sobretudo, por uma ordem jesuíta chamada Companhia de Jesus. No entendimento de Castagna, o trabalho realizado pela Companhia de Jesus causou “profundas implicações na história de nossa prática musical” (CASTAGNA, 1991, p.50). Nas palavras do autor,

De extrema importância para a musicologia é o estudo do ensino que os jesuítas levaram às crianças indígenas. Em todos os estabelecimentos da Companhia [de Jesus], os meninos brasileiros estiveram presentes como catecúmenos. Os mais dotados aprendiam a cantar e tanger instrumentos, com a finalidade de levar a música às missas, procissões, festas e autos promovidos por esses religiosos. Mas a música também foi usada no próprio processo de catequese, que visava dar aos “curumins” os elementos básicos da vida cristã (CASTAGNA, 1991, p.51).

O autor complementa que:

Sabemos, agora, que os jesuítas foram os responsáveis pela utilização de diversos instrumentos musicais no ensino dos índios, como as flautas, trombetas, charamelas, baixões, violas, cravos e órgãos. Rezaram missas em “cantochoão” e “canto de órgão”. Fizeram difundir cantigas e chasonetas (vilancicos) e ensinaram a cantar, em latim e na “língua geral”, as principais orações do rito cristão, ainda no século XVI (CASTAGNA, 1991, p. 54).

Quando da vinda da família real portuguesa, a cidade do Rio de Janeiro possuía 50 mil habitantes, e os recém-chegados representavam grande expansão populacional. Entre 1808 e 1822 foi registrada a fixação de 4.234 estrangeiros; além dos portugueses, constam dessa lista 1.500 espanhóis e 1.000 franceses. Pode-se, a partir desses dados, inferir que, juntamente aos imigrantes, foram trazidos ao Brasil também as guitarras portuguesas e francesas (que no Brasil vieram a ganhar o nome de violão). À época, esses instrumentos eram bastante utilizados em concertos nas principais capitais europeias² (LESSA, 2000, p.77).

Com esse impacto demográfico e a elevação de gastos, a cidade teve seu patamar de renda fortemente aumentado, bem como seus índices de atividade, de emprego, de exposição, de riqueza, de inovação de costumes e procedimentos. Pelo que se sabe, o poeta português Teófilo Braga (1843-1924) foi quem primeiro escreveu sobre a presença da guitarra francesa em território brasileiro. Ao comentar a presença de Caldas Barbosa e da modinha na corte portuguesa, disse

Entre os costumes da corte portuguesa de Dona Maria I, tanto em Portugal como no Brasil, um dos mais curiosos era o das Açafatas; as meninas de famílias nobres, mas caídas em pobreza, eram recebidas no paço, onde se lhes dava sustento, ocupando uma posição intermédia às criadas e às damas de honor [...] Para entreter as açafatas estudava-se música, tocando o saltério, a viola franceza, o bandolim, e cantava-se nos terraços... esta necessidade de dar expansão a desejos mal abafados ou vagamente satisfeitos fez desenvolver um gênero de música nacional chamado a Modinha. (BRAGA, 1859, s/p).

2 Existem algumas interpretações sobre os motivos da ascensão da guitarra como instrumento de concerto na Europa. Uma delas foi proposta pelo historiador Carlos Galilea. Para ele, alguns compositores italianos, como Carulli e Carcassi, utilizaram a guitarra como um meio para destacar-se em um cenário musical dominado pelo bel-canto. O uso da guitarra, naquele momento, contribuiu para singularizar a produção dos violonistas italianos, distanciando-os do cenário operístico predominante. De modo complementar, Galilea afirma que a utilização da guitarra na Espanha teve função simbólica, e de reafirmação da cultura local: a manutenção do estilo *rasgueado* e dos gêneros tradicionais da música espanhola serviram como contraponto ao momento político turbulento no país, sobretudo por conta das guerras de independência na América (GALILEA, 2012, p. 71). Outra interpretação foi proposta por Perez Díaz (2003). Segundo o autor, a guitarra de seis cordas simples se diferenciava dos instrumentos de cordas pinçadas utilizados anteriormente, sobretudo com relação à afinação das cordas. Os instrumentos antigos, como o alaúde e a vihuela, possuíam um tipo de afinação muito adequada para a execução do repertório barroco – sobretudo por sua afinação reentrante, que permitia a realização do efeito de Campanella. A guitarra clássica, de seis cordas simples, não possuía afinação reentrante, e por isso facilitava a formação de acordes e a execução de melodias escalares, muito adequadas para a execução da música no período clássico.

O mesmo hábito foi descrito no *Diccionario biographico de músicos portugueses*, escrito por Ernesto Vieira, e originalmente publicado em 1900, na cidade de Lisboa. Nesta obra, Vieira narrou o modo como as senhoras portuguesas e brasileiras, “no princípio do século atual [XIX], tinham-no como acompanhador constante das suas famosas modinhas; foi por essa época que se lhe deu o nome da *viola franceza*” (VIEIRA, 1900, p.528).

Ainda no ano de 1826, o periódico *O Spectador brasileiro: diario politico, literario e commercial* publicou um anúncio de Bartolomeu Bortolazzi (1772-1820?), informando: “Professor de música, morador na Rua dos Inválidos n. 80, faz ciente ao respeitável público que, quem quiser aprender música, cantar, tocar viola, viola franceza ou mandolino, que ele ensina”. Trata-se, no atual estágio das pesquisas históricas, da mais antiga referência preservada à viola francesa que dispomos.



Fig. 6: O músico italiano Bartolomeu Bortolazzi

Fonte: Taborda, 2011

Bortolazzi foi um músico italiano, virtuose de bandolim, que durante a última década do século XVIII transitou pela Europa alternando visitas a Viena e a Londres. Em 1805, publicou um método de guitarra, o primeiro de uma série de 24 publicações chamado *Periodical Amusements*. A maior parte dessa obra é composta de canções com acompanhamento de guitarra francesa. Este método alcançou grande popularidade, como comprovam as oito edições que teve na capital austríaca. Como última notícia de suas atividades, registram-se trabalhos publicados em Londres durante os anos de 1806-07. Não há, entretanto, registro de sua viagem ao Brasil, tampouco de seu estabelecimento à Rua dos Inválidos. O que se observa é uma provável incorreção na data de morte do bandolinista – 1820 –, uma vez que Bortolazzi era vivo e ativo professor na cidade do Rio de Janeiro em 1826, quando da publicação de seu anúncio no *Spectador Brasileiro*. Bortolazzi adquiriu importância ao deixar uma obra, ainda que

pequena, de difusão e divulgação da guitarra francesa em um momento em que esta era praticamente desconhecida.

Neste período, observou-se, também, o surgimento das primeiras impressões de partituras na capital fluminense. O músico francês Pierre Laforge pode ser considerado o primeiro grande impressor de música na cidade do Rio de Janeiro. Por volta de 1834, Laforge estabeleceu sua tipografia à Rua da Cadeia (atual Rua da Assembléia). Ele foi o responsável pela introdução na sociedade carioca do primeiro método de ensino de viola francesa, por essa época já denominada violão. Na seção de música do *Jornal do Commercio*, de 1º de março de 1837, publicou o seguinte anúncio: “Na imprensa de música de Pierre Laforge na Rua da Cadeia nº 89, acabam-se de imprimir as seguintes peças: método de violão, segundo o sistema de Carulli e Nava³, traduzido do italiano por J. Crocco”.

De acordo com Baptista Siqueira, “foi em 1840 que Pierre Laforge divulgou um método da viola francesa, traduzido em português, e anunciou a novidade substituindo o antigo nome (viola) pelo recente violão”. O autor complementa que até 1840, “não se conhecia esse último instrumento com esse apelativo. Tanto isso é verdade que temos, como lembrança, a Rua das Violas⁴”. Desde 1834, o termo viola caiu gradativamente em desuso e o instrumento passou a ser designado pela palavra violão (SIQUEIRA, 1980, p. 174).

O violão erudito teve, a princípio, uma existência rarefeita, que partiu da iniciativa individual de alguns personagens residentes no Rio de Janeiro, ainda em meados do século XIX. As primeiras menções ao violão foram publicadas no *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial* do Rio de Janeiro, também conhecido como

3 Tratam-se dos métodos para violão compostos pelos italianos Ferdinando Carulli (1770-1841) e Antonio Nava (1775-1826). O método de Carulli foi originalmente publicado em 1810, e o método de Antonio Nava data de 1792. Ambos estão disponíveis nos anexos digitais da dissertação de mestrado defendida por mim em 2008.

⁴ A Rua das Violas principiava na antiga Praia dos Mineiros e acabava num pedaço da rua da Conceição, entre as atuais Avenidas Presidente Vargas e Marechal Floriano. Vizinha à rua do Peixe, posteriormente denominada rua do Mercado, nome naturalmente devido ao tipo de comércio ali localizado, era frequentada por tipos muito populares. Brasil Gerson conta que em 1787, quando de sua passagem pelo Rio de Janeiro, Bocage nela residiu. Pelos almanaques do Rio de Janeiro publicados pela *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, os quais davam o nome das ruas em que moravam as autoridades governamentais, sabe-se que o pai de Caxias, desde capitão, em 1811, residia na rua das Violas, cenário principal da infância do governante brasileiro. Conservou o nome até 1869, quando a Câmara Municipal lhe deu a designação que ainda se mantém, de Rua Teófilo Otoni.

*Almanak Laemmert*⁵. O periódico realiza, segundo a historiadora Marcia Taborda, “verdadeira radiografia da organização social, econômica e política do Rio de Janeiro, fornece um mapeamento geral das atividades desenvolvidas na cidade, relacionando entre tantos profissionais os professores de música, os afinadores, assim como os estabelecimentos comerciais, comerciais, instituições e teatros” (TABORDA, 2011, p. 74).

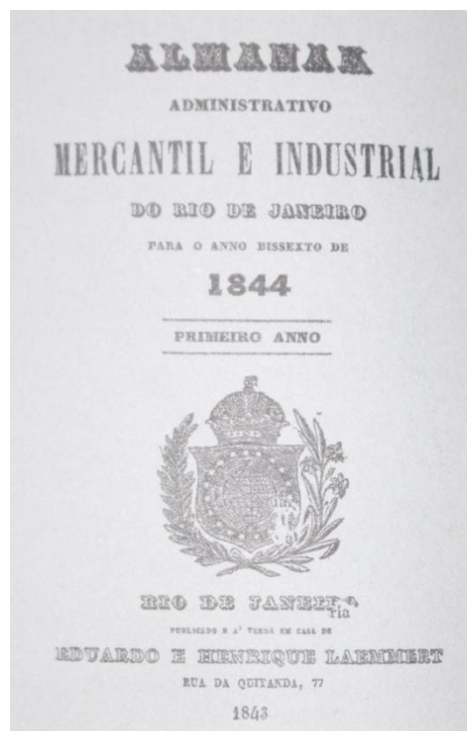


Figura 7: Capa do Almanak Laemmert
Fonte: Taborda, 2011

A primeira república marcou a ascensão do piano como instrumento simbólico de poder e cultura na sociedade carioca. Por consequência, a ampla maioria dos professores de música anunciantes do *Almanak* ofereciam aulas de piano, a ponto de a cidade ganhar a alcunha de *pianópolis*. O comércio de pianos teve grande impulso no último quartel dos XIX. No *Almanak Laemmert* eram publicados anúncios de página inteira, amplamente ilustrados. Além do grande número de professores de piano, chamam atenção os anúncios de importação do instrumento, cujos principais

⁵ Segundo o *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB)*, a denominação *Almanak Laemert* faz referência à Tipografia Universal Laemert, criada pelos irmãos Eduardo e Henrique Laemmert. Nascidos no Grão-ducado de Baden, Alemanha, os irmãos Laemert foram pioneiros do mercado livreiro e tipográfico brasileiro. A tipografia situava-se à Rua dos Inválidos e, em meados do século XIX, possuía 120 trabalhadores, sobretudo escravizados, que imprimiam mil folhas diárias. Nesse período, cerca de cinco mil livros por mês eram encadernados na oficina tipográfica dos irmãos Laemert.

anunciantes eram o *Grande Armazém de Pianos Ingleses*, e o *Grande Armazém de Pianos e Música Collard e Collard*. Nas palavras de Taborda (2015, p.75): “confirmando a vocação de pianópolis observada no Rio de Janeiro, chamam atenção os anúncios de importação do instrumento publicados por casas como Grande Armazém de Pianos Ingleses, dirigido por Schmidt, Grande Armazém de Pianos e Música Collard e Collard, o comércio de João Bartholomeu Klier, entre tantos outros”.

No ano inicial de publicação do *Almanak Laemmert*, foram incluídos sete anunciantes na área de professores de música: Isidoro Bevilacqua, (piano e canto), Carlos Corty (piano), Carlos Netys (piano), Joaquim B. Rodrigues Lima (música), José Alberto Klier (piano), José Navarro (piano e canto) e Majoranini (piano e canto). Como se observa, ainda nesse período prevalece a oferta – seguramente por conta de uma demanda social – de professores de piano, cenário que apenas gradativamente viria a incluir os professores de outros instrumentos, entre eles o violão. Alguns dos músicos anunciantes do *Almanak Laemmert* mantiveram-se por muitos anos como anunciantes, e até mesmo destacaram-se no cenário musical carioca, como o pianista Corty, Alberto Klier e, sobretudo, o italiano Isidoro Bevilacqua. Este chegou ao Brasil em 1835, e uma década depois abriu o *Armazém de Pianos e Música*; em 1857 fundou a sociedade *Bevilacqua & Narciso* que, embora desfeita em 1865 foi o passo inicial para a *Bevilacqua & Cia.*, grande editora de músicas nacionais e importadas, vendida em 1941 para os Irmãos Vitale.

Em meados do século XIX, o violão (tanto o termo quanto o instrumento) estava disseminado no Rio de Janeiro. O violão foi mencionado pela primeira vez no *Almanak Laemmert* em 1847. Entre os dezoito professores anunciantes, quatro ofereciam em aulas de violão:

- * Demétrio Ribeiro – piano, violão e rabeca. Rua do Espírito Santo, 2;
- * Marzianno Bruni – harpa e violão. Rua de São José, 60;
- * Pedro Nolasco Baptista – ophicleide, flauta e violão. Rua Senhor dos passos, 136;
- * Luiz Vento – canto, violão francez, violoncelo.

Durante os anos seguintes, o quadro de anunciantes permaneceu estável, sem a inserção ou retirada de anunciantes de aulas de violão. Apenas em 1855 um novo anunciante apareceu: D. Fernando Hidalgo, professor de violão e canto. Hidalgo e Demétrio Rivero foram os anunciantes que mais longevidade tiveram no *Almanak Laemmert*, interrompendo seus anúncios apenas no ano de 1865. Neste mesmo ano, o músico José Joaquim dos Reis anunciou: “Primeiro violino da Capela Imperial ensina

música, piano, violino, violão e regras de harmonia”. Embora não haja registros mais acurados da vida profissional dos professores de violão, como tampouco informação de quem foram seus alunos, algumas coisas podem ser depreendidas dos anúncios do *Almanak Laemmert*. Primeiramente, a variedade de instrumentos executados pelo mesmo músico. Um professor era capaz de ensinar, por vezes, cinco ou seis instrumentos distintos, além de teoria musical e canto. Isso, por um lado, revela a versatilidade dos instrumentistas, mas também os artifícios que eles tinham de lançar mão para sobreviver de música.

A ausência de especialização em um instrumento relaciona-se também com a falta de campo para apresentações de música erudita. Em outras palavras, ainda não haviam sido criados os espaços para a execução desse gênero musical. No caso do violão, havia professores e músicos que se dedicavam ao repertório erudito, ainda que não encontrassem muitos lugares para realizar concertos⁶.

O fato de um mesmo professor ensinar diversos instrumentos revela um conjunto de coisas que dificultava o surgimento do músico especializado, dedicado à performance de alto rendimento em determinado instrumento. O próprio conceito de músico virtuose, capaz de realizar façanhas e de se especializar em um único instrumento, surgiu junto com a noção de apresentação musical formalizada em recital ou concerto. Os violonistas eruditos tiveram de esperar muitos anos para alcançar esse patamar, ao contrário de instrumentos como o violino e o piano que, em poucos anos, tornaram-se meios para apresentação de intérpretes estrangeiros que visitaram a cidade.

A capital imperial, em meados do século XIX, caracterizou as dicotomias da dinâmica cultural carioca ao longo do século seguinte: por um lado, a intensa adoção dos parâmetros culturais europeus; por outro, a existência de culturas autônomas, produtoras de processos históricos independentes, e um constante reposicionamento dos grupos sociais na dinâmica das relações de classe (DURHAM, 2004, p.235). A existência de um *Almanak*, com ampla circulação entre as classes sociais dominantes na capital, é por si só um indicativo de que os produtos da cultura principiavam a se moldar de acordo com determinadas demandas sociais, cujas características eram

⁶ Na história europeia, o surgimento dos ambientes de concerto ocorreu mais ou menos a partir de 1722, na França. Alguns anos antes (na passagem do século XVII para o XVIII) aconteceram apresentações em órgãos montados em algumas igrejas de cidades ricas para que os comerciantes, viajantes mercadores, pudessem apreciar. No Brasil, o surgimento de espaços dedicados à música erudita data do início do século XX.

majoritariamente conformadas pela reprodução da alta cultura europeia e pela estratificação econômico-social.

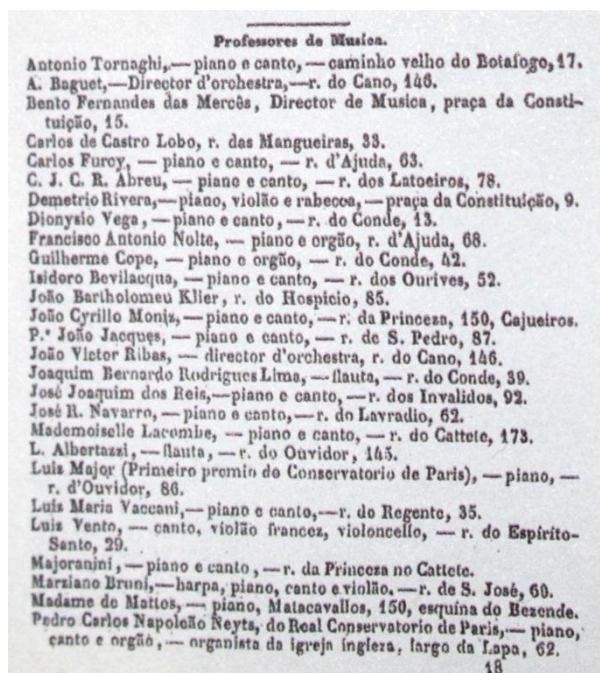


Fig. 8: Anúncio de professores de música no Almanak Laemmert

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional

Muitos dos professores que lecionavam violão nesse período não eram, de fato, violonistas. Denominavam-se sob o termo genérico “professor de música”. Isso implica dizer que, possivelmente, os primeiros alunos de violão erudito no Rio de Janeiro erudito tiveram professores não especializados nesse repertório e, possivelmente, não especialistas sequer no instrumento.

Esta percepção nos leva a crer que, uma vez que os métodos europeus passaram a ser publicados por Pierre Laforge, eles serviram como ferramenta para um estudo próximo ao autodidatismo. Quando os métodos tradicionais europeus, como os de Carulli e Carcassi, passaram a ser editados em português, muito se pôde passar a depreender da técnica e do estilo do violão erudito em voga na Europa durante a segunda metade do século XIX. Os métodos citados possuem características semelhantes: estudos progressivos, que partem da demonstração de notas, da digitação de escalas, posteriormente para escalas em terças, e assim por diante, até a proposição de peças fáceis. Nosso argumento é que um músico que compreendia a linguagem musical da partitura poderia, por conta própria, presumir alguns aspectos iniciais da execução ao violão.

O processo de difusão do violão no eixo Rio-São Paulo passou, em grande medida, por agentes mediadores entre as culturas americanas e europeias. Este fenômeno se deu, em parte, pelos fluxos migratórios diversos, e também pelo intercâmbio existente, desde o período colonial, entre artistas brasileiros e de algumas regiões da Europa. As missões francesas lideradas por Jean Baptiste Debret ocupam lugar central na dinâmica de trocas artísticas no Brasil colonial, bem como o trabalho de Caldas Barbosa na corte lisboeta.

Para o violão erudito, esse intercâmbio teve início com a atuação do professor Marzianno Bruni, anunciante do *Almanak Laemmert* entre os anos de 1847 e 1851. Antes de radicar-se no Rio de Janeiro, Bruni viveu em Londres, cidade onde, ainda em 1834, publicou a obra *Treatise on the Guitar*. Nessa obra, o autor demonstrou preocupação quanto ao desenvolvimento técnico do violão, e se empenhou em desenvolver os recursos que permitissem a execução de obras de maior apuro técnico:

Tendo adquirido, tanto aqui como fora, alguma reputação como professor de guitarra, o autor acredita que o conhecimento das potencialidades deste interessante e moderno instrumento o qualifica particularmente para facilitar seu conhecimento, não meramente à limitada utilização para o acompanhamento da voz, mas em escala mais ampla de um desempenho eficaz na execução de grandes e brilhantes concertos, fantasias, etc. Há muitas passagens brilhantes para guitarra que têm sido geralmente consideradas de tamanha dificuldade a ponto de impedir os alunos de tentar sua execução. Tais passagens, quando os professores têm sucesso em dominá-las, conquistam imenso aplauso e são como o ovo de Colombo, difícil somente aos que não são familiarizados com seu mecanismo, mas extremamente fáceis e simples quando este é dominado. No trabalho atual, o autor aplicou-se particularmente a explicar estes efeitos aparentemente miraculosos, deu exemplos de cada possível combinação, que acreditou capazes de serem executadas por todo o aprendiz de capacidade moderada (BRUNI *apud* TURNBULL, 1976, p. 99).

Podemos supor, ainda que nos falem documentos específicos, que a presença de Bertolazzi e Bruni no Rio de Janeiro colonial iniciou uma etapa de profissionalização na execução do violão que veio a se ampliar durante o século XX. Pode-se ainda depreender que, por meio do trabalho desses violonistas, houve um favorecimento da iniciação ao instrumento no ambiente carioca, e mesmo a possibilidade da existência de alunos em estágio avançado de performance ao violão.

A menção ao violão nos meios de comunicação carioca, desde então, tornou-se permanente. Pierre Laforge publicou repetidamente no *Jornal do Commercio* anúncio divulgando suas novas edições:

Longe ou perto dela, nova e linda modinha com 12 quadras composta por L.V. de S. postas em música para piano, por J.V. Acaba-se também de imprimir o hino nacional arranjado para violão. Preço 240 rs. Vende-se também na imprensa musical de P. Laforge. (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de julho de 1847).

Na mesma edição do *Jornal do Commercio*, anunciava-se um recital em que, após a apresentação da peça principal, seriam ouvidas “brilhantes variações” ao violão, executadas por um músico pernambucano de nome Pedro Nolasco Baptista (s/d). Este violonista havia se apresentado anteriormente em Recife, e sua apresentação no Rio de Janeiro foi assim noticiada:

Clotilde, [obra] na qual o Sr. João Caetano dos Santos e a Sra. D. Estella desempenharão as principais partes. No fim da peça, o Sr. Pedro Nolasco Baptista, professor de música há pouco chegado a esta corte, executará umas brilhantes variações da guitarra francesa – violão (JORNAL DO COMMERCIO, 12 de julho de 1847).

Conforme os documentos de que dispomos, essa foi a primeira apresentação musical com um violão solista na cidade do Rio de Janeiro, em um espaço dedicado à música erudita. A apresentação em questão aconteceu no Teatro São Pedro de Alcântara e, segundo o programa, contou ainda com a participação do trompetista Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), “executando variações para piston”. Pedro Nolasco era também compositor, sobretudo de peças de caráter militar. Por algum tempo, regeu a orquestra do teatro Santa Izabel, na cidade do Recife, além de apresentar-se regendo as bandas do 7º e 9º batalhões de Infantaria de Linha da cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1862. O jornal *Diário de Pernambuco* (nº 287, de 13 de dezembro de 1862) incluiu Pedro Nolasco no rol de “Mestres da Música Militar” (SANTOS DA SILVA, 2006, p.213).

Contemporaneamente, Dom José Amat (1810-1875) atuava para a divulgação do violão no Rio de Janeiro. Vindo da Espanha para o Rio de Janeiro em 1848, Amat fixou-se e alcançou grande reconhecimento pela atuação em instituições formais de ensino e salas de concerto, como a Imperial Academia e na Ópera Nacional, da qual foi um dos fundadores. Nas palavras do biógrafo Mello Moraes Filho, Amat foi um

Pianista ágil, tangendo o violão com o langor que só se tange na nobre Espanha, foi às dedilhações daquele e aos arpejos deste, nas belas “seguidillas” por ele entoadas em nossos fidalgos salões, que a modinha readquiriu o fulgor perdido, e que ritmos espanhóis, dilatando o gosto, serviram de abertura a novos conhecimentos cênicos (FILHO, 1905, p.73).

A atuação de Dom José Amat contribuiu para a incursão do violão em ambientes especiais de concerto, os mencionados “fidalgos salões” cariocas. O repertório por ele apresentado era formado por peças populares brasileiras e espanholas: modinhas e *seguidillas*. É possível considerar que o estilo de execução de Amat ao violão misturasse elementos técnicos das músicas brasileiras e espanholas, uma vez que modinhas e *seguidillas* misturavam-se em uma mesma apresentação. Seguramente, a música espanhola praticada por Amat era carregada dos aparatos técnicos deste gênero, como os rasgueados. Possivelmente, os aparatos técnicos da guitarra espanhola fossem também utilizados por Amat na execução das modinhas (majoritariamente ponteadas ou dedilhas); talvez por isso, a performance de Amat foi considerada capaz de fazer ressurgir o “fulgor perdido” da modinha. Outro aspecto a se considerar é a participação de Amat em ambientes formais da corte carioca. Conforme se pode depreender a partir da narrativa de seu biógrafo, Amat introduziu o violão como um instrumento ensinado na Imperial Academia de Belas Artes, escola fundada por D. João VI – atual Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Embora esses sejam casos isolados, o violão se estabeleceu nos meios oficiais, sejam militares – como se observa na atuação de Pedro Nolasco –, sejam em ambientes de ensino – com a participação de D. José Amat.

No *Jornal do Commercio* de 08 de agosto de 1858, foi encontrado o seguinte anúncio: “Músicas novas de flauta e violão – ‘Quando seu bem vai-se embora’, modinha para canto e violão, arranjada, muito fácil, para principiante, 600 rs. Estabelecimento musical de J. S. Arvellos”. Como se observa, o violão passara a ser parte da atividade de compositores brasileiros ou estrangeiros aqui radicados. Contudo, essa atividade não incluía a composição de obras inéditas para violão solista. Os anúncios do *Jornal do Commercio* revelam um aspecto que esteve irremediavelmente vinculado à literatura do violão: por um lado, seu repertório se formou da transcrição de obras compostas originalmente para outros instrumentos, bem como das variações sobre temas de óperas; por outro, foi mantida a vocação para o acompanhamento de canções,

o que se pode avaliar pelo grande número de modinhas e lundus publicados. É o caso, por exemplo, das publicações de transcrições para piano e violão anunciadas em 12 de julho de 1847, no *Jornal do Commercio*: “Longe ou perto dela, nova e linda modinha com 12 quadras compostas por L.V. de S. postas em música para piano, por J.V. Acaba-se também de imprimir o hino nacional arranjado para violão. Preço 240 rs. Vende-se também na imprensa musical de P. Laforge” (JORNAL DO COMMERCIO, 1847).

Foi em princípios do século XX que surgiram composições brasileiras escritas originalmente para o violão solista erudito. Durante muitos anos, o instrumento teve sua função aumentada no concernente à publicação e comercialização de partituras nas quais o violão desempenhava papel de instrumento acompanhador do canto.

O violão de concerto, que hoje ocupa certo espaço na programação dos teatros paulistanos e cariocas, galgou essa condição desde o século XIX. Ainda em 1868, Curt Lange publicou o artigo “La muerte de Gottschalk⁷, su repercussión em Rio de Janeiro”. Neste artigo, fez menção a uma reunião musical no Clube Mozart, salão frequentado pela elite carioca, onde estiveram presentes instrumentistas diversos, incluso violonistas:

Em 31 de agosto aconteceu uma reunião musical no Clube Mozart, da qual participaram José e Ada Heine, Pedro Ferranti, André Gravenstein, o barítono Orlandini e os irmãos Arthur e Annibal Napoleão. Houve também Guitarristas, flauta e saxofone e um público tão numeroso que mal se podia transitar (IEB, Biblioteca Mário de Andrade. *Facsimile*).

Outro encontro narrado por Lange foi também tema de artigo no semanário *Vida Fluminense*, com destaque para o evento de uma rara apresentação violonística:

Lisboa, um dos amadores mais notáveis do Rio de Janeiro, começou a desferir de seu violão sons tão repassados de melodia, que deixavam em dúvida o instrumento de que eram arrancados. Todos sabem que o violão não se presta facilmente ao cantos ligados nem à pureza dos sons se o trecho que cai executar-se requer velocidade de digitação, pois bem: ouçam a fantasia da “Traviata” e a “Faceira” e digam-se depois se continuam a pensar assim” (VIDA FLUMINENSE, n. 17, junho de 1868).

⁷ Trata-se do compositor estadunidense Louis Moreau Gottschalk (1829-1869). Pianista e compositor radicado no Rio de Janeiro que exerceu grande influência nas atividades realizadas no Clube Mozart, e tornou-se conhecido no Brasil, sobretudo por sua obra ‘Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro’.

O jornalista Dantas de Souza Pombo também escreveu artigo sobre a personagem supracitada, a saber, o engenheiro e violonista Clementino Lisboa⁸. O artigo de Dantas de Souza, publicado na Revista periódica *O Violão* (1929), valeu-se de informações dadas pelo pianista Arthur Napoleão, presente àquela reunião musical do Clube Mozart. Apesar de escrito muitos anos depois, Napoleão descreveu Clementino Lisboa em alta conta:

O Dr. Clementino Lisboa era um moço de grande inteligência e de uma sensibilidade elevada à quintessência. Daí, talvez, sua afeição e devotamento à arte que abraçou relegando a engenharia para inferior plano. Naquele tempo não havia, como até hoje [1929] na perfeição não existe, professores de violão, mas o jovem engenheiro conseguiu beber os ensinamentos dos velhos métodos, tais os que existiam naquela época, alicerçando com eles seus formidáveis conhecimentos musicais, adaptados ao mavioso e querido instrumento de sua predileção. Não conhecemos nenhuma de suas composições, ao que dizem, delicadas como as de Mozart, nem as inúmeras transcrições do piano para o nosso mavioso violão, mas pelas informações o grande artista numas e noutras se revelou genial. É de se presumir isso porque ao lado dos arranjos de velhas óperas, porém, naquele tempo em voga, ele adaptou várias peças de Gottschalk, dentre as quais o grande tremolo. Ora, essa peça foi também transcrita para violão pelo grande Francisco Tárrega, mas em 1901, quer dizer, muito tempo depois disso (*O VIOLÃO*, ano 1, n.1, dezembro de 1928).

Nas primeiras décadas do século XX, a presença de professores de violão na cidade do Rio de Janeiro continuava rarefeita. Rarefeita, mas não inexistente, como se observa pela existência, em período anterior, da Rua das Violas, local de concentração dos primeiros construtores de violão em território brasileiro, e também de alguns professores.

Outro aspecto relevante a se destacar é a atividade de compositor e arranjador de Clementino Lisboa. Para o violão erudito brasileiro, ainda não se tinha registro de um músico que tivesse engendrado tal atividade. Vale ressaltar que o Rio de Janeiro, e de modo mais germinal São Paulo, tornaram-se, nas primeiras décadas do século XX, cidades pertencentes ao circuito de violonistas, sobretudo espanhóis (mas também paraguaios e argentinos) que promoviam concertos como solistas. Além disso, o artigo deixa entrever a adoção dos métodos de violão produzidos na Europa, sobretudo na metade do século anterior, como os de Carcassi, Carulli, Fernando Sor e, talvez o mais relevante para os primeiros alunos de violão brasileiros, o método de Francisco Tárrega;

⁸ De acordo com Gilson Antunes, na ocasião da defesa desta tese de doutorado, o violonista Clementino Lisboa havia realizado concertos na cidade de São Paulo em data anterior à citada por Arthur Napoleão.

isto porque foi este o primeiro método a ser aplicado sistematicamente em uma geração de violonistas, formando o que se poderia chamar de a primeira “escola de violão” no país.

A história descrita no periódico *O violão* corrobora nossa anterior proposição de que os instrumentistas cariocas valeram-se do novo cenário sociocultural que se afigurava no Rio de Janeiro quando das primeiras décadas do século XX. O acesso aos conhecidos métodos de violão europeus, o advento de prensas de música, a fixação de construtores de instrumentos⁹ e, sobretudo, a gradual mudança de percepção sobre as possibilidades de execução técnica ao violão se fazem perceber no texto do periódico. Clementino Lisboa parece ter empreendido um trabalho inicial não apenas como concertista, mas como arranjador e compositor, embora não tenham restado documentos dessas atividades. Na capa deste exemplar do periódico *O violão*, vê-se, a esquerda, a imagem de Francisco Tárrega:



Figura 9: capa do primeiro exemplar da revista *O violão*, 1929.

Fonte: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional

Percebe-se, entretanto, que o trabalho de Clementino Lisboa se dá de maneira isolada, ou ainda, longe dos momentos destinados aos concertos de violão. A presença do violão nas salas de concerto se deu lentamente, adensando-se pouco mais no

⁹ A respeito da construção de violões, fenômeno semelhante se dá em São Paulo, com a abertura de três grandes fabricantes do instrumento: Gianninni (1900), Del Vecchio (1902) e Di Giorgio (1909).

primeiro quartel dos anos 1900. Nas últimas três décadas do século XIX, praticamente não se teve notícia de recitais públicos de violão.

Se por um lado observou-se um arrefecimento dos concertos de violão no Rio de Janeiro posterior à atuação de Clementino Lisboa, por outro lado a cidade argentina de Buenos Aires tornou-se, justamente nesse período, um centro aglutinador de violonistas, sobretudo espanhóis, que passaram a viver e a desenvolver suas atividades profissionais nessa cidade. Desde meados do século XIX se observou uma forte emigração de violonistas para a capital argentina. Alguns deles lá permaneceram até o fim da vida. É o caso do maiorquino Gaspar Sagreras (1838-1901), do andaluz Antônio Jiménez Manjón (1866-1919) e do catalão Domingo Prat (1886-1944).

Além de guitarristas, também se fixaram em Buenos Aires construtores de violão, sabidamente o galego Francisco Nuñez, que havia chegado à cidade aos dezessete anos de idade. Ele foi responsável pela abertura, em 1870, da Casa Nuñez, oficina de lutheria da qual saíram violões com boca de estrela, que popularizaram Carlos Gardel no século XX; além disso, a Casa Nuñez possuía uma editora, que publicou partituras de violonistas argentinos, além de obras do conhecido violonista espanhol Francisco Tárrega (1852-1909).

Por sua vez, Antônio Jiménez Manjón passou praticamente a vida toda longe da Espanha. Cego desde a infância, Manjón destacou-se como concertista em Paris, executando obras dos compositores Fernando Sor e Dionísio Aguado, cujos métodos e composições influenciaram decisivamente na afirmação do violão de concerto. Manjón, uma vez radicado na capital argentina, ministrou aulas a grande número de alunos, fato que contribuiu na consolidação da cidade como vanguarda de um movimento musical voltado ao repertório erudito para violão. Segundo Galilea (2012, p.83), foi Jiménez Manjón o responsável por apresentar o violão a uma das personagens centrais da história do violão erudito, o catalão Miguel Llobet: “foi após vê-lo tocar em Barcelona, em 1889, que Miguel Llobet fechou a caixa de lápis – era estudante de desenho – e se consagrou ao violão”. Como veremos, Llobet foi um dos violonistas que mais extensamente se apresentou em países europeus e sul-americanos, além de produzir arranjos para violão solo de canções folclóricas catalãs e obras inéditas para violão solo.

O violonista Domingo Prat também se interessou pelo violão ao tomar contato com a obra de Francisco Tárrega, e foi aluno de Llobet. A partir dos anos 1920, Domingo Prat iniciou extenso trabalho de divulgação do violão erudito em território argentino. Fundou uma das primeiras escolas de violão que se tornaram prestigiosas, a

Academia Prat, notorizada por atender à burguesia portenha, sobretudo as senhoritas – caso de Maria Luisa Anido. Ela se tornou uma das primeiras mulheres a tocar violão erudito e compor profissionalmente¹⁰. Naquele tempo, pensava-se que a atividade de tocar violão era um benefício social, ou ainda, uma dentre as atividades que distinguiram e valorizavam as mulheres, ou seja, eram indicativos de pertencimento à elite social. Foi Domingo Prat o responsável pelo primeiro catálogo de violões, violonistas e construtores, o conhecido *Diccionario de guitarras, guitarrista y guitarreros*, originalmente publicado em 1934, e até hoje utilizado como fonte de pesquisas em violão.

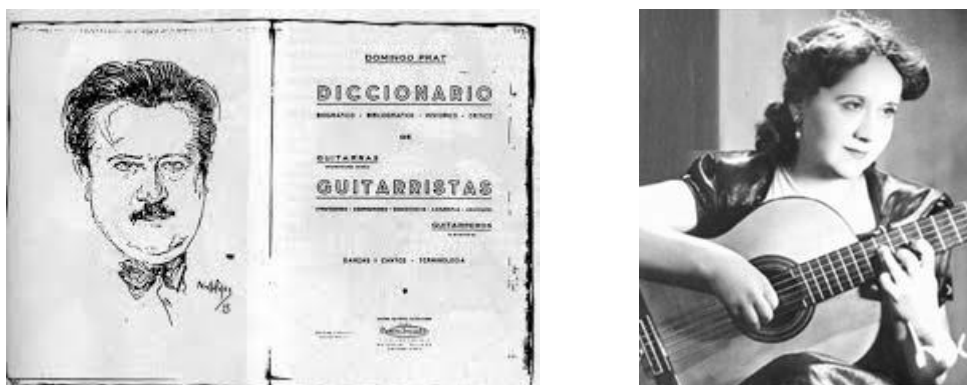


Fig. 10: à esquerda, Domingo Prat é retratado na página inicial de seu *Diccionario*; ao lado, Maria Luisa Anido ao violão.

Fonte: acervo Sérgio Abreu

Alguns desses violonistas desenvolveram suas atividades em países da América do Sul, como Uruguai e Paraguai, durante as primeiras décadas do século XX. A atuação desses concertistas espalhou-se por todo o Sul do continente, e foi decisiva para a adoção do violão nas salas de concerto cariocas e paulistas (ANTUNES, 2017).

O período em questão – finas do século XIX – ganhou contornos distintos nas cidades de São Paulo e no Rio de Janeiro. No Rio de Janeiro, o violão associou-se fortemente ao novo gênero musical praticado nas áreas periféricas da cidade, o choro. Há, nessas décadas, um forte distanciamento do violão dos ambientes de concerto, e um alinhamento ao espaço das ruas e das periferias. A década de 1970 marcou simbolicamente o surgimento dos conjuntos de choro no Rio de Janeiro, por conta da constituição do Choro Carioca, grupo musical liderado pelo flautista Joaquim Antonio Callado. No entendimento de Taborda,

¹⁰ Curiosamente, Maria Luisa Anido estabeleceu sua carreira no contrafluxo dos violonistas de seu tempo, inclusive de seu professor: nasceu na Argentina e radicou-se na Espanha. No país americano estudou com Domingo Prat, e na capital espanhola foi aluna de Miguel Llobet. Vale Lembrar que ir para a Europa, fixar-se e vencer era o sonho de todo o músico erudito, e, em parte, ainda o é.

O abraço do carioca ao violão, a amizade fiel de seresteiros que pelas madrugadas entoavam modinhas, lundus, cançonetas, o afago dos malandros, capoeiras, boêmios arrastaram o instrumento às esquinas, aos becos, às estalagens, enfim, aos redutos de pobreza. Esta associação foi determinante para a construção do discurso que simbolicamente relacionou o violão com o veículo próprio para a manifestação musical dos setores marginais da sociedade (TABORDA, 2011, p. 82).

Pode-se pressupor que o violão não desaparecera completamente da sala de concerto na capital. Basta lembrar as ideias das sociólogas Eunice Durham e Maria Arminda Arruda, para quem a multiplicidade de grupos étnicos e econômico-sociais, em sociedades complexas como a carioca, não poderiam encerrar em si uma única concepção dos produtos da cultura. Vale ressaltar a ideia de que não se pode esperar unanimidade em um ambiente coalhado de condições diversas e de pertenças exclusivas; ao revés, espera-se que a cultura aí produzida esteja permeada por concepções correntes da cena social. Levando-se isso em consideração, é natural presumir que a utilização do violão pelas classes populares não pressupôs, necessariamente, seu desuso em ambientes da cultura formal. Evidentemente, observa-se no período, um adensamento na utilização do violão nas recém-criadas rodas de choro, fato que gerou polêmicas entre críticos de arte, e sobretudo, nos órgãos de informação que atendiam às classes sociais dominantes. Por um período, que se estendeu entre o fim do século XIX e início do século XX, os meios de comunicação se prestaram a criar no imaginário coletivo a ideia de um violão exclusivamente marginal e sem real valor artístico. Essa ideia, entretanto, não refletia a totalidade de fenômenos musicais, e ainda menos a pluralidade cultural e social cariocas.

O violão prestou grande contribuição ao choro, sobretudo em sua variação organológica de sete cordas, utilizada para a realização das linhas do baixo – a conhecida baixaria – sem, contudo, deixar de ser encontrado em alguns dos salões cariocas, onde se praticava o repertório erudito. Mais que isso, a partir do ano de 1953, com as gravações de Laurindo Almeida, as composições de Villa-Lobos, foram alçadas à condição de música de concerto. Na conhecida *Suíte Popular Brasileira*, Villa-Lobos propõe a junção do choro com diversos estilos musicais europeus: Mazurca-choro, Schottisch-choro, Valsa-choro, Gavota-Choro, etc.

Na trajetória do violão erudito, após o desaparecimento de Clementino Lisboa, encontramos outros violonistas dedicados ao repertório de concerto. Caso exemplar é o

de Ernani de Figueiredo (? – 1917). Vindo de Campos de Goitacazes, chegou ao Rio de Janeiro em princípios do século XX. Este violonista teve formação em múltiplos instrumentos e regência, embora conste que seu ofício inicial tenha sido de alfaiate. Entre os instrumentos estudados não estava o violão, que passou a ser executado por Figueiredo na maturidade, e de forma relativamente autodidata, segundo ele próprio relatou:

Estudante da divina arte, nunca ouvira de meus professores, companheiros e colegas senão referências de menoscabo a tal instrumento que reputavam de qualidade e técnica insignificantes. Estavam as coisas nesse pé, quando, um dia, Pedro Silva, camarada meu de infância, se me apresenta um velho método de Carcassi [...] Assim dei início à campanha sem tréguas em prol do violão, sobrevivendo-me, por isso, grandes dissabores em consequência de minha teimosia em querer elevá-lo. Em toda parte molestavam-me as pilhérias e ironias dos adversos enquanto mais inabalável se tornava a minha convicção (FIGUEIREDO *in* O VIOLÃO, 1929, s/p.).

Figueiredo encontrou muitas dificuldades ao tentar desvendar alguns trechos do método de Carcassi. Em anotações pessoais, o violonista preparara uma palestra a ser realizada em sua cidade natal – palestra que não chegou a acontecer por conta do falecimento de Figueiredo –, na qual expos os problemas exatos encontrados no confronto com o método:

No violino, sob as vistas do Maestro Francisco Chagas, tive após os exercícios da primeira posição, os da segunda e os de todas as outras pela ordem numérica. Entretanto no violão estudamos a primeira posição, depois a segunda e passamos para quarta, quinta, sétima e nona... só depois é que vamos conhecer a terceira, sexta, oitava e decima. Assim, a circunstancia que se me antalhou como um obstáculo invencível, chegou a inspirar-me a ideia que o método estava errado.... (*idem*).

Um indício de que o violão de concerto nunca deixou de existir, uma vez apresentado à sociedade carioca, é o fato de que houve ofertas de aulas de violão durante os anos de virada do século. O próprio Ernani de Figueiredo, para resolver suas dificuldades técnicas ao violão, buscou a ajuda de um professor local, chamado Bernardino José Pereira, também conhecido por Bernardino Colchoeiro. Sobre as aulas que teve, escreveu: “Prestou-se o bom velho a desvendar-me os mistérios da grande técnica instrumental do violão. O meu aperfeiçoamento em breve se fazia e era então com o mestre que eu divagava pelas caladas da noite” (*idem*).

Ernani fez sua primeira apresentação pública ao violão em 29 de abril de 1903, no Grêmio Campista, interpretando *Carnaval de Veneza* e *Impromptu Pathetique*, esta última de sua autoria (CORREIO DA MANHÃ, 6 de maio de 1903, p. 3). Nas citadas anotações da conferência não realizada em Campos, ele acrescentou que se apresentou no Grêmio Musical Carlos Gomes e no Theatro S. Salvador, mas não especificou as datas. Desde então, empreendeu grande atividade artística e, pode-se dizer, até mesmo militante das causas do violão de concerto. Sobre sua apresentação em Campos de Goitacazes, diz-nos que se tratou de um epílogo no qual apresentou “o violão ao público campista como instrumento de concerto”. Complementou que “muito concorrera já para a elevação em minha terra natal, quando resolvi transportar-me para a capital da República” (FIGUEIREDO *in* O VIOLÃO, 1929).

Marcia Taborda elencou alguns dos locais que promoviam recitais de violão nos primeiros anos dos 1900, destacando que Figueiredo apresentou-se em todos eles, como solista ou em grupos de câmara: “no Rio de Janeiro, Ernani conheceu músicos e violonistas, apresentou-se em audições públicas e particulares, a primeira delas na antiga Maison Moderne. A esta seguiram-se audições no salão do ex-Casino Comercial, no Conservatório Livre do Rio de Janeiro, no Teatro São Pedro, no Club Ginástico Português, recitais em que o violão aparecia em meio aos mais variados grupos de câmara” (TABORDA, 2011, p. 83).

As ações de Ernani Figueiredo tinham a declarada finalidade de promover uma mudança da opinião pública acerca do valor do violão. O músico promoveu diversas apresentações nas quais advogava em favor da “elevação” do instrumento. O que se nota, observando-se os comentários de Figueiredo, é que estava em curso uma ação articulada e fundamentada para a mudança da percepção vigente, ou seja, a ideia de que o violão se prestaria apenas às manifestações populares, entendidas como produtos musicais sem requinte, relacionados a uma plebe inculta.

O ponto culminante da militância de Figueiredo se deu quando, em 30 de maio de 1916, apresentou-se à imprensa carioca ao lado de outro violonista, Brant Horta, não para tocar, mas para promover um concerto que estavam organizando, e que tinha por finalidade comprovar a possível “elevação” do violão a instrumento de concerto. A divulgação antecipada do programa foi realizada no salão da Associação Brasileira de Imprensa, e o concerto tomou lugar ao Salão Nobre do *Jornal do Commercio* que, em 04 de maio publicou:

Perante numerosa assistência, principalmente de jornalistas, foi exibido ontem na Associação de Imprensa todo o programa de concerto que os Srs. Brant Horta e Ernani de Figueiredo vão realizar no próximo sábado no salão de festas do Jornal do Commercio. Nesse concerto em que só figuram instrumentos de corda, destacam-se o violão dos dois concertistas, exímios, insignes tocadores, que, na sua execução, tiraram efeitos extraordinários e novos, conforme se verificou no ensaio de ontem. Do programa, que é longo, constam peças de que os dois concertistas são autores, além de outras, de compositores notáveis estrangeiros.

Horta e Figueiredo utilizaram uma conhecida estratégia quando se busca comprovar a viabilidade técnica de um instrumento: empregar-se de conhecidas obras do repertório erudito, e adaptá-las ao instrumento que se quer valorar. O mesmo procedimento havia sido realizado, um século antes, quando Fernando Sor tocou a guitarra clássica-romântica nos ambientes palacianos franceses e italianos. No caso dos brasileiros, a opção foi associar repertórios os mais variados, desde um batuque intitulado “bumba meu boi” à “Marcha Fúnebre” de Chopin, passando por “Tannhäuser”, de Wagner (TABORDA, 2011, p.84).

A crítica do *Jornal do Commercio*, entretanto, não pareceu convencer-se das possibilidades do instrumento, destacando a incompatibilidade do violão com o ambiente da “alta cultura”:

Os reclamos na pompa de sua fértil adjetivação elevaram às culminâncias de concerto artístico uma audição de violão. 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 dele tirar efeitos mais elevados na arte dos sons, jamais consegue o objetivo desejado, ou mesmo resultado seriamente apreciado. A arte, no violão, não passou por isso, até agora, do seu aspecto puramente pitoresco. Não quer dizer isso que o popular instrumento não tenha apreciadores e mesmo apaixonados. E que os tem em elevado número provou-o a concorrência de ontem no salão nobre do edifício do *Jornal do Commercio* (JORNAL DO COMMERCIO, 07 de maio de 1916).

Constam também do programa, dividido em sete partes, além dos violonistas mencionados, diversos outros músicos, como Joaquim dos Santos, Manuel Barravento, Raul Palmieri e a srta. Ceo da Câmara Paradedda Kemp, que executou ao violão composições de Brant e Horta e cantou uma *romanza* com acompanhamento de violões, bandolins e bandolas.

O que se percebe na crítica do jornal é uma tendência ao conservadorismo, compreendido aqui como um mecanismo de manutenção das tradições vigentes. Na conceituação do historiador Peter Burke, isso seria uma demarcação das tensões entre a grande e a pequena tradição. A grande tradição de concerto impunha-se com força no período, sobretudo no cenário operístico fluminense, cujas montagens contavam com grandes companhias europeias. Depreende-se que, no cenário da alta cultura carioca, estava arraigado um pensamento fortemente hierarquizante, que colocavam em polos opostos os universos da cultura popular e o mundo musical da grande tradição. É possível rever, ou ao menos oferecer outro ponto de vista aos eventos noticiados no *Jornal do Commercio*. Como vimos, trata-se de periódico de cunho conservador. O violão, sob esse prisma, é entendido como instrumento menor, cuja utilidade reside no acompanhamento de canções, e que, a princípio, não poderia lançar-se a repertórios mais complexos.

Na visão do antropólogo Hermano Vianna, entretanto, a superação das possibilidades do repertório do violão já estava em curso. Esta ampliação se deu, na visão de Vianna, justamente pela possibilidade de o violão transitar entre distintas situações sociais, desempenhando variados papéis em cada uma delas. Mais que isso, para o autor, o crescimento quantitativo e qualitativo do repertório violonístico se deu justamente por seu caráter de “mediador cultural”. Não seria o caso, portanto, de propor categorias limite para a utilização do instrumento: a maleabilidade dos meios sociais é simbolicamente representada pela presença do violão em meios sociais distintos.

3.1 O violão como instrumento de mediação cultural

Para que se possa narrar com acuidade o percurso do violão erudito brasileiro no século XX, é importante compreender as características socioculturais que perfizeram a história do instrumento e dos instrumentistas envolvidos na produção musical do período. Da mesma forma, é preciso salientar o caráter de “símbolo étnico” que posiciona o violão como instrumento central na formação do conjunto de símbolos que passou a ser denominado “identidade cultural” brasileira.

É preciso ainda considerar o aspecto inicialmente popular do instrumento que, a partir dos anos 1920, veio a dividir espaço com um novo movimento social e artístico relacionado à cultura erudita. O violão, conforme observamos até hoje, presta-se a uma miríade de funções sociais, é utilizado para a confecção de diferentes produtos da

cultura – considerando-se os variados gêneros, estilos, estéticas – para públicos diversos, mas ainda assim relacionados entre si.

O teórico modernista Mário de Andrade, em 1939, destacava a característica eclética da música brasileira – e consequentemente do violão, presente tanto nos ambientes da cultura popular quanto nos ambientes formais, aristocráticos e burgueses. Nesse sentido, o violão se relacionava ao ideário nacionalista, sobretudo no que tangia à construção de um Brasil culturalmente sincrético, cômico de suas características locais, étnicas, autênticas.

A utilização do violão em ambientes diametralmente distintos foi um fenômeno perceptível durante todo o período colonial brasileiro, como informou Gilberto Freyre:

A música vêm sendo a arte por excelência brasileira no sentido de ser, desde os começos nacionais e até coloniais do Brasil, aquela – dentre as belas-artistas – em que de preferência se tem manifestado o espírito pré-nacional e nacional da gente luso-americana: da aristocrática e burguesa tanto quanto plebeia ou rústica (FREYRE, 1974, p. 104).

Isso não quer dizer que houvesse uma efetiva quebra na hierarquia econômica ou social; a comunicação entre a plebe e a burguesia brasileira colonial estava e continuava bastante bem demarcada. Os símbolos nacionais eleitos como fator unificador da nação foram, de fato, retirados das camadas dominadas; entretanto, “a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial, mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la” (FRY, 1982, p. 52). Para Roberto da Matta, o “mito da mestiçagem” brasileira foi desconstruído a partir da constatação da natureza “fortemente hierarquizada” da sociedade brasileira. Não haveria, portanto, a necessidade de “segregar o mestiço, o mulato, o índio e o negro, porque as hierarquias asseguram a superioridade do branco como grupo dominante”. Daí a preocupação com processos de intermediação cultural e com o sincretismo da cultura: “a síntese impede a luta aberta ou o conflito pela percepção nua e crua dos mecanismos de exploração social e política” (Da MATTA, 1981, p. 75).

Sob esse ponto de vista, uma suposta inserção das camadas populares nos eventos das classes dominantes seria uma ação pensada de controle social e de manutenção da hierarquia vigente. Sob a falsa impressão da ascensão social, as camadas populares estariam alheias à sensação de revolta provocada pela forte hierarquização da sociedade colonial e pós-colonial brasileira.

No processo de construção simbólica da identidade nacional brasileira, o violão ocupou um espaço relevante. Sua utilização como instrumento acompanhador de modinhas e lundus permitiu ao violão um trânsito fácil nos eventos sociais, tanto burgueses e palacianos, quanto nas festividades das populações marginais. Caso exemplar e significativo para a historiografia do violão é o do padre e compositor Domingos Caldas Barbosa (1739-1800), nascido no Rio de Janeiro. Mulato, o padre é tido como o primeiro estilizador e divulgador da modinha – gênero inventado pelas camadas populares, cuja característica é a “reconstrução” das modas (canções líricas) portuguesas. As modinhas brasileiras privilegiavam temas amorosos (até mesmo de caráter erótico) e eram acompanhadas, sobretudo, pelo violão (à época construído nos moldes da guitarra clássica-romântica, que possuía variações na construção, podendo ter cinco cordas, cinco ordens ou seis cordas simples¹¹) ou pelo bandolim.

A condição mestiça de Caldas Barbosa não foi impeditivo para sua inserção nos meios aristocráticos de Lisboa. Mas essa inserção não se deu sem resistência. Os poetas Bocage e Antônio Ribeiro dos Santos consideravam sua presença como “indício da dissolução da corte portuguesa” (VIANNA, 2012, p.39). Bocage, ofendido pela presença de Caldas Barbosa, chegou a dedicar-lhe os seguintes versos, de teor fortemente agressivo:

*“Preside o neto da rainha Ginga
A corja vil, adúladora, insana;
Traz sujo moco amostras de chanfana
Em copos desiguais se esgota a pinga.
Vem pão, manteiga e chá, tudo à catinga;
Masca a farinha a turba americana;
E o orangotango a corda à banza abana,
Com gestos e visagens de mandinga”.*

O termo “banza”, empregado por Bocage, referia-se de forma pejorativa a qualquer instrumento de cordas dedilhadas. Ainda assim, Caldas Barbosa influenciou compositores eruditos portugueses, que também passaram a assinar suas modinhas.

Esse gênero, como se observa, foi criado pelas camadas populares brasileiras e incorporado na atividade musical das cortes lisboetas já no século XVIII. Posteriormente, ainda em Portugal, sofreu influência das operetas italianas que à época disseminavam-se com intensidade no cenário musical português. É com essa nova roupagem, mesclada às influências de compositores italianos como Bellini e Donizetti

¹¹ Sobre a Guitarra clássica-romântica, Cf. Romão, 2011.

que a modinha retornou ao Brasil, via Caldas Barbosa, trazida pela corte de D. João VI. No Rio de Janeiro e em Salvador, a nova modinha tornou a influenciar os músicos brasileiros, em um processo alcunhado por Tinhorão como “repopularização e renacionalização” do gênero (TINHORÃO, 1986, p. 19).

De acordo com Vianna,

A modinha também continua a ‘voltar’ para a Europa: em 1824 foi publicado em Paris um livro com as modinhas de Joaquim Manuel, outro mulato, harmonizadas pelo compositor Sigismund Neukomm, o ‘discípulo preferido de Joseph Haydn’. Essa relação entre Joaquim Manuel e Neukomm, que morou no Rio de Janeiro entre 1816 e 1821, mostra como eram fluidas as fronteiras entre músicos eruditos e populares naquela época. E durante todo o século XIX Carlos Gomes também assinou várias modinhas (VIANNA, 2012, p.39).

Também se referindo a Joaquim Manuel, o viajante francês Louis de Freycinet deixou nas notas de *Voyage autour du monde* (1827) as seguintes impressões:

Para a execução, nada me pareceu mais surpreendente que o raro talento, com a guitarra, de um outro mulato do Rio de Janeiro, chamado Joaquim Manuel. Sob seus dedos, esse instrumento tinha um charme inexprimível, que não voltei nunca a encontrar em nossos mais distintos guitarristas europeus (FREYCINET *apud* GALILEA, 2012, p. 125).

Instrumento maior do acompanhamento de modinhas, o violão esteve presente na corte portuguesa durante toda a sua permanência no Brasil. Durante o reinado de Dom Pedro I, a modinha era parte integrante das festividades e do cotidiano da nova corte. Particularmente nas festividades promovidas pela Marquesa de Santos, conhecida amante de D. Pedro I: “em sua intimidade e nas festas que dava em seu palácio de São Cristóvão, cantava modinhas e lundus melancólicos acompanhando-se com o dedilhar nas cordas do choroso instrumento [o violão]” (MAUL, s/d).

Nas palavras de Carlos Maul, biógrafo da Marquesa de Santos,

Frequentavam [o palácio] personalidades eminentes. Gonçalves Ledo [deputado-geral e inimigo de José Bonifácio], José Clemente Pereira [ministro do Império, ministro da guerra e senador] e o cônego Januário da Cunha Barbosa [cônego da Capela Imperial, diretor da Imprensa Nacional e da Biblioteca Pública] são os mais assíduos. E nos saraus o cônego costuma deixar de lado a política para tocar violão e cantar modinhas (*idem*).

Em meados do século XIX, a renovação (ou renacionalização, como nomeia Tinhorão) da modinha teve a participação de vários segmentos da sociedade brasileira. Na narrativa de Gilberto Freyre, a modinha foi um agente musical de unificação nacional, “cantada por uns sons ao piano, no interior das casas nobres e burguesas; por outros, ao som do violão, ao sereno ou à porta até de palhoças” (FREYRE, 1974, p. 107). No entanto, o fenômeno que mais contribuiu para a renovação da modinha foi a interação de músicos com jovens intelectuais e escritores românticos. O principal local desses encontros era a tipografia do editor e poeta (também mulato) Francisco de Paula Brito (1809-1861). A tipografia tornou-se um ponto de encontro entre populares e eruditos. Situada à Praça da Constituição, atual Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, a tipografia era frequentada por escritores que se tornariam basilares do romance brasileiro, como Machado de Assis, José de Alencar, Gonçalves Dias, além do músico e poeta Laurindo Rabello, de origem cigana (VIANNA, 2012, p.40).

As mediações culturais – entendidas como o encontro entre personagens de diferentes atividades e inclinações intelectuais e estéticas – adensaram-se durante todo o século XIX. A tipografia de Paula Brito, local maior desses encontros, foi descrita por Machado de Assis nos seguintes termos:

[lugar] onde ia toda a gente, os políticos, os poetas, os dramaturgos, os artistas, os viajantes, os simples amadores, amigos e curiosos – onde se conversava de tudo, desde a retirada de um ministro até a pirueta da dançarina da moda; onde se discutia tudo, desde o dó do peito de Tamberlick até os discursos do Marquês do Paraná, verdadeiro campo neutro onde o estreante das letras se encontrava com o conselheiro, onde o cantor italiano dialogava com ex-ministros (ASSIS *apud* GONDIM, 1965, p. 59).

A existência de indivíduos que agiam como mediadores culturais, e de espaços sociais onde essas mediações foram implementadas, é uma ideia fundamental para a análise dos fenômenos socioculturais observados no Rio de Janeiro no decorrer do século XX e, por conseguinte, da afirmação de um movimento de violonistas que engendraram as primeiras escolas de violão erudito no país. O antropólogo Hermano Vianna (1961 -) utilizou a figura do mediador cultural para aclarar os meios pelos quais o samba se estabeleceu como gênero formador da identidade cultural brasileira.

Para tanto, o autor valeu-se de um encontro em particular, alcunhado de “noitada de violão”. Para o autor, esse encontro deu-se entre dois grupos distintos, o dos intelectuais liderados por Gilberto Freyre e dos músicos notadamente populares como

Pixinguinha e Donga. Esse encontro acontecera em 1926, e foi noticiado na coluna social carioca “Noticiário Elegante”, publicado na *Revista da Semana*. Na revista, lê-se que o “Doutor Gilberto Freyre” conheceu a capital do Brasil aos 26 anos, depois de já ter realizado “estudos universitários nos Estados Unidos” e de ter visitado vários países europeus. O próprio Gilberto Freyre demonstrou em seus primeiros escritos o orgulho que sentia por conhecer o “primeiro mundo” antes da “principal cidade de seu país”, como se lê na obra *Tempo morto e outros tempos*, editada pela primeira vez em 1975. Este livro, em grande medida, é composto por textos escritos por Freyre em seu “diário de adolescência e primeira mocidade”. Nesse diário foi registrado o encontro que serviu de estopim para os estudos sobre o samba realizados por Vianna. No diário, lê-se

Sérgio e Prudente conhecem de fato literatura inglesa moderna, além da francesa. Ótimos. Com eles sai de noite boemiamente. Também com Villa-Lobos e Gallet. Fomos juntos a uma noitada de violão, com alguma cachaça e com os brasileiríssimos Pixinguinha, Patrício, Donga¹² (FREYRE, 1975, p.189).

O encontro juntava, portanto, dois grupos bastante distintos da sociedade brasileira da época. De um lado, representantes da intelectualidade e da arte erudita, todos provenientes de “boas famílias brancas”, incluindo, para Prudente de Moraes, um avô presidente da República. Do outro lado, músicos negros ou mestiços, saídos das camadas mais pobres do Rio de Janeiro.

De um lado, dois jovens escritores, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, que iniciavam as pesquisas que resultaram nos livros *Casa Grande & Senzala*, em 1933, e *Raízes do Brasil*, em 1936, fundamentais na definição do que seria brasileiro no Brasil. À frente deles, Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira definiam a música que seria, também a partir dos anos 1930, considerada como o que no Brasil existe de mais brasileiro (VIANNA, 2012, p.20).

Partindo desse encontro, Vianna buscou descrever os fenômenos de intermediação cultural que auxiliaram a construção de um imaginário comum à

¹² Vianna ocupou-se em esclarecer quem eram as personagens envolvidas no encontro: Sérgio é o historiador Sérgio Buarque de Holanda. Prudente é o promotor Prudente de Moraes Neto, também conhecido sob o pseudônimo [...] de Pedro Dantas. Villa-Lobos é o compositor clássico Heitor Villa-Lobos. Gallet é o compositor clássico e pianista Luciano Gallet. Patrício é o sambista Patrício Teixeira. Donga e Pixinguinha ficaram imortalizados com esses apelidos no panteão da música popular brasileira (VIANNA, 2012, p. 20).

população brasileira, de modo a estabelecer o gênero como um movimento de afirmação do nacional, central para a “invenção da tradição” popular no país. O hibridismo, no cenário proposto por Viana, era resultado da ação dos mediadores culturais; a heterogeneidade da cultura brasileira teve como característica a “coexistência, harmoniosa ou não, de uma pluralidade de tradições cujas bases podem ser ocupacionais, étnicas, religiosas, etc.” (VELHO, 1981 p.16). A heterogeneidade cultural foi uma das principais características das sociedades complexas, que poderiam ser vistas como “produto nunca acabado da interação e negociação da realidade efetivadas por grupos e mesmo indivíduos cujos interesses são, em princípio, divergentes” (*idem*, p. 17). Surgiu daí a possibilidade da existência daquilo que Gilberto Velho denominou “individualidade singular” ou “individualização radical”:

Quanto mais exposto estiver o ator a experiências diversificadas, quanto mais tiver de dar conta de *ethos* e visões de mundo contrastantes, quanto menos fechada for sua rede de relação ao nível de seu cotidiano, mais marcada será sua autopercepção de *individualidade singular* (VELHO, 1981, p.32).

Se o mediador cultural foi aquele indivíduo capaz de relacionar, num mesmo espaço e tempo, indivíduos de diversas classes, pensamentos, culturas, certamente o violão foi o instrumento que melhor representou, ou ainda, que mais se fez presente nas ocasiões em que foi observada essa mediação.

Um bom exemplo é o do médico militar Laurindo Rabello (1826-1864). Filho de ciganos, Rabello nasceu no bairro periférico do Rocío, no Rio de Janeiro. De acordo com Moraes Filho, desde cedo enfrentou “o preconceito social que bania como mestiço o trovador trigueiro de bem diversa raça”. Apesar de seus “cabellos louros”, era visto como um “trovador moreno” (FILHO, 1905, p.145). A condição mestiça e cigana, entretanto, não foi empecilho para sua celebridade artística e intelectual entre a elite imperial brasileira. A presença do médico e trovador cigano era requisitada em muitos “sarões de família” realizados naquela época no Rio de Janeiro. Nas palavras do autor,

Em geral, depois de adeantada hora da noite, quando a música ia estridente e as dansas ferviam em rodopio, certo número de apreciadores apinhava-se ao redor de Laurindo que, menestrel e bardo, a um dos ângulos da sala de jantar, cantava ao violão sentimentaes modinhas e buliçosos lundus (FILHO, 1905, p. 170-171).

Podemos ainda mencionar Alexandre Trovador (sem datas registradas de nascimento e morte, porém subentende-se que seja contemporâneo a Laurindo Rabello) como um mediador entre vários grupos sociais. Alexandre Trovador foi descrito por Catulo da Paixão Cearense como um “preto magrinho”, e por Moraes Filho como um “creoulinho esperto, sagaz e habilidoso”. Alexandre ganhou notoriedade como cabeleireiro, em um salão localizado na Praça Tiradentes (então Praça da Constituição), próximo da tipografia de Paula Brito. Sua notoriedade espalhou-se pelo Rio de Janeiro, e Alexandre oficializou-se como cabeleireiro da Princesa Isabel, além de marquesas, baronesas e atrizes francesas que se apresentavam no Rio de Janeiro. Além de cabeleireiro, Alexandre também ganhou notoriedade como cantor, por sua voz “mixta de soprano e contralto”. Cantava óperas italianas e modinhas brasileiras, “sendo que as óperas também eram acompanhadas ao violão que ‘tangia exímio’” (FILHO, 1904, p. 156).

Como observou Vianna,

A pele escura dos músicos não parecia ter o poder de afastá-los da fama, por mais momentânea que fosse, junto à elite carioca da época. Tampouco o violão foi totalmente afastado dos saraus familiares cariocas, apesar de toda a tendência re-europeizante do piano (VIANNA, 2012, p. 44).

A observação de Vianna lança luz sobre uma antiga discussão acerca da marginalidade associada ao violão nas primeiras décadas do século XX. Em todos os grandes meios de comunicação, o violão era considerado um instrumento marginal, associado aos gêneros musicais praticados pela população inculta, e portanto inapropriado para a execução de obras mais refinadas, sobretudo europeias.

Muitos autores do período identificaram, durante a *belle époque* carioca, uma total separação entre a cultura das elites e a cultura popular no Rio de Janeiro. Essa é a opinião de Jeffrey Needell, para quem na *belle époque* “tropical”, que vai de 1898 a 1914, a tendência dominante era de “pôr fim ao Brasil antigo, ao Brasil ‘africano’ que ameaçava suas pretensões à civilização, apesar de se tratar de uma África bem familiar à elite” (NEEDEL, 1993, p.77). Em consonância, Mônica Velloso escreve em *As tradições populares na belle époque carioca*:

o endeusamento do modelo civilizatório parisiense é concomitante ao desprestígio das nossas tradições [...] Mais do que nunca, a cultura

popular é identificada com negativismo, na medida em que não compactuaria com os valores da modernidade [...] Nos salões da moda, nos cafés e conferências literárias, a referência ao nativo atinge o máximo de desqualificação (VELLOSO, 1988, p.17).

Os jornais de grande circulação, em particular o *Jornal do Comércio*, refletiam essa ideologia como parte da separação entre alta cultura e cultura popular, e o violão era relacionado ao Brasil “antigo”, “africano”, ou seja, a um país cuja modernidade tentava civilizar. Durante os anos 1910 foram constantes as referências ao violão, que se tornara marginal, por oposição à ideia civilizatória europeizante, que via no piano seu instrumento de maior representação.

Nos veículos de comunicação de massa eram frequentes os artigos em que se advogava contra o violão; a crítica musical manifesta nessas publicações apresentava fortes críticas ao instrumento e às suas possibilidades de produzir a considerada boa música, ou arte de elevado valor estético. O jornal *Estado de São Paulo* (22 de fevereiro de 1914, página 3) descreveu o instrumento da seguinte forma: “[O violão é] próprio somente para modinhas e serenatas ao luar. [...] é um instrumento vulgar, e por isso, sem valor”.

A imprensa carioca alinhava-se a esta opinião, como se pode observar nesta reportagem do *Jornal do Commercio*:

A guitarra [portuguesa] nasceu para o fado e o violão para a modinha. Violão e guitarra 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 pelos 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 (JORNAL DO COMMERCIO, 27 de maio de 1916, p.6).

A partir dessas publicações, notamos uma característica do pensamento disseminada pelos órgãos de imprensa: a forte separação entre cultura popular e cultura erudita; a ideia de hierarquização entre arte de elevado valor estético (aquela que mimetiza e reproduz a arte europeia) e as manifestações populares, que não teriam verdadeiro valor artístico.

Os órgãos de imprensa paulistanos e cariocas não apenas buscavam formar opinião, mas também refletiam os pensamentos e comportamentos dos segmentos da população a que serviam – uma elite financeira e intelectual formada, sobretudo, de imigrantes europeus e descendentes. Isto explica, em parte, a característica do discurso mais conservador desses jornais – característica que ainda se mantém em diversos segmentos da mídia atual.

As manifestações musicais do período parecem ignorar, ao menos em parte, esta dicotomia proposta entre erudito e popular, alta e baixa cultura. Pode-se notar uma crescente utilização do violão em ambientes formais, a partir da década de 1920 e uma forte inserção do instrumento nas salas de concerto e nos ambientes do poder oficial brasileiro durante e após a década de 1950.

O processo de adoção do violão nos ambientes formais, bem como a utilização do instrumento para a execução do repertório erudito se deu não sem a resistência da crítica musical, sobretudo do *Jornal do Commercio*. Relembremos o posicionamento do jornal:

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 (JORNAL DO COMMERCIO, 07 de maio de 1916, p.6).

As opiniões manifestas nas críticas musicais do *Jornal do Commercio* nos fornecem muitas informações valiosas como prolegômenos aos estudos sobre o violão erudito brasileiro. Nota-se, sobretudo na publicação de 17 de maio, a percepção das idiossincrasias da canção popular nos gêneros fado e modinha: a afetividade, o conteúdo lírico e sentimental, a intensificação dos aspectos emocionais presentes nesses gêneros. Naquele momento, como salientou o jornal, essas características não seriam balizadoras de uma arte superior, e sim exemplificadoras de um comportamento popularesco e distante dos parâmetros estéticos (e comportamentais) entendidos como de bom gosto.

O historiador Wilson Martins (1994, p.4) ressalta que a tendência re-europeizante é superestimada nos estudos históricos, em termos de extensão e profundidade que teve, no Brasil, a imitação francesa. Pode-se considerar uma tendência dominante, mas não totalizadora. Isto porque, no Rio de Janeiro de inícios do século XX, subsistiam e foram inventadas práticas sociais que colocavam outro tipo de relação

com os conteúdos populares – o gosto pelo exótico que se tornou marca da música nacionalista brasileira.

Portanto, o universo burguês e da pretensa alta cultura carioca nunca se desvinculou inteiramente de gêneros musicais populares, sobretudo a modinha acompanhada ao violão.

Um fato notável da comunicação entre as classes sociais é a presença de Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) nos principais salões cariocas, frequentados pelos intelectuais e artistas eruditos de variadas linguagens. De acordo com Vasco Mariz, as modinhas de Catulo fizeram sucesso nas “reuniões lítero-musicais” na casa do senador Hermenegildo de Moraes (1870-1925) e nos saraus do escritor Mello de Moraes Filho (1844-1919), que nesta época também “promoviam desfiles de reconstituição de motivos folclóricos, como as ‘pastorinhas’ e os ‘reisados’”. Os salões cariocas, na primeira década do século XX, eram pontos de encontro da *intelligentsia* local. Notadamente, frequentavam os salões cariocas o jornalista e crítico literário Silvio Romero (1851-1914), o botânico e engenheiro João Barbosa Rodrigues (1842-1909) e Raul Villa-Lobos, sempre acompanhado do filho Heitor Villa-Lobos, à época, com cerca de doze anos de idade. Para Mariz, “em plena *belle époque*, o Rio de Janeiro vivia uma moda de regionalização que tomou conta da música popular¹³” (MARIZ, 1989, p. 26).

O livro *O triste fim de Policarpo Quaresma*, romance de Lima Barreto, publicado originalmente em 1915, inicia-se com um capítulo intitulado “A lição de violão”. Nele, o herói do romance, o major Policarpo adquire certeza, “consultando historiadores, cronistas e filósofos”, de que “a modinha acompanhada pelo violão” seria “a expressão poético-musical característica da alma nacional” (BARRETO, 1989, p.16). No romance, Policarpo decide ter aulas de violão com o trovador Ricardo Coração dos Outros, personagem baseado em Catulo da Paixão Cearense. Sua decisão não é aprovada pelos vizinhos, que exclamam: “Um homem tão sério metido em tais malandragens!”; “Um violão em casa tão respeitável!”. O major Policarpo “estava perdido, maluco, diziam” (*idem*).

¹³ Um aparente exagero na historiografia do violão é a afirmação de que o instrumento desaparecera dos salões cariocas para dar lugar quase exclusivo ao piano, que acompanhava árias de óperas italianas e francesas. Na literatura brasileira do período, podemos encontrar menções à utilização do violão nos contextos elitizados da sociedade carioca.

A defesa de Policarpo, curiosamente, era de cunho nacionalista: “É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desqualificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede”. Para defender a modinha, cita fatos históricos e autores estrangeiros: “Nós é que temos abandonado o gênero, mas ele já esteve em honra, em Lisboa, no século passado [XIX], com o Padre [Domingos] Caldas [Barbosa], que teve um auditório de fidalgas. [O escritor e político William] Beckford, um inglês notável, muito o elogia” (BARRETO, 1989, p.12).

Diversas passagens do romance de Lima Barreto servem para relativizar o ocaso da cultura popular no Rio de Janeiro. Por exemplo, o professor de violão, Ricardo Coração dos Outros nos foi apresentado como um “artista a frequentar e a honrar as melhores famílias do Méier, Piedade e Riachuelo [bairros do subúrbio do Rio de Janeiro] e sua fama já chegava a [o bairro de] São Cristóvão”. A pretensão do Professor de Violão era que sua fama alcançasse o bairro do Botafogo, onde residia a elite daquela época, pois “os jornais já falavam no seu nome e discutiam o alcance de sua obra e de sua poética” (*idem*).

Em outra passagem, Barreto descreveu uma festa na casa do general Albernaz, vizinho de Policarpo. Naquela festa, as apresentações musicais mostravam grande apreço pelas “coisas brasileiras”. Barreto descreve como a “*romanza italiana*” cantada ao piano por uma jovem foi recebida com frieza, ao passo que “o violão e as modinhas de Ricardo Coração dos Outros foram um triunfo” (*idem*).

O texto de Lima Barreto deixa entrever a existência de uma sociedade contraditória que, a um só tempo, procura alinhar-se à cultura europeia e brasileira. Essa sociedade parecia, “da boca pra fora”, condenar a cultura popular carioca, mas aplaudia essa mesma cultura em seu cotidiano. Para Vianna, havia no Rio de Janeiro da época uma “cultura heterogênea, em que a condenação do povo brasileiro convivia com o aplauso a esse mesmo brasileiro, dependendo da situação, da festa ou grupo social que estava sendo frequentado” (VIANNA, 2012, p. 48).

A sociedade carioca nos anos 1910 apresentava-se como representativa da hibridização cultural, tal como entendida por Garcia Canclini, sobretudo com relação à música praticada tanto em ambientes populares quanto nos tradicionais salões e teatros da cidade. Alinhavam-se as vogas estrangeiras aos ritmos nacionais, ainda que estes representem as populações marginais e supostamente mal aculturadas. O interesse pelo

nacional andava de mãos dadas com o interesse pelos últimos modismos internacionais. E os produtos musicais da mistura dos dois interesses eram cada vez mais frequentes.

O lundu, por exemplo, era derivado dos ritmos dos batuques africanos, mas sua coreografia “imitava em grande parte a dança espanhola denominada fandango”. Ainda no século XIX, as companhias de teatro francesas faziam grande sucesso nos teatros cariocas com o gênero polca. Daí surgiu a fusão polca-lundu; da mesma forma, o maxixe “representou a versão nacionalizada da polca importada da Europa” (TINHORÃO, 1986, p. 71).

As intensas intermediações culturais observadas na sociedade carioca resultam em apresentações de caráter misto, onde as fronteiras entre popular e erudito dificilmente poderiam ser assinaladas. Para Tinhorão, a heterogeneidade da produção cultural do período permitiu acontecimentos como este: “em 1892, na peça *Tintim por tintim*, a atriz espanhola Pepa Ruiz aparece vestida de baiana cantando um ‘tango’ intitulado Munguzá” (*ibidem*, p.71).

Hermano Vianna aprofundou as discussões acerca das intermediações sociais, com o intuito de aclarar o modo como o samba (e, por conseguinte o violão) se tornou um gênero (e um instrumento) tipicamente brasileiro, representativo e unificador de uma (suposta ou real) cultura nacional. Nós, doravante, traçaremos um caminho paralelo e complementar: buscaremos nos ater às personagens e aos fatos que permitiram a utilização do violão para a execução do repertório instrumental erudito, fenômeno que se pode observar a partir da década de 1920, na cidade do Rio de Janeiro.

Algumas das pessoas envolvidas no processo de surgimento de um violão erudito brasileiro já foram citadas neste capítulo. Ainda no Brasil colonial, lembramos Domingos Caldas Barbosa. Posteriormente, as primeiras investidas de Clementino Lisboa e Ernani de Figueiredo para que houvesse concertos de violão solista nos salões da burguesia carioca.

Antes de seguir a narrativa dos eventos centrais para a afirmação do violão de concerto, é necessário observar o auxílio de determinados violonistas estrangeiros – sobretudo europeus – que, radicados no continente sul-americano, serviram como agentes catalisadores de uma prática musical que se pudesse chamar de violão de concerto, ou mesmo de violão erudito.

3.2 Os Violonistas estrangeiros

No início do século XX, o ideário de progresso tornou-se imperativo no Rio de Janeiro. A presença dos primeiros automóveis, telefones públicos, *tramways*, cinematógrafos, despertou na população carioca sua vocação para o lazer e o divertimento, reconfigurando o cotidiano da cidade. A maioria dos investimentos públicos e privados se concentrava em torno da praça Tiradentes. Conhecidas casas de espetáculo, como o Alcazar Fluminense e o Moulin Rouge tinham programação extensamente variada. Dividiam aqueles espaços apresentações de circo, teatro, ringue de luta romana, bailes e também concertos. Nas casas noturnas em torno da Praça Tiradentes apresentavam-se mágicos, domadores de animais, cançonetistas de diversas nacionalidades e trupes teatrais internacionais. As grandes companhias europeias de ópera haviam, desde o século XIX, intensificado suas apresentações nos teatros da capital.

Como parte integrante deste cenário está a o crescente número de visitantes estrangeiros à capital federal. O movimentado contexto urbano e social levou, no fim do século XIX, ao aparecimento de dezenas de artistas. Some-se a isso a chegada à Capital da Casa Edison, primeira gravadora do país, em 1902, fato que causou grande impacto no modelo de produção e comercialização da música. Basta lembrar o emblemático anúncio do Fortephone, cujo repertório musical comercializado incluía “grande repertório de modinhas, lundus, cantos nacionaes, Tangos, Polkas, Valsas, Dobrados, etc.”. A pluralidade de gêneros musicais é elucidativa da pluralidade da vida carioca como um todo. Os fluxos populacionais diversos, e suas diversas atividades de lazer e cultura faziam da cidade do Rio de Janeiro, a um só tempo, a capital da ópera e o dínamo irradiador de músicas populares diversas.

Este foi o cenário encontrado por um dos primeiros violonistas eruditos estrangeiros a se apresentar no Brasil (até o momento, consta que o primeiro deles tenha sido o violonista cubano Gil Práxedes Orozco, em 1903). Trata-se do paraguaio Augustín Barrios Mangoré (1885-1944), que se apresentou na cidade de Pelotas, em 1915, e no Rio de Janeiro em junho de 1916. Prolífico compositor e violonista virtuoso, Barrios foi o primeiro violonista a realizar gravações de violão solo em disco, para Gramofone. Além disso, ficou bastante conhecido por seu visual idiossincrático; em suas apresentações, era comum que usasse roupas tradicionais paraguaias, de origem guarani. O sobrenome Mangoré foi adotado quando da maturidade do violonista, como homenagem à cultura dos índios guaranis.



Figura 11: Augustín Barrios em trajes de inspiração guarani

Fonte: Galilea, 2012

Seu primeiro concerto no Rio de Janeiro aconteceu na residência de uma família burguesa, genericamente conhecida como a residência do casal Sampaio Araújo. Nesse local aconteciam diversos concertos de intérpretes em visita à cidade. A apresentação rendeu uma crítica no *Jornal do Commercio*, que em sua edição de primeiro de agosto, escreveu:

Sucedem-se novas figuras no salão musical do Sr. e da Sra. Sampaio Araújo. [...] Outra surpresa foi o Sr. Barrios, o artista paraguaio que veio revelar a muita gente, no Rio de Janeiro, um belo instrumento que poucos cultivam exatamente porque ele é de uma técnica difícil. O violão passou entre nós, durante muitos anos, por um instrumento pobre e medíocre, tanto que servia apenas para acompanhar modinhas. O Sr. Barrios veio demonstrar a riqueza dos efeitos que se podem obter desse instrumento, justamente quando alguns amadores de valor se tem esforçado com inteligência e vantagens incontestáveis, em idêntica demonstração. Que todo esse trabalho frutifique, reabilitando entre nós o violão e conquistando-lhe a simpatia e a preferência de quantos lhe compreendem o valor e a riqueza dos efeitos (JORNAL DO COMMERCIO, 01/08/1916).

A crítica positiva do *Jornal do Commercio* surpreendeu, sobretudo porque o jornal posicionou-se historicamente contra a utilização do instrumento para a execução do repertório erudito. Mais surpreendente foi o fato de que Barrios, na contramão da tendência violonística de então, utilizou cordas de aço em seu instrumento. De acordo com Galilea (2012, p.107), na tentativa de amortecer o som metálico das cordas, Barrios posicionou filetes de borracha por debaixo das cordas, na pestana e na ponte.

De acordo com Bartoloni (2015, p.62), mesmo alguns dias antes da apresentação pública de Barrios, o Jornal havia publicado uma crítica positiva ao instrumento, ressaltando suas possibilidades harmônicas, e justificando a limitação de seu repertório:

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 feição de monotonia. Não compreendemos, porém, que se cultive o bandolim em prejuízo ao 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 do 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 (JORNAL DO COMMERCIO, 25/07/1916).

Notadamente, o jornal procurou valer-se de argumentos que justificassem uma mudança de posição com relação ao violão. Alguns dos argumentos apresentados passaram a se repetir, como por exemplo, dizer que não se havia percebido o violão como instrumento erudito por sua dificuldade técnica, que poucos ousam enfrentar pelo estudo. Outros apresentam-se como novidades, como a justificativa de um repertório exíguo, não pela quantidade, mas pela qualidade do que se produziu. Observamos ainda a necessidade de justificar-se o valor do violão através da associação com figuras proeminentes como Berlioz, ou mesmo Barrios.

Em 1917, Augustín Barrios realizou um concerto no Teatro Municipal de São Paulo. A imprensa paulistana também noticiou este acontecimento, mas partindo de um pressuposto inegável de nobreza do violão:

O violão é um instrumento nobre. Pena é que a sua sonoridade não corresponda às exigências do público dos concertos, que anseia 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!] 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 (A CIGARRA, 30/04/1917).

Augustín Barrios foi um músico que pode ser diretamente relacionado aos antigos violonistas europeus, no que concerne à sua formação. Embora tenha iniciado seus estudos em família, profissionalizou-se em Assunção sob a tutela de Gustavo Sosa Escalada, violonista conhecido por perpetuar a obra de Fernando Sor, Dionísio Aguado e Francisco Tárrega. Foi também Augustín Barrios o primeiro violonista a tocar em concerto público, na cidade de Berlim, uma suíte completa de Bach – uma transcrição própria da Suíte n. 1 para alaúde.

Existem diferentes pesquisas a respeito da duração da estadia de Barrios no Brasil. Segundo Bartoloni (2015), o violonista viveu no Brasil de 1916 a 1932. Para Gilson Antunes, o período de estadia foi de 1915 a 1920 e, posteriormente, entre 1929 e 1931. Após a apresentação na Residência dos Sampaio Araújo, ofereceu seu primeiro concerto público no salão nobre do edifício do *Jornal do Commercio*. Em 09 de agosto de 1916, apresentou ali as obras assim listadas no programa de concerto:

Primeira Parte

Marcha Heroica – Giuliani
Chanson de printemps – Mendelssohn
Recuerdos del Pacifico – Barrios
Rondó Brilhante – Aguado
Sarabanda – Bach
Meditação – Tolsa
Concerto em Lam – Arcas

Segunda Parte

Nocturno Op. 9, n.2 – Chopin
Fantasia sobre motivos da Traviata – Verdi
Chant du Paysan – Grieg
Bicho Feio! – Barrios
Rapsódia Americana – Barrios
Jota aragonesa – Variações – Barrios

A partir deste concerto, a crítica do *Jornal do Commercio* apontou definitivamente sua predileção ao trabalho de Barrios. Ressaltou suas qualidades

técnicas e expressivas, além de sua habilidade em relacionar o violão às obras pertencentes à grande tradição:

Conhecida nossa exigência em matéria de arte a muita gente tem causado certo espanto o modo como nos temos pronunciado em relação ao concertista paraguaio Sr. Barrios, o virtuose do violão. Não há razão, entretanto, para que se estranhem os nossos elogios, muito sinceros ao distinto artista, porque o fato se explica. O violão é um instrumento de grande dificuldade técnica, que poucos ousam afrontar; é por isso mesmo que ele foi, por assim dizer, condenado ao mister de mero acompanhador de modinhas, sendo raros os que conseguem fazer dele um instrumento de arte, qual o sagrará o nosso velho compatriota Clementino [Lisboa], artista ignorado que vive ainda gloriosos na memória de poucos sobreviventes. Atualmente ainda temos solistas do violão de merecimento incontestável como os Srs. Brant Horta, Hernani de Figueiredo e raros mais que não tivemos ainda ensejo de ouvir. O Sr. Barrios, porém, emerge de entre os seus colegas com um relevo frisante, porque consegue do violão o máximo de efeitos da mais variada espécie; ele levantou o violão a uma hierarquia superior. O concerto de ontem foi uma surpresa para todos os espectadores.

Com a nítida guinada de posição do *Jornal do Commercio* com relação ao violão – ao menos com relação ao violão de Barrios – houve a possibilidade de que novos concertos fossem realizados. No Rio de Janeiro, nas datas de 19 de agosto e 09 de novembro, Barrios realizou apresentações públicas, no salão nobre da Associação dos Empregados do Comércio, onde executou o seguinte programa:

Andante – Haydn
Tanda de valeses – Tolsa
Danza macabra – Regondi
Fantasia mourisca – Espinosa
A minha mãe – Barrios
Capricho Espanhol – Barrios
Mazurka – Chopin
Capricho árabe – Tárrega
Lucia de Lammermoor – Donizetti
Estudo para mão esquerda – Barrios
Tango n.2 – Barrios
Gavotte romântica – Czibulka
Souvenir napolitain – Albano

Os anos em que Barrios viveu no Brasil foram fundamentais para o estabelecimento do violão erudito. O êxito de Barrios permitiu que diversos violonistas, contemporâneos a ele ou mesmo das gerações que o sucederam, continuassem a

estratégia bem-sucedida de relacionar os efeitos e técnicas do violão ao repertório da chamada grande tradição da música ocidental.

Entre os feitos atribuídos à Barrios, está o fato de que ele reiterou e atualizou os ritmos latino-americanos. Como bem argumenta Taborda, pode-se adicionar a esta lista de méritos o de ter sintetizado na sua expressão musical uma maneira de execução que encontrou semelhança no violão brasileiro do período: “lírica e exageradamente derramada” (2011, p.88). Segundo Galilea (2012, p.107), composições de Barrios, como “um sueño em la floresta”, “El último trémolo”, “Las abejas”, e sobretudo a importante “La Catedral”, são demonstrativas da característica composicional romântica e apaixonada, “tocadas na segunda metade do século XX por violonistas do porte de John Williams, que considera Barrios o maior compositor de violão de todos os tempos”.

Augustín Barrios viveu mais de uma década no Brasil, e casou-se com uma brasileira, negra, de nome Glória. Com ela, excursionou pelo México, Cuba e Venezuela. De acordo com Cedar Viglietti, Barrios passou também longas temporadas no Uruguai, hospedando-se na casa de violonistas amadores:

...um peão conta a seu patrão que em um bar da redondeza ‘anda um índio feio que toca violão que dá medo’. O patrão é Martín Borda Pagola, violonista, e mais que isso, apaixonado fervoroso por essas cordas. O certo é que nesse mesmo dia aquele índio estava alojado num quarto, com estante de partitura, papéis de música, uma garrafa de aguardente e uma jarra de mel. Esse moço feio, porque de fato era [...] tocava e compunha como um anjo. Enquanto que Pagolita – assim o chamavam por sua estatura baixa – vigiava seus passos, pois, boêmio impenitente, era capaz de amanhecer debaixo do teto mais absurdo – em meio a saias, garrafas e pastas (VIGLIETTI *apud* GALILEA, p.108).

A carreira de Barrios foi longa, prolífica e, sobretudo, itinerante. Durante os anos em que viveu no Brasil, percorreu 13 Estados da Federação, chegando até a Amazônia. No último ano de sua estada brasileira, Barrios apresentou-se em São Luiz do Maranhão. Àquela ocasião, o teatro Arthur Azevedo, local da apresentação, estava vazio. De maneira muito curiosa e um tanto sintomática, Barrios foi ajudado por um homem chamado Turíbio Santos, que saiu às ruas de São Luiz, convocando a população local a deslocar-se para o teatro, para que assistissem à apresentação. Como se pode presumir, trata-se do pai do internacionalmente renomado violonista Turíbio Santos, que gentilmente cedeu entrevista para esta pesquisa, e de quem falaremos adiante. O que se sabe é que, trinta anos mais tarde, Turíbio Santos, o filho, debutou como

violonista naquele mesmo teatro, executando as obras de seu quarto disco, gravado para a RCA Victor. Do repertório fizeram parte “La catedral”, de Barrios, além do Choros n.1, de Villa-Lobos.

A relevância das ações de Barrios para a constituição de uma escola de violão erudito no Brasil tem sido constantemente revista, sempre com novas informações e incrementos. É o caso do jornalista Luis Nassif, em artigo publicado pela Folha de São Paulo no ano de 2001. Neste artigo, Nassif afirma taxativamente que Barrios é “o mestre maior”:

Quase todo sábado reúno músico em casa. É porta aberta. [...] Em alguns momentos, o violão baixa no terreiro da sala. [...] Aí se mergulha nos acordes do tempo e se chega ao Uruguaio Isaías Sávio, a João Pernambuco, Américo Jacomino, a Levino da Conceição, é claro à Villa-Lobos. E, depois de se chegar a todos, chega-se ao pai de todos, dos violonistas clássicos e amadores que transformaram o Brasil na pátria do violão: o paraguaio Augustín Barrios Mangoré. A confraria dos violonistas brasileiros o conhece desde os primeiros acordes de violão. O resto do mundo passou a conhecê-lo de alguns anos pra cá, depois que o inglês John Williams, considerado o mais talentoso violonista da atualidade, o classificou de ‘o melhor de todos’ para violão, mais importante que Sor e Giuliani e mais importante compositor para guitarra que Villa-Lobos. Não é pouco. Até pouco tempo atrás o espanhol Segóvia era considerado o maior nome do violão do século 20. Barrios antecipou o trabalho que Segóvia realizaria, de criação de um repertório para violão, inclusive adaptando os clássicos para violão, Bach (cujas influências se estenderia a Villa-Lobos), Schumann e Chopin. Mas foi mais que isso. Foi um compositor iluminado. Se Segóvia ajudou a consolidar a escola de violão espanhola, vindo de uma tradição já existente, Barrios fundou aquela que se tornaria a maior escola de violão contemporâneo: a brasileira e latino-americana (FOLHA DE SÃO PAULO, 12/08/2001).

Como se observa, o artigo de Luis Nassif possui forte caráter revisionista. Parece querer refazer a disposição dos cânones da história do violão, reposicionando seus personagens. Em meu ponto de vista, esta postura não é ideal. Mais valeria pensar que, no curso da história que estamos a observar, diversas personagens constituem, através de suas ações, e cada qual a seu modo, um percurso cujo fim é precisamente o mesmo: a existência de um violão de concerto, que se presta ao repertório erudito. Não se trata, como às vezes se nota no texto de Nassif, de criar hierarquias ou revanchismos, Segóvia *versus* Barrios, ou ainda Barrios *versus* Villa-Lobos. A história do violão é permeada por desavenças, que pairam nas rodas de conversa entre violonistas, e é permanentemente recontada, e de forma curiosa, adensada em detalhes a cada nova versão.

Tampouco é possível chancelar a importância ou desimportância baseada unicamente em conceitos tão subjetivos quanto a opinião. John Williams pode, de fato, pronunciar-se a respeito deste ou daquele violonista em particular, mas é necessário que os fatos sejam analisados objetivamente; em outras palavras, ainda que Barrios tenha precedido Segóvia nas atividades de transcrição de obras da grande tradição, isso não desmerece de forma alguma o trabalho do consagrado violonista espanhol. Um modo preferível de se compreender os meandros da história, e das relações interpessoais, é a constituição de um projeto em torno da criação do repertório para violão, e quanto mais envolvidos nessa empresa, e quanto mais competentes forem, tanto melhor para a obtenção deste fim.

O início do século XX foi um período relativamente prolífico para o violão, não apenas pela atuação vigorosa de Barrios (e daqueles que o precederam, como Bertolazzi, Clementino Lisboa, Ernani de Figueiredo), mas também por aqueles que assumiram a responsabilidade pela sistematização e transmissão de conhecimentos sobre violão. É, seguramente, o caso da violonista espanhola Josefina Robledo (1892-1972), radicada no Rio de Janeiro.

Para que possamos melhor compreender este período histórico, em que Barrios e Josefina Robledo dividiam, de certa forma, o protagonismo no violão carioca, vale a pena observar os versos escritos por Manuel Bandeira, publicados na Revista Ariel, n.13 (1924), intitulado “Literatura de Violão” (excerto):

“(...) Ele (o violão) foi, porém, reabilitado pela visita que recebemos de dois estrangeiros, os quais vieram revelar aos nossos amadores todos os recursos e a verdadeira escola dos grandes virtuosos de Espanha. Refiro-me a Agostinho Barrios e Josefina Robledo.

O primeiro era paraguaio e tinha um jogo mais brilhante, mais pessoal. Era um rebelde, um revolucionário. Embora conhecesse perfeitamente a escola de Aguado (aprendera com um discípulo de Garcia-Tolsa), passava por cima dela muitas vezes. O emprego das cordas de aço, alias, modificando um pouco o timbre do instrumento, exigia uma técnica especial. A de Barrios baseava-se no máximo aproveitamento possível da terceira corda, cujas vozes são mais cheias e pastosas. Todavia Barrios tocava com igual habilidade e encanto no encordoamento de tripa, como tive ocasião de verificar. Barrios compunha também. Eram próprias a maior parte das peças que

executava. Infelizmente nenhuma das suas produções está impressa”.

Este texto foi republicado no ano de 1956, na *Revista da Música Popular*, n.12, editada por Lúcio Rangel (1914-1979). Vale observar que Manuel Bandeira parece ter conhecimento acerca da técnica violonística, tratando do assunto, por vezes, como se faz entre violonistas profissionais. Além disso, associa corretamente a técnica de execução de Barrios aos métodos de Dionísio Aguado. O texto de Bandeira, contudo, rendeu uma bela anedota, que vale ser contada.

As colocações de Manuel Bandeira causaram incômodo ao crítico, poeta, compositor e produtor Hermínio Bello de Carvalho (1937 -), que decidiu escrever-lhe uma carta-resposta. A querela que se apresentava foi bastante bem descrita por Alexandre Pavan (2006, p. 46). Pavan conta-nos que, ao ler a crônica, Hermínio achou que Bandeira tinha desafinado em sua avaliação e resolveu lhe escrever uma carta contestando vários itens da análise. Como seu repertório não era grande [...] pediu ajuda ao violonista Jodacil Damasceno, que ditou as informações que Hermínio ia colocando no papel. A carta, de tom erudito, começava cerimoniosa: “Meu poeta, queria ter palavras melhores e mais bonitas para chegar a você. Soubesse eu a fórmula mágica e o melhor de meu talento lhe seria dado”. Logo depois, Hermínio passou a contestar ponto a ponto o texto de Bandeira:

Meu poeta diz que ‘todo mundo sabe como o timbre do violão fica desmerecido junto das vozes de um violino’, e eu gostaria de discordar. São bem distintas as qualidades de som dos dois instrumentos. No violino, a nota pode ser mais prolongada, propriedade exclusiva dos instrumentos de cordas friccionadas. O violão, entretanto, é mais autônomo, pois não exige outras vozes para acompanhamento (CARVALHO, 1986, p.46).

Para ter certeza de que a carta seria lida pelo poeta, Hermínio Carvalho foi apresentar-se ao editor especializado em música, Lúcio Rangel. O editor, sem dizer palavra, leu o texto e pediu que Hermínio o acompanhasse. Foram andando até a avenida Beira-Mar, entraram em um edifício e pegaram o elevador. O jovem Hermínio supôs que estivesse entrando na editora de Lúcio Rangel, onde seu texto poderia ser publicado. Tocaram a campainha e, assim que a porta se abriu, revelou-se o dono do apartamento: Manuel Bandeira. Nas palavras de Pavan, “Hermínio não tirava os olhos do chão, como se procurasse um melhor lugar para fazer um buraco”.

O poeta recebeu a carta e, segundo consta, gargalhou sonoramente. Manuel Bandeira explicou que se tratava de um texto desatualizado, escrito anos antes para a extinta revista *Ariel*. Ao final daquele encontro, Lúcio Rangel perguntou a Manuel Bandeira o que fazer com aquela carta. O poeta respondeu: “Ora, publica!”. Foi assim que, na edição de n.14 da Revista de Música Popular, foi publicada a “Carta ao poeta Manuel Bandeira”, assinada por Hermínio Bello de Carvalho.

Embora o tom de anedota, diversas questões aqui apresentadas são relevantes para nossa reflexão. Primeiramente, parece-me sintomático que, ainda no ano de 1924, um poeta da envergadura de Manuel Bandeira tenha dedicado-se a escrever sobre o violão erudito, sobretudo com a propriedade que o fez. Além disso, sabe-se que Mário de Andrade e Manuel Bandeira trocaram correspondências em que discutiam sobre o violão. Podemos presumir destes fatos que o violão erudito estivesse, a pouco, ganhando espaço entre a intelectualidade carioca da década de 1920.

Além disso, chama atenção o fato de que a republicação do texto de Bandeira, trinta anos depois, em uma revista especializada em violão, tivesse causado estranheza ao crítico Hermínio Carvalho. A “querela” entre o crítico e o poeta demonstra, de certa forma, que as impressões e as discussões sobre o violão, em curso na década 1920, haviam amadurecido nos trinta anos que separaram a primeira da segunda publicação. Em outras palavras, a existência de um conjunto de acontecimentos na sociedade carioca (aqui representada por estas personagens) acerca do violão, indica que o instrumento estava, de fato, consolidado no cenário da cultura erudita do Rio de Janeiro. Também por isso, na década de 1950 surgiram novas ideias acerca do instrumento, de suas possibilidades de utilização, além de uma geração de violonistas virtuosos.

Todavia, antes de tratarmos dos pormenores desta geração, voltemos à Barrios e Josefina Robledo. Como vimos, Barrios viveu ao menos cinco anos em território brasileiro, excursionou por diversos Estados, atuou intensamente como concertista. Por sua vez, a espanhola Josefina Robledo teve uma passagem de sete anos pelo país. Nesses anos, sua atuação foi decisiva para o desenvolvimento do violão erudito; Robledo foi uma violonista virtuosa, além de tornar-se a professora de violão mais notória da cidade, e embora requisitada, lecionava para um grupo bastante restrito de violonistas por ela eleitos.



Fig. 12: Josefina Robledo demonstra a técnica Tárrega

Fonte: Archivo Municipal de Vila-Real

Robledo chegou ao Rio de Janeiro em 1917, encerrando uma série de concertos que realizou pela América do Sul. Sua notoriedade se construiu rapidamente, pelo fato de ter sido aluna de Francisco Tárrega. A essa época, Tárrega era um compositor internacionalmente conhecido, responsável por obras basilares do repertório do violão erudito, como “Recuerdos de Alhambra” e “Capricho Árabe”. Além disso, Tárrega preocupou-se em formar violonistas de acordo com parâmetros técnicos bastante específicos, de modo a fixar um modelo de execução reconhecidamente seu. Grandes violonistas foram alunos de Tárrega, além de Josefina Robledo, lembramos Miguel Llobet e Emílio Pujol. De certa forma, o grupo formado por Tárrega e ampliado por Josefina Robledo estabeleceu os fundamentos da escola moderna de violão, que perdurou inalterada até tempos recentes.

A violonista espanhola referia-se a si como “Josefina Robledo, discípula de Francisco Tárrega”. Sob essa alcunha, realizou seu primeiro concerto brasileiro em 30 de agosto de 1917, no salão nobre do *Jornal do Commercio*. O concerto, dividido em três partes, teve a participação do violoncelista Fernando Molina. Na ocasião, Robledo executou obras de Tárrega, Albéniz, Paganini, Bach. Mais uma vez, um esforço para reafirmar as possibilidades de utilização do violão para a execução de obras do repertório erudito. A crítica do *Jornal do Commercio*, desta vez, ressaltou o modo como o violão deixara de ser um instrumento subalterno:

O violão, nas mãos de quem sabe dedilhar as suas cordas com alma, sentimento e maestria, deixa de ser um instrumento subalterno, perde a qualidade de simples acompanhador de modinhas e apresenta-se transfigurado, falando à nossa sensibilidade e às nossas emoções. A

Sra. Robledo concorreu fortemente para elevar o violão no conceito social. Ela pode gabar-se de ser uma violonista de valor incontestável, possuidora de uma execução rica de recursos, preciosa de sonoridade. À primeira impressão duvida-se de que todos aqueles efeitos com que a Sra. Robledo encanta os ouvidos do seu auditório sejam tirados do ingrato instrumento por ela dedilhado e que mantém sempre em posições distintas e elegantes. Mas tudo isso é um fato, a convicção estabelece-se, o violão eleva-se no conceito de quem ouve e a Sra. Robledo que já conquistara o auditório com várias composições, arrebatou-o no Noturno de Chopin e no Carnaval de Veneza de Paganini (JORNAL DO COMMERCIO, 31/08/1917).

Nota-se, observando as publicações do *Jornal do Commercio*, uma posição curiosa: o violão era, ainda, um instrumento rudimentar. Entretanto, nas mãos de determinados artistas, cuja expertise excedia a crueza do violão, tornava-se um instrumento divinal, de grandes recursos e valoroso repertório. É como se a responsabilidade pela suposta “elevação” do instrumento estivesse a cargo unicamente do concertista virtuoso.

De acordo com Taborda (2011, p. 92), Josefina Robledo realizou um recital, em 24 de setembro do mesmo ano, que contou com a presença de Catullo da Paixão Cearense, que recitou o poema de sua autoria “Sonhos de Flores”, acompanhado ao violão pela música de Tárrega. A violonista e o poeta foram ovacionados, e a crítica, mais uma vez, atribuiu a Robledo o feito de realizar interpretações magistrais em um “instrumento tão rudimentar e de limitados recursos”.

É relevante lembrar que Robledo, além de virtuosa concertista, desempenhou intensa atividade como professora de violão, seguindo rigidamente os preceitos de Tárrega. Como bem aponta Taborda, a violonista espanhola foi responsável pelos fundamentos da chamada escola moderna de violão, mais especificamente da escola de Tárrega, “fato que pode ser considerado divisor de águas na trajetória do ensino do instrumento no Brasil” (*idem*).

Anos após Josefina Robledo deixar o Rio de Janeiro, foi publicado na revista *O Violão* (1929, n.4) um editorial referindo-se à importância de seu trabalho. Na revista, lê-se:

Infelizmente ainda não temos quem se assemelhe a Robledo, como não temos conhecimento de alguém que tenha feito, aqui, a escola de seu formidável mestre e incomparável criador. Não temos porque até aqui muito pouca gente conhecia essa escola. Embora Josefina Robledo tivesse lecionado no Rio, não tendo Tárrega nenhum método publicado, ela foi transmitindo sua escola, aos poucos, a seus alunos. Seu discípulo, Eustachio Alves, foi que concatenou com ela, todas as escalas, harpejos e exercícios e graças a ele, quando Robledo partiu,

tiveram alguns dos nossos violonistas a ventura de possuí-los, como José Rebello e outros amadores. [...] Depois de sua estadia aqui foi que o estudo do violão se elevou e passou a ser seriamente cultivado (O VIOLÃO, 1929, n.4).

Depreende-se que a escola de Tárrega afirma-se entre os violonistas brasileiros, sobretudo pela transmissão oral. O material documentado por Eustachio Alves não foi preservado. Contudo, o projeto de Robledo foi extremamente bem sucedido, mormente na tentativa de associar o instrumento à distinção e à nobreza que se almejava. Temos como exemplar a homenagem feita a Robledo pela casa de música Guitarra de Prata, com o lançamento do violão modelo Josefina Robledo, e sua emblemática propaganda: “instrumento de elite para elite – modelado em proporções técnicas e de lavor sóbrio, é um tipo muito próprio para o belo sexo e satisfaz sempre tanto os mestres como os discípulos”.



Fig.13: Anúncio dos Violões modelo Josefina Robledo

Fonte: Archivo Municipal de Vila-Real

Curiosamente, o anúncio parece voltar-se com mais intensidade ao público feminino, ao dizer “um tipo muito próprio para o belo sexo”. Movimento semelhante aconteceu na Argentina e Uruguai, onde o violão se associou aos bons modos e virtudes desejáveis às moças de elite. Por razões difíceis de explicar, e tanto mais difíceis de compreender, o violão tornou-se, desde a partida de Robledo, um instrumento majoritariamente executado por homens. Não pretendemos abordar questões de gênero. Vale ressaltar, entretanto, que o surgimento do violão erudito teve algumas de suas principais personagens mulheres, destacando-se Maria Luisa Anido e Josefina Robledo (podemos ainda mencionar o fato de que Augustín Barrios

frequentemente travestia-se; as razões para o gesto de travestir-se vinham sempre associadas à cultura dos povos ameríndios, embora resguardassem estreita semelhança à vestimenta feminina em geral).

A revalorização dos objetos da cultura é um processo observável em todo período modernista. Levando-se em conta um contexto histórico que apontava para a busca da modernidade a qualquer custo, é compreensível que o violão tenha se apresentado como parte dos aparatos culturais e intelectuais a serem cultivados.

IV – O violão solista em meados do século XX

O violão erudito teve sua história sistematicamente relacionada à música popular praticada em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, e seu repertório foi influenciado pelas discussões em curso no início do século XX. Entre os temas mais recorrentes, estavam aqueles relacionados à construção do ideário modernista, como “nacionalismo versus internacionalismo”, ou ainda a “tradição versus modernidade”. Notadamente, tais discussões extrapolavam o âmbito da música composta para violão. Trata-se, antes, de uma aproximação às práticas composicionais do modernismo compreendido como movimento estético. Na década de 1920, compositores como Camargo Guarnieri e Francisco Mignone alinharam-se às ideias de Mário de Andrade. Esses compositores buscaram realizar em música os preceitos modernistas, como a emancipação com relação à grande tradição europeia, a busca por sonoridades “nativas”, a apropriação de elementos folclóricos¹. Vale destacar que Camargo Guarnieri escreveu quatro peças para violão solo, que despertaram admiração de Mário de Andrade. Em artigo publicado no Diário de São Paulo em 28 de maio de 1935, Andrade elogiou os processos composicionais de Guarnieri, classificando-os como um “nacionalismo de continuação, [...] que não se alimenta mais diretamente do populário, e apenas se apoia nele [...] Camargo Guarnieri não é jamais popularesco, a não serem expressões raras que se explicam por si mesmas [...] A sua obra é, por esse caráter, uma obra exclusivamente de arte erudita, não apenas funcionalmente, mas fundamentalmente erudita”.

O compositor Francisco Mignone, por sua vez, compôs uma extensa obra para violão solo que compreende doze estudos e doze valsas (dedicadas a Isaías Sávio). Apenas no ano de 1953, o compositor escreveu duas obras dedicadas à Monina Távora: Choro e Modinha. Em 1976, compôs as conhecidas obras Valsa de esquina e Variações sobre o tema luar do sertão de Catulo da Paixão Cearense. Além disso, compôs um concerto para violão e orquestra, diversos duos e trios para violão. Em uma entrevista concedida para esta tese, o violonista Carlos Barbosa-Lima (1944 -) relatou que Mignone escreveu os doze estudos para violão solo a pedido dele (e dedicadas a ele), no ano de 1970, quando participaram do II Simpósio Internacional de Violão em Porto

¹ Segundo Gilberto Mendes (2013, p. 131), a incorporação de elementos da cultura popular na composição erudita não foi bem-sucedida, à exceção de Villa-Lobos. Para ele, “o sentimento nativista surgido com a semana de 22 [...] em termos de música, acabou redundando no simples aproveitamento do temário folclórico, desenvolvidos dentro de esquemas formais clássico-românticos”.

Alegre. Segundo Barbosa-Lima, o compositor levou apenas dois meses para concluir os doze estudos, que foram dedicados a ele. Embora fossem escritos muitos anos depois do período combativo do modernismo, os estudos para violão de Mignone apresentam grande influência de gêneros populares como o tango, o maxixe, o baião e a modinha.

Entre as décadas de 1940-60, o repertório para violão solista adensou-se significativamente. Esta expansão se deu por algumas razões. A primeira delas foi resultado do aumento de transcrições, para violão solista, das obras canônicas do repertório europeu, o aumento das variações sobre conhecidos temas de ópera, bem como o surgimento das primeiras coleções e catálogos particulares e públicos. Outra razão foi a adoção de obras advindas da cultura popular urbana, sobretudo de choros, àquele período muito difundidos no ambiente violonístico. Sobretudo, o repertório para violão erudito teve um ganho significativo a partir da década de 1960, quando diversos compositores relacionados ao movimento de arte moderna passaram a compor para o instrumento.

A respeito da primeira hipótese, a saber, o aumento das transcrições e o surgimento dos primeiros catálogos, devemos destacar a atuação do violonista e colecionador Ronoel Simões (1919-2010), nascido na cidade de Santa Rita do Passa Quatro e radicado na cidade de São Paulo. Entre os anos de 1940 e 1980, esse violonista formou uma das maiores coleções de partituras, discos, fitas de rolo e CDs exclusivamente com obras para violão. Quando seu acervo foi comprado pela prefeitura de São Paulo em 2010, tomamos ciência dos números exatos: 8 550 discos, 7 000 CDs, 800 cassetes e 120 fitas de rolo, além de um total ainda não contabilizado de partituras. A atuação de Ronoel Simões não se circunscreveu a colecionar obras. Ele também foi professor e um dos fundadores da primeira escola de ensino formal de violão erudito no país, a Academia Brasileira de Violão (ABV), em 1952, no Rio de Janeiro. Nesta escola, lecionaram conhecidos professores da época, como Atílio Bernardini.

Entre as diversas atividades de Ronoel Simões esteve a produção e apresentação de um programa de rádio exclusivamente dedicado ao violão solo. Veiculado pela rádio *Gazeta de São Paulo*, o programa se chamava “*Solos de Violão*”, e foi ao ar semanalmente aos domingos, entre os anos de 1944 e 1968. Todo o repertório apresentado era extraído dos discos de violão de propriedade do colecionador, ou seja, eram uma apresentação do seu acervo pessoal.

Entre 1964 e 1968, Ronoel Simões participou da edição de uma revista especializadas em violão chamada “*Violão e Mestres*”. Tratava-se de um periódico

trimestral, que apresentava partituras de obras de diferentes períodos, crítica musical, propagandas das fábricas de violões do período, divulgação e concertos e concursos de violão². Até hoje, o acervo de Ronoel Simões é uma das mais importantes fontes de pesquisa acadêmica nos assuntos relacionados à história do violão.

Conforme observamos, outra hipótese central para o aumento das atividades relacionadas ao violão solista foi o encontro entre músicos (e teóricos) eruditos e populares. A percepção do antropólogo Hermano Vianna, que discutimos no capítulo 2, parece-nos agora bastante acertada: o violão foi o instrumento que melhor sintetizou a ideia de mediações culturais entre populares e eruditos, o que nos leva a perceber o caráter eminentemente modernista do instrumento, no que concerne à busca de uma música descritiva da identidade cultural brasileira.

A utilização do violão como instrumento de mediação cultural pode ser percebida desde os primeiros momentos do violão solista no Brasil. Um dos casos mais relevantes foi o do violonista e compositor João Pernambuco (1883-1947). Até onde se tem comprovação documental, foi ele quem gravou as primeiras obras para violão solo no país. No ano de 1912, João Pernambuco registrou o tango “Saudoso” e o “Batuque sertanejo”, pela gravadora Casa Edison. Essas obras, contudo, não chegaram a ser comercializadas³, e não podemos afirmar que fossem compostas para violão solo.

A história de João Pernambuco é particularmente importante para a história do violão solista erudito, embora fosse um compositor dedicado aos gêneros populares. A sua relevância se fez perceber, sobretudo, porque suas composições para violão solo requeriam dos intérpretes muita destreza técnica. Eram obras desafiadoras, que foram de imediato incorporadas pelos violonistas eruditos em seus programas de concerto. O violão solista brasileiro, nas primeiras décadas do século XX, ainda não possuía um repertório popular de grande elaboração e de grande dificuldade técnica. João Pernambuco foi um pioneiro nessa atividade. A composição de Pernambuco influenciou não apenas os violonistas de sua geração, como também o compositor Heitor Villa-Lobos, que disse a respeito de seus estudos: “Bach não teria vergonha de assiná-los” (GALILEA, 2012).

² O violonista Isaías Sávio era o diretor artístico da revista, e o financiamento do periódico era feito pela fábrica de violões Gianinni – o que permitia a distribuição gratuita da revista.

³ Ao longo de sua carreira, João Pernambuco idealizou e formou o grupo Caxangá, com Pixinguinha, Nelson Alves e Donga. Com eles, gravou discos para a Odeon, Columbia e Phoenix, conhecidas gravadoras da época.

O tipo de composição para violão solista que João Pernambuco inaugurou permitiu a execução de suas obras em concertos de música erudita. Essa maneira de fazer música foi perpetuada por importantes violonistas da mesma geração, como Canhoto, Dilermando Reis, Baden Powell, Quincas Laranjeiras⁴ ou mesmo o erudito Turíbio Santos.

O violonista Turíbio Santos (1943 -), em sua entrevista gentilmente concedida para a realização desta tese, relatou que conheceu pessoalmente Heitor Villa-Lobos alguns anos antes de sua morte. Turíbio é, portanto, o único violonista erudito ainda vivo que veio a conhecer Villa-Lobos. Após a morte do compositor, Turíbio Santos manteve uma relação de proximidade com Arminda Villa-Lobos, viúva de Heitor. A atuação de Arminda foi importante para a manutenção e difusão das obras para violão solo de Villa-Lobos. No ano de 1962, ela convidou Turíbio Santos para gravar série integral dos *12 Estudos para violão* – gravação que se tornou referencial para violonistas de gerações posteriores, não apenas por ser a primeira gravação integral dos estudos, mas também pelo fato de que Turíbio Santos conversou sobre como executá-las com o compositor.

Na entrevista, Turíbio Santos refletiu sobre seus esforços para internacionalizar o repertório de violão brasileiro. Com esse intuito, participou de diversos concursos internacionais de violão erudito, sempre tocando obras de Villa-Lobos e venceu, em 1965, o mais importante concurso internacional de violão da época, a sétima edição do ORTF – *Organization de la Radiodiffusion Francaise*.

A carreira dos violonistas eruditos profissionais, durante praticamente todo o século XX, e até os dias atuais, geralmente se iniciava quando o músico violonista vencia um concurso de relevância internacional. No caso de Turíbio Santos, vencer o concurso da ORTF teve consequências muito positivas nos anos seguintes. Uma delas foi sua aproximação aos compositores brasileiros de maior destaque no período. A projeção internacional chamou a atenção de diversos compositores alinhados ao movimento de arte moderna. Vários compositores brasileiros escreveram, então, obras para violão solo dedicadas a Turíbio Santos, como Edino Krieger, Cláudio Santoro, Radamés Gnattali, Almeida Prado, Marlos Nobre e Ronaldo Miranda – alguns desses compositores ainda não haviam escrito obras para violão.

⁴ Quincas Laranjeiras teve uma atuação razoavelmente ligada ao violão erudito. Como professor de violão, ajudou a divulgar a escola do espanhol Francisco Tárrega. Além de disso, Laranjeiras compôs algumas obras que ele classificava como eruditas, dizendo saber fazer “música séria”.

A partir dos anos 1950, a aproximação entre violonistas e compositores passou a ser mais frequente. Essa aproximação foi bastante prolífica para o violão, e o que marcou essa nova parceria foi a possibilidade do constante cruzamento entre as linguagens populares e eruditas.

Como se sabe, a linha divisória entre popular e erudito, no repertório violonístico, é particularmente tênue, sobretudo no âmbito composicional. Desde os anos 1940, elementos idiomáticos da música popular se fizeram perceber na obra de compositores eruditos. Segundo o poeta e músico Augusto de Campos (1931 -), a música erudita dos anos 1940 em diante adotou, com certo atraso, um princípio fundamental do período combativo do modernismo – um pragmatismo antropofágico de artistas nativos, capazes de “romper com os cânones tradicionais, esse pendor para o imprevisto e a experimentação [...] literalmente deglutindo, e não mimetizando o europeu civilizado, ao mesmo tempo em que impõe sua visão desataviada e sem compromissos” (CAMPOS, 1968, p. 13).

A relação de proximidade entre músicos eruditos e populares resultou na coexistência de peças de ambos os gêneros nos concertos dos violonistas solistas em atividade naquele período. Os exemplos são abundantes e, alguns devem ser mencionados.

Dentre os europeus, o compositor erudito francês Darius Milhaud (1892-1974) foi quem manteve a mais estreita relação com a música popular urbana. Em algumas de suas composições, Milhaud fez uso de temas que colheu nos choros de Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá, dando-lhes o tratamento politonal característico de suas obras. Na visão do musicólogo José Miguel Wisnik (1977, p. 50), o uso de temas brasileiros pelo compositor francês retratava um cenário de dominação: “a disposição do europeu em servir-se de temas musicais sul-americanos como forma de renovar seu próprio material e validar sua técnica composicional, correspondeu à atitude do colonizador frente ao colonizado: recolher a matéria-prima e vender o produto industrializado, criando uma relação de dependência”.

Para o violonista e pesquisador Giacomo Bartoloni, parte do ideário modernista pretendia claramente “preservar a musicalidade natural do povo na escrita [musical]”. No entendimento de Bartoloni, a palavra “povo” não se referia à totalidade de uma população, senão àquela parte econômica e socialmente marginalizada. Bartoloni propõe uma relação entre “riqueza folclórica” e “subdesenvolvimento econômico”. O autor, ao analisar a pesquisa de campo de Mário de Andrade, comentou:

“curiosamente, as pesquisas de campo de Mário de Andrade privilegiaram, sobretudo, o folclore nordestino, sabidamente a região com os mais crônicos índices de subdesenvolvimento desde aquela época até hoje” (BARTOLONI, 2015, p. 97).

A crítica central, com relação às pesquisas de Mário de Andrade, recai sobre sua tentativa de encontrar uma cultura popular *em si mesma*, isolada de quaisquer relações com as culturas dominantes. Essa característica andradiana é comentada pela pesquisadora Lina Noronha, para quem:

Assim como há impossibilidade de uma cultura popular existir em um completo isolamento, também há a impossibilidade de uma cultura dominante simplesmente ser imposta às pessoas comuns de uma maneira massacrante. Nem uma coisa e nem outra. Deve-se considerar a cultura popular levando-se em conta a sua relação com a cultura dominante. Há sempre um intercâmbio, uma troca. Além disso, as definições não são estáticas: o que pertence à esfera da cultura popular hoje, pode passar por um processo de apropriação pela cultura tida como dominante. O contrário também pode acontecer: a apropriação de elementos da cultura dominante pela cultura popular. Por isso não se pode falar dessa “pureza” cultural (NORONHA, 2013, p. 143-4).

Este ponto-de-vista é corroborado e aprofundado por Stuart Hall, que afirmou: “Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural” (HALL, 2006, p. 239).

É possível pensar, a partir dessas ideias, que a dicotomia entre erudito e popular é, antes, uma relação dialética e de influência mútua, ainda que isso signifique apenas uma reorganização das culturas dominantes, como propõe Stuart Hall. O violão solista no Brasil é, desde sua gênese, um reflexo dessas relações dialéticas. A música para violão erudito solo – e talvez a música brasileira considerada de maneira mais ampla – não é restrita a um conjunto de pertencas fixas e exclusivas. Em outras palavras, a apropriação de conteúdos populares na composição musical para violão, pode ser considerada uma reorganização da popular dentro de um contexto dominante da cultura europeia. Mas não se restringiu a isso. Ao passo em que a cultura europeia se reorganizou, valendo-se dos elementos absorvidos da cultura popular, também a cultura

popular absorveu características da composição formal europeia. Aliás, como nos informou Eunice Durham, a própria noção de “cultura” pressupõe uma dinâmica móvel e dialética, sendo um conjunto de trocas simbólicas profundas e intercâmbios permanentes, embora desiguais.

No caso do violão erudito solista, observamos tais embates e intercâmbios. Entre os violonistas eruditos em atuação na segunda metade do século XX, podemos destacar Laurindo Almeida (1917-1995), que, ao longo de sua carreira, pronunciou-se a respeito das discussões correntes no período da arte moderna brasileira. Sua atuação como violonista de concerto foi, durante alguns anos, sua atividade principal. Contudo, o próprio violonista afirmou que a música popular lhe servia como meio de sobrevivência: “sou um artista clássico que toca todos os grandes mestres. Mas acabei transformando-me em popular por uma questão de sobrevivência, já que desde aquela época, o músico [erudito] não tinha muita vez”. Esta declaração foi encontrada por Alexandre Francischini no acervo do jornal Folha de São Paulo, e consta de sua tese de doutorado (2012, p.96).

Laurindo Almeida foi o primeiro violonista erudito brasileiro a construir uma sólida carreira internacional. Quando de sua morte, o conhecido compositor cubano Leo Brouwer disse: “No auge da carreira de Laurindo Almeida suas gravações eram tão conhecidas quanto as de Segovia. E, nas Américas, tocar violão clássico era tocar como Laurindo Almeida” (ZANON *apud* FRANCISCHINI, 2002, p. 105).

Ao longo de sua carreira, Laurindo Almeida gravou mais de cem álbuns (considerando-se as coletâneas e relançamentos) nos Estados Unidos e na Europa. Grande parte desses álbuns relacionava-se à música erudita para violão solo. Em outros discos, Laurindo misturou a música erudita com outros estilos, como o Jazz e a música popular brasileira. Em certa medida, a figura de Laurindo Almeida representa um músico que fazia mais do que transitar entre popular e erudito: era um músico popular e erudito. O musicólogo Alexandre Francischini (2012), biógrafo de Laurindo Almeida, sintetizou sua produção fonográfica da seguinte maneira:

a) Laurindo Almeida foi principalmente um intérprete; verifica-se que 87% do que ele gravou enquadra-se nessa estatística; b) ao contrário do senso comum, sua carreira na música de concerto é tão ou mais expressiva do que na música popular: embora a somatória de faixas relacionadas à música popular compreenda 60% do total, contra 40% na música de concerto, é nesta última que o violonista possui o maior número de prêmios recebidos ao longo de sua trajetória artística; c)

nas quase cinco décadas de discos lançados, tanto a música erudita quanto a popular brasileira figuravam em lugar de destaque, sendo que nas décadas de 1950 e 80, ficou evidenciado que entre as demais identificações, a brasileira foi preponderante; d) quanto às outras identificações, contingencialmente foram adotadas na medida em que elas viessem a favorecer de modo mais contundente a inserção do violonista no mercado fonográfico norte-americano: por exemplo, a identificação latina, materializada na figura icônica do *latin guitar*, adotado por Laurindo Almeida, sobretudo nos anos 1950 e 1960 – décadas nas quais ele tinha maior poder mercadológico (FRANCISCHINI, 2012, p.155).

A carreira de Laurindo Almeida exemplifica bem um aspecto da profissão de violonista: a quantidade de recursos que o músico deve lançar mão para integrar e manter-se no universo mercadológico. Almeida, além de concertista, foi compositor de trilhas sonoras para filmes em Hollywood, regente, produtor, arranjador e professor. Vale lembrar que a maior parte de sua carreira aconteceu nos Estados Unidos, onde a quantidade de concertos para violão solo é significativamente maior que no Brasil. Observando-se entrevistas de Laurindo Almeida, percebe-se que a diversidade de atividades profissionais não era apenas um meio de subsistência, mas também uma oportunidade de envolver-se em diferentes campos da arte.

Desde o início do violão erudito no Brasil, a atividade do concertista era uma entre as diversas formas possíveis de trabalho. João Pernambuco, por exemplo, era ferreiro. Mas, sem dúvida, a atividade mais exercida pelos violonistas eruditos brasileiros era a docência, como acontece até hoje. Como vimos, diversos violonistas eruditos de destaque na década de 1950 lecionavam na ABV – Associação Brasileira de Violonistas. A formalização do ensino de violão erudito aconteceu gradativamente a partir dos anos 1950 e, nas universidades públicas, a partir dos anos 1980. A seguir, buscaremos elencar alguns violonistas e instituições que fizeram sedimentar a atividade de docência do violão erudito solista.

4.1 O ensino de violão erudito solista

A história do violão erudito é repleta de eventos não documentados, sobretudo com relação ao ensino do instrumento. Consideraremos como ponto inicial do ensino de violão no Brasil apenas o que puder ser observado por meio da análise de documentos escritos, como cartas, artigos de jornais e revistas, documentos institucionais, projetos de lei ou similares.

Nos capítulos anteriores, observamos a atuação de diversos violonistas-professores. Contudo, até a década de 1940, o ensino de violão erudito não era realizado em instituições formais de ensino. Os métodos de violão europeus eram conhecidos e utilizados – alguns deles ganharam tradução para o português ainda no início do século XX. O que se observou nas primeiras décadas dos 1900 é que a atividade dos professores de violão era muito rarefeita. Alguns professores atuaram em São Paulo e no Rio de Janeiro (como já se viu, demonstravam os anúncios nos jornais de grande circulação nessas cidades), mas não havia locais centralizadores do ensino do violão erudito.

Segundo os documentos conhecidos, o primeiro curso de violão erudito no país foi o do Conservatório Dramático Musical de São Paulo, implementado em 1947. O violonista responsável pela criação do curso foi Isaías Savio (1900-1977). Uruguaio de nascimento, Savio radicou-se ainda muito jovem na Argentina e, por volta dos 31 anos, mudou-se para o Brasil, primeiramente em Porto Alegre e depois em São Paulo.

Como concertista, Isaías Savio adotou uma postura semelhante à de violonistas eruditos estrangeiros que o antecederam, como Augustin Barrios e Josefina Robledo: percorreu diversas regiões do Brasil, geralmente iniciando a *tournee* pelo Sul, e rumando ao norte conforme surgiam oportunidades. Os concertos de Savio, como os de seus antecessores, aconteciam em residências, pequenos comércios, lojas de música ou pequenos teatros.

A fundação do curso de violão no Conservatório Dramático Musical foi noticiada pelo jornal *O Estado de São Paulo*, em 30 de setembro de 1947: “A administração do *Conservatório Dramático Musical de São Paulo* deliberou instituir, para complemento dos cursos que ali ministram, um de violão clássico e folclórico a cargo do professor Isaías Savio”.

A abertura do curso, contudo, não foi simples. Sabe-se que Savio passou ao menos dez anos tentando formalizar o ensino de violão erudito. Encontramos, durante a pesquisa, um ofício escrito pelo violonista, endereçado ao “Sr. Dr. Carlos A. Gomes Cardim Filho – Administrador do Conservatório Dramático Musical de São Paulo”. O ofício, datado de 07 de junho de 1945, traz informações interessantes sobre sua história particular, sobre suas pretensões e sobre a relevância de um curso formal de violão:

São Paulo, 7 de junho de 1945.

Sr. Dr. Carlos A. Gomes Cardim Filho

Administrador do Conservatório Dramático Musical de São Paulo.

De minha consideração: Quem subscreve, havendo estudado violão com o professor Conrado P. Koch em Montevideu, e mais tarde tendo ministrado aulas no Conservatório Franz Liszt nesta mesma cidade, até o ano de 1930, atualmente Delegado do Instituto Interamericano de Musicologia, correspondente da "Revista La Guitarra" de Buenos Aires com 3.000 sócios, Diretor do Departamento de Música da Sociedade Pan Americana e Diretor do Departamento de Intercâmbios da Sociedade Científica de São Paulo, se apresenta à V.S. e expõe que: havendo durante 15 anos animado, do Norte ao Sul do Brasil, a divulgação do violão com audições íntimas, concertos, ensinos e publicações, e observando que o povo brasileiro ama o violão porque é íntimo, comunicativo, sério e nobre, e havendo nesse país grande número de pessoas que desejam estudá-lo em toda sua extensão em cursos oficializados; Considerando que o violão tem a sua literatura própria a partir de 1500 e que no século XVII foi instrumento por excelência aristocrático introduzindo-se em quase todas as cortes da Europa, incluindo a de Luiz XIV que foi aluno do notável compositor Robert de Visé; Considerando que nos séculos XVIII e XIX apareceram em toda a Europa músicos célebres como Fernando Sor, Coste, Paganini, Schubert, Diabelli, Aguado e muitos outros, produzindo obras de alto valor musical e hoje pouco conhecidas por falta absoluta de divulgação. E que nessa época foram escritas para o violão obras em conjunto com outros instrumentos, como as sonatas de Paganini para violão e violino, as de Gragnani e também de outros autores para quarteto e quinteto como o de Schubert, J. Kreutzer e muitos outros autores da época; Considerando que no período romântico surgem violonistas como Tárrega que sensibiliza a escola moderna de violão, legando-nos obras de elevado valor artístico; Considerando que muitas obras de Bach, como a Chaconne, que em certo concerto realizado em Paris por Segóvia, a crítica afirma que dificilmente em outro instrumento se poderia obter os efeitos que requer essa obra, como o violão os apresenta, e que tendo em conta que muitas obras de Scarlatti, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven e os românticos se encontram transcritas para o violão; Considerando que em nossos dias o violão, por suas altas qualidades, tomou grande impulso, fazendo-se ouvir nos principais salões e teatros de concertos do mundo, e que mestre notável como Manuel de Falla escreveu para violão "El Homenage a Debussy", e que juntamente com outros como Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes, Castelnuovo-Tedesco, Moreno-Torróba, Joaquim Turina, López Chavarri, Grau, Roussel, Pachman, Tansman, Manuel Ponce têm escrito regularmente para esse instrumento. E que esse último escreveu um magnífico concerto moderno para violão e orquestra tocado aqui em São Paulo pelo eminente violonista Andrés Segóvia, em concerto no Cultura Artística; Considerando que o violão se elevou ao nível dos demais instrumentos solistas. Porque hoje possui uma literatura própria, digna do maior interesse e estudo, como também uma história evolutiva juntamente com os demais instrumentos de corda; Considerando finalmente o brilho que consiste a apresentação de discípulos deste Conservatório em países estrangeiros, transmitindo a mensagem musical dos compositores brasileiros com grandes e incomparáveis efeitos de aproximação entre os povos e propaganda dos respectivos países, me apresento para pedir que seja aberta uma cadeira de violão

no Conservatório Dramático Musical de São Paulo que V.S. dirige com tanto acerto e espírito de renovação e progresso.

Ass. Isaías Savio

O ofício escrito por Isaías Savio é, por si só, uma aula de história do violão. A frase final, que procura elogiar o destinatário, destacando seu “espírito de renovação e progresso”, é bastante emblemática, porque as ideias de renovação e progresso são basilares na construção do pensamento modernista, sobretudo no período combativo. Durante todo o ofício, Sávio procurou destacar a função aristocrática do violão, a “elevação” de seu repertório, a identificação do instrumento com o povo brasileiro.

Os argumentos de Isaías Savio, contudo, não foram suficientes para o aceite imediato da abertura do curso. Para que isso acontecesse, a administração do Conservatório solicitou partituras que comprovassem a produção elencada, a fim de que se justificasse a necessidade de um curso de violão. O trabalho de coleta e apresentação dessas partituras aconteceu dois anos depois, quando Sávio conseguiu instituir a cadeira de violão no Conservatório.

Em 22 de dezembro de 1948, o Jornal *A Gazeta* destacou que naquela data, se formavam os primeiros alunos do Curso de Violão do *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*. O artigo enfatizava o fato do violão “não fazer parte das disciplinas convencionais do estudo da música, até um ano antes, e que agora, graças a Isaías Savio, esse problema tinha sido sanado no Conservatório”.

Posteriormente, Isaías Savio estabeleceu uma nova meta: fazer com que o curso de violão fosse reconhecido e aprovado pelo governo federal. Esse reconhecimento só se deu treze anos após a criação do curso. Esse fato foi registrado por Ronoel Simões, em artigo publicado na *Gazeta*, em 17/02/1960: “Estamos informados de que em março próximo o estudo de violão em nosso *Conservatório Dramático Musical* será reconhecido e aprovado pelo governo federal - graças ao mérito e esforço incansável de Isaías Savio a quem expressamos aqui os nossos sinceros parabéns e agradecimentos”. Em realidade, o curso foi aprovado um pouco mais tarde do que previu Ronoel, em setembro de 1960.

Há uma história, em particular, que precisa ser mencionada. Ela diz respeito à atividade professoral de um importante violonista erudito baiano, Geraldo Ribeiro (1939 -). Geraldo é um violonista pouco mencionado em estudos acadêmicos, embora sua carreira tenha sido repleta de realizações notáveis. Primeiramente, porque não havia, na

década de 1950, violonistas eruditos advindos da região nordeste do país. Também porque as gravações de Geraldo Ribeiro despertaram admiração em músicos notáveis, como Dilermando Reis, que compareceu a diversos concertos seus. Além disso, Geraldo Ribeiro foi convidado, mais de uma vez, para realizar concertos na sede do governo federal, atendendo pedidos feitos diretamente pelo então presidente Garrastazu Médici.

Em entrevista concedida a mim, Geraldo Ribeiro foi perguntado sobre sua relação com Dilermando Reis. A resposta surpreendeu-me: Dilermando afirmou que era um músico popular, e, que para repertório erudito, deveria ser procurado Geraldo Ribeiro. Em suas palavras: “O Dilermando, ele disse que falou pro Olavo, um amigo, jornalista e escritor, que negócio de clássico era pra Geraldo Ribeiro e que o negócio dele era popular, e isso tudo né? Tô falando isso aí. Mas isso aí é uma bondade dele”.

Na ocasião da entrevista, Geraldo Ribeiro contou que trabalhou como professor de violão erudito na Universidade de Brasília entre os anos de 1966 e 1972, o que pode significar que Geraldo Ribeiro deve ter sido o primeiro professor de violão erudito no âmbito do ensino superior. Ao contar sobre esse momento, Geraldo foi interrompido por sua esposa, Márcia, que disse: “foi quando eles te deram o notório saber”. Geraldo respondeu taxativamente: “não lembro disso”. Segundo Gilson Antunes (2017), tratava-se de um curso livre oferecido pela UNB, e, portanto, não possuía certificação de ensino superior.

De imediato, entrei em contato com o centro de documentação da UnB para tentar localizar o que pode ter sido a ATA de fundação do primeiro curso superior de violão erudito no país, bem como o primeiro título de notório saber concedido a um violonista. Contudo, há pouquíssimos documentos preservados daquela época, e não foram encontrados aqueles referentes à criação do curso, tampouco à contratação de Geraldo Ribeiro. Pode-se pressupor que a ausência de documentos esteja relacionada ao período histórico em questão, uma vez que a Universidade de Brasília estava sob a égide da administração militar.

De qualquer modo, a história de Geraldo Ribeiro ainda está por ser contada. Alguns fatos relevantes foram mencionados durante a entrevista. Por exemplo, Geraldo mencionou que existem cerca de 300 peças inéditas em seu acervo pessoal. Entre elas, peças para violão solo, duos, trios, diversas formações camerísticas, e dois concertos para violão e orquestra que nunca foram lidos por ninguém, além dele. Eu pedi a ele que mostrasse algumas dessas composições, mas ele se recusou, explicando que “não gosta

que mexam no arquivo”. Contudo, fez alguns comentários gerais sobre seu estilo de composição:

Eu não tenho em composição um estilo só. Às vezes eu faço música popular, uma canção, um negócio assim. Às vezes um choro, às vezes baseados em folclore também, e às vezes eu faço modernista, aquilo me sai com naturalidade. Tem até um estudo dedicado a Koellheuter, super moderno que eu vou tocar, até estranho, parece que não tem pé nem cabeça, mas tem uma estética. Eu falei ‘então fica assim’ [...] E modernista, nacionalista, tem uma porção de coisa no estilo nacionalista; no popular tenho acho que mais de umas trinta peças. Tem folclore, musica folclórica, românticos, olha são cinco estilos que eu trabalho, né? Tem pessoas que ficam sempre fazendo uma coisa só, né? Sai, entra numa coisa, você não sabe... dá a impressão que você está ouvindo a mesma coisa. Mesmo nos clássicos você vê isso aí. Certos compositores barrocos você olha a música, que bonito, aí escuta, olha, e é parecido, ele aplica a mesma técnica... mesma coisa. Isso eu não gosto muito. É mudar, acho que é bom mudar, mudar de estilo... faz um popular, depois faz um modernista.

A figura cativante de Geraldo Ribeiro só faz aumentar a curiosidade com relação ao som das obras que compôs, mas que ainda não foram executadas publicamente. Outra personagem pouco presente nas narrativas sobre o violão erudito, e que mereceria constar, foi a violonista e professora Monina Távora (1921 - 2011), mais conhecida como Dona Monina. Embora pouco mencionada, Dona Monina foi a principal professora dos quatro violonistas brasileiros de maior destaque nacional e internacional até o presente momento: os irmãos Sergio e Odair Assad (o Duo Assad), e os também irmãos Sérgio e Eduardo Abreu (o Duo Abreu). Apenas este fato desperta a curiosidade acerca dos feitos de Dona Monina.

Uma das entrevistas coletadas para esta tese foi com o violonista Sérgio Assad (1952 -). Nessa entrevista, ele deu detalhes sobre as aulas que teve com Dona Monina entre os anos de 1969 e 1976. Entre as informações coletadas, uma me chamou imediata atenção: Dona Monina recusava-se a ensinar qualquer repertório popular, e até mesmo o repertório que fizesse alusão ao universo popular. Era uma professora exclusivamente dedicada ao ensino do repertório erudito.

Os irmãos Abreu são um pouco mais velhos que os irmãos Assad. Quando Sérgio Assad foi ao Rio de Janeiro estudar com Dona Monina, ela já havia conquistado certa notoriedade como professora de violão erudito, sobretudo por conta da enorme projeção obtida por seus alunos Sérgio e Eduardo Abreu durante os anos 1960-70. Nas palavras de Assad:

A gente foi [para o Rio de Janeiro] estudar, nada mais nada menos, que com a Dona Monina Távora, professora dos irmãos Abreu, que, quando a gente ouviu, a gente ficou absolutamente siderado, como é que se pode tocar violão nesse nível? Quando a gente chegou lá no Rio, a Monina falou assim: “esse é o fenômeno Abreu se repetindo”... ela disse isso pra os meus pais, e meu pai acabou indo pra lá e levou a família toda... Então, a Monina era muito dogmática, ela dizia: “você não pode misturar os dois mundos [popular e erudito]”.

A professora perguntou ao jovem duo Assad que tipo de repertório eles tocavam. Eles elencaram uma série de compositores populares, e receberam uma resposta bastante taxativa: “Isso aí não vale nada, joga isso aí tudo fora e nunca mais volte a tocar essa porcaria. Eu vou mostrar para vocês o que é música”. Sérgio Assad contou que, a partir daquele momento, ele e seu irmão passaram a estudar música da renascença, música barroca, em suma, o repertório da grande tradição europeia.

As ideias de Dona Monina eram diametralmente opostas àquelas dos modernistas brasileiros. Para ela, não era prudente mesclar a música erudita à música popular, sob nenhum aspecto. A música erudita deveria ser praticada de acordo com os pressupostos vigentes no ato de sua criação. Dessa forma, não se poderia pensar em uma música erudita essencialmente brasileira. A música erudita, tal como compreendia Dona Monina, pertence à tradição europeia, e deveria manter-se fiel a essa tradição.

Quando começaram a ter aulas com Dona Monina, como lembrou Sérgio Assad, havia uma grande expectativa com relação a ele e a seu irmão, considerados prodígios. Ele conta que, ainda muito jovens, recebiam diversos convites para participar de programas de televisão, o que causava certo embaraço: “na televisão, era difícil tocar o repertório dela [Monina], então às vezes a gente ia e tocava *Disparada*, do Geraldo Vandré... Nossa, ela ficava furiosa! Ela dizia ‘vou para de dar aula para vocês!’”. Para que pudessem seguir os estudos com Dona Monina, os irmãos Assad decidiram interromper suas participações em programas de televisão.

A professora Monina Távora, apesar de tempestuosa, foi responsável pela escolha de repertório e pela construção da *performance* dos duos Abreu e Assad. Esse repertório, completamente voltado à tradição erudita, foi gravado por ambos os duos, e, pode-se dizer com segurança, tornaram-se os discos de violão erudito mais conhecidos e admirados pelos violonistas da época. Do mesmo modo, a crítica musical especializada tratou de bendizer, acertadamente, as façanhas técnicas dos jovens violonistas. Em

pouco tempo, difundiu-se a imagem dos Duos prodigiosos do violão erudito, capazes de realizar um tipo de repertório que, antes, acreditava-se impossível para o instrumento.

Em certo momento da entrevista, perguntei a Sérgio Assad: mas afinal, como eram as aulas com a Dona Monina, qual era sua estratégia de ensino? Ele respondeu: “Ela era hiper inteligente, mas hiper dogmática, não tinha essa... de uma certa forma, ela parou no tempo, então os intérpretes dela eram os mesmos que povoaram a juventude dela”. Uma das grandes curiosidades a respeito de Dona Monina refere-se ao fato de que seus alunos tocavam músicas de elevada dificuldade técnica, de forma segura e precisa. Isso era um fator distintivo com relação aos demais professores. Fui levado a perguntar como Dona Monina trabalhava, em aula, as questões técnicas. A resposta foi surpreendente: “Ela não ensinava absolutamente nada de técnica... Ela dava instruções básicas, tipo, faça pouco movimento, né... o mínimo de movimento possível na mão esquerda, e na mão direita você toque com as pontas dos dedos enrijecidas... é o que ela dizia”.

Certamente, essas instruções soam úteis aos ouvidos de um violonista, mas não explicam, isoladamente, a superioridade técnica da *performance* do Duo Assad. Como informou Sérgio Assad, a ampla maioria do tempo de aula era usado para discussões sobre aspectos estilísticos da música: “Aí você tinha que arrumar um jeito de transformar aquela mensagem musical em som, tinha que fazer aquilo acontecer e era muito intuitivo [...] mesmo sobre a interpretação musical, ela mudava de ideia constantemente, e ela rabiscava as partituras todas... então você pega a mesma partitura, onde ela fez um plano de dinâmica, onde estava escrito *piano*, na aula seguinte vira *forte*, e ela ia mudando tudo!”.

Conforme ouvia as respostas de Sérgio Assad, menos compreendia como Dona Monina obtinha resultados tão fabulosos com seus alunos. Começava a considerar que os Abreu e os Assad eram, de fato, capazes de um índice de abstração incompreensível. Sem que eu perguntasse nada, e após um silêncio longo, em que Sérgio parecia reflexivo, ele falou: “Ela nos ensinou a cantar. Ela dizia pra gente seguir a intuição, mas se basear no canto... quer dizer, você canta, você está fraseando, você tenta reproduzir aquilo que você pode cantar... E, realmente, poucas pessoas aprendem a cantar no violão... foi muito importante isso”.

Naquele momento, inevitavelmente me recordei dos teóricos italianos barrocos, da teoria dos afetos, da ideia de que a prática instrumental está necessariamente vinculada à expressão vocal. Mais uma vez, estávamos em silêncio, certamente absortos

em memórias, quando Sergio continuou a resposta: “E o vigor! Tinha aulas que a gente estava até entusiasmado, achando que estava bom, quando ela dizia ‘eu tenho trinta anos a mais que vocês e tenho mais energia nesse dedo aqui do que vocês com as mãos todas. Aquilo te choca. E ela demonstrava como era essa energia... essa coisa do ataque... ela estava ali, em cima de você fazendo isso, e aí você reage”.

Um relato parecido foi concedido por Sergio Abreu (1948 -). Ele destacou que, embora Dona Monina orientasse o Duo que mantinha com seu irmão Eduardo, as aulas eram individualizadas, para preservar a identidade musical de cada irmão: “Ela fazia questão que o repertório, meu e do meu irmão, nunca fosse o mesmo, para um não influenciar o outro. Também nunca tocou pra gente não imitar a maneira de ela tocar. Quando ela queria mostrar alguma coisa, ou ela cantava ou ia para o piano e tocava”. Quando da morte de Dona Monina, Sergio Abreu divulgou um de seus poucos pronunciamentos públicos:

Ela era uma enciclopédia, de música, de vida, de elegância, de caráter, de integridade artística. Nada com ela era vulgar. Era uma pessoa profundamente complexa que, no entanto, sabia mostrar simplicidade em tudo o que fazia na música. Isso é imediatamente constatado quando se ouve uma interpretação dela ao violão: tudo no lugar, tudo bem sentido e pensado, tudo elegante, nada rebuscado ou pretensioso. Convivi com ela desde que eu tinha doze anos de idade e posso dizer, sem nenhuma dúvida ou exagero, que sem ela eu não teria tido a carreira que tive, nem como músico nem como luthier (*In Acervo Digital do Violão Brasileiro*).

Dona Monina teve importância fundamental como professora para os violonistas que desenvolveram suas carreiras nas décadas de 1960 e 1970. Paulatinamente, outro professor tornou-se conhecido e requisitado pelos estudantes de violão erudito. Henrique Pinto (1941 - 2010) orientou os violonistas eruditos mais destacados nas décadas de 1980-90, como Giacomo Bartloni e Edelson Gloeden, fundadores dos cursos de violão na UNESP e na USP, respectivamente. Além deles, importantes concertistas da atualidade foram seus alunos. Entre muitos que poderíamos mencionar, estão Fabio Zanon, Paulo Martelli, Fernando Lima e Paulo de Tarso Salles.

A carreira de Henrique Pinto como professor foi bastante prolífica e duradoura. Alguns fatores diferenciam a carreira professoral de Henrique Pinto. Primeiramente porque ele inaugurou a profissão de professor em nível superior no âmbito do ensino privado. Deu aulas na *Faculdade Mozarteum de São Paulo* e na *Universidade São*

Judas, durante a década de 1980 – atualmente, ambos extintos. Também porque ele dedicou grande parte de sua carreira a organizar eventos violonísticos, como concursos e festivais. Pode-se dizer, sem equívoco, que Henrique Pinto foi um grande agitador cultural no cenário violonístico durante toda sua vida profissional. Alguns dos eventos criados por Henrique Pinto permanecem em pleno funcionamento. É o caso do mais disputado concurso de violão da atualidade, o Concurso de Violão Souza Lima, realizado no Conservatório de mesmo nome, bem como da série de concertos Violão no MASP, realizado anualmente no auditório do Museu de Arte de São Paulo.

Henrique Pinto é lembrado por seus alunos como um grande incentivador da profissionalização da carreira de violonista erudito. Para isso, organizou concertos, concursos, *master-classes* e, de certa forma, buscou gerenciar a carreira de seus alunos. Quando eu iniciei meus estudos em violão, ainda nos anos 1990, o que se dizia entre meus colegas era que, para ser bem-sucedido como violonista erudito, era imperativo passar pelas aulas do professor Henrique Pinto. A impressão que tive, à época, era de que existia uma clara distinção entre “os alunos do Henrique” e “os outros alunos”.

Sempre tive curiosidade em saber como Henrique Pinto havia se estabelecido de maneira tão indiscutível como o grande professor de violão erudito em São Paulo e em todo o país. Para esta pesquisa, entrevistei um de seus alunos, o conhecido violonista e professor Giacomo Bartoloni (1957 -). Durante a entrevista, o professor Giacomo me forneceu informações muito úteis para compreender melhor o sucesso professoral de Henrique Pinto.

Um aspecto fundamental desse sucesso era a renovação da técnica violonística trazida por Henrique Pinto. Para compreender essa renovação, é preciso observar alguns momentos da formação musical desse violonista. Henrique foi aluno de Isaías Savio e de Carlos Barbosa-Lima. Contudo, sua relação com o violão foi profundamente modificada quando Henrique conheceu o músico uruguaio Abel Carlevaro, no início dos anos 1970. Carlevaro, àquele tempo, ganhava notoriedade por ter desenvolvido um método de violão em quatro volumes, em que desenvolvia com riqueza de detalhes e de maneira bastante gradual os aspectos de técnica pura para tocar violão erudito. O trabalho sistemático e detalhado de Carlevaro não se restringiu a sistematizar as técnicas vigentes. Ao contrário, o autor propôs uma revisão ampla da maneira de se tocar violão erudito. Desde o início do século XX, predominava entre os violonistas o método de Francisco Tárrega, de maneira inquestionável. A partir de Carlevaro, surgiu uma nova opção metodológica, com diferentes pressupostos e objetivos. E foi Henrique Pinto

quem primeiro dominou esse método e aplicou-o a seus alunos. O método de Carlevaro, além de prezar pela “limpeza” da execução, ou seja, pela eliminação dos ruídos emitidos pela fricção dos dedos contra as cordas do instrumento, também propunha exercícios que se relacionavam diretamente com as obras que estavam sendo compostas. Mais uma vez, as ideias de progresso e modernidade se apresentavam como valores a serem conquistados pelos violonistas eruditos.

Os estudos de Carlevaro, em certa medida, auxiliavam a interpretação musical das obras compostas nos anos 1970, em particular, a composição para violão solo do compositor cubano Leo Brouwer (1939 -). À época, Brouwer era considerado o compositor mais importante para o violão erudito, e suas obras simbolizavam a linguagem moderna, ou ainda, um “novo idioma” para o instrumento.

Observando-se por esse prisma, compreendemos o intenso interesse, por parte dos estudantes de violão, nas aulas de Henrique Pinto. Ele trouxe ao nosso conhecimento um método de violão alternativo ao modelo de Tárrega, que vigia sem concorrentes durante muitas décadas. Vale ressaltar que não se tratou de uma substituição, mas de um acréscimo relevante para o ensino do violão erudito.

Outras atividades desenvolvidas por Henrique Pinto tiveram impacto no modo de se trabalhar com o ensino de violão. Uma delas foi a publicação de métodos elaborados por ele, que levavam em consideração todas as fases do aprendizado do instrumento. O livro *Ciranda das seis cordas*, publicado pela editora Ricordi, voltava-se exclusivamente para a iniciação infantil. O projeto pedagógico seguia-se com dois livros intitulados *Iniciação ao violão*, nos quais eram apresentadas peças de diferentes períodos históricos, da música antiga até o repertório moderno, organizados pelo nível de dificuldade de execução. As obras musicais apresentadas foram dispostas de maneira tal que, a cada nova peça, o aluno deveria lançar mão de um novo recurso técnico ou discursivo/interpretativo. Em seguida, foi lançado *Técnica de mão direita*; este método apresentava diversos exercícios baseados nos livros de Abel Carlevaro. No ano de 2006 foi lançado seu último livro, intitulado *Violão, um olhar pedagógico*. Esta obra tem caráter mais reflexivo, e apresenta uma revisão de sua carreira como professor.

A atuação de Henrique Pinto como concertista foi majoritariamente camerística. De acordo com o professor Giacomo Bartoloni, algumas questões de ordem psicológica o impediam de realizar concertos como solista. Ele sentia-se mais confortável dividindo o palco com outros artistas. Uma consequência benéfica foi o surgimento, em 1986, do *Violão Câmara Trio*, composto por Henrique, sua esposa

Ângela Muner e Giacomo Bartoloni. A bem dizer, o *Violão Câmara Trio* surgiu como um projeto de Henrique Pinto para auxiliar a carreira de seus alunos. O trio teve algumas formações, sempre com Henrique Pinto acompanhado por dois de seus estudantes. Contudo, foi a formação com Ângela Muner e Giacomo Bartoloni que resultou na gravação de um dos LPs de violão mais conhecidos (e vendidos) no país. O *Álbum Violão Câmara Trio* foi lançado em 1989, e apresentava obras de variados gêneros, como tangos de Astor Piazzola e composições de Giacomo Bartoloni.

A atuação de Henrique Pinto como concertista, autor e professor rendeu-lhe um título de Notório Saber, concedido pelo Ministério de Educação e Cultura. Sobretudo, sua atividade de educador foi fundamental para o momento histórico que se seguiria, a saber, a inserção do violão erudito nas universidades públicas.

4.2 Violão erudito na Universidade Pública

A história do violão erudito nas Universidades Públicas é bastante recente. Segundo Gilson Antunes (2017), o primeiro curso superior de violão foi o da Universidade Federal Santa Maria, no Rio Grande do Sul, no princípio dos anos 1980. Posteriormente, abriu-se o curso de bacharelado em violão no Rio de Janeiro, quando Turíbio Santos passou a integrar o corpo docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1980. No ano seguinte, Turíbio Santos recebeu dessa Universidade o reconhecimento de Notório Saber, o que lhe permitiu também iniciar atividades de pesquisa no âmbito da Pós-graduação. Foi uma conquista significativa, porquanto se garantiu um espaço para a execução e preservação do repertório de concerto, e também para seu incremento, pelas vias da pesquisa.

Nas Universidades Públicas Paulistas, a inserção do violão se deu por vias distintas. Em 1985, a Universidade Estadual Paulista – UNESP abriu concurso público para professor de violão complementar. Isto significa que, para fins acadêmicos, o violão servia para complementar a formação de outros instrumentistas, sabidamente os que tocavam instrumentos de orquestra, ou para os estudantes dos cursos de licenciatura⁵. Portanto, nos primeiros anos de existência, o curso de violão, tanto na

⁵ Desde 2005, os cursos de licenciatura nas universidades públicas são separados por linguagens artísticas: existe a licenciatura em música, em artes visuais e em artes cênicas. Contudo, nos anos anteriores, o curso era genericamente denominado “Licenciatura em Artes”, o que significava dizer que os alunos deveriam estudar todas as linguagens artísticas. O curso de licenciatura era assim concebido para atender à demanda das escolas de ensino fundamental, que determinavam que uma única disciplina,

UNESP quanto na Universidade de São Paulo – USP, não pretendeu formar violonistas solistas. Naquele momento, sequer era possível pensar na execução do repertório erudito.

Cerca de uma década depois, os professores de violão complementar dessas Universidades ingressaram nos programas de pós-graduação, tornando-se mestres. Em meados dos anos 1990, os professores Edelson Gloeden e Giacomo Bartoloni, da USP e da UNESP, respectivamente, tiveram a oportunidade de pleitear a abertura de cursos de Bacharelado em violão. As dissertações realizadas, por força das circunstâncias, tiveram de ser orientadas por pesquisadores de outras áreas. Coincidentemente, ambos optaram por realizar pesquisas históricas. Edelson dissertou a respeito do ressurgimento do violão nos anos 1920, trabalho defendido no ano de 1997. Por sua vez, Giacomo Bartoloni realizou uma dissertação de mestrado a respeito do violão na cidade de São Paulo, tendo como foco a atuação do violonista Isaías Savio.

Ainda que de modo germinal, iniciava-se nas universidades públicas paulistas um processo de descobertas que está em pleno curso. O trabalho desses professores se circunscreveu, por muitos anos, exclusivamente à docência, a princípio na disciplina de violão complementar, e posteriormente nos bacharelados em violão erudito.

Existe uma diferenciação que precisa ser observada. Os cursos de bacharelado em violão na USP e na UNESP foram criados para atender uma demanda específica: a formação de violonistas eruditos. Por sua vez, na Universidade de Campinas – UNICAMP foi criado, em 1987, o curso de bacharelado em violão, mas optou-se pelo ensino do repertório popular, que ficou a cargo do violonista Ulisses Rocha. Recentemente, a universidade campinense abriu também concurso para professor de violão erudito, vaga que foi preenchida pelo violonista Gilson Antunes.

Há certo sentido, se considerarmos as características dos respectivos departamentos de música dessas instituições. A USP e a UNESP possuem departamentos criados para o estudo das tradições musicais europeias. Espera-se, dos profissionais formados, que atuem nas orquestras como instrumentistas ou regentes, executando as obras da grande tradição erudita. Quando da criação do curso de violão, era esperado que o repertório praticado estivesse alinhado ao objetivo geral dessas

“educação artística”, trabalhasse conteúdos advindos das diferentes linguagens artísticas. Gradualmente, têm-se observado a separação desses conteúdos no ensino fundamental, por conta da mudança na legislação, e também como resultado de influências de novas propostas pedagógicas em artes. Contudo, as linguagens visuais ainda são mais presentes na grade curricular do ensino fundamental.

universidades, moldadas de acordo com os antigos Conservatórios europeus, e resistentes a toda sorte de modificação.

A UNICAMP não teve, a princípio, esse compromisso. As ideias que permearam a criação do curso de bacharelado em violão popular estão relacionadas à formalização do ensino do Jazz, nos Estados Unidos. A formalização do estudo de violão popular no Brasil ocorreu em torno do repertório entendido como mais “refinado”, ou seja, as músicas brasileiras direta ou indiretamente relacionadas ao Jazz – como a bossa-nova. O curso de violão popular da UNICAMP se estabeleceu em diversas frentes: a execução de obras populares para violão solo; a performance de obras nas quais o violão cumpre a função de acompanhador (sobretudo do canto); a execução obras de que permitam a improvisação; a utilização do violão como meio de composição e arranjo musical.

O cenário que se pronuncia é claro: existia na Universidade de Campinas uma preocupação não apenas de cunho estético, como também mercadológico e de inserção profissional. As possibilidades de atuação dos egressos, dessa forma, se ampliava: era possível objetivar uma carreira como solista, como acompanhador, como arranjador, produtor, entre outras. Na grade curricular atual, constam disciplinas voltadas à composição de *jingles*, operação de equipamentos de estúdio, edição de partituras e produção musical – alguns desses conteúdos também seriam de grande valia para os estudantes de música erudita.

Não pretendo que essas informações sirvam para valorizar uma opção em detrimento de outra. Contudo, parece necessário considerar que, no caso dos egressos dos cursos de violão erudito, as possibilidades de inserção no mercado de trabalho sejam significativamente menores. Primeiro, porque o violão não é um instrumento orquestral, e apenas uma parcela muito pequena dos violonistas eruditos tem a oportunidade de realizar concertos para violão e orquestra. Depois, porque ainda não há uma quantidade significativa de concertos de violão erudito, mesmo nas grandes cidades brasileiras. A opção que por vezes vem a reboque é a docência. Poderíamos pensar, então, em oferecer uma alternativa aos estudantes de violão erudito, por exemplo, elaborar um curso de bacharelado e licenciatura em violão – como já se faz em outras áreas, como as linguagens visuais.

Criar uma situação social em que os concertos de violão sejam frequentes certamente é um desejo de todos os alunos, atuais e egressos das universidades públicas paulistas. Contudo, esta empresa parece muito difícil e inatingível nesse momento. É inevitável refletir sobre as atividades dos estudantes de violão erudito de minha geração,

na UNESP. Dos quatro ingressantes daquele ano, dois prestaram concurso público, e hoje trabalham em agências bancárias. Um radicou-se na Itália, onde se dedica à execução de música popular. Eu, por fim, ingressei no universo da pesquisa, o que fatalmente me afastou da execução do repertório erudito do violão. Parece-me chegar o momento de refletir sobre alternativas que sejam mais produtivas para os estudantes, após sua estada na universidade. Talvez a UNICAMP esteja adiantada nesse percurso, ao oferecer as modalidades de bacharelado em violão popular e também erudito. Talvez seja preciso rever o modelo dos cursos de música erudita, para que se tornem menos engessados.

A situação dos cursos superiores de violão nas faculdades e universidades particulares é particularmente espantosa. O curso da *Universidade São Judas* foi extinto. A *Faculdade Mozarteum* não fechou formalmente, mas há muitos anos não tem mais nenhum candidato ao curso. A *Faculdade Alcântara Machado* – FAAM ainda se mantém, mas em dificuldade. A *Faculdade Santa Marcelina* atende a poucos alunos nos cursos de violão, dependendo de outras áreas de formação para manter ativo o curso de música.

Certamente, as faculdades particulares são as primeiras a sentir os efeitos da atual crise econômica. Contudo, as universidades públicas paulistas também enfrentam severos cortes orçamentários, o que necessariamente requer que esse orçamento diminuto seja muito bem aplicado – sobretudo por se tratar de verba pública.

Há, por outro lado, diversos aspectos positivos sobre o percurso do violão erudito nas universidades públicas. O mais evidente é o adensamento do estado do conhecimento resultante dos inúmeros trabalhos de pesquisa sobre o violão. Sobretudo, a partir do momento em que diversos violonistas adquiriram o título de Doutor, e puderam orientar outros pesquisadores, de maneira mais bem delimitada e assertiva. O incremento das pesquisas em violão foi muito bem observado por Gilson Antunes que, em sua tese de doutorado, fez um levantamento e análise de todas as dissertações e teses sobre violão defendidas entre os anos de 1991 e 2007, em todo o Brasil. O trabalho de Antunes nos permitiu uma visão mais clara a respeito dos temas de interesse dos violonistas, e permitiu uma observação acurada sobre o estado do conhecimento na área. É possível observar que diversos violonistas têm interesse na pesquisa acadêmica e que, de pouco em pouco, as pesquisas tem se avolumado e ganhado consistência.

De modo complementar, é observável que os mestres e doutores em violão, egressos das universidades públicas paulistas, são alocados nas universidades federais

criadas em todas as regiões do país desde os anos 2000. Entre meus colegas de pós-graduação no Instituto de Artes da UNESP, dois deles estão lecionando na Universidade Federal do Amazonas. Há também egressos da USP em Minas Gerais e no Paraná.

Em determinado momento da entrevista que realizei com o professor Giacomo Bartoloni, ele comentou sobre o nível de *performance* dos alunos de violão na graduação. Ele contou que, não raro, se sente impressionado com a qualidade dos alunos, mesmo dos ingressantes. Com bom-humor, comentou: “Com alunos assim, eu fico mal-acostumado”.

Para encerrar, compartilho apenas uma inquietação (que sempre pode resultar em uma nova pesquisa). Parece haver uma premissa que vem ganhando espaço nas conversas entre violonistas: atualmente, fazer uma pós-graduação é importante para a sobrevivência profissional e para a estabilidade financeira. Se tomarmos essa premissa por verdadeira, quanto maior a titulação, melhor. Nada de mal na proposição em si, tampouco no fato de que muitos violonistas tenham grande apreço à pesquisa acadêmica. Minha inquietação dirige-se a outro aspecto da questão. Com a generalização desse pensamento, mesmo os violonistas eminentemente práticos têm demonstrado interesse em ingressar na pós-graduação (alguns deles me procuram para saber como fazer). Aí, não se trata mais do apreço à pesquisa, e sim de uma tentativa de garantir estabilidade profissional e financeira. Parece justo, mas não deveria ser necessário. Há alguns dias, peguei-me pensando: será que os meus pares violonistas precisarão, inevitavelmente, por força das circunstâncias econômicas, passar dois anos no mestrado, quatro no doutorado para enfim, sentirem-se seguros em fazer aquilo que, uma década antes, pensaram em fazer – tocar violão?

Considerações finais

Na presente tese, procurei narrar a história do violão erudito solista no contexto do movimento modernista de arte brasileira. Essa escolha partiu da percepção de que o violão esteve associado, desde o período colonial, à execução de obras do gênero popular. A história do violão popular, acompanhador de modinhas, e, posteriormente, utilizado também para a execução de repertório solista, está bastante bem documentada em livros e trabalhos acadêmicos. Contudo, o violão, utilizado como instrumento executor do repertório erudito, pareceu-me menos presente nos livros e pesquisas a que tive acesso.

De certo modo, essa pesquisa é uma extensão de minha dissertação de mestrado, defendida no Instituto de Artes da Unesp em 2008. Naquele momento, procurei observar os mecanismos de difusão da guitarra clássica e romântica (que aqui ganhou o nome de violão) em países europeus, durante o século XIX. Pareceu-me interessante pensar sobre os métodos de difusão do violão erudito também em território brasileiro, fenômeno que se deu ao longo do século XX.

As grandes cidades brasileiras, em princípios de século XX, passaram por grandes transformações urbanísticas, econômicas e sociais. Sobretudo no Rio de Janeiro, onde o ideal de reforma seguia o modelo parisiense, baseado na geometria das avenidas. Pretendia-se modernizar a cidade, tirar-lhe o aspecto insalubre do colonialismo, e, como dizia o bordão político do então prefeito Pereira Passos “construir uma metrópole tropical”.

Do mesmo modo, observei as transformações no comportamento dos habitantes dessas grandes cidades. Havia um desejo imanente de se adotar parâmetros comportamentais europeus e norte-americanos. Dessa forma, transformavam-se os hábitos e costumes dos brasileiros, cada vez mais alinhados àquilo que se entendia por modernidade – na vestimenta, na culinária, nos ambientes públicos, nos meios de comunicação e transportes, entre outras coisas.

Todavia, as transformações arquitetônicas realizadas no Rio de Janeiro tiveram um caráter segregacionista, no sentido de que a população mais pobre, que habitava o centro da cidade, fosse retirada desse espaço. Sob o discurso de modernização da cidade, criou-se a tão conhecida divisão entre centro e periferia, que ainda vigora, e, aparentemente, não tem previsão de alteração.

Ao violão, coube a periferia. No Rio de Janeiro e em São Paulo o violão era utilizado para o acompanhamento da música popular urbana, praticada sobretudo pelas camadas de menor renda e escolaridade. Esse é um dos motivos que explicam a dificuldade de se utilizar o violão para a execução de obras do repertório erudito. Até meados dos anos 1930, o violão era definido pelos meios de comunicação como um instrumento incapaz de expressar a “grande arte”. Dizia-se que seu som era “rude”, e sua utilização servia bem aos gêneros musicais menores, mas que jamais serviria para obras de maior apuro técnico e musical.

Essa impressão mudou com o passar dos anos. Algumas pessoas tiveram um papel importante no processo de inserção do violão nos ambientes de concerto e nos ambientes de ensino formal de música. Sobretudo, devo mencionar os músicos e teóricos relacionados ao nacionalismo musical. Nas primeiras décadas do século XX, teóricos do nacionalismo musical iniciaram uma reflexão acerca da criação musical de caráter regional e étnico. A historiografia musical, a partir de então, foi influenciada por estudos antropológicos que ressaltaram o caráter regional das manifestações musicais. Ressaltam-se aí os aspectos étnicos, estéticos, sociais e históricos.

A música escrita para violão erudito também foi influenciada ideias nacionalistas. É o que observamos nos estudos de Hermano Vianna, para quem “o violão foi um instrumento de mediação cultural”. Parte da aceitação do violão como instrumento capaz de realizar o repertório erudito vem dessas mediações. A busca por uma música “suficientemente nacional” requereu, entre outras coisas, a adoção de um instrumento suficientemente relacionado aos conteúdos simbólicos do povo brasileiro. O violão serviu a esse propósito.

O instrumento, largamente utilizado como acompanhador do canto, também era encontrado em manifestações diversas da música popular, como nas rodas de choro e no samba de morro. O teórico Mário de Andrade propôs uma ideia que veio a se concretizar durante o século XX. Andrade afirmava que a música brasileira deveria significar toda a música nacional, quer tenha ou não, um caráter étnico. Para ele, não poderíamos chamar de nacional somente a produção cultural “ameríndia”, mas aceitar toda informação que acabou por formar a música popular – daí sua conhecida afirmação de que a música popular é a mais completa e mais totalmente nacional, devendo servir de matéria-prima para a composição erudita.

Um caso emblemático é o do compositor francês Darius Milhaud, que, em algumas de suas composições, fez uso de temas que colheu nos choros de Ernesto

Nazareth e Marcelo Tupinambá, dando-lhes o tratamento politonal característico de suas obras. Nesse sentido, a apropriação de conteúdos populares na composição musical para violão pode ser considerada uma reorganização do popular dentro de um contexto dominante da cultura europeia. Na presente tese, defendo um ponto de vista relativamente distinto, e mais alinhado teórico Carlo Guinzburg. Para ele, as trocas simbólicas entre os universos erudito e popular são uma via de mão dupla, ou seja, influenciar é também ser influenciado. Em outras palavras, ao passo em que a cultura europeia se valeu dos elementos absorvidos da cultura popular, também a cultura popular absorveu características da composição formal europeia, ainda que em intensidades distintas.

Uma das hipóteses que pude comprovar ao longo da pesquisa refere-se ao surgimento do violão solista no Brasil. Esse surgimento esteve diretamente relacionado à execução da música popular. Violonistas populares, como Américo Jacomino e João Pernambuco, iniciaram um movimento de composição para violão solista, cuja característica central era a utilização de elementos musicais advindos da cultura popular. Do mesmo modo, essas composições possuíam um caráter formal muito próximo das composições eruditas do período. Difícil classificá-las, portanto, entre erudito e popular, sem considerarmos as ideias dos teóricos do nacionalismo.

A música para violão solo composta pelos músicos populares foi gradativamente incorporada ao repertório de concerto, que em meados do século XX ganhava força nas grandes cidades brasileiras. Era muito comum que, em um mesmo concerto, fossem executadas obras da tradição europeia – como as de Fernando Sor, Carcassi, Llobet –, bem como choros, maxixes e mazurcas de compositores brasileiros.

Outro aspecto central para a aceitação do violão nos ambientes de concerto foi a realização de transcrições para violão do repertório canônico europeu. A princípio, o violão erudito executava as transcrições de obras como árias de ópera, principalmente, ou de peças para piano. A pretensão dos violonistas que elaboravam essas transcrições era comprovar a potencialidade do violão para a execução de peças eruditas. Em outras palavras, os violonistas tentavam afirmar que seu instrumento possuía o refinamento necessário para ser executado nos salões nobres do Rio de Janeiro.

A percepção social a respeito do violão mudou gradativamente no decorrer do século XX. A princípio, o instrumento era considerado um instrumento marginal, desqualificado para a execução do repertório erudito. Havia até mesmo a tipificação

penal de “vadiagem” que, entre outras coisas, considerava “vadios” os sujeitos que portassem um violão. Alguns fatores levaram à mudança dessa percepção. Uma delas foi a presença de violonistas estrangeiros que visitam ou até mesmo radicavam-se no Brasil, caso de Josefina Robledo e de Augustín Barrios. Esses violonistas haviam estudado o repertório erudito para violão em seus países de origem, e passaram a executá-lo em concertos realizados no Brasil. Isso impactou a elite carioca, bem como a imprensa direcionada a essa elite.

A partir daí, a execução do repertório erudito ao violão ganhou novos adeptos. A primeira geração de violonistas eruditos brasileiros não era numerosa, mas bastante combativa. Buscava-se sempre advogar em favor do violão e de suas possibilidades. Um caso emblemático é o do violonista Ernani de Figueiredo, cujas ações tinham a declarada finalidade de promover uma mudança da opinião pública acerca do valor do violão. O músico promoveu diversas apresentações nas quais advogava em favor da “elevação” do instrumento.

A discussão sobre a “elevação” do violão durou muitos anos. Até a década de 1940, esse foi um tema permanente. É o que pude observar, com maior ênfase, no momento da criação do primeiro curso formal de violão erudito, no Conservatório Dramático Musical do Rio de Janeiro. A criação desse curso, como pude observar, levou mais de uma década, e exigiu grande esforço do violonista Isaías Savio.

No decorrer da pesquisa, avalei o trabalho de alguns professores, que se revelaram figuras de fundamental importância para a consolidação do violão erudito no Brasil. É o caso de Isaías Savio, Monina Távora e Henrique Pinto. Cada um deles foi responsável por ensinar os violonistas brasileiros que obtiveram grande projeção nacional e internacionalmente.

Esses professores fizeram mais do que o ensino do instrumento. Foram incentivadores do violão erudito, realizaram uma série de atividades relacionadas à execução do violão, buscaram associar o instrumento ao repertório da tradição erudita. Entre as atividades mais relevantes, está a criação de um acervo musical com obras para violão, por parte de Ronoel Simões. Além disso, a atuação de Henrique Pinto foi fundamental para a abertura de cursos de violão no ensino superior privado. Foi ele também quem escreveu os primeiros métodos para violão erudito no país – alguns deles com grande influência de Abel Carlevaro.

Por sua vez, Dona Monina realizou uma atividade professoral “anti-modernista”. Seus pontos de vista, sempre vigorosos e provocadores, estimulam a reflexão. Para ela,

a música europeia deve-se manter europeia. Por isso, recusava qualquer tipo de música popular, e até mesmo músicas eruditas compostas sob a égide do modernismo, ou seja, recusava a ideia de que música erudita pudesse ser criada fora da Europa, embora pudesse ser executada em qualquer parte, e, fundamentalmente, ao violão.

Ao final da tese, discuti a criação dos cursos de violão nas universidades públicas, observando suas peculiaridades. Concluí que o violão estabeleceu-se mais rapidamente no Rio de Janeiro, sobretudo pela influência de Turíbio Santos. Este violonista foi pioneiro em diversas atividades; foi um concertista internacionalmente conhecido, venceu os maiores concursos de violão nos anos 1960 e divulgou, enfaticamente, a obra para violão de Heitor Villa-Lobos. Esse conjunto de fatores facilitou sua incursão na academia, nos cursos de graduação e pós-graduação.

Nas universidades públicas paulistas o processo deu-se de maneira diferente. Primeiramente, o violão foi usado como instrumento complementar, e, com o passar dos anos, os professores dessas universidades fizeram mestrado e doutorado. Somente nos anos 2000 foi possível criar, nessas instituições, cursos de pós-graduação em *performance* violonística.

A história do violão erudito brasileiro ainda precisa ser mais bem explorada. Neste doutoramento, pretendi iniciar uma discussão que possa ser levada a cabo por outros pesquisadores. Portanto, tenho a convicção de que esta tese, embora terminada, seja apenas um ponto inicial para estudos que se possam realizar. Cada personagem mencionado nessa tese merece atenção mais próxima. Cada um dos fatores constituintes da história narrada pode ser mais aprofundado.

É importante dizer que, para a realização dessa tese, foram realizadas muitas entrevistas, com importantes violonistas. Apenas uma pequena parte desse material foi utilizada aqui. Há ainda cerca de sessenta horas de gravação a se analisar. São histórias, anedotas, lembranças (e esquecimentos, igualmente importantes) que certamente me ajudarão a compreender de maneira mais acurada os processos de surgimento e desenvolvimento do violão erudito no Brasil. O trabalho de pesquisa que apresento é, portanto, o resultado momentâneo e efêmero de um processo que ainda está longe de terminar, e que, espero, ainda traga uma série de novos conhecimentos. A história do violão erudito acontece, ininterrupta, enquanto tento narrá-la.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mario de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- _____. *Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. In *Obra imatura*. São Paulo: Nova Fronteira, 2015.
- _____. *O Movimento modernista*. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1943.
- _____. *De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias Completas)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986. Originalmente publicado em 1922.
- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Pau-Brasil*. São Paulo. Fac-símile. 1924.
- ANTUNES, Gilson. *Américo Jacomino "canhoto" e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2002.
- _____. *Arguições realizadas durante a defesa de doutorado*. 2017.
- AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ARANHA, Graça. *Mocidade e estética*. In *ESTÉTICA*. São Paulo: Imprensa Nacional, 2015. *Fac-símile* da publicação original, de 1924.
- ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi, 1963.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ARQUIVO EDGARD LEUENROTH. *Guia 2009*. 2ª ed. Campinas, SP: Editora Unicamp/IFCH/AEL, 2009.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. São Paulo: EDUSP, 2015.

BARTOLONI, Giacomo. *Violão: o instrumento da alma brasileira*. São Paulo: Prismas, 2015.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Brasileira, 1989.

BARTLETT, Fredric. *Remembering: a study in experimental and social psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: the key concepts*. New York: Routledge, 2005.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1973.

BOOTH, Wayne C., COLOMB, Gregory G., WILLIAMS, Joseph M. *A arte da pesquisa*. Trad. Henrique A. Rego Monteiro. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sergio Miceli [et al.]. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRAGA, Teófilo. *Revista contemporânea de Portugal e Brasil*. Lisboa: Hemeroteca Municipal de Lisboa, 1859.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: UNISINOS, 2008.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

CARVALHO, Hermínio Bello de. *Mudando de conversa*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

CASTAGNA, Paulo; ANTUNES, Gilson. *1916: o violão brasileiro já é uma arte*. São Paulo: Cultura Vozes, ano 88, v. 88, n.1, p.37-51, jan./fev. 1994.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre prática e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1988.

_____. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Trad. Patrícia Ramos. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.

COCTEAU, Jean. *Le Coq et l'Arlequin*. Paris: Stock, 2009.

COELHO, Eduardo. *Estética: uma afirmação construtivista do modernismo*. In *Revistas do Modernismo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2014.

CONTEIR, Arnaldo D. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

Da MATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.

DUDEQUE, Norton. *História do violão*. Curitiba: Editora UFPR, 1994.

DUFOUR, Eric. *Qu'est-ce que la musique?* Paris: J. Vrin, 2005.

DURHAM, Eunice Ribeiro. *A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado de Letras, 1994.

FEBVRE, Lucien. *A new kind of history* (selected essays). New York: Harper & Row, 1973.

FEIJÓ, L. e WAGNER, M. *Rio cultura da noite*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2014.

FERREIRA, Marieta de Moraes; PINTO, Surama Conde Sá. *A Crise dos anos 20 e a Revolução de Trinta*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006. 26f. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/1593.pdf>. Acesso em 03/04/2015

FILHO, Melo Moraes. *Factos e memórias*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.

FRANCISCHINI, Alexandre. *Autonomia e funcionalidade: algumas considerações deste binômio em música*. In: XIX ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2009, Curitiba. Anais do XIX Congresso da ANPPOM, Curitiba: UFPR-DeArtes, 2009, p. 141-144.

_____. *Laurindo Almeida: música brasileira, identidade e globalização*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes da UNESP, 2012.

FREIRE, Vanda Bellard. *Rio de Janeiro, Século XI: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamon, 2013.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. São Paulo: Editora Global, 2006.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

FRY, Peter. *Feijoada é “soul food”*. In: Para inglês ver. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GALILEA, Carlos. *Violão Ibérico*. Rio de Janeiro: Editora Trem Mineiro Produções Artísticas, 2012.

GARCIA, Tania da Costa. *O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume, 2004.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOMES, Laurentino. *1822: Como um homem sábio, uma princesa triste e um escocês louco por dinheiro ajudaram D. Pedro a criar o Brasil - um país que tinha tudo para dar errado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

GONDIM, Eunice. *Vida e obra de Paula Brito*. Rio de Janeiro: Livraria Brasileira, 1965.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura: Ensaios críticos*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GUINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSBAWM, Eric. *Nações e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Estética e o Modernismo*. São Paulo: Hucitec; INL, 1984.

IGLÉSIAS, Francisco. *Modernismo: Uma revisão da Inteligência Nacional*. In ÁVILA, A. (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

JÚNIOR, Caio Prado. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

KATER, Carlos. *Aspectos da modernidade de Villa-Lobos*. In: *Em Pauta*, vol. 1, n.2. Porto Alegre: Revista do Curso de Pós-Graduação em Música da UFRGS, 1990.

_____. *A modernidade brasileira nas artes, na música em Villa-Lobos*. São Paulo: Musa, Atravez, 2001.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

LE GOFF, Jacques. *Must we divide history into periods?* Trad. M. DeBevoise. Columbia: Columbia University Press, 2015.

LUKÁCS, Gyorgy. *Arte e sociedade: Escritos estéticos 1932-1967*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

LUSTOSA, Isabel. *Histórias de presidentes: A república no catete (1897-1960)*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1981.

MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: Estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. São Paulo: Casa da palavra, 2013.

MARTINS, Wilson. *Idealizações mentais*. In: *Jornal do Brasil*, Caderno Ideias, 16/04/1994.

MAUL, Carlos. *A marquesa de Santos*. Rio de Janeiro: Sedegra, s/d.

MAURO, Feréderic. *O Brasil no tempo de D. Pedro II*. São Paulo: Companhia das letras / Círculo do Livro, 1991.

MENEZES, Raimundo de. *Vida e Obra de Campos Sales*. São Paulo: Martins Editora, 1974.

MENEZES, Lená Medeiros de. *Revista Rio de Janeiro*, n. 20-21, jan-dez, 2007.

MINTO, Lalo Watanabe. *As reformas do Ensino Superior no Brasil: o público e o privado em questão*. Campinas: Autores Associados, 2006.

MILHAUD, Darius. *Brésil*. In: *La Revue Musicale*, 1920.

MITERAN, Alain. *Histoire de la guitare*. Paris: Éditions Aug. Zurfluh, 1976.

MORAIS NETO, Prudente de. Glossário de homens e coisas da Estética. In: *Estética*. Edição Fac-similar. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

NOGUEIRA, Marcos F. Pupo. *Muito além do melodrama: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

NOVAES, Fernando Antonio, SILVA, Rogerio Forastieri da. (org.). *Nova história em perspectiva*. v. 2. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NORONHA, Lina Ribeiro de. *Darius Milhaud: O Nacionalismo Francês e a conexão com o Brasil*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2012.

NUNES, Benito. *Estética e correntes do modernismo*. In: ÁVILA, A. (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. *Devoção e caridade: Irmandades Religiosas no Rio de Janeiro Imperial (1840-1889)*. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 1995.

PANOFSKY, Erwin. *Three essays on style*. Cambridge: MIT Press, 1995.

PIRES, Mário Jorge. *Sobrados e barões da velha São Paulo*. Barueri, SP: Manole, 2006.

PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo: cosac & naify, 2004.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

ROMÃO, Paulo César Veríssimo. *A guitarra clássico-romântica: História dos métodos de um instrumento*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Unesp, 2011.

RONCARI, Luiz; JUNIOR, Antonio M.; MARANHÃO, Ricardo. *Brasil história: Texto e consulta*. 4ª ed. v. 2. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ROSE, R. S. *Uma das coisas esquecidas: Getúlio Vargas e controle social no Brasil – 1930-1954*. Trad. Ana de Olga de Barros Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTOS DA SILVA, J. A. *Música e ópera no Santa Isabel: subsídio para a história e o ensino da música no Recife*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2006.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SHWAZRCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIQUEIRA, Baptista. *Ficção e música*. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1980.

SMITH, Anthony. *A identidade nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997.

_____. *Nacionalismo: teoria, ideologia, história*. Lisboa: Teorema, 2006.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação Histórica do Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1990.

TABORDA, Marcia. *Violão identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. *Da viola à viola grande: a trajetória do violão no século XIX*. In: *Música e História no longo do século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011 b.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Art, 1986.

TONI, Flávia. Mário de Andrade e Villa-Lobos. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, vol. 27. São Paulo: IEB, 1987.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VELLOSO, Mônica. *As tradições populares na Belle époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

VELHO, Gilberto. *Projeto, orientação e emoção em sociedades complexas*. In: *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VIANNA, Ilca O. de A. *Metodologia do trabalho científico*: Um enfoque didático da produção científica. São Paulo: E.P.U., 2001

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*: Música caipira e enraizamento. São Paulo: Editora Edusp, 2013.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Villa-Lobos definido por ele próprio*. In: Presença de Villa-Lobos, vol. 5. Rio de Janeiro: MEC, Museu Villa-Lobos, 1970.

Periódicos

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial – Almanak Laemmert

Correio da Manhã

Jornal do Commercio

A Cigarra

Revista Fon-fon

O Spectador Brasileiro

A Vida Fluminense

O Violão

Folha de São Paulo

O Estado de São Paulo

Violonistas Entrevistados

Carlos Barbosa-Lima

Turíbio Santos

Sérgio Assad

Sérgio Abreu

Geraldo Ribeiro

Giacomo Bartoloni

Gilson Antunes

Fabio Zanon