

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA -
HABILITAÇÃO EM MÚSICA**

O VIOLÃO BRASILEIRO NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

HENRIQUE SOUZA

RIO DE JANEIRO, 2006

O VIOLÃO BRASILEIRO NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

por

HENRIQUE ALMEIDA MARTINS DE SOUZA

Monografia de conclusão de curso de
licenciatura
Plena em educação Artística com habilitação
em Música do Centro de Letras e Artes da
UNIRIO,
sob a orientação do professor Luiz Otávio Braga

Rio de Janeiro, 2006

SOUZA, Henrique Almeida M. O violão brasileiro nas primeiras décadas do século XX. Monografia (Curso de Licenciatura em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação aborda a trajetória do violão brasileiro com foco na cidade do Rio de Janeiro, dando relevo às primeiras décadas do século XX, mais precisamente até a década de 1930. Para tal, o texto situa o cenário sócio-político que antecede este período, analisando a relação da sociedade com ele (o violão) e com a música brasileira - de fundamental importância para compreender a relação com o violão, devido à larga utilização do instrumento. Para tal análise se mostram importantes a figura do mediador, e o contexto de então. Mostrada a relevância do violão para a música brasileira e sua assimilação com base no contexto das primeiras décadas do século XX, passa-se a expor a relação entre o violão e a academia nos dias atuais chamando atenção para a possível contribuição do instrumento como forma de equilíbrio curricular dentro da faculdade.

Palavras-chave: Violão, Mediação, Música Brasileira.

SUMÁRIO

| | Página |
|---|--------|
| INTRODUÇÃO..... | 1 |
| CAPÍTULO I: O VIOLÃO NO BRASIL..... | 3 |
| 1.1 O violão como conhecemos..... | 3 |
| 1.2 O violão no Brasil..... | 5 |
| 1.3 O desenvolvimento e assimilação do instrumento..... | 7 |
| CAPÍTULO II: O PAPEL DOS MEDIADORES..... | 11 |
| 2.1 O conceito de mediação segundo Peter Burke..... | 11 |
| 2.2 A mediação no Brasil..... | 12 |
| 2.3 A importância do mediador para o violão..... | 14 |
| CAPÍTULO III: A ACEITAÇÃO DO VIOLÃO NO BRASIL..... | 17 |
| 3.1 A questão da unificação no Brasil..... | 17 |
| 3.1 O processo do Violão..... | 20 |
| CAPÍTULO IV: O VIOLÃO E A UNIVERSIDADE..... | 25 |
| 4.1 O violão e a universidade brasileira..... | 25 |
| 4.2 A relevância do violão..... | 29 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 32 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 34 |

INTRODUÇÃO

A presente exposição tem como objetivo ressaltar o importante papel do violão no desenvolvimento e consolidação da música brasileira, analisando as primeiras décadas do século XX. Neste período o instrumento, bem como a música nacional, passam a ser valorizados como nunca antes na história, e as razões para que isso sucedesse revelam a cumplicidade existente entre ambos.

Para tanto, expõe-se no primeiro capítulo um pequeno resumo da história do instrumento e de sua presença no Brasil, dando relevo aos aspectos sociais que cercearam seu desenvolvimento em um primeiro momento, e ajudaram em um segundo, e também às características musicais e interpretativas adquiridas ao longo sua história neste país.

No segundo capítulo é introduzido o conceito de mediação; de fundamental importância para a compreensão do processo de assimilação tanto da cultura popular como mais diretamente do violão - até as primeiras décadas do séc. XX olhado com suspeição. Aborda-se portanto, a origem do conceito como também sua manifestação no cenário do Brasil daquela época.

Depois do breve panorama acerca do desenvolvimento do violão no Brasil e da figura do mediador o terceiro capítulo trata do período específico (primeiras décadas do séc. XX), mostrando os fatores que ao lado do que já foi exposto contribuíram para a elevação do violão naquele momento como “instrumento padrão do Rio” como afirma Orestes Barbosa em seu livro “O Samba”. Dentre tais se destacam uma conjuntura política extremamente favorável para a cultura nacional em geral.

Considerando já expostos o valor do instrumento como intérprete e “tradutor” da música brasileira, e o panorama histórico recente que o marginalizou já suplantado

naquele momento, pela busca da identidade do país, no quarto capítulo se analisa o espaço e o reconhecimento que passou ou não a ter o violão dentro do ambiente acadêmico, e é também proposto o estudo do repertório e dos recursos do instrumento para melhor compreensão e assimilação da música nacional, que sempre foi executada quando não raro criada no próprio violão também como proposta de equilíbrio curricular.

Nas considerações finais o objetivo é agregar o conteúdo exposto ao longo dos capítulos para então ressaltar a extrema importância do violão para a música e a cultura brasileiras – por conseguinte também para a academia; e também dar relevo ao esclarecimento do passado preconceituoso cada vez mais distante do instrumento.

CAPÍTULO 1 - O VIOLÃO NO BRASIL

1.1 - O Violão como conhecemos

Para que o violão ocupasse o lugar que hoje ocupa na cultura e na música brasileira houve um longo e árduo caminho a ser percorrido através dos séculos. A alegação de defasagem cultural que o Brasil sempre teve e ainda tem em relação a países mais desenvolvidos agravou esta situação e as mazelas do preconceito desenvolvido refletem-se nos dias atuais em ambientes acadêmicos ou até mesmo escolas de música.

Vale lembrar que já no séc. XVII o instrumento ainda em desenvolvimento teve uma quinta corda incorporada diferenciando-se da antiga guitarra espanhola ou viola como era chamada em Portugal (passando portanto a ser chamado nessa região de violão) e que à essa época

“Inúmeras foram as composições e arranjos em voga e não havia dama elegante, fidalga ou nobre que não possuísse a sua guitarra..

Nos reinados de Felipe III e IV era o instrumento predileto da corte e teve mesmo a proteção de suas majestades todo aquele que soube tirar da então Guitarra Espanhola os seus magníficos efeitos. Mas não era somente ali que ela brilhava. Também o Rei Sol, em Paris, dispensara ao violonista português Roberto de Viseo proteção tão honrosa que ele se viu popularizado e homenagiado em toda a França.”(Violão O, n° 1, 1928, s p).

Em meados do séc. XVII o cravo desbancou o violão da maior parte das cortes e este caiu no ostracismo sendo considerado instrumento próprio de vagabundos (daí a origem do preconceito acima exposto). No Brasil, o termo “capadócio” não raro era aplicado a este tipo boêmio, o qual sempre trazia junto ao corpo o defectível instrumento. Neste período como em qualquer outro o instrumento não caiu no esquecimento. Se por um lado perdeu o espaço de solista nas cortes, por outro

continuava sendo tocado por plebeus e acompanhando outros instrumentos na própria corte.

Admirador e instrumentista visionário, Frei Miguel Garcia ou o conhecido Padre Basílio incorporou mais duas cordas ao violão para que esse tivesse maior extensão de forma a tomar o lugar do cravo. Algum tempo depois a sétima corda foi retirada e desde então o violão possui a estrutura de afinação que conhecemos. Além de ter trazido inovações físicas, Padre Basílio também modificou a técnica que era de *rasgado* para o ponteadado que continua até hoje e também a estrutura harmônica que passou a contar com o acorde nas primeiras cordas e o baixo tangido nas últimas, buscando assim uma aproximação com o desempenho do cravo. Tais modificações foram traduzidas em métodos desenvolvidos pelo padre e passadas adiante por alunos que residiam em países diferentes estimulando novamente o estudo do violão em países como Espanha, França e Itália.

Já no princípio do século XVIII o violão volta a se popularizar na Europa e como exemplo pode-se citar um encontro no ano de 1829 ocorrido em Paris que agregou os violonistas internacionalmente conhecidos: Fernando Sor, Napoleão Coste, Dionysio Aguado, Matheo Carcassi e Ferdinando Carulli.

“O Violão, pela dificuldade de sua técnica e, especialmente por isso, pela falta de bons professores, não tinha desbancado o Cravo, mas brilhou como astro da maior grandeza nos grandes teatros do mundo e nas cortes mais austeras como a de Londres e a da Rússia...”(Violão O, nº1, 1928, s p)

Após esta geração de concertistas o instrumento caiu novamente de popularidade mas ainda assim há fatos que o redime de qualquer tipo de comentário tendencioso como um trecho de entrevista transcrita na revista “O Violão” onde Debussy fala sobre instrumentos: “o Violão, é de todos, o mais belo, mas julgo-o de uma difícilíssima execução”(apud, Violão O nº1, 1928, sp). Algum tempo depois surge um dos maiores nomes do violão: Francisco Tarrega desenvolveu ainda mais a técnica do instrumento e

teve o grande mérito de transcrever peças de Bach, Chopin, e outros grandes compositores retomando a metodologia o desenvolvimento e a divulgação do instrumento.

1.2 – O Violão no Brasil

O violão chega ao Brasil Colônia e já no primeiro império até a República foi considerado instrumento característico de nosso país. O paradoxo que deve ser ressaltado aqui é que ao lado da aceitação popular havia também uma rejeição explícita e muito negativa para o instrumento, por parte significativa da aristocracia. Ao mesmo tempo em que se disseminou entre os brasileiros como nenhum outro instrumento de cordas, ele que esteve presente em cortes como a da Marquesa de Santos, amante do Imperador, também “era o companheiro inseparável do seresteiro, sinônimo ameno encontrado para vagabundo e desordeiro, e quem o cultivasse nele teria a pior das recomendações” (Violão O, nº 1, 1928, sp).

Ainda citando a revista:

“Prova isso a informação dada pelo célebre Aragão a um juiz sobre determinado preso. Diz ele no documento:
 ‘... e sirva-se V. Ex. de mandar examinar os dedos da sua (dele) mão esquerda que verificará a verdade afirmada por essa polícia, isto é, trata-se de um serenatista inveterado a que se chama também seresteiro.” (Violão O, nº 1, 1928, SP).

Há ainda na revista uma divisão proposta por Vieira Fazenda, memorialista do rio de Janeiro, entre seresta e serestia:

“Para ele a serenata consistia em cantar modinhas altas horas da noite, acompanhadas pelo violão ao passo que a serestia era mais ou menos o nosso choro atual, isto é, o solo de um instrumento flauta, clarineta ou requinta, com o acompanhamento de Violão, cavaquinho, e pandeiro.
 Havia segundo o saudoso historiador ainda uma outra diferença e por ele assinalada, com muita graça, em seus folhetins – a serenata, dizia ela, acabava quase sempre bem, em casamento, por exemplo, e , quando termina mal, não passa de um trovador molhado pela água atirada por uma ingrata, ao passo que a serestia se extingue com os instrumentos quebrados, gente no hospital ou no necrotério e a polícia tomando conhecimento do fato... Nesta atmosfera foi que o violão se aclimou entre nós e aqui viveu até fins do século passado.” (Violão O, nº1, 1928, s p).

Pelo termo “muita graça” na citação acima, pode-se supor algum nível de exagero ou caricatura desta situação. Há de fato sobre ela uma outra visão exposta dois anos mais tarde por Orestes Barbosa:

“A mentalidade retrógrada que dominou o Brasil até o segundo Império considerava o violão um instrumento degradante. Houve mesmo contra ele uma legislação especial. O chefe de polícia Vidigal, ao remeter certa vez a um juiz ouvidor desta cidade, um rapaz ‘acusado de serenata’, assim descreveu do respectivo ofício: ‘se V Ex. tiver sombras de dúvidas quanto à conduta do réu, queira examinar-lhe a ponta dos dedos e verificará que ele toca violão’” (Barbosa, 1930, p 29).

Se por um lado o violão é ligado a certo tipo de imagem pejorativa, por outro o instrumento se desenvolve com a música assimilando suas características e também a influenciando. O biógrafo Carlos Maul confirma quando diz que “violão e modinha andaram sempre juntos” (Maul, sd, p.65); ou ainda

“José Ramos Tinhorão, o mais importante desses historiadores, define a modinha como a maneira brasileira, inventada principalmente por mulatos das camadas populares, de se tocar as modas – ou canções líricas – portuguesas. As modinhas brasileiras privilegiavam temas amorosos (sendo mais explícitas em sua libidinagem) e eram acompanhadas principalmente por instrumento de cordas, como o violão ou o bandolim (ver Tinhorão 1986)” (Vianna, 1960, p. 38).

Ainda citando Tinhorão, o autor Roberto Moura transcreve o trecho registrado em palestra no ano de 1986:

“O mais antigo e aparentemente mais correto documento do ritmo negro do batuque gravado no Brasil encontra-se em um disco da Casa Edison que o dá como ritmo ainda vivo na década de 1910, cultivado pelos negros que se aproveitavam da festa da Penha, no Rio, para relembrar as origens de sua música, cada vez mais obrigada a uma síntese com a cultura branca de origem européia vigente no país, por força da imposição, de cima para baixo, dos modelos herdados do colonizador português. Esse pequeno documento é reproduzido em estúdio, **ao violão**, pelo negro ex-palhaço de circo Eduardo das Neves, ao final da cena cômica intitulada *Uma festa na Penha*, gravada por um grupo de artistas da Casa Edison no início da segunda década. Esse trecho da gravação não dura mais de vinte segundos, mas ainda assim – **e apesar de a percussão estar representada pela batida do violão** – pode-se notar que o caráter negro do estribilho de batuque é bem captado por Eduardo das Neves, que mistura inclusive palavras em africano com língua de negro, isto é, com a corruptela de português comumente falada pelos escravos e mesmo crioulos de primeira geração: ‘Oi, cangorô/ cangorô a me/ já viro miriritá’ (apud Moura, 2004, grifos meus).

O registro referido acima expõe de forma mais clara a relação entre a música brasileira e o violão. O instrumento não só está presente durante todo o processo de

formação e consolidação da música brasileira como também se encontra só, no que seria reconhecido como primeiro registro do ritmo negro no Brasil. Repare-se que o registro é de batucada, porém o único instrumento presente é o violão, e este não deixa dúvidas quanto à procedência da cadência que executa. Reúnem-se no violão portanto, características marcantes e presentes na música brasileira como a rítmica desempenhada pela mão direita - ou a que tange as cordas, a melódica que se encontra nos solos ou nas baixarias que se ouviam nas serestas ou mesmo em choros da época, e harmônicas, com base na quase onipresença do violão em todas as manifestações musicais brasileiras, desde a época colonial. Assim se confirma a cumplicidade e complementaridade existente entre a música e o violão no Brasil e ganha relevo a propriedade que este instrumento tem, como nenhum outro, em traduzir ritmico, harmônico e melodicamente a essência da música brasileira.

1.3 - O desenvolvimento e a assimilação do instrumento

Segundo a revista O Violão de dezembro de 1928, um dos primeiros estudiosos assumidos do violão no Brasil foi um engenheiro de nome Clementino Lisboa. Clementino teve entre seus cultores personalidades como Arthur Napoleão, Alberto Nepomuceno e o patricio Gonzaga Filho, que chegou a escrever um artigo sobre o músico. Apesar de a revista desconhecer as composições “delicadas como as de Mozart” ou as transcrições feitas do piano para o violão, presume-se que em ambas o engenheiro mostrava extrema competência, visto que ao lado de óperas havia transcrições de Gottschalk como o grande trêmolo, obra que viria a ser transcrita posteriormente pelo próprio Tarrega em 1901. Conhecendo a técnica do instrumento e

sabendo portanto da dificuldade do trêmolo, obtêm-se uma idéia do nível do instrumentista a que se refere, e sua competência fica evidente quando

“Em primeiro lugar, foi ouvido pelos nossos maiores artistas da época e segundo nos revela, em seu artigo, o ilustre Dr. Gonzaga Filho, encantou ao próprio Gottschalk, que foi ouvi-lo duas vezes em sua residência. Depois se apresentou em público no Club Mozart, então centro da elite musical do Rio de Janeiro quiçá do Brasil” (Violão O, nº 1, 1928, sp).

Ainda segundo a revista apesar do sucesso o violonista morreu jovem e pobre e o que restou foi o violão que então ficou em poder do Dr. Gonzaga Filho.

Após a morte do artista outros tomaram para si a incumbência de levar adiante o desenvolvimento do violão:

“Figurou entre estes o falecido desembargador Itabahiana, magistrado austero, mas apaixonado violonista. Foi isso a pouco mais de 20 anos. Encorajados por eles e mais pelo saudoso poeta Mello de Moraes, e não menos apaixonado pelo violão, os professores Ernani Figueiredo e Alfredo Imenes, se dedicaram ao estudo e difundiram muito seus ensinamentos na cidade” (Violão O, nº1, 1928, sp).

Ao mesmo tempo surgia um dos principais nomes do violão brasileiro um músico que propunha o aprofundamento nos “segredos musicais” do violão. Este era Joaquim dos Santos mais conhecido como Quincas Laranjeiras, foi um excelente músico que se ocupou e desenvolveu criteriosamente uma série de discípulos com simplicidade e seriedade. Segundo a revista “Pode-se, por isso, dizer com justiça que Quincas Laranjeiras é o avô do violão moderno. A ele se devem, mais do que a qualquer outro, os primeiros passos no estudo do violão” (Violão O, nº1, 1928, sp).

Devido a esse desenvolvimento tanto musical quanto cultural o violão passa a ser assumido em lares de famílias mais abastadas; e no tempo do governo Hermes chegou a ser tocado no palácio do Catete. Isso aconteceu em 1913, quando a senhora Hemes da Fonseca cantou o Carta-Jaca; fato que lhe rendeu severas críticas por parte da oposição, tanto que depois disso a revista só encontra uma outra apresentação com o violão em 1917. Vale ressaltar que se a dama tomou tal atitude não foi um fato isolado

visto que a esse tempo o violão já tinha cultores assumidos como o senador Epitácio Pessoa, e o senador Abdias Neves.

Se o violão ficou tanto tempo sem ser apresentado a um público que já havia desenvolvido simpatia com ele, agora assumidamente em 1917 ocorre um fato que iria mudar definitivamente seu percurso. Neste ano Augustin Barrios deu uma série de concertos, seguido de Josephina Robeldo. E para maior estímulo do violão no Brasil esta se radicou no país por dois anos lecionando e aprofundando os conceitos de Tarrega deixando um grande número de pupilos dentre os quais podemos ressaltar: José Rebello da Silva (José Cavaquinho), João Teixeira Guimarães(João Pernambuco), Levino Albano da Conceição, Patricio Teixeira, Rogério Pinheiro Guimarães, Gustavo Ribeiro, José de Freitas, Giacomo Jacomino (o Canhoto), Melchior Cartez e inúmeros outros; solistas ou acompanhadores .

Vale ressaltar que fatores políticos e culturais contribuíram para a aceitação do instrumento tais como a necessidade de reconhecer e valorizar os símbolos da cultura brasileira; esse desenvolvimento ocorre junto à aceitação do samba como nossa musica genuína e em um momento de busca da identidade nacional como forma de unificação e conscientização do país.

Diante deste quadro torna-se notável o grande desenvolvimento e a aceitação que o instrumento passou a ter através das décadas e de seus cultores e a partir destas ilustres visitas, o instrumento passou definitivamente a ser encarado com mais seriedade, para além do preconceito. Ainda citando a revista: "... hoje pode-se afirmar ser rara a moça de educação aprimorada que não conheça o Violão ao menos como o acompanhador das nossas melodiosas produções" (Violão O, nº1, 1928, sp).

Ainda segundo Orestes Barbosa: "O violão, com o progresso do samba, aumentou o prestígio. Na terra carioca o violão, desde os tempos coloniais, encontrou

campo vasto como intérprete da nossa emoção. Oriundo da Espanha, ficou instrumento padrão do Rio” (Barbosa, 1931, p.28). A afirmação ressalta mais uma vez a trajetória do instrumento e a música e demonstra um outro olhar lançado para o instrumento, cujas causas serão melhor detalhadas no terceiro capítulo.

2. O PAPEL DOS MEDIADORES

2.1 O conceito de mediação segundo Peter Burke

Peter Burke em seu livro “*Cultura Popular na idade Moderna*” toma emprestada a divisão da “grande” e “pequena” tradição proposta pelo antropólogo Robert Redfield em 1930, onde a “grande” tradição seria a cultivada em escolas e templos e a “pequena” segundo o próprio Redfield (1930) “se opera sozinha e se mantém na vida dos iletrados, em suas comunidades aldeãs” (apud Burke, 1989, p. 51). Ainda segundo o próprio Redfield (1930) “As duas tradições são interdependentes (...) os grandes épicos surgiram de elementos de contos tradicionais narrados por muita gente, e os épicos voltaram novamente ao campesinato para modificação e incorporações nas culturas locais” (apud. Burke, 1989, p 51).

Duas críticas são feitas por Burke modificando as classificações de Redfield: Uma delas consistiria na não secção da cultura popular. Ela é tratada pelo antropólogo Redfield como uma única cultura homogênea; segundo Peter Burke : ”Ela não distingue grupos diferentes dentro do ‘povo’, cuja cultura não era a mesma” (Burke, 1989, p. 55). O outro adendo seria que a chamada “grande” tradição era de fato elitizada e cultivada em universidades, porém a “pequena” pertencente às camadas populares, era também vivenciada pela elite que seria portanto bilíngüe. Sabia o latim bem como a norma culta da língua e também a linguagem popular, esta como uma distração, não sendo levada a sério na Europa moderna.

É a partir desta crítica que se introduz a figura do mediador como uma espécie de gradação entre as duas culturas. No caso da Europa moderna, Peter Burke considera como exemplo de mediação os oficiais impressores que participavam da vida artesã,

mas tinham familiaridade com os livros. Eram portanto, pessoas alfabetizadas que atuavam na chamada “cultura de folhetos” ; a literatura popular de então. Segundo o autor “o que requer maior ênfase é o fato de que os e livretos também se alimentavam da grande tradição” (Burke, 1989,p.81) e ainda citando o autor “ o Fausto de Goethe tomou de empréstimo alguns elementos do tradicional teatro de bonecos de Fausto” (Burke, 1989,p. 87).

O conceito de mediação aqui exposto concorda ainda com a definição: “que serve de intermediário, de elo...”, a primeira da palavra “mediador” no dicionário Houaiss. Vale ressaltar que, para além de adendos ou correções por parte de Burke, ambos os estudiosos, tanto ele quanto Robert Redfield, chamam atenção para duas tradições culturais que opostas por valores e também por questões sociais, são interdependentes. Apesar de terem naturezas distintas e para além de quaisquer obstáculos elas se influenciam; em última instância qualquer indivíduo que desfrute de qualquer tipo de obra de qualquer natureza de tradição estará tendo contato com outra direta ou indiretamente.

2.2 A mediação no Brasil

O paralelo entre a Europa moderna e as primeiras manifestações culturais no Brasil, se faz extremamente relevante para a compreensão da aceitação do violão e da música popular brasileira em um primeiro momento, bem como para a identificação de ambos como representantes da cultura nacional em um segundo momento onde se encontram muito valorizados pela sociedade. Tal comparação já foi feita e a correspondência entre as realidades é impressionante. Alguns dos primeiros exemplos destes ambientes datam do reinado de dom Pedro I, onde sua amante; a marquesa de Santos, segundo Maul (s/d2: 65), “em sua intimidade e nas festas que dava em seu

palácio em São Cristóvão, cantava modinhas e Lundús melancólicos acompanhando-se com o dedilhar nas cordas do choroso instrumento [o violão]” (apud Vianna, 2004, p. 39). Evidencia-se aqui mais uma vez a íntima relação entre o violão e a música brasileira. Ainda citando Vianna:

(...) segundo seu biógrafo Carlos Maul, os poderosos amigos mais íntimos da marquesa de Santos também se dedicavam á música popular: “Freqüentavam-na personalidades eminentes. Gonçalves Ledo [deputado geral e inimigo de José Bonifácio, José Clemente Pereira [ministro do Império, ministro de Guerra e senador] e o cônego Januário da Cunha Barbosa [cônego da Capela Imperial, diretor da Imprensa Nacional e da Biblioteca Pública] são dos mais assíduos. E nos saraus o cônego costuma deixar de lado a política para tocar violão e cantar modinhas” (Maul, s/d1: 49). (Vianna, 2004, p 40)

E aproveitando o caráter de interdependência já exposto entre as culturas:

A modinha também continua a voltar para a Europa: em 1824 foi publicado em Paris um livro com as modinhas de Joaquim Manoel, outro mulato (segundo Gilberto Freyre, 1974: 104), harmonizadas pelo compositor Sigismund Neukomm, o “discípulo preferido de Joseph Haydn”(…) Essa relação entre Joaquim Manoel 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, 2004, p. 39).

No final do século XIX, mais precisamente no ano de 1876 chega ao Rio de Janeiro uma das figuras que propiciaria um dos grandes ambientes de mediação e até de formação da música brasileira, como cita Roberto M. Moura em seu livro “*No Princípio era a Roda*”:

Ciata chegou ao Rio(...) já feita no candomblé e mãe de uma criança. Em sua casa, ‘se mesclavam , o baile, o sarau, a roda de samba e o candomblé’. Por ela, diz Maria Clementina Pereira da Cunha, ‘circulavam todas as esferas da sociedade, do esnobe literato ao policial ou ao partideiro capoeirista da Saúde’. Por que tanta e variada gente ia lá? Responde Edigar Alencar: ‘Como disse certa vez o Almirante ao microfone, a casa era um laboratório de ritmos manipulados por macumbeiros, pais de santo, boêmios e gente curiosa que ali corria para assistir às cerimônias religiosas e às festas de sons que representavam.’ Já se notava ali a interação entre sambistas e intelectuais, que levaria o antropólogo Hermano Vianna a escrever *O mistério do samba*.(Moura, 2004, p.60).

Apesar de a presente exposição tratar de um período específico da história do Brasil, particularmente a cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX,

nota-se que fosse casa de Tia Ciata ou no palácio da marquesa de Santos sempre houve o ambiente de mediação com uma ou mais figuras agregadoras, que de alguma forma transitavam entre as duas culturas “teoricamente opostas”, porém as apresentava de forma natural; segundo Vianna: “A existência de indivíduos que agem como mediadores culturais, e de espaços sociais onde essas mediações são implementadas, é uma idéia fundamental para a análise do mistério do samba” (Vianna, 2004, p.41), e ainda citando o autor: “Michel Vovelle em seu livro *ideologias e mentalidades*, chama de mediadores culturais principalmente os personagens que colocam em relação o erudito e o popular (ver Vovelle, 1978)”. (Vianna, 2004, p.42).

Ora, o que funciona para entender o mistério do samba também funciona para a compreensão do violão que se desenvolveu juntamente com o gênero nas diversas transformações sofridas por ele desde o lundú até os vários tipos de samba hoje conhecidos. A figura do mediador no Brasil foi importante tanto para a música quanto para o instrumento; logo este tipo de figura se faz de suma importância tanto para a forma de se tocar quanto pelo espaço que o violão vem a ganhar no início do século XX.

2.3 A Importância do Mediador para o violão

Explicado o conceito em sua origem e sua óbvia relevância para qualquer linguagem passa-se a analisar agora o que teria contribuído para a melhor aceitação do violão por parte da sociedade na década de 1920. Pelo que foi exposto no primeiro capítulo onde se evidenciou a presença do violão em todas as esferas da sociedade sempre houve mediadores entre as distintas camadas da sociedade, citou-se até mesmo o papel da marquesa que se acompanhava ao violão cantando modinhas. Assim como a chamada “pequena tradição” sempre esteve presente na vida de indivíduos que se

orientavam pela “grande tradição”, o violão, apesar de discriminado e até mesmo associado à marginalidade, sempre esteve presente nas diversas camadas sociais no Brasil desde a colônia. Sendo assim a casa da Marquesa pode ser considerada um ambiente de mediação. Ao longo da história do país o instrumento começa a ser valorizado e assumido como referência de identidade atrelado à música brasileira e a esteriótipos como o do malandro ou do cançãoeiro, em um segundo momento já valorizados.

Se durante todo este tempo ainda que olhado com suspeição o instrumento esteve presente em toda sociedade brasileira, nas primeiras décadas do século XX ele, bem como a música que foi marginalizada consigo, começam a ser valorizados de forma explícita por agentes mediadores de suma importância para a quebra do preconceito e do espectro negativo que sempre o acompanhou.

Hermano Vianna expõe essa situação de forma bem clara ao citar uma “noitada de violão” onde se encontraram: Villa-Lobos, Luciano Gallet (também compositor erudito e pianista), Patrício Teixeira (sambista), Pixinguinha, Donga (violonista, compositor), Prudente de Moraes (promotor e jornalista sob o pseudônimo de Pedro Dantas) e Sérgio Buarque de Hollanda (Historiador). Vale dizer que este encontro foi registrado na coluna social “*Noticiário Elegante*” no ano de 1926, e ainda que os dois últimos nomes citados eram editores de uma revista chamada Estética. Este encontro se deu em parte pela visita do jovem antropólogo Gilberto Freyre ao Rio de Janeiro que publicou um artigo no diário de Pernambuco em 19/09/1926: “Ontem com alguns amigos – Prudente, Sérgio – passei uma noite que quase ficou de-manhã a ouvir Pixinguinha, um mulato, tocar em flauta coisas suas de carnaval, com Donga, outro mulato no violão, e o preto bem patrício, a cantar”. (apud Vianna, 2004, p. 27).

Após todas as explicações e citações aqui reunidas seria razoável classificar tal encontro como “o” exemplo de mediação até dada a importância das pessoas citadas, pois contribuíram diretamente para a formação da consciência e construção, naquele momento, da identidade do Brasil; seja através da revista “*Estética*”, seja através do livro “*Raízes do Brasil*” ou “*Casa-Grande e Senzala*”. À essa época vários foram os fatores que contribuíram para que toda uma geração de intelectuais fizesse questão de se sentar à mesa em uma noitada justamente de violão com ninguém mais ninguém menos que Donga e Pixinguinha.

Mas que momento era esse onde alguns dos indivíduos de formação mais erudita do país não chamavam atenção para um encontro tão peculiar? Vianna coloca a questão da seguinte forma:

A naturalidade do episódio não nos deve enganar: seu aspecto de fato corriqueiro foi obviamente construído, como também acontece com acontecimentos narrados em mitos fundadores de todas as tradições. O fato de tal encontro não ter se transformado em mito, e tampouco ser lembrado como algo extraordinário pelos participantes e seus biógrafos só mostra que se acreditava realmente que uma união como aquela era algo banal, coisa da todo dia, indigna de registro mais cuidadoso. (Vianna, 2004, p.20).

A seguir a presente pesquisa tentará responder que conjuntura foi essa, onde um instrumento que até cinco décadas antes era associado à marginalidade - chegando a haver legislação própria para proibi-lo, torna-se o pretexto de uma “noitada” onde se reúnem personalidades com formações tão distintas fazendo deste tipo de encontro algo comum. Este tipo de encontro deixa de ter um anfitrião; uma personalidade, algum tipo de provedor e passa a ser fruto do interesse de várias partes ainda que distintas em suas formações.

3. A ACEITAÇÃO DO VIOLÃO NO BRASIL

3.1 – A questão da unificação no Brasil

O Brasil colônia é marcado pela inexistência de qualquer consciência ou corrente nacionalista. Sendo assim as colônias tinham mais diálogo com Portugal do que entre si mesmas, o que fica claro na tese de José Murilo Carvalho *Elite and State-building in Imperial Brazil*, quando este expõe a declaração do viajante Saint-Hilaire sobre o Brasil colonial:

Cada capitania tinha seu pequeno tesouro, elas se comunicavam dificilmente entre si, freqüentemente mesmo elas ignoravam reciprocamente a existência umas das outras. Não havia no Brasil um centro comum: era um círculo imenso, no qual os raios iam convergir bem longe da circunferência (apud. Vianna, 2004, p 56).

Se com a vinda do então futuro Dom João VI, pouco antes da proclamação da independência, haveria de fato um primeiro e inédito movimento rumo à centralização e unificação do País, com a revolução liberal do Porto as cortes portuguesas, em oposição ao futuro monarca, retomam as medidas descentralizadoras estimulando as capitanias do Vice-Reino Brasil contra o Rio de Janeiro. Este estímulo foi correspondido pela elite brasileira da época mesmo com esta discordando da posterior tomada do poder objetivada pelas cortes portuguesas. Pode-se talvez apontar este momento como primeira manifestação do interesse internacional combinado com as conveniências da elite brasileira prejudicando ou ainda impondo condições satisfatórias apenas para este lado em detrimento do Brasil em direção à consciência e à cultura nacionais. Citando Vianna:

A independência do Brasil, em 1822, não teve um projeto claro de unificação nacional. Mesmo as rebeliões anticoloniais (muitas delas com forte caráter regionalista) e o movimento político que desembocou na independência não nasceram de preocupações nacionalistas, como mostra Emília Viotti da Costa em seu livro *Brazilian Empire*. Por exemplo: os articuladores da Conspiração de 1792 no Rio de Janeiro Acalentavam a esperança de que os franceses revolucionários conquistassem sua cidade. José Murilo de Carvalho também lembra que “os movimentos de independência das províncias no final d século XIX e início do século XX todos tiveram tendências republicanas e não se preocupavam muito com a unidade” (Carvalho, 1975:269). Um exemplo mais conclusivo é o das elites brasileiras que relutaram até o último momento em proclamar a independência: seu projeto visava manter algum vínculo com Portugal. Emilia Viotti da Costa afirma que: “as condições que levaram à integração nacional e inspiraram idéias nacionalistas na Europa estavam faltando no Brasil” (Costa, 1985: 9).

Como consequência, “a manutenção da integração nacional do Brasil depois da independência, então, não pode ser atribuída a uma forte ideologia nacionalista; as elites brasileiras simplesmente reconheciam que a única maneira de assegurar a independência era evitar a secessão” (Costa, 1985: 9). Portanto, só depois de fortemente independente é que o Brasil começou a inventar um projeto unificador para si próprio (Vianna, 2004, p 58).

Diante do abandono pela busca de algum traço cultural ou social que definisse o Brasil enquanto um país, o símbolo de união era a coroa. O governo de Dom Pedro I pode ter sido uma das grandes tendências centralizadoras no Brasil. Prova disso é que sua abdicação em 1831, foi entendida posteriormente por Raimundo Faoro como “o malogro da centralização (Faoro, 1973: 316)” (apud Vianna, 2004, p. 58). Isso porque no período da Regência se instalaram fortes tendências descentralizadoras: “o regente Feijó, por exemplo, promulgou medidas que incentivavam a autonomia das províncias” (Vianna 2004, p 58). Assim, a imagem da coroa permanece quase que a única afirmação de unidade entre os fragmentos tão estranhos entre si e até o fim do reinado de D Pedro II.

Com a república veio a necessidade de um novo símbolo, ou fator de integração e afirmação da identidade nacional, a coroa já não representava a unidade da pátria. Pela primeira vez então, há um olhar lançado em busca da brasilidade e da essência do termo. E estes olhares começam a se agregar em forma de correntes nacionalistas ainda que pouco atuantes politicamente. Na primeira dessas correntes apontada por Ludwig Lauerhass Jr. já se encontra a identificação de problemas e possíveis entraves à integração como via Sílvio Romero

(...) com suas pregações contra a formação de colônias de imigrantes europeus no Sul do país justamente pelo perigo que acarretariam à unidade nacional. Euclides da Cunha também falava de um país dividido, carente de unidade. E Alberto Torres considerava um dos nossos maiores problemas “a falta de unidade nacional”, sublinhando a “invenção” de toda a tradição ao dizer que o país “teria que criar artificialmente sua própria nacionalidade” (citado em Lauerhass Jr., 1986:44) (apud Vianna, 2004 p. 59).

O conflito entre correntes ganha contorno curioso quando as descentralizadoras, representadas na campanha de Ruy Barbosa, vêm no federalismo norte americano um passo para o reconhecimento de Nação em oposição a uma possível ditadura centralizadora representada pelo então candidato Floriano Peixoto. Porém no caso do Brasil a pretensa “descentralização agregadora” favorecia o poder oligárquico que apoiava qualquer medida no sentido de fortalecer ou ampliar seu controle regional. Prova disso é que a economia e a produção do país era orientada pelo mercado externo mais do que pelas conveniências nacionais; como exemplo pode-se citar a constituição de 1891 onde ficava assegurado o direito de qualquer província pedir empréstimos exteriores sem a mediação do Estado.

Esta situação se inverteu a partir da oposição formada principalmente pelos setores burguês e militar, que criaram o primeiro partido de oposição ativo no país, a Aliança Liberal, responsável pela ascensão de Getúlio Vargas ao poder em 1930. Este é o ponto de maior necessidade da busca de identidade pela heterogeneidade natural na composição do partido agora no poder. Citando Vianna:

Essa heterogeneidade da Aliança Liberal, inclusive regional (com acordos entre lideranças de vários estados, como Rio Grande do Sul e Paraíba que não participavam da economia cafeeira), acabava necessitando de princípios organizadores nacionais para sustentar sua estratégia política. Nunca a “unidade” já que a Aliança Liberal não tinha “ideologia própria no plano nacional” (Lauerhass Jr., 1986: 95), foi tão necessária para o regime político brasileiro (Vianna, 2004, p. 60).

Ainda em 1930 uma tentativa de retomada do poder por parte do Partido Democrata de São Paulo através da política federalista que fortalecia o poder regional é sufocada pelo partido agora no poder, que rejeita a proposta com queima de bandeiras e “é nesse ambiente que surge *Casa-grande e Senzala*, com sua valorização de ‘nossos’ traços mestiços, e se consolida o samba como estilo musical nacional” (Vianna, 2004, p. 60), e junto com ele o violão como instrumento representativo e veículo de expressão da brasilidade.

3.2 – O processo do Violão

O ano de 1930, apontado por Hermano Vianna como começo de uma nova era para o violão e o samba em consequência da revolução cultural no país é de fato uma referência. Há porém, uma trama que se armou ao longo das primeiras décadas do séc XX, e é claro, de tudo que as precedeu.

Junto à má reputação que durante tanto tempo carregou havia uma admiração censurada socialmente, porém no final do século XIX e começo do XX tanto pelos fatores sociais acima expostos quanto à visita de ilustres concertistas internacionais tais como Augustin Barrios e Josefina Robeldo, que chegou a morar por dois anos no Brasil influenciando toda uma geração de novos instrumentistas, este quadro começa a mudar.

Um dos grandes contribuintes para a assimilação e entrada do violão na sociedade foi o cantor, compositor e violonista Catulo da Paixão Cearense. Este chegado em 1889 se mesclando aos seresteiros

Agiganta-se entre os comparsas de vida boêmia, compõe modinhas que logo se popularizam e é com ele que nasce uma poesia tropical, autêntica tradutora e mensageira do sentimento coletivo. Mas o grande poeta não se contenta com as glórias iniciais e abre luta contra o preconceito que expulsara o violão das salas para o cenário das noites estreladas... E ele se perguntava: “se eu estudei os segredos dessa caixa de armonias, se aprendi a arrancar dessas cordas os sons que embalam os meus versos, por que não hão de fazer o mesmo em escolas, onde a flauta, a sua companheira de noitadas, já tem curso?” Ele mesmo dava a resposta: “o violão não é instrumento que deva ser condenado à triste condição de ser tocado de ouvido. A mesma pauta onde aprendemos o piano, a harpa, o violino, o violoncelo, tem de ser aquela que servirá para o ensino do violão... Ele tem que entrar nos programas do instituto...” (Maul, sd, p. 67).

No dia 5 de julho de 1908 Catullo consegue encher o salão de concertos do Instituto Nacional de Música de um público que ia pela primeira vez em muito tempo assistir um concerto acompanhado por violão. E segundo Maul: “era uma platéia numerosa e seleta, atraída pelo renome do violonista mágico que superava os seus émulos estrangeiros que aqui chegavam...” (Maul, sd, p 67). Não obstante o músico priva da companhia do Presidente empoçado Nilo Peçanha a bordo da lancha

presidencial numa noite de seresta onde o então jovem e moderno presidente que “aliás (...) gostava de música, tocava violão e a crer nas referências que Brígido Tinoco faz na sua biografia (...) ele devia trazer na massa do sangue o gosto pelas cantigas ao ar livre” (Maul, sd, p. 68). Terminada a noite a lancha aportou e os convidados entraram pelos fundos no Palácio, onde Catullo cantou mais uma modinha antes de ir e segundo seu biógrafo Carlos Maul pensava que “faltava agora entrar no palácio pela frente e subir, de violão debaixo do braço, as escadas de mármore para pisar os tapetes ricos de salão de honra...” (Maul, sd, p. 68).

Na matéria *O Violão Entre Nós*, publicada na primeira edição da revista *O Violão de 1928* afirma-se que: “devido a Ernani Figueiredo e Quincas o nosso mavioso instrumento começou a ser apreciado em camadas sociais mais elevadas e no tempo do governo Hermes fez pela primeira vez a sua triunfal entrada no Palácio do Catete” (Violão O, 1928, sp). Presume-se aqui que o triunfal seria a entrada pelo portão principal; porém na revista não se menciona o nome de Catullo e ainda se afirma que:

“Foi em 1913, se não nos falha a memória, que a senhora Hermes da Fonseca, anteriormente a exímia caricaturista Rian e Mlle. Nair Teffé, ornamento brilhante da nossa mais fina sociedade, cantou n o Palácio das Águias o hoje arcaico Corta-Jaca, música em voga naquelle tempo. Valheu-lhe isso ser censurada mas sem razão por todos os jornais oposicionistas daquela época.”

Pelo que o biógrafo Maul aponta; se a primeira dama tomou tal atitude deve-se à influência de Catullo segundo a própria Nair:

“No Brasil daquela época (...), só se cantava em línguas estrangeiras, principalmente em francês, italiano e alemão. Eu mesmo só cantava nesses idiomas. Devo a Catullo a sugestão de cantar de preferência em nossa língua. Depois de ouvir Catullo fiquei tão impressionada com seu prodigioso poder de interpretação que resolvi estudar as letras brasileiras e acompanhar-me ao violão para cantá-las. (...) ainda residindo no Catete resolvi dar uma audição exclusivamente minha com canções de poetas e compositores nossos. De entre esses destaquei Chiquinha Gonzaga...” (Maul, sd, p. 69).

E voltando a Catullo:

“... em maio de 1914 as portas do palácio do Catete se abriram para receber Catullo, a convite do chefe da nação Marechal Hermes da Fonseca, e de sua ilustre esposa, dona Nair Teffé Hermes da Fonseca, para um recital de modinhas.” (Maul, sd, p. 68).

Todo este contexto criou um ambiente de discussão acerca do violão quanto instrumento, e sua inserção em ambientes de maior formalidade. Há uma pequena passagem que talvez caracterize bem a divisão da sociedade nesse momento: ao mesmo tempo que segundo Maul o violão ocupava um espaço antes inédito com excelentes referências da mais alta sociedade, havia um outro lado conservador que ainda não aceitava tão naturalmente a presença do instrumento em ambientes desta formalidade, criticando através da mídia a atitude da Senhora Nilo Pessanha e por isso a revista coloca que : “em público, porém, não ouvimos mais violão, até 1917 quando apareceu Barrios dando uma série de concertos, sendo logo seguido pela Diva do instrumento, a formidável Josefina Robeldo” (Violão O, 1928,sp). A situação se revela ambígua e ainda em polêmica através da afirmação do concerto de Catullo, que segundo o biógrafo foi um sucesso, em confronto com a matéria da revista onde se coloca um ostracismo de quatro anos do violão em público. Isso expõe perfeitamente a situação de divisão da sociedade e a posição real que o violão ocupa no Brasil de então. Este momento que antecede a década de 1930, colocada como um marco por Vianna, é extremamente delicado; a classe artística e intelectual propõe diversos ângulos para se observar a natureza do brasileiro ou a “essência da brasilidade”.

Um episódio que ilustra tal situação foi uma inusitada discussão pública acerca do personagem Jeca Tatu; uma caricatura do sertanejo nacional criada por Monteiro Lobato onde, segundo Maul, este é, fraco, temeroso e despreparado por conta de sua história; onde os “parcos recursos materiais” fazem juz à condição de raciocínio deste ser caracterizado como: “tipo de uma raça que ‘entre os formadores de nossa nacionalidade’ se perpetua a ‘vegetar’ de ‘cócoras’, ‘incapaz de evolução e impenetrável ao progresso...” (Maul, sd, p. 29). O livro que foi um sucesso de venda

não fora tão comentado até que Ruy Barbosa se utilizasse do personagem em um discurso onde falava sobre o povo brasileiro interpretando da seguinte forma:

“Não sei bem, senhores, se no tracejar deste quadro teve o autor só em mente debuxar o piracuara do Paraíba e a degenerescência inata de sua raça. Mas a impressão do leitor é que nesse símbolo de preguiça e fatalismo, de sonolência e imprevisão, de esterilidade e tristeza, de subserviência e hebetamento, o gênio do artista, refletindo alguma coisa de seu meio nos pincelou, conscientemente ou inconscientemente, a síntese da concepção que tem da nossa nacionalidade pelos homens que a exploram.” (apud, Maul, sd, p 30).

Assim, torna-se público um ponto de vista polêmico acerca da natureza deste ser que interessa agora mais do que nunca. E sendo um legítimo sertanejo tão representativo da cultura brasileira e ainda por cima amigo do Marechal Floriano, Catullo vem à público por meio do Jornal “O Paiz”, que trazia seus versos na primeira pagina onde o músico se expressava “com emoção e bravura” (Maul, sd, p. 33) seu pensar. Após esta aparição defendendo e exaltando o Caboclo brasileiro Catullo é convidado à casa de seu adversário político que se impressiona tanto com a obra do artista que lhe dedica um capítulo “Catullo – voz da terra” do seu livro “Na antevéspera”：“O Brasil existe e inexistente. Tem uma alma caótica, isto é, em formação, caos não significa apenas desordem”. Fica claro que o autor se refere à tal busca de identidade e depois propõe um modelo para essa questão:

“O Brasil possui poetas em barda e alguns magníficos; mas são poetas universais, que jogam com imagens vindas de Anacreonte e Varlaine. Poetas que tanto seriam brasileiros como mexicanos, franceses ou russos. Catullo , porém, é o poeta da terra, a harpa cólea que ressoa ao menor arfar da terra. Amôres, anseios, sofrimentos humildes, cismas vagas, o verdadeiro sentir de nossa gente só nele encontra voz. E que voz! Com que inaudita riqueza de imagens novas, sem eiva de reflexo europeu” (apud Maul, sd, p. 35).

Finalmente Ruy exclama: “Catullo é o grande poeta nacional” (apud Maul, sd, p.35). E para não deixar o violão de fora deste quadro: “... e enquanto o poeta geme seu descante ao violão permanecemos assim, obstruídos de raça, no êxtase de íncubos atravancados de veneráveis súcubos avós” (apud Maul, sd, p. 35).

É nesse clima de construção de valores que o violão caminha para sair da marginalidade via esforços intelectuais para repensar e afirmar o “ser” brasileiro. É lançado novo olhar sobre todo o repertório que se criou junto com o jeito de tocar brasileiro, tão peculiar no violão.

O conflito, que termina bem pode funcionar como alegoria das tendências à cerca da brasilidade e da busca deste ideal. De um lado o sertanejo que é fruto da ignorância, pobreza e alienação em que se cria representado por Jeca Tatu; do outro o ideal de natureza e pureza proposto pela poesia de Catullo. O conflito público e a posterior reconciliação representam a busca pelo significado e pela identidade do brasileiro, clima onde fica evidente a relevância e o valor do violão para o país, chegando a entrarem em circulação duas revistas temáticas sobre o instrumento: *O Violão* e *A Voz do Violão*, ambas circularam por volta de uma década

4. O VIOLÃO E A UNIVERSIDADE

4.1 – O violão na universidade brasileira

Desta forma o violão foi “admitido” como instrumento digno de ser estudado e executado em público e aclamado como digníssimo produto e um dos símbolos da cultura nacional. Mas este passado é ainda muito recente; num país que há pouco completou quinhentos anos de descoberta, o intervalo de um século se faz sentir até os dias atuais. Melhor dizendo; tomando como referência o ano de 1930, proposto por Vianna, ou ainda tendo como marco a criação de uma revista cujo tema era o próprio instrumento em 1928, pode-se estimar uma data aproximada de setenta anos. Há pouco mais de setenta anos atrás tocar violão na rua ainda era crime.

E é claro que no Brasil - este mesmo que toma emprestado valores defasados de países que hoje em dia consomem vorazmente a cultura tão marginalizada no berço em que se criou, as mazelas deste preconceito ainda se fazem sentir. E se não é mais por parte da opinião pública, talvez isto se tenha feito notar nas instituições acadêmicas de ensino de musical. Vários são os exemplos que podem ser citados, porém o mais estarrecedor é a proibição do violão dentro das universidades até o início da década de oitenta, enquanto já havia esta cadeira musical na França em 1930. Fato que demonstra mais uma vez o atraso do brasileiro em relação à sua própria cultura dentro deste ambiente acadêmico.

Para começar a justificar a relevância do estudo do repertório violonístico dentro destas instituições faz-se necessário lembrar que este instrumento acompanhou a criação e desenvolvimento da música brasileira influenciando e sendo influenciado por toda

história; da modinha ao samba enredo ou até mesmo ao pop nacional. No violão todos os aspectos desta música saltam aos olhos ou ouvidos de forma direta seja nos solos e melodias compostas por João Pernambuco que vieram a influenciar compositores e exímios melodistas como Pixinguinha, seja nas harmonias e possibilidades intervalares que este apresenta na formação de acordes ou ainda no aspecto rítmico tão explorado e saliente dentro da performance de gêneros brasileiros. Em outras palavras está tudo lá. A tradição de compositores de canção se encontra também vinculada ao instrumento; das modinhas compostas por Catullo aos sambas modulantes de Cartola ou Nelson Cavaquinho. Todos eles utilizavam o violão como viés de expressão para temas musicais e poéticos genuinamente brasileiros.

Além disso, se faz relevante lembrar o conceito de interdependência entre as culturas popular e erudita, e expor aqui a quase que total negligência com qualquer tipo de sistematização ou estudo formal dos gêneros musicais brasileiros, muitas vezes assimilados de forma mais rápida com o auxílio de um instrumento e repertório. Vale ressaltar o exemplo de outros países que deram mais valor às suas tradições musicais e onde as instituições acadêmicas ajudam a desenvolver ainda mais tanto os estudantes quanto o próprio gênero estudado como é o caso dos Estados Unidos com a escola Jazzística, Cuba com cursos inteiros voltados para a música produzida lá, e a escola européia com a chamada música erudita. No caso do Brasil porém, há um desequilíbrio em cursos que poderiam ser considerados “neutros” – grifos meus - como é o caso do curso de Licenciatura em Educação Musical na Unirio. Na especialização que não pressupõe qualquer tipo de preferência ou performance musical os alunos tem quatro cadeiras obrigatórias de história da música européia contra apenas duas de música brasileira, e duas eletivas de música “latina” nem sempre oferecidas. Entre o material musical estudado por futuros educadores musicais, figuram sonatas e fugas em quatro

períodos de análise musical obrigatórios contra tímidos dois períodos de arranjos e técnicas instrumentais onde geralmente se trabalha o aspecto técnico e eventualmente os estudantes têm oportunidade de escolher uma peça a seu critério para exercitar as técnicas aprendidas. Futuros professores do ensino fundamental ignoram uma simples “levada” de baião ou de samba mas estão aptos a analisar Bach. A relevância deste tipo de habilidade, em detrimento da outra, para a atividade docente, principalmente em se tratando do ensino fundamental e médio, permanece um mistério. Por que um professor de ensino fundamental tem que saber separar incisos e decorar formas e padrões de um tipo de música tão distante da realidade dos futuros alunos? Em que isso o auxiliaria no processo de assimilação musical do estudante dentro do ambiente escolar? Será que este aluno conhece esse repertório? Será que um educador ou músico tem que passar por esse tipo tão específico de estudo teórico para a realização de sua profissão? E quanto a todos os outros grandes músicos e educadores que não passaram por este tipo específico de formação? São obsoletos? Defasados? Menores?

Se por um lado há uma super valorização deste tipo de matéria e um discurso, na maior parte do corpo docente, em prol da manutenção desta situação, por outro, a total negligência com o patrimônio musical que dá ao Brasil status de potência musical no cenário internacional torna-se paradoxal. É pelo desconhecimento do valor e da obra musical de seu país, que alguns professores não admitem como assunto digno e relevante de ser estudado por quaisquer alunos de qualquer área ou mesmo de cursos neutros. A presente exposição deve apontar este fato como consequência do passado recente de marginalidade e também da falta de informação de grande parte dos profissionais que mantêm este quadro tal como está. Apesar é claro, da gradativa abertura de espaço para a música popular, há ainda um desequilíbrio de obrigações

curriculares que priva o estudante de informações importantes para sua profissão ou mesmo de um parâmetro musical mais eclético.

O que chama atenção é que tais valores são afirmados desde o final da década de 1920 para 1930. Mario de Andrade propõe o estudo da música popular como forma de diferenciação e desenvolvimento da música brasileira como um todo. Apesar de repudiar a “caricatura tupiniquim” – grifos meus - que povoou a temática de compositores eruditos de sua época que tinham por isso fácil saída do Brasil, ele propunha sim o estudo das manifestações populares chamando atenção para a questão rítmica:

...um dos pontos que provam a riqueza do nosso populário ser maior do que a gente imagina é o ritmo. Seja porque os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam, seja porque dão a síntese essencial deixando as sutilezas prá invenção do cantador o certo é que uma obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito. (Andrade, 1969, p. 21)

A questão levantada pelo autor dá relevo a um entrave na sistematização e compreensão do aspecto rítmico presente em nossa música. A grafia musical européia não é a ideal para se entender a rítmica africana. Na África antiga muito da polirritmia era traduzida através da adição de pequenas partículas rítmicas e na ausência de compasso. No caso do Brasil houve de fato uma mistura de tendências musicais européias e africanas de modo que é uma música híbrida no aspecto rítmico visto que possui fortes características que chegam às vezes a sugerir um outro compasso que não o que foi grafado. Para além disso, há a questão levantada por Mario que é a liberdade interpretativa, ou ainda o símbolo rítmico que sugere uma figura e que é tocada de outro jeito. Na escola jazzística por exemplo, a colcheia é lida como colcheia pontuada. Não é a grafia que está errada ou o compositor que não sabia se expressar graficamente, é simplesmente a consciência de linguagem e ornamentação comum a todos os músicos que estudam que convencionou um jeito de interpretar conveniente com a grafia musical oficial.

Outro exemplo deste desequilíbrio se encontra na estrutura oferecida a um pretense concertista clássico, e na que é oferecida a um instrumentista popular. Para este último a Uni-Rio oferece especializações em arranjo e prática de conjunto do curso de música popular. A diferença de acesso torna-se mais clara no exemplo dado por Elizabeth Travassos sobre um percussionista que estudava na UniRio:

No relato desse estudante, chamaram atenção vários pontos: o recrutamento de instrumentistas para grupos de forró por meio das redes sociais que cruzam a Unirio; a transmissão de conhecimentos entre participantes do forró universitário (...); a escrita como *aide-mémoire*; o uso de discos e shows como mestres (Travassos, 2005, pg 2).

Nota-se portanto, que se a universidade proporcionou qualquer tipo de aprendizado na sua área foi mérito do curso aliado a uma busca pessoal. O aluno em questão disporia, se quisesse de matérias - como prática de conjunto e instrumentos complementares, onde ambas são optativas - aliado também às relações que o indivíduo estabeleceu com seus colegas e com o estilo musical pesquisado por seu próprio empenho. Este caminho existe, mas deve ser trilhado pelo estudante enquanto outro tipo de informação e mesmo de valores se encontra inserido no conteúdo obrigatório da grade curricular comum a todos os estudantes. Este tipo de informação encontra-se mais disponível a qualquer aluno de música dentro da universidade

4.2 – A relevância do violão

Se o violão pode auxiliar na compreensão e assimilação da música popular brasileira ele apresenta ainda outras possibilidades de aprendizado já notadas desde o período apontado na presente monografia, que talvez levariam mais crédito se fossem proferidas por um maestro como é o caso de Ernani de Figueiredo:

Por essa ocasião, eu que estudava harmonia e me exercitava no teclado para as demonstrações práticas, educando o ouvido na sucessão dos acordes e outras combinações inerentes às regras da execução dos sons simultâneos, comecei a sentir, nas lições de meu discípulo, algumas novidades harmônicas que reproduzia ao piano, pois até então não se me havia deparado nenhum exemplo dos tratados, que me

impressionasse tanto, como os encontrados no violão, resultando dahi uma investigação minha, apesar dos poucos recursos com que contava (O violão, n. 3, 1929, sp).

Ou ainda do mesmo depoimento agora a cerca do repertório tocado pelo violão:

Interessava-me, porém, notar verdadeiras riquezas harmônicas perdidas na balburdia dos acompanhamentos e as custosas modulações de bellissimos e originaes motivos que me deslumbravam (O Violão, n 3, 1929, sp).

E retomando Marido de Andrade falando sobre polifonia:

Nada impede por exemplo que os processos de melodia acompanhante que os nossos violeiros empregam sistematicamente no baixo, passe pras outras vozes da polifonia. Esse baixo se manifesta às vezes como melodia completa e independente, apenas concordando harmonicamente com a melodia da vox principalis.

E finalmente voltando ao agora desgastado conceito de interdependência, por que não introduzir algumas peças do vasto repertório tão característico na música brasileira ao longo do curso? Por que não analisar os elementos motívicos de Debussy presentes na música *Debussyana* de Garoto? Por que não analisar sua harmonia apontada por tantos (por exemplo Tom Jobim) como revolucionária e precursora da bossa-nova? A consciência das características rítmicas, harmônicas e melódicas deste repertório não impediria qualquer tipo de desenvolvimento e certamente daria no mínimo mais parâmetro e senso crítico a respeito de quaisquer estilos musicais.

Fechando este capítulo fica a pergunta de Regina Márcia Simão Santos:

Driblamos a ordem curricular com a prática extracurricular? Até quando vamos manter à margem do “currículo-grade” projetos que fazem sentido, vamos conviver com o modelo organizacional nos formou e que naturalizamos? Que políticas de formação e, portanto, também curriculares, de intervenção, invenção, transgressão produziremos?

Quais as possibilidades de se pensar pedagogia e escola de outro jeito, “quais composições” são possíveis (Corazza; Tadeu, 2003, p. 72), que possibilidade pedagógico-curricular não dada pelo definicional e proposicional e que responda mais de perto às necessidades da vida atual e à crise dos sujeitos no mundo contemporâneo?

Exige-se do profissional que seja criador, rompa com os modelos ultrapassados, invente a solução. Por sua vez ele quer experimentar conforto e segurança, experimentar o desejo de realização no trabalho, no seu projeto de vida e participação social. E estão aí as vozes dos alunos, a dizerem das distâncias entre projetos de formação e as necessidades do cotidiano escolar e da sociedade contemporânea (Simão, Regina Márcia, 2005, s.p).

Se por um lado há um desequilíbrio por parte do currículo, por outro existe todo um universo e uma história a ser lembrada e ensinada, através do contato com o

instrumento, o repertório e a linguagem do violão brasileiro. Há que se incorporar e oferecer outro tipo de informação de forma mais democrática e criteriosa, onde os formandos tenham uma visão mais ampla do acontecimento musical no Brasil em que se vive e onde se estimule o desenvolvimento e o conhecimento da música brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a exposição da relação que o violão desenvolve com a cultura brasileira desde o Brasil colonial até o século XX, abordada no primeiro capítulo, torna-se evidente a íntima relação que possui com a música brasileira de forma geral. Sendo assim, o violão assimila os traços mais marcantes e singulares dos gêneros que executou através de sua história. Fica claro através do primeiro registro, a gravação da Casa Edison, o que seria o “batuque”, que na verdade foi dedilhado por Eduardo das Neves. Talvez por conta desta história tenha se popularizado tanto no Brasil desde cedo; o fato é que o violão sempre esteve entranhado nas mais distintas esferas da sociedade do país. Da Marquesa de Santos ao “serenatista”, o instrumento permeou as tramas sociais em todo tipo de ambiente.

No segundo capítulo a figura do mediador quanto pessoa física ou ambiente de mediação explica em parte o que aconteceria com o marginalizado pinho nas primeiras décadas do século XX. A presença deste agente promove integração e troca entre tendências culturais distintas. Fosse na casa de Tia Ciata, ou ainda através da personalidade de Catullo, a contribuição e a presença do violão é evidente à todo o povo, ou mesmo ao presidente.

Com a carência de unidade nacional e a conseqüente necessidade da criação da identidade do país nos primeiros anos de república, o papel que o violão sempre desempenhou é valorizado e o instrumento passa a ser celebrado como produto nacional e símbolo da nossa cultura. Nesse momento toda história que foi abordada no primeiro capítulo, junto ao convívio que o brasileiro sempre teve e a característica interpretativa peculiar na maneira brasileira de se tocar, toda harmonia que se desenvolveu do lado de fora de escolas, tudo isso junto eleva o violão a um status até então inédito. Revistas são

editadas e são criados clubes de violão, orquestras inclusive femininas, do instrumento ganham páginas de destaques como exemplo, agora, de bom costume. E é claro, o violão influencia e é influenciado através de compositores como Villa-Lobos que escreve na primeira década do século XX seus doze estudos para violão, ou ainda posteriormente o Choros nº1, onde o compositor explora a temática melódica do gênero.

A análise dos elementos musicais e do repertório violonístico como forma de assimilação e vivência musical, é colocada como opção para a formação do profissional e professor de música no quarto capítulo. Se houve de fato uma conjuntura que tornou clara a importância do violão na cultura brasileira, que isso passe a contribuir para a formação de educadores e músicos práticos mais conscientes do ritmo, harmonia e melodia brasileira. É necessário que se democratize este tipo de informação para que haja de fato mais parâmetro por parte do estudante ou profissional e também para que se encontre uma referência, um registro ou direção de sua cultura.

Por fim, a presente exposição conclui que o violão ocupa lugar especial como intérprete e símbolo da cultura brasileira como fica claro nas primeiras décadas do século XX, trazendo consigo toda uma gama de informações acumuladas ao longo do seu trajeto. Sua importância e a relevância de seu estudo se fazem notáveis para que se possa compreender e executar melhor a música brasileira. Para, além disso, a recente história que associa o violão à marginalidade ou malandragem, fica cada vez mais para trás à medida que se evidencia a enorme contribuição que o instrumento deu à música brasileira desde Quincas Laranjeiras a Baden Powell. O violão brasileiro segue firme ainda absorvendo novas influências e desenvolvendo e se deixando desenvolver com sua música, continuando a parceria tão levantada no corpo desta dissertação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MAUL, Carlos. Catullo, sua vida, sua obra seu romance. Rio de Janeiro: Editora e Impressora de Jornais e Revistas, 1971.

VIANNA, Hermano. O mistério do Samba. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

MOURA, Roberto M. No princípio era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004

BARBOSA, Orestes. Samba; sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 1978

TRAVASSOS, Elizabeth. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. In: Revista da ABEM, número 12, março, 2005.

SANTOS, Regina Márcia S. Música, a realidade nas escolas e políticas de formação. In: Revista da ABEM, número 12, março, 2005.

BURKE, Peter. Cultura Popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANDRADE, Mario de. Ensaio sobre a Música Brasileira. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

Revista O Violão número 1. Rio de Janeiro, dezembro de 1928.

Revista O Violão número 2. Rio de Janeiro, janeiro de 1929.

Revista O Violão número 3. Rio de Janeiro, fevereiro de 1929.

OBS: Por serem antigas e quase artesanais as revistas O Violão citadas acima não apresentam informações tais como autores dos artigos, editora ou numeração de páginas. Tais exemplares bem como outros que foram editados nos dois anos seqüentes podem ser encontrados na Biblioteca Nacional.